







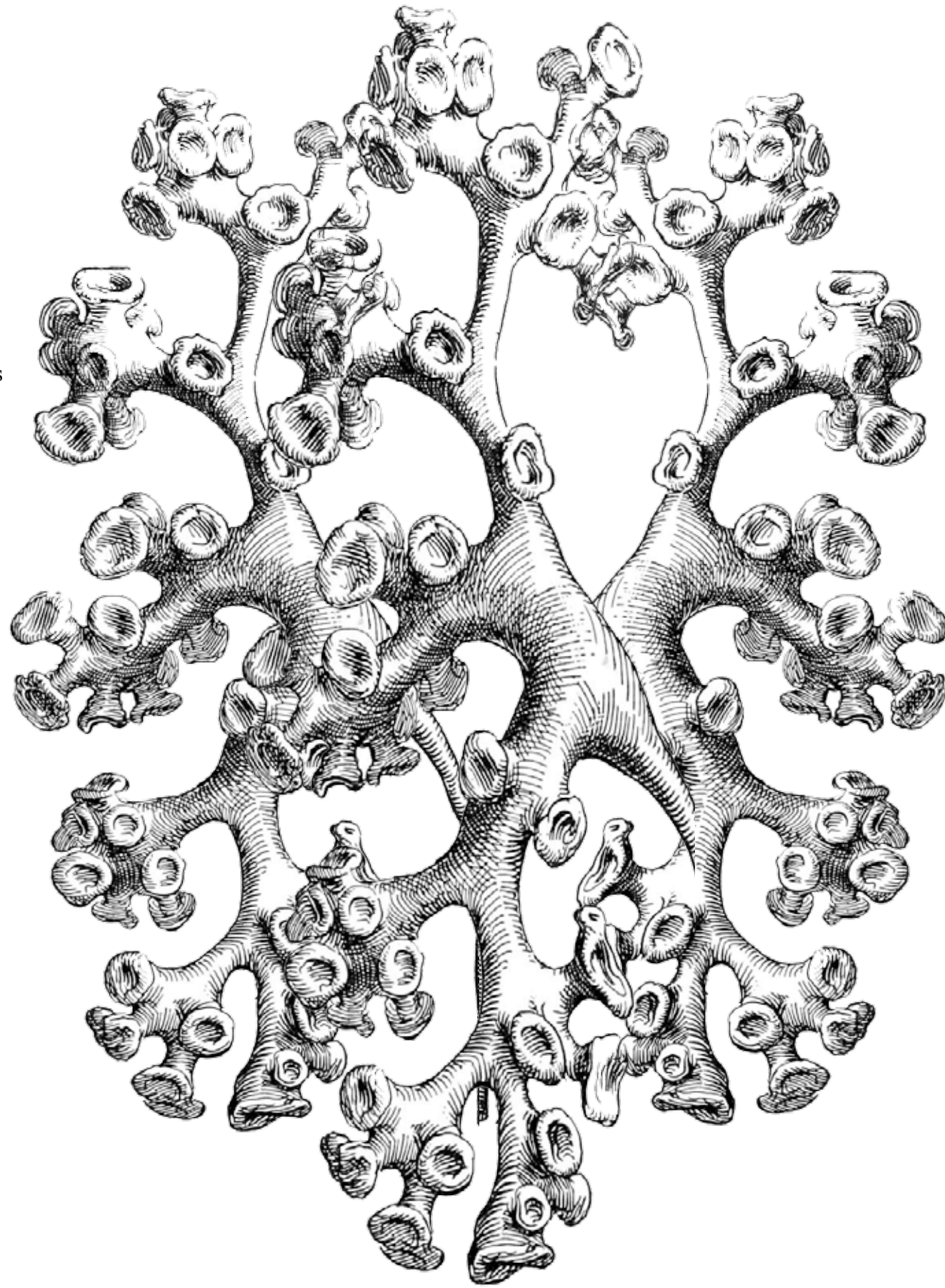
●  
INUNDACIÓN  
CASTÁLIDA  
REVISTA DE LA  
UNIVERSIDAD  
DEL CLAUSTRO  
DE SORJUANA  
●

DIRECCIÓN DE DIFUSIÓN  
CULTURAL Y PUBLICACIONES • 2019



SOR JUANA TRABAJA EN EL JARDÍN · MARGARET ATWOOD

Hora de trabajar en el jardín, de nuevo; hora de la poesía, de los brazos hundidos hasta el codo en el diluvio que queda; con las manos en la tierra, tanteando —por entre las raíces, los bulbos, los tornillos zafados, los hocicos ciegos de los gusanos y las heces de los gatos— tus propios huesos en un futuro, lo que sea que está sobrecargándose allá abajo, un difuso destello en las tinieblas. Cuando pones tus pies descalzos en el suelo y te azota dos veces el relámpago, te dicen “aterrada”, y eso es la poesía: un alambre caliente. Es como introducir un tenedor en un enchufe. No vayas a pensar que esto se trata sólo de las flores, aunque en cierto sentido así lo sea. Pasaste la mañana entre las siemprevivas chupasangre y las peonías que ondulan, los lirios que construyen su estallido, las hojas de las pasionarias que brillan como cobre



VERSIÓN AL ESPAÑOL DE HERNÁN BRAVO VARELA

batido; la crepitación estática entre las espinosas aguileñas. Unas tijeras, un desplantador portentoso, una inerte carretilla pintada de amarillo, unas briznas de hierba que susurran como si fuesen iones. ¿No crees que algo estaba por pasar? Debiste haber usado guantes de hule. El incipiente trueno en las agujas de los altramuces, sus macizos y sus corrientes de aire, el polen y la resurrección que se desprenden de cada bullicioso nido de pétalos. Tus brazos zumban y el vello se te eriza. Un solo roce y quedas fulminada. Ya es demasiado tarde, la tierra se abre en dos, los muertos resucitan, ciegos y tropezando al chocar con la luz diaria de sol del día final, peludos ángeles que avanzan hacia ti como abejas en enjambre, los arces allá arriba derraman en el cielo sus tonos que ensordecen, tus sílabas explosivas se esparcen por el césped.







# Contenido



• 4	• 8	• 13	• 28	• 86	• 94	• 100	• 112
SOR JUANA TRABAJA EN EL JARDÍN	EDITORIAL	DE DOMINGO A DOMINGO 24 DE FEBRERO · 1669-2019 A 350 AÑOS DE LA PROFESIÓN COMO MONJA JERÓNIMA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ	NIÑEZ · MOCEDAD DE LOS CELOS Y EL AMOR	SOR JUANA O EL SUEÑO DE LA RAZÓN	EL SUEÑO DE SOR JUANA Y LA ONIROLOGÍA ACTUAL	DE FIBONACCI A SOR JUANA: ARMONÍA EN LAS ARTES	ANTOJITOS DE CONVENTO COCINA NOVOHISPANA EN ÉPOCA COLONIAL
MARGARET ATWOOD		SARA POOT HERRERA	RAMÓN XIRAU	ANTONIO CORTIJO OCAÑA	JOSÉ LUIS DÍAZ GÓMEZ	CARMEN LÓPEZ-PORTILLO ROMANO	SARAH SERRANO
• 36	• 42	• 46	• 56	• 118	• 124	• 130	• 134
LA ROSA DE ALEXANDRÍA UNA QUERRELLA SECRETA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ	UN LIBRO ALADO EL ESTUDIO DE NERVO SOBRE SOR JUANA	INDAGACIÓN ACERCA DE LA SAPIENCIA DE SOR JUANA SOBRE ESCRITOS DE JUAN EU- SEBIO NIEREMBERG Y DE ATHANASIUS KIRCHER	LA MELANCOLÍA DEL ENTENDIMIENTO: PRIMERO SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y MELANCOLÍA I DE ALBRECHT DÜRER	DEL ENGAÑO COLORIDO AL ENGAÑO POSMODERNO	EL ANTIGUO CONVENTO DE SAN JERÓNIMO	SOBRE UNOS DESCONOCIDOS PAPELES DE SOR JUANA	LA BALADA DEL HOMBRE NECIO ARGUMENTO DE PELÍCULA
ELÍAS TRABULSE	DAVID HUERTA	GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA OLGA MARTHA PEÑA DORIA	MICHAEL K. SCHUESSLER	LOURDES AGUILAR SALAS	GERARDO A. HERNÁNDEZ SEPTIÉN	MIGUEL GARCÍA AUDELO	ANA GARCÍA BERGUA
• 62	• 72	• 80	• 82	• 136	• 140	• 145	
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y MARÍA LUISA MANRIQUE DE LARA: MECENAZGO Y AMICITIA	DAMAS Y VIRREINAS EN EL CONVENTO SOR JUANA DE FESTÍN	¿FUE SOR JUANA UNA MONJA ATÍPICA?	SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, POETA DEL IMPERIO	ENCUESTA SOBRE SOR JUANA SOR JUANA HOY	TINTORETTO LA POSE POSEÍDA	NOVEDADES EDITORIALES	
BEATRIZ COLOMBI	JUDITH FARRÉ	VERÓNICA GROSSI	FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ		MANUEL MARÍN	JONATHAN MINILA	





# ditorial

El escritor vienés Stefan Zweig estaba convencido de que los mejores artistas conseguían sus mayores logros en “pocos y extraordinarios momentos de inspiración”, y sugería que lo mismo ocurría con la *historia*, a quien debíamos considerar “la poetisa y la narradora más grande de todos los tiempos”. Nada nos cuesta imaginar que la mañana del domingo 24 de febrero de 1669, la señora *historia* se encontraba en uno de esos momentos de particular tino poético. “En unas horas, quien fuera en el mundo Juana Ramírez —Juana Ramírez de Asuaje— protestará como monja jerónima según las reglas y constituciones de esta orden religiosa. Cuatro votos —castidad, pobreza, obediencia y clausura— y un juramento: el de Sor Juana Inés de la Cruz.

En el convento de San Jerónimo se tiene ya listo el hábito y la toca, el velo y el anillo, también el medallón, el escapulario, el crucifijo, la paja y otros símbolos de compromiso vitalicio. En el contexto de la ceremonia —el altar del templo en el centro—, se prepara la procesión de las jerónimas. Van llegando los invitados “de fuera”, familia y amistades, algunos integrantes del cabildo religioso y del civil. Buscan su lugar el capellán y otras personas cercanas al convento. Las voces que componen los coros ensayan (ahora en silencio) letras y notas musicales que, desde el coro, atravesarán San Jerónimo como si fueran voces celestiales. Se siente el aroma de las flores, empiezan a oscilar los incensarios, las luminarias se van encendiendo (Padre Núñez, ¿está usted allí?).”

Así comienza Sara Poot Herrera el texto de conmemoración de los 350 años donde la Décima musa cambió el hábito inicial por el velo negro de monja profesa. Éste es el tema central de nuestro número 9 de *Inundación Castálida*.

Nuestro dossier central está dedicado a ese momento en que nuestra mayor poeta entró al convento de San Jerónimo para vivir una aventura personal que a la vez determinaría la literatura y la sociedad de su época.

Celebramos 350 años desde que sor Juana entró al lugar donde escribió casi toda su obra, del lugar del que nunca quiso salir, donde quiso ser enterrada y donde finalmente descansan sus restos.



Por ello, además del espléndido texto de la doctora Poot Herrera, tenemos un crisol de perspectivas donde se analiza la importancia de la monja jerónima: Antonio Cortina Ocaña nos habla de los aspectos puramente filosóficos en su obra; Lourdes Aguilar Salas nos lleva a imaginar el momento y las razones por las que escribió el famoso Soneto XIX; Beatriz Colombi nos ayuda a entender que la amistad entre María Luisa Manrique de Lara y Sor Juana era casi una figura alegórica, un sello con el que el tiempo mostraba la impronta de dos mujeres de su época; David Huerta, nos recuerda la fascinación que otro poeta, que ahora está cumpliendo su propio centenario, Amado Nervo, sentía por nuestra Décima Musa; el doctor Elías Trabulse, magnífico como siempre, nos habla de una querrela secreta, un acertijo que compuso en uno de sus villancicos; hicimos una pequeña encuesta entre escritores y escritoras contemporáneos sobre la importancia que tiene Sor Juana para nuestro mundo, sus respuestas iluminan nuestra idea de tradición; Gerardo Hernández, como si fuera un maestro de ceremonias del tiempo, nos lleva a recorrer los muros del Convento de San Jerónimo; Guillermo Schmidhuber de la Mora y Olga Martha Peña Doria nos revelan los arcanos que se ocultan en el triángulo filosófico que hacen Sor Juana, Anastasius Kircher y Juan Eusebio de Nieremberg; Juan Luis Díaz Gómez nos revela el mundo de los sueños en Sor Juana; Judith Farré hace un recuento puntual de la importancia de las Damas y Virreinas para el Convento de San Jerónimo.

Además tenemos un cuento de Ana García Bergua, que aunque contemporáneo e irónico no se despega demasiado de las astucias sorjuanescas. Y contamos con una verdadera rareza, un texto del artista Manuel Marín sobre la obra de Tintoretto, a propósito de la celebración en 2018 de los 500 años de su nacimiento. Y las sorpresas no se acaban allí, también incluimos un poema de la gran Margaret Atwood, traducido por nuestro querido Hernán Bravo Varela, sobre la monja jerónima. Imperdible.







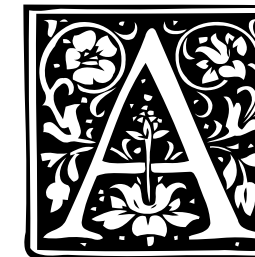




DE DOMINGO A DOMINGO · 24 DE FEBRERO · 1669-2019

A 350 AÑOS DE LA PROFESIÓN COMO MONJA JERÓNIMA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

• SARA POOT HERRERA •



manece. Es domingo 24 de febrero de 1669. En unas horas, quien fuera en el mundo Juana Ramírez —Juana Ramírez de Asuaje— protestará como monja jerónima según las reglas y constituciones de esta orden religiosa. Cuatro votos —castidad, pobreza, obediencia y clausura— y un juramento: el de Sor Juana Inés de la Cruz.

En el convento de San Jerónimo se tiene ya listo el hábito y la toca, el velo y el anillo, también el medallón, el escapulario, el crucifijo, la paja y otros símbolos de compromiso vitalicio. En el contexto de la ceremonia —el altar del templo en el centro—, se prepara la procesión de las jerónimas. Van llegando los invitados “de fuera”, familia y amistades, algunos integrantes del cabildo religioso y del civil. Buscan su lugar el capellán y otras personas cercanas al convento. Las voces que componen los coros ensayan (ahora en silencio) letras y notas musicales que, desde el coro, atravesarán San Jerónimo como si fueran voces celestiales. Se siente el aroma de las flores, empiezan a oscilar los incensarios, las luminarias se van encendiendo (Padre Núñez, ¿está usted allí?). Se está a punto de celebrar la magna ceremonia de quien en su *Respuesta* del jueves 1 de marzo de 1691 escribió:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de Comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas Doctas de que era tentación, la vencí con el favor Divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero ¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Philotea de la Cruz, en Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el Convento de San Jerónimo de la Imperial Ciudad de México.* Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700, pp. 17-18. Uso la edición facsimilar de la UNAM, 1995 (introducción de Antonio Alatorre).



Hoy domingo 24 de febrero de 1669 —22 años y cinco días antes de este “Entréme religiosa”, de este “trájeme a mí conmigo”— es el día en que, en el convento de San Jerónimo de la Ciudad de México, la novicia de febrero de 1668 cambiará el hábito inicial por el velo negro de monja profesa.

Los días anteriores a tan festiva ceremonia, se ha cumplido con varios trámites:

1. El viernes 15 de febrero de 1669 Juana Inés de la Cruz solicita hacer su testamento y, así, renunciar a sus bienes: “Juana Inés de la Cruz, monja novicia de este convento de Nuestro Padre San Jerónimo, digo: Que yo estoy dentro del término del año de aprobación...” (el énfasis es mío).
2. El lunes 18 de febrero Juan Caballero entrega —por medio del padre José de Lombeira— los tres mil pesos con los que se comprometió un año antes, el miércoles 8 de febrero de 1668: esto es, la dote de la futura monja jerónima.
3. El miércoles 20 de febrero el padre Antonio de Cárdenas y Salazar extiende el auto de licencia respondiendo a la solicitud del testamento de la novicia. “Ante mí”, dice Luis de Perea, lo que se asienta en la notaría de José de Anaya.
4. El sábado 23 de febrero la novicia firma su testamento y renuncia a sus bienes: “Sea notorio a los que el presente vieren cómo yo, Juana Inés de la Cruz, novicia de este convento de mi Padre San Jerónimo, que en el siglo me llamaba doña Juana Ramírez de Asuaje, natural de la provincia de Chalco, hija legítima de Pedro de Asuaje y Vargas, difunto, y de doña Isabel Ramírez, su mujer, y padres y señores [...] otorgo que hago y otorgo mi testamento en la forma siguiente...” (también énfasis; testigos, Antonio Núñez, José de Lumbeira y Juan de Güémez. Juana Inés de la Cruz; ante el escribano José de Anaya).

La donación de Juana de San José, por parte de Isabel Ramírez el lunes 25 de febrero de 1669, cierra esta pequeña pero significativa ristra de documentos: “Sepan cuantos esta carta vieren cómo 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 hija legítima 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...”<sup>2</sup> (también énfasis; aun habiendo sido la profesión de Sor Juana Inés un día antes, Isabel Ramírez se refiere a su hija como Juana Ramírez de Asuaje).

Un día antes —domingo 24 de febrero de 1669—, Sor Juana Inés de la Cruz había protestado como monja jerónima. Lo hasta aquí dicho empezó en San Jerónimo a principios de febrero de 1668.

En el “Memorial y licencia para llevar a cabo el orden del hábito de bendición”<sup>3</sup> de la futura e inmortal Sor Juana Inés de la Cruz (quien el 6 de febrero de 1668 y como Juana Ramírez presentó dicho memorial al deán de la Catedral Metropolitana, don Juan de Poblete) se lee:



<sup>2</sup> De Enrique A. Cervantes, *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*. México, 1949. El testamento se había publicado, entre otros medios (periódicos), en la *Revista de la Universidad de México* 1.4 (1947): 10.

<sup>3</sup> Apéndice 1 del libro de Alejandro Soriano Vallés, *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*. Hermosillo: Editorial Garabatos, 2010, pp. 433-438.

MEMORIAL. Doña Juana Ramírez, hija legítima de don Pedro de Asuaje y de doña Isabel Ramírez, digo que con la licencia que vuestra señoría se sirvió de concederme de entrar en el convento de Señor San Jerónimo, donde estoy actualmente, entrase de seglar mientras se disponía el tomar el hábito de bendición para poder conseguir mi buen deseo, pido y suplico a vuestra señoría se sirva de conceder licencia a las madres priora, vicaria y definidoras para que me propongan a la comunidad, y siendo recibida por votos se otorguen las escrituras de dote y alimentos y todo lo demás que se acostumbra, reservándome los setecientos pesos, y asimismo para que pueda señalar persona que me dé el hábito de bendición, espero recibir el favor que de la grandeza de vuestra señoría se espera. Doña Juana Ramírez./ LICENCIA. México y febrero seis de mil seiscientos y sesenta y ocho años (agradezco a Guillermo Schmidhuber que me proporcionara esta versión paleográfica).

De ese 6 de febrero de 1668 —lunes para ser precisos y año bisiesto— es la petición de Juana Ramírez. Ante el secretario Santiago de Curicalday, el deán de la catedral —el padre Juan de Poblete— aprueba dicha petición y solicita a la priora del convento de San Jerónimo —María de San Miguel—, a la vicaria —Petronila de la Encarnación— y a las definidoras —Beatriz de Jesús, Beatriz de San Ildefonso, Isabel de San Luis y Juana de Santa Inés— que procedan a hacer los trámites necesarios para el ingreso oficial. Podemos reparar (parece que no se ha hecho antes) que quien aprueba la entrada de Juana Ramírez (como seglar) a San Jerónimo es el padre Juan de Poblete, quien también solicita a las seis monjas citadas que propongan a la aspirante a la comunidad jerónima y le den el hábito de bendición para que se convierta en novicia.

Pero a ver: seis meses antes, Juana Ramírez ya había pasado por el convento de San José de las Carmelitas Descalzas también de la Ciudad de México. El 14 de agosto de 1667 (y también en domingo), y con el nombre de Juana Inés de la Cruz, la joven

había recibido el hábito de bendición de manos del padre Juan de Vega: “Recibióse para religiosa corista”, se lee en el Libro de las profesiones de religiosas del monasterio. 96 días después —viernes 18 de noviembre— deja el monasterio. Se lee en el Libro: “La dicha hermana no profesó, y en 18 de noviembre de 1667 años salió del convento”<sup>4</sup>. ¿Quién puede asegurar a dónde iría?

Un mes y cuatro días después, el jueves 22 de diciembre de 1667, fue “la suntuosa Dedicación” del “hermoso, magnífico y ya acabado templo”: la Catedral Metropolitana. Diego de Ribera recoge los textos del festejo en su *Poética Descripción de la Pompa Plausible* y los publica en 1668.<sup>5</sup>

En el primer lugar de la preliminar aparece el soneto “Suspende, cantor Cisne, el dulce acento”; su autora, Juana Inés de Asuaje. Para esos días del festejo (1667), la joven ya había salido del convento carmelita. Cuando se publica el libro (1668), ya estaría de nuevo en el convento, pero en otro: en San Jerónimo. Fue novicia en el primero —Juana Inés de la Cruz—, entró como seglar en el segundo —Juana Ramírez de Asuaje— y de nuevo novicia en éste —Juana Inés de la Cruz,<sup>6</sup> nombre con el que profesó y se dio a conocer al mundo.



<sup>4</sup> Lo tomo de Guillermo Schmidhuber de la Peña y Olga Martha Peña Soria, *Familias paterna y materna de Sor Juana. Hallazgos documentales*. México: Centro de Estudios de Historia Carso, 2016, p. 52.

<sup>5</sup> México: Francisco Rodríguez Lupercio, 1668.

<sup>6</sup> Trato lo relativo al nombre en “Volver a empezar. Viejos y nuevos documentos alrededor de Sor Juana”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación*. Eds. Claudia Jünte y Jutta Weiser. Número monográfico de *iMex México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico* 8.15 (2019): 14-29.





Por su parte, el 8 de febrero de ese año Juan Caballero se compromete a pagar la dote de quien de nuevo es Juana Ramírez. Da testimonio de que la joven para esos días ya estaba en San Jerónimo:

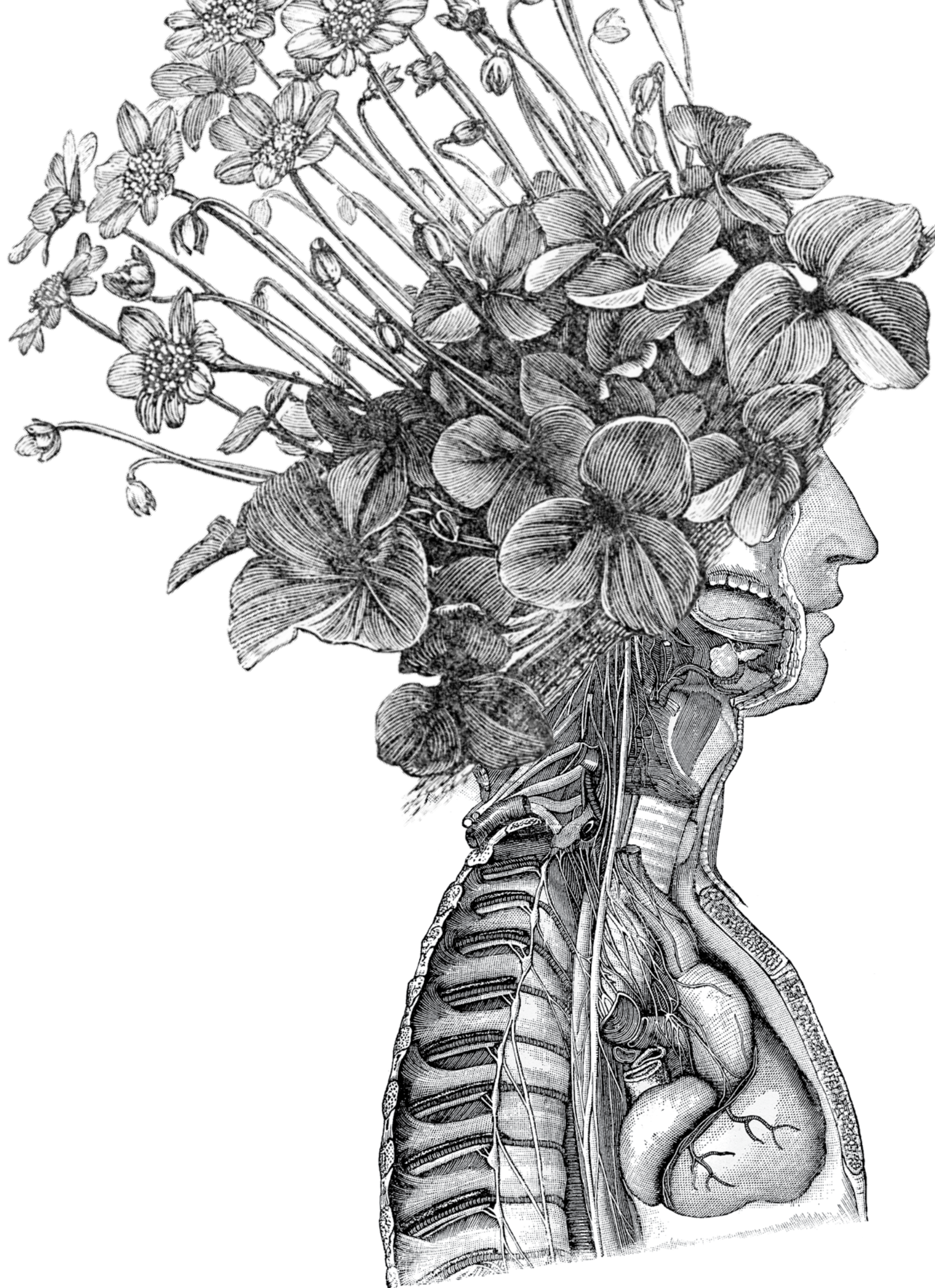
*Sébase por esta carta cómo yo Juan Caballero, maestro de cirujano, vecino de esta ciudad de México, digo que por cuanto en el convento de religiosas del Señor San Jerónimo de ella está doña Juana Ramírez, hija legítima de don Pedro de Asuaje y de doña Isabel Ramírez, la cual tiene y ha tenido ánimo y deliberada voluntad de permanecer y tomar el hábito de bendición en él (misma versión paleográfica).*

Juan Caballero solicita las escrituras de dotación y lo requerido para que se inicie el año de noviciado de la aspirante:

*y me obligo de pagar a las dichas madres priora, vicaria y definidoras de dicho convento de Señor San Jerónimo y a su mayordomo en su nombre y a quien por el dicho convento fuere parte y su poder tuviere, tres mil pesos de oro común en reales por la dote de la dicha doña Juana Ramírez de religiosa en el dicho convento, de los cuales a mayor abundamiento y siendo necesario me doy por entregado de ellos, sobre que renuncio la excepción de pecunia, leyes del entrego y su prueba y de la cosa no vista y el poder decir y alegar lo contrario, y los dichos tres mil pesos les pagaré en reales en esta ciudad o en otra parte que se me pidan y demanden quince días antes que se cumpla el año del noviciado de la dicha doña Juana Ramírez y se le dé la profesión solemne y velo negro, porque entonces ha de ser cumplido el plazo de esta escritura y se me ha de poder ejecutar por los dichos tres mil pesos como por deuda líquida y de plazo pasado (misma versión paleográfica).*

¿Y qué dicen la superiora, la vicaria y las cuatro definidoras en aquellos días de febrero de 1668 en San Jerónimo?

*Y nos las dichas madres priora, vicaria y definidoras de dicho convento de Señor San Jerónimo de esta dicha ciudad nombradas María de San Miguel, priora, Petronila de la Encarnación, vicaria, Beatriz de San Ildefonso, Beatriz de Jesús, Isabel de San Luis y Juana de Santa Inés, definidoras, juntas y congregadas en una reja y locutorio de él como lo tenemos de estilo y costumbre, llamadas a sonido de campana para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios nuestro señor, pro y utilidad de este convento, por nos y en nombre de las demás religiosas que al presente son y en adelante fueren, por quien prestamos voz y caución de rato grato que estarán y pasarán por lo que irá declarado y lo aprobarán y ratificarán en todo tiempo, con asistencia de Salvador de Careaga, nuestro mayordomo, y en virtud y usando de la dicha licencia de suso inserta que nos dio y concedió el dicho señor deán, otorgamos que aceptamos esta escritura de obligación según y cómo en ella se contiene para usar de nuestro derecho como nos convenga, y en su conformidad nos obligamos de dar a la dicha doña Juana Ramírez el hábito de bendición luego y a su tiempo la profesión solemne y velo negro, y a ello obligamos nuestros bienes y rentas, en cuyo testimonio lo otorgamos ambas las dichas partes./ Que es hecha en la ciudad de México a ocho días del mes de febrero de mil y seiscientos y sesenta y ocho años; y yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes, que lo firmaron siendo testigos el licenciado José de Lumberia, Juan Serón y el bachiller José de Espinosa, presbítero, presentes. (Firmados). María de San Miguel, priora. Petronila de la Encarnación, vicaria. Beatriz de San Ildefonso. Beatriz de Jesús. Isabel de San Luis. Juana de Santa Inés. Maestro Juan Caballero. Salvador de Careaga. Ante mí, José de Anaya, escribano de su majestad (misma versión paleográfica).*





Si Juan Caballero se comprometió a pagar la dote de la futura monja jerónima el 8 de febrero de 1668 y la paga el 18 de febrero de 1669 para que ella pudiera profesar el 24 de febrero también de 1669, entonces la joven tomaría el hábito de bendición (hábito del que en general poco se habla) entre el 8 y el 24 de febrero de 1668. ¿Quién se lo daría? No tenemos hasta ahora este dato.

Veamos ahora lo que sucede un año después, en febrero de 1669:

en el convento de San Jerónimo y en un locutorio de él, ante mí el escribano y testigos parecieron las madres priora, vicaria y definidoras de él, nombradas María de San Miguel, priora, Petronila de la Encarnación, vicaria, Beatriz de San Ildefonso, Beatriz de Jesús, Isabel de San Luis y Juana de Santa Inés, juntas y congregadas a sonido de campana para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios nuestro señor, pro y utilidad de su convento y con asistencia del doctor don Antonio de Cárdenas Salazar, canónigo de la santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta ciudad, juez provisor oficial y vicario general de este arzobispado, y de Salvador de Careaga, mayordomo y administrador de los propios y rentas de dicho convento, a todas las cuales doy fe conozco, y dijeron que por cuanto Juan Caballero, maestro de cirujano, vecino de esta ciudad, 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 al dicho convento tres mil pesos de oro común en reales por la dote de doña Juana Ramírez, novicia, en (el) 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, por tanto y poniéndolo en efecto y en aquella vía y 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 dé fe, y 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 en la dicha cantidad se incluyen los setecientos pesos de reserva que gozan las religiosas por los días de su vida, y después el dicho convento, 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 el licenciado don Francisco Jiménez, secretario de su señoría ilustrísima el señor arzobispo, Gaspar de los Reyes y Jerónimo Serdán, vecinos de México [rúbricas del Dr. don Antonio de Cárdenas y de la priora, la vicaria y las definidoras del convento de San Jerónimo]. Ante mí, yo José de Anaya escribano de su majestad [rúbrica]. Derechos un peso, doy fe.<sup>7</sup>

Eso fue el lunes 18 de febrero de 1669. Seis días después —domingo 24 de febrero de 1669—, 86 monjas de velo negro acompañan a la joven Juana Inés en la ceremonia de su profesión. ¿Quiénes son ellas? Veamos (anoto sus nombres por orden cronológico de toma de profesión y en algunos casos apunto breves comentarios):<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Se transcribe de *E: fosé de Anaya. Pp: 55v-56v Año: 1669. Archivo Histórico de Notarías Ciudad de México*. Yo lo tomo de un escrito titulado Diplomática Privada. Tanto el documento que publica Soriano Vallés en el Apéndice 1 de su libro, como el que cito, fueron mencionados por Augusto Vallejo en 1995. Cuando vi (en Internet; ya no lo está) el documento de febrero de 1669 en Diplomática privada y más tarde en “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”. Convento de San Jerónimo [enero-febrero, 1982]. México: Universidad del Claustro de Sor Juana) fue sin consultar a Vallejo. Véase de él, “La carta de Sor Juana a su confesor, encontrada por Tapia Méndez, ‘históricamente apócrifa’”. 2 de diciembre de 1995.

<sup>8</sup> Organizo los datos, tomándolos de Guillermo Schmidhuber de la Mora (con la colab. de Olga Martha Peña Doria), *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, 2013.

1. Catalina de San Juan. Al parecer, la jerónima que llevaba más tiempo —60 años, 6 meses, 24 días— de haber profesado en San Jerónimo (profesó el 31 de julio de 1608; murió el 12 de septiembre de 1669, casi siete meses de la profesión de Sor Juana).

#### **A Catalina de San Juan le siguen cinco monjas que profesaron en la década de los años diez de 1600:**

2. Juana de San Agustín, 4 de julio de 1614-25 de enero de 1671.
3. Ana de San Agustín, 17 de julio de 1614-2 de diciembre de 1671.  
(Juana de San Agustín y Ana de San Agustín profesaron en julio de 1614 a 13 días de diferencia y murieron en 1671; Juana de San Agustín en enero y Ana de San Agustín en diciembre).
4. María de la Encarnación, 9 de octubre de 1617-26 de octubre de 1688.
5. Ana de Cristo, 18 de octubre de 1617-24 de septiembre de 1688.  
(María de la Encarnación y Ana de Cristo profesaron en 1617 a nueve días de diferencia; María de la Encarnación murió en 1688 y Ana de Cristo en 1675).
6. María de San Miguel, 21 de diciembre de 1618-15 de noviembre de 1677. Era la priora cuando Juana Ramírez entró al convento, se convirtió en novicia y hoy será monja profesada.





**Ahora pasan 12 monjas que profesaron en la década de los años veinte:**

7. Catalina de San Jerónimo. Profesó el 2 de enero de 1622 y murió el 18 de septiembre de 1677. El 9 de febrero de 1692, Sor Juana compró su celda en 300 pesos. (Casi a 15 años de haber muerto Sor Catalina de San Jerónimo).
8. Petronila de la Encarnación, 7 de mayo de 1623-2 de julio de 1680. Era la vicaria de San Jerónimo cuando Juana Ramírez ingresó, se hizo novicia y ahora profesa.
9. Juana de San Nicolás.
10. Juana de San Antonio.
11. Jerónima de la Madre de Dios.
12. Beatriz de San Ildefonso, 15 de febrero de 1626-28 de abril de 1677. Era una de las cuatro definidoras cuando Juana Ramírez ingresó a San Jerónimo, se hizo novicia y ahora profesa.
13. Antonia de San Jerónimo.
14. Antonia de Jesús.
15. María de San Antonio.
16. Luisa de San Simón.
17. Ysabel de San Cristóbal.
18. Beatriz de San Francisco.  
(Todas ellas murieron entre 1670 y 1683 [una en 1670; una en 1673; dos en 1677; dos en 1678; tres en 1680; dos en 1681; una en 1683]).

**Siguen 18 monjas que profesaron en la década de los años treinta:**

19. Catalina de San Gregorio, 18 de noviembre de 1632-21 de octubre de 1679.
20. Beatriz de Jesús, 25 de noviembre de 1632-26 de mayo de 1697. Era también una de las cuatro definidoras cuando Juana Ramírez ingresó a San Jerónimo, se hizo novicia y ahora profesa. Murió poquito más de dos años después de Sor Juana. (Catalina de San Gregorio y Beatriz de Jesús profesaron a una semana de diferencia; Beatriz de Jesús murió muchos años después de Catalina de San Gregorio).
21. Ynés de San José, 30 de noviembre de 1632-5 de junio de 1670.  
(Catalina de San Gregorio, Beatriz de Jesús e Ynés de San José profesaron respectivamente el 18, el 25 y el 30 de noviembre de 1634; la primera en morir fue Ynés de San José, le siguió Catalina de San Gregorio y años después Beatriz de Jesús, quien sobrevivió a Sor Juana).
22. Francisca de la Purificación.
23. Melchora de Jesús, 8 de febrero de 1634-24 de julio de 1684.
24. María de San Juan, 8 de febrero de 1634-5 de abril de 1682.  
(Melchora de Jesús y María de San Juan profesaron el mismo día; María de Jesús murió en 1682 y Melchora de Jesús en 1684).
25. Catarina de San Pedro.
26. Margarita de San Francisco.
27. Ysabel de San Antonio.
28. Juana de San Ildefonso.
29. Ana de Jesús.

30. Andrea de la Encarnación, 29 de enero de 1637-10 de febrero de 1696. Murió 10 meses después de Sor Juana.
31. Josefa de San Andrés.
32. Tomasa de Jesús, 24 de enero de 1638-3 de abril de 1670.
33. Josefa de la Trinidad, 29 de enero de 1638-3 de diciembre de 1682.
34. María Emmanuel, 4 de febrero de 1638-15 de enero de 1704. Murió muchos años después de Sor Juana. (Tomasa de Jesús, Josefa de la Trinidad y María Emmanuel profesaron respectivamente el 24 de enero, el 29 de enero y el 4 de febrero de 1638; murieron en distintos años: 1670, 1682 y 1704).
35. Gabriela de San Jerónimo.
36. Francisca de San José.  
(Con excepción de tres monjas que murieron después de Sor Juana, y que habían profesado mucho antes que ella, las demás monjas murieron: tres en 1670; tres en 1675; una en 1679; dos en septiembre de 1681, una el 17 y la otra el 24; dos en 1682; una en 1684; una en 1686; una en 1687; una en 1693).





**Luego vienen las 21 profesas de los años cuarenta:**

37. Jerónima de San Pedro, 9 de diciembre de 1640-6 de junio de 1676.
38. Ysabel de San Luis, 9 de diciembre de 1640-9 de junio de 1680. Era una de las cuatro definidoras cuando Juana Ramírez ingresó a San Jerónimo, se hizo novicia y ahora profesa. (Jerónima de San Pedro e Ysabel de San Luis profesaron el mismo día; Jerónima de San Pedro murió cuatro años antes que Ysabel de San Luis).
39. Ysabel de San Juan, 21 de abril de 1641-20 de febrero de 1684.
40. Juana del Santísimo Sacramento, 21 de abril de 1641-11 de mayo de 1704. Murió 9 años después de Sor Juana. (Ysabel de San Juan y Juana del Santísimo Sacramento profesaron el mismo día; Ysabel de San Juan murió 20 años antes que Juana del Santísimo Sacramento, quien murió años después de Sor Juana).
41. Juana de Santa Ynés, 26 de noviembre de 1641-24 de enero de 1701. Era también una de las cuatro definidoras cuando Juana Ramírez ingresó a San Jerónimo, se hizo novicia y ahora profesa. Fue también priora de San Jerónimo. Murió después de Sor Juana.
42. Clara de San Juan, 12 de enero de 1642-20 de diciembre de 1696. Murió después de Sor Juana.
43. María de San Juan Evangelista, 19 de enero de 1643-2 de diciembre de 1697. Murió después de Sor Juana.
44. María de San José, 15 de febrero de 1643-27 de febrero de 1699. Murió después de Sor Juana.
45. Marcela de San Onofre.

46. María Bernardina de la Trinidad, 7 de junio de 1644-8 de abril de 1696. Murió casi un año después de Sor Juana.
47. María Magdalena.
48. Jerónima de la Asunción.
49. Agustina de la Madre de Dios, 17 de mayo de 1646-5 de enero de 1696. Murió casi nueve meses después de Sor Juana.
50. Teresa de San José, 10 de junio de 1646-9 de noviembre de 1683.
51. María de San Gregorio, 11 de junio de 1646-28 de mayo de 1691.  
(Teresa de San José y María de San Gregorio profesaron con un día de diferencia; Teresa de San José murió 7 años y medio antes).
52. Margarita de San Jerónimo, 5 de junio de 1647-15 de enero de 1703. Murió después de Sor Juana.
53. Josefa del Santísimo Sacramento, 5 de junio de 1647-18 de agosto de 1702. Murió después de Sor Juana.  
(Margarita de San Jerónimo y Josefa del Santísimo Sacramento profesaron el mismo día. Josefa del Santísimo Sacramento murió cinco meses antes de Margarita de San Jerónimo; las dos después de Sor Juana).
54. Francisca de Jesús.
55. Josefa de San Pedro y Santa Águeda.
56. Clara de la Encarnación.
57. Ana de San José.  
(Una murió en 1675; una en 1676; una en 1680; una en 1682; una en 1683; una en 1684; una en 1688; una en 1689; una en 1690; dos en 1691; una en 1694. Nueve monjas murieron después de Sor Juana: tres en 1696; una en 1697; una en 1699; una en 1701; una en 1702; una en 1703; una en 1704).

**Siguen 13 monjas que profesaron en la década de los años cincuenta:**

58. María de San Francisco.
59. Casilda de San Martín.
60. Antonia de San Pedro.
61. Jerónima de Santa Cecilia, 6 de octubre de 1652-12 de junio de 1694; 15 días después murió Úrsula de las Vírgenes.
62. María de San Isidro, 22 de junio de 1653-26 de julio de 1714. Murió más de 9 años después de Sor Juana.
63. Ynés de San Nicolás.
64. Catarina de San Cristóbal.
65. Juana de la Natividad, 28 de noviembre de 1653-29 de septiembre de 1706. Murió más de 9 años después de Sor Juana.
66. María de San Pedro, 29 de enero de 1654-22 de febrero de 1697. Murió casi dos años después de Sor Juana.
67. Josefa de San Gregorio, 1º de abril de 1656-7 de enero de 1703. Murió más de 7 años después de Sor Juana.
68. Úrsula de las Vírgenes, 11 de marzo de 1657-27 de junio de 1694; 15 días antes había muerto Jerónima de Santa Cecilia.
69. Antonia de San Francisco, 24 de febrero de 1658-13 de diciembre de 1696. Murió más de un año después de Sor Juana.
70. Mariana de San Pedro.  
(Una murió en 1669; una en 1673; una en 1676; una en 1679; dos en 1691; dos en 1694. Cinco murieron después de Sor Juana; una en 1696; una en 1697; una en 1703; una en 1706; una en 1714).





**Por último, 17 monjas (una de ellas, Sor Juana Inés) profesaron en la década de los años sesenta:**

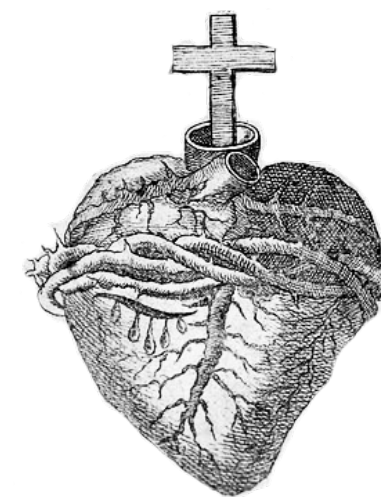
71. Ana de San Jerónimo, 1º de enero de 1660-24 de abril de 1691 (fue una de las 8 monjas que murieron en San Jerónimo ese año de 1691).
72. Antonia de San Jacinto, 25 de agosto de 1660-10 de enero de 1695 (fue la primera de las siete monjas que murieron en el convento de San Jerónimo en 1695).
73. Gregoria de San Antonio.
74. Francisca de San Andrés.
75. María de la Anunciación.
76. Lugarda Teresa de San Francisco, 29 de enero de 1664 - 5 de agosto de 1692.
77. María de San Diego, 19 de octubre de 1664 - 16 de enero de 1692. (Como Lugarda Teresa de San Francisco, María de San Diego profesó en 1664; las dos murieron en 1692, Lugarda Teresa de San Francisco en enero y María de San Diego en octubre).
78. Luisa del Espíritu Santo, 10 de noviembre de 1664-4 de septiembre de 1700. Murió más de cinco años después de Sor Juana.
79. María de San Jerónimo, 12 de enero de 1665-6 de diciembre de 1700. Como Luisa del Espíritu Santo, también murió en 1700; Luisa del Espíritu Santo en septiembre y María de San Jerónimo en diciembre.
80. María de Cristo; fue novicia del 3 de julio de 1667 hasta 1680, año en que profesó. Murió el 29 de agosto de 1701, más de seis años después de Sor Juana.
81. Margarita de San Lorenzo, 25 de noviembre de 1667-8 de agosto de 1697. Murió después de Sor Juana.

82. María de Simón, 2 de febrero de 1668-23 de agosto de 1701. Profesó el mes y el año cuando Juana Ramírez ingresó como seglar en San Jerónimo (días después se haría novicia) y murió más de seis años después de la muerte de Sor Juana.
83. Micaela de San Ildefonso, 2 de octubre de 1668-1º de abril de 1712. Cuando profesó —2 de octubre de 1668—, Juana Inés era novicia en San Jerónimo; murió el 1º de abril de 1712, casi 17 años después de haber muerto Sor Juana.
84. Juana de San José, 2 de octubre de 1668-10 de octubre de 1705. (Micaela de San Ildefonso y Juana de San José profesaron el mismo día. Las dos murieron después de Sor Juana).
85. Agustina Juana del Santísimo Sacramento, 29 de enero de 1669-18 de febrero de 1695. Profesó un mes antes de Sor Juana y murió dos meses antes de que Sor Juana muriera. Fue Agustina Juana del Santísimo Sacramento la monja más contemporánea de Sor Juana.
86. María de la Concepción, 21 de febrero de 1669-28 de junio de 1713. Profesó tres días antes de Sor Juana y murió poco más de 18 años después de que ella muriera.  
[En 1669 profesaron tres monjas en San Jerónimo: Agustina Juana del Santísimo Sacramento, el martes 29 de enero, María de la Concepción el jueves 21 de febrero y Juana Inés de la Cruz el domingo 24 de febrero; dos de ellas murieron en 1695: Agustina Juana del Santísimo Sacramento el viernes 18 de febrero y Juana Inés de la Cruz, el domingo 17 de abril].

**87. Juana Ynés de la Cruz, 24 de febrero de 1669-17 de abril de 1695:**

[una murió en 1682; una en 1688; una en 1689; una en 1691; dos en 1692; tres en 1695. Años después de la muerte de Sor Juana, murieron 7 monjas que estuvieron en la ceremonia de aquel domingo: una murió en 1697; dos murieron en 1700; dos en 1701; una en 1705; una en 1712, una en 1713].

86 monjas profesas acompañaron a Sor Juana Inés de la Cruz en su protesta como monja en el Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México. De esas 86 monjas, 61 murieron antes de que muriera Sor Juana y 25 después de ella.<sup>9</sup> Tuvieron el privilegio de convivir en la cotidianidad con la poeta de los siglos.



<sup>9</sup> Mis apuntes podrían sugerir algunos movimientos demográficos en San Jerónimo. Otras monjas ingresaron a este convento en época de Sor Juana, esto es, la conocieron; unas murieron antes que ella y otras (la mayoría) después de ella. Por lo pronto sólo anoto los datos de las monjas que estaban en San Jerónimo el día de su profesión.





Hoy, 24 de febrero de 2019, domingo de convivencia festiva: es la ceremonia firmada con la mano que escribiría páginas inmortales de la poesía y de la prosa (y eso que la autora sólo oficiaba su oficio en sus ratos libres), con la que haría números y cuentas, con la que cocinaba, bordaba, pintaba, componía y acompañaba a su voz en los coros, en las conversaciones. Era la mano que trazó varios géneros de época sagrados y profanos, y también personales: la mano de Sor Juana Inés de la Cruz, sus “dos albas manos”, al decir de su contemporáneo Pedro Muñoz de Castro.

Ese domingo 24 de febrero de 1669, anocheció en San Jerónimo con 87 monjas profesas. Horas antes, en el acta número 251 del Libro de Profesiones había quedado para siempre escrito:

Yo Soror Juana Inés de la Cruz, hija legítima de don Pedro Asuaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez, por el amor y servicio de Dios nuestro Señor y el de nuestra Señora la Virgen María y del Glorioso nuestro Padre San Jerónimo y de la Bienaventurada Nuestra madre Santa Paula, hago voto y prometo a Dios Nuestro Señor, 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 Altísimo y Reverendísimo Señor don Fray Payo de Rivera, obispo de Guatemala y electo Arzobispo de México, y de todos sus sucesores, de vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida, en obediencia, pobreza sin cosa propia, castidad y perpetua clausura, so la Regla de Nuestro Padre San Agustín y constituciones a nuestra orden y casa concedidas, en fe de lo cual lo firmé de mi nombre, hoy a 24 del año de febrero de 1669. María de San Miguel, priora. Juana Inés de la Cruz. Dios me haga santa.<sup>10</sup>

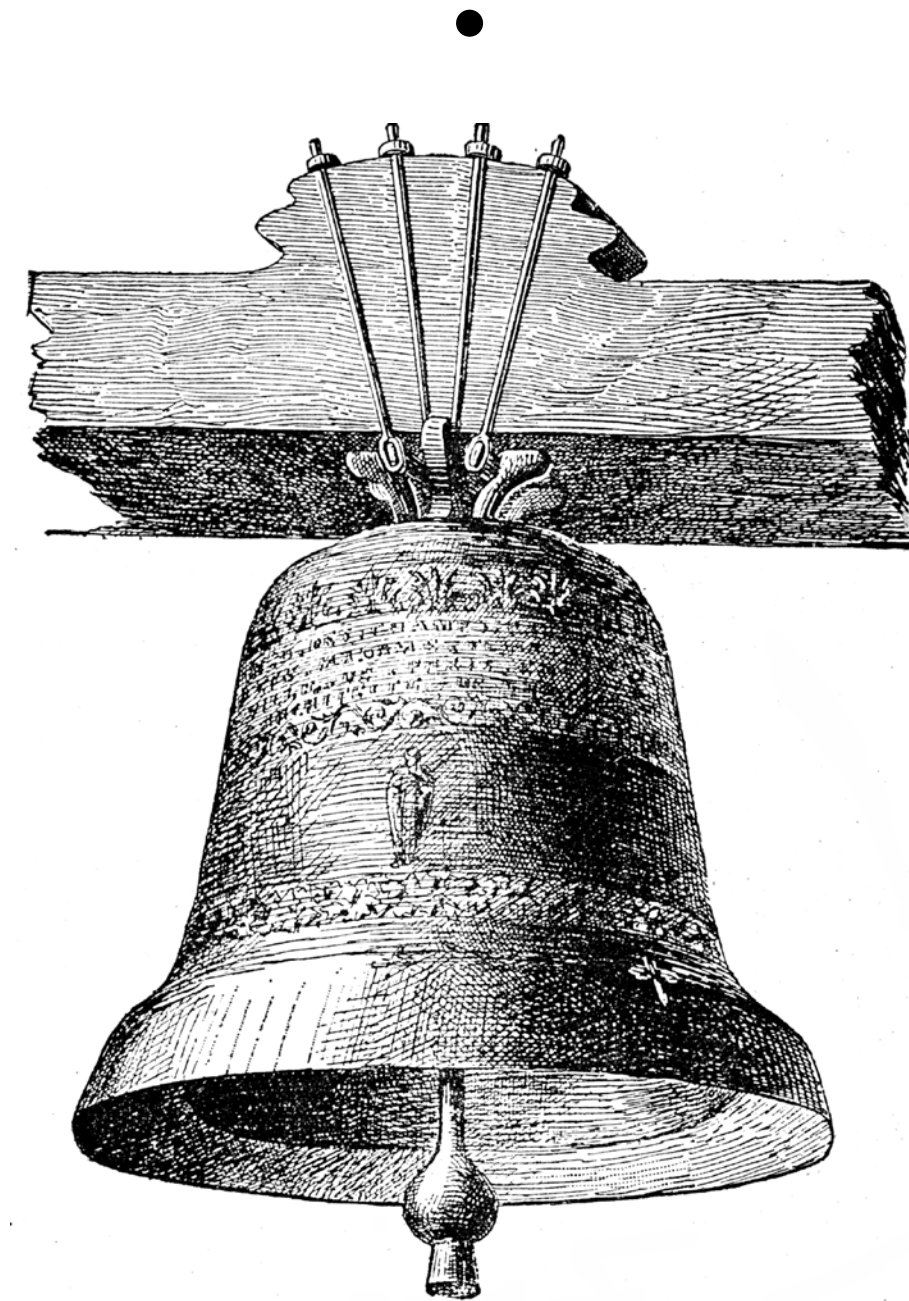
El domingo 24 de febrero de 2019 —como domingo fue cuando Juana Inés de la Cruz recibió el hábito de novicia en el convento de las carmelitas (14 de agosto de 1667), como domingo fue el día de su muerte (17 de abril de 1695; “quiero ser sepultada en la parte y lugar que se acostumbra sepultar a las religiosas profesas que lo han sido de este dicho convento”)— se cumplen 350 años de aquel domingo 24 de febrero de 1669, cuando Juana Inés de la Cruz profesó como monja jerónima. “Dios me haga santa” —dijo la joven en su domingo nupcial religioso, epitalamio prodigioso de San Jerónimo, epifanía, Cantar de los Cantares. Coros y flores, luces y espumas, letras, palabras y plumas, campanas, armonía, alegría, ¡a celebrar!, ¡a brindar por la santa escritura!

Eternamente agradecidos, los lectores de la monja poeta asistimos felices a su homenaje el domingo 24 de febrero de 2019. En su propia casa de estudio, en la Universidad del Claustro de Sor Juana, que este año cumple 40 años. También el Zéfiro (ecos de la poeta de la casa), donde desde hace diez años se renueva el olor y el color del potaje de miel: a lo Sor Juana Inés y sus “amadas hermanas”.



Seguirá pasando el tiempo: no la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, personaje extraordinario y excepcional de la historia y la cultura.

“Las campanas de San Jerónimo,  
Sor Juana, siguen y seguirán  
tocando por ti”.



<sup>10</sup> Copio de Guillermo Schmidhuber de la Mora, *De Juana Inés de Asuaje a Juana Inés de la Cruz. El Libro de profesiones del Convento de San Jerónimo de México*, p. 199.







## NIÑEZ · MOCEDAD · DE LOS CELOS Y EL AMOR

• RAMÓN XIRAU •



ña sabia y juguetona a los tres años; muchacha enamorada —¿de quién?, ¿de alguien acaso?— a los catorce; jovencuela de diecisiete que discute con los doctores; mujer que, al fin de su vida, abandona dones y bienes para entregarse al ejercicio de la caridad: todo es precoz en sor Juana, incluso la muerte.

Nacida en la alquería de San Miguel Nepantla, cerca de Amecameca, a unos setenta kilómetros al sureste de la Ciudad de México, Juana fue hija de padre vascongado, Pedro Manuel de Asbaje y Vargas, y madre criolla, Isabel Ramírez de Santillana. Sabemos que tuvo tres hermanas y tres medios hermanos. Sabemos también que su madre, al final de su vida, se declaró soltera. Juana fue hija natural.

San Miguel Nepantla era una pobre alquería. No así el paisaje que rodeó el nacimiento y la niñez de Juana de Asbaje. Situada al pie del Popocatepetl, a más de dos mil metros de altura, la región de Amecameca hace todavía eco a aquella frase de Alfonso Reyes: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire”.

El invierno es frío cerca de Amecameca. Las nieves eternas bajan a ras del Paso de Cortés, por el mismo camino que siguió el conquistador al entrar en México. El verano es moderado cuando las nieves apenas coronan la cima última de los volcanes.

Entre pinos, manzanos, llanos verdes, la tierra natal de sor Juana anuncia, en su riqueza fría, el calor tropical hacia donde se precipitan las montañas.

No es poco lo que sabemos de la niñez de sor Juana. En su autobiografía —la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*— sor Juana recuerda a quienes la acusan de dedicarse más a las letras y a las ciencias que a la vida contemplativa que desde los tres años estaba, por así decirlo, condenada al ejercicio del conocimiento y de las letras:

Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y puede testificarlo.





La *Respuesta* intenta demostrar que Juana nunca había escrito “sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros”. Forzada y violentada, en efecto, por su propia precocidad, por su innato afán de saber. En uno de sus poemas lo dice así ella misma.

Si es malo, yo no lo sé;  
sé que nací tan poeta,  
que azotada, como Ovidio,  
suenan en metro mis quejas.

Y cuando *Los empeños de una casa*, la mejor de las dos comedias de enredos escrita por sor Juana, habla de sí misma por boca de Leonor, dice:

Inclíneme a los estudios  
desde mis primeros años  
con tan ardientes desvelos,  
con tan ansiosos cuidados,  
que reduje a tiempo breve  
fatiga de mucho espacio.

A tal grado llega su afán de saber que, todavía muy niña, se castiga a sí misma y deja de comer las golosinas que más le apetecen cuando no aprende bien una lección; renuncia a comer queso “porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer”.

Juana se entera pronto de que en México existen las escuelas y la universidad. Entre los seis y los siete años se dedica a “matar” a su madre con “instantes e importunos ruegos” para que, disfrazada de hombre, la manden a México. Es natural que sus ruegos fueran desoídos. Lo es también que, viviendo con su abuelo, se dedicara a “leer muchos libros varios que tenía”.

Probablemente llega Juana a la Ciudad de México a los ocho años. Es seguro que, a los trece, “la introdujeron en el Palacio (...) donde entraba con título de muy querida de la señora Virreina”, la marquesa de Mancera.<sup>1</sup> Antes de entrar en la corte aprende rapidísimamente el latín con el bachiller Martín de Olivas.



<sup>1</sup> La frase es de Diego Calleja en su *Vida de Sor Juana* (Minerva, México, 1963).

La corte del virrey Mancera es especialmente lúcida. Así la describe Ludwig Pfandl:

En los albores de la primavera de 1664 tomó posesión el marqués de Mancera de su puesto de virrey; en el mismo año Juanita, que todavía no tenía completos los trece, llega a la corte. Aquí encuentra sencillamente todo lo que su corazón puede anhelar: compensación del amor paterno, amistad con sus coetáneos, solícitos y sabios maestros, obsequiosas damas de honor, brillantes reuniones, ingeniosas charlas de sobremesa, noticias del vasto mundo y ante todo acceso a los libros. Actos públicos, pomposos y divertidos (en los cuales no sólo participa el pueblo, sino también los cortesanos), y también, por ejemplo, las festividades de la Iglesia y las procesiones, o las representaciones teatrales en Palacio y en las escuelas particulares y monásticas, o los paseos por el canal de Jamaica o las graduaciones doctorales y las discusiones en la universidad.<sup>2</sup>

Éste es, a grandes rasgos, el ambiente que encuentra sor Juana en la corte. Poco sabemos de los hechos de su vida durante estos años. Conocemos, sin duda, su relación con los virreyes y, especialmente, con las virreinas de Mancera y, más tarde, de Galve. Pero de estos primeros años conocemos, sobre todo, un hecho especialmente significativo.

El virrey Mancera, entre burlas y veras, se siente atraído por esta niña inteligente, sensible y del todo excepcional. Juana tiene diecisiete años cuando el virrey le organiza una especie de examen ante cuarenta doctores: filósofos, poetas, historiadores, teólogos, maestros de artes... Después de una larga discusión, Juana sale triunfante. Todo parece dispuesto para una carrera literaria. No quiso Juana que así fuera o no lo quisieron ni el ambiente ni los tiempos. Con una decisión que aparece brusca —¿cómo saber hasta qué punto o fue realmente?—, Juana entra en el convento de las carmelitas descalzas (1667), cuya disciplina rigurosísima se le hace muy pronto insostenible. Al año siguiente, y para el resto de toda su breve vida, sor Juana ingresa en el Convento de San Jerónimo.<sup>3</sup>



<sup>2</sup> Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique* (UNAM, México, 1963, p. 38). El libro de Pfandl es un intento de psicoanálisis de sor Juana. Aun cuando es muy discutible —no acaba de saberse nunca si los símbolos analizados por Pfandl son específicamente los de sor Juana o símbolos generales—, aporta datos y descripciones interesantes.

<sup>3</sup> A partir de esta fecha los datos se vuelven borrosos y es difícil trazar una biografía de sor Juana ateniéndose a la cronología de los hechos. Vamos a sustentar la hipótesis de que por lo menos la raíz, si no la redacción, de sus poemas amorosos debe encontrarse en su vida cortesana; es probable que su feminismo arranque igualmente de esta época. En todo caso, y a partir de este punto, trataré de proporcionar una biografía espiritual más que una biografía cronológica. Al fin y al cabo es mucho más esencial lo que sor Juana nos dice que el momento en que pudo decirlo o pensarlo.



Ha sido larga y está lejos de resolverse la querrela acerca de los amores de Juana de Asbaje. Algunos piensan que el amor fue, para ella, cosa de la imaginación; otros, como Menéndez y Pelayo y Alfonso Reyes, ven en su obra tales acentos de emotividad que no pueden aceptar que este amor fuera puramente imaginario; otros, por fin, como Ludwig Pfandl, ven en los amores de sor Juana proyecciones de su narcisismo o de su fijación en la imagen paterna.<sup>4</sup> La discusión es algo ociosa. El hecho concreto es que sor Juana escribe en sus romances, lirias, sonetos, algunos de los mejores poemas de amor de la lengua castellana.

Real o imaginario —pero ya real en cuanto se expresa—, el amor es para Juana una vivencia y una presencia:

con capa de cortesano  
se me entró en el corazón.

Presencia llena de ambigüedades, fracasos, renunciaciones posiblemente intencionales, querencias, reflexiones, ausencias, celos.

El amor, como la capacidad de conocer, es en sor Juana innato e involuntario: “aunque no quise, te quise”. Pero ya sea que sor Juana describa psicológicamente los efectos del amor, ya sea que nos muestre sus oposiciones, contrastes y guerras, ya que se trate de “sentimientos de ausente”, el amor es para ella el intento de reducir los opuestos. En algunos casos su inteligencia quiere explicarse el amor por medios racionales. Acaba por darse cuenta sor Juana de que la inteligencia es impotente.<sup>5</sup> El amor es, en última instancia, inexplicable. Podríamos pensar que el “galanteo”, el “cariño”, el “entendimiento”, se confunden con el amor. No lo cree así sor Juana. Como por una dialéctica natural, son en un principio los celos los que prueban la existencia del amor:

¿Hay celos? luego hay amor;  
¿hay amor? luego habrá celos.

Pero los celos no explican el amor. Lo que da carácter verdaderamente dramático al amor es la relación presencia-ausencia.

Es cierto que en algunos poemas sor Juana describe la experiencia amorosa. Es igualmente cierto que en todas sus descripciones, en todas sus llamas de amor e inteligencia viva, está “presente” la ausencia.

<sup>4</sup> La hipótesis de una Juana de Asbaje en quien predominan formas patológicas fue hecha ya por Ermilo Abreu Gómez. Debe encontrarse, sobre todo, en el libro ya citado de Pfandl.

<sup>5</sup> Sor Juana conserva una idea muy semejante cuando, en el *Primero sueño*, nos sugiere que no hay conocimiento intuitivo, total, inmediato, de Dios. La misma lucha que aquí encontramos entre el “entendimiento” y el amor habrá de encontrarse, en un plano metafísico, entre la razón y la fe y, aun dentro de los métodos racionales, entre la incapacidad de la intuición y la capacidad de un entendimiento basado en las categorías aristotélicas.

Sucede como si sor Juana quisiera alejar el objeto amoroso para mejor amarlo; como si quisiera guardarlo en el recuerdo para mejor poseerlo en las imágenes de la memoria. Dirigiéndose a uno de sus amados ausentes, diría sor Juana:

te labra prisión mi fantasía.

Es en este punto donde la obra de sor Juana nos recuerda la idea del amor que se desarrolla entre los cátaros y se filtra a los trovadores de Provenza y Occitania. Para ellos, como para Dante —¿dónde?, ¿cuándo su Beatriz? —, el amor lo es de verdad si es amor recíproco desgraciado.<sup>6</sup> Sólo existe el amor cuando no se realiza para mejor llegar a ser en un constante posponer las relaciones amorosas. La espada que Tristán coloca entre los dos cuerpos desnudos es uno de los símbolos más explícitos de este amor que se irrealiza para realizarse.<sup>7</sup> No es necesario ni es lógico pensar que sor Juana conociera la tradición trovadoresca del amor cortés. No es necesario tampoco pensar que sor Juana dejara de conocerla, por lo menos, filtrada a través de la literatura española.<sup>8</sup> Lo que es un hecho es que en sor Juana, como en los trovadores, el amor real es el amor desgraciado, la huella de amor que no se olvida para que, en la memoria, sea presencia de amor. El “agua” va borrando “lo que va dictando el fuego”. Pero es éste un borrar que no se borra, una ausencia que es presencia y, a fin de cuentas, presente ausencia, unión de los opuestos en el alma. Dirá sor Juana que mucho dista “lo vivo de lo pintado”. Diríase que ella prefiere lo pintado a lo vivo: amor que se busca ausente, recuerdo, “memoria del olvido” para llegar a ser.<sup>9</sup>

Veremos que este amor se realiza plenariamente en algunos poemas de amor humano. Veremos, sobre todo, que su verificación total le llega a sor Juana con la presencia de lo divino. Por ahora tenemos que contentarnos con su amor —a la vez y necesariamente real y fantástico— que describe celos, carencias, voliciones, en una “dulce ficción por quien penosa vivo”.



<sup>6</sup> Véase Denis de Rougemont, *Amor y Occidente* (Galatea, México, 1946).

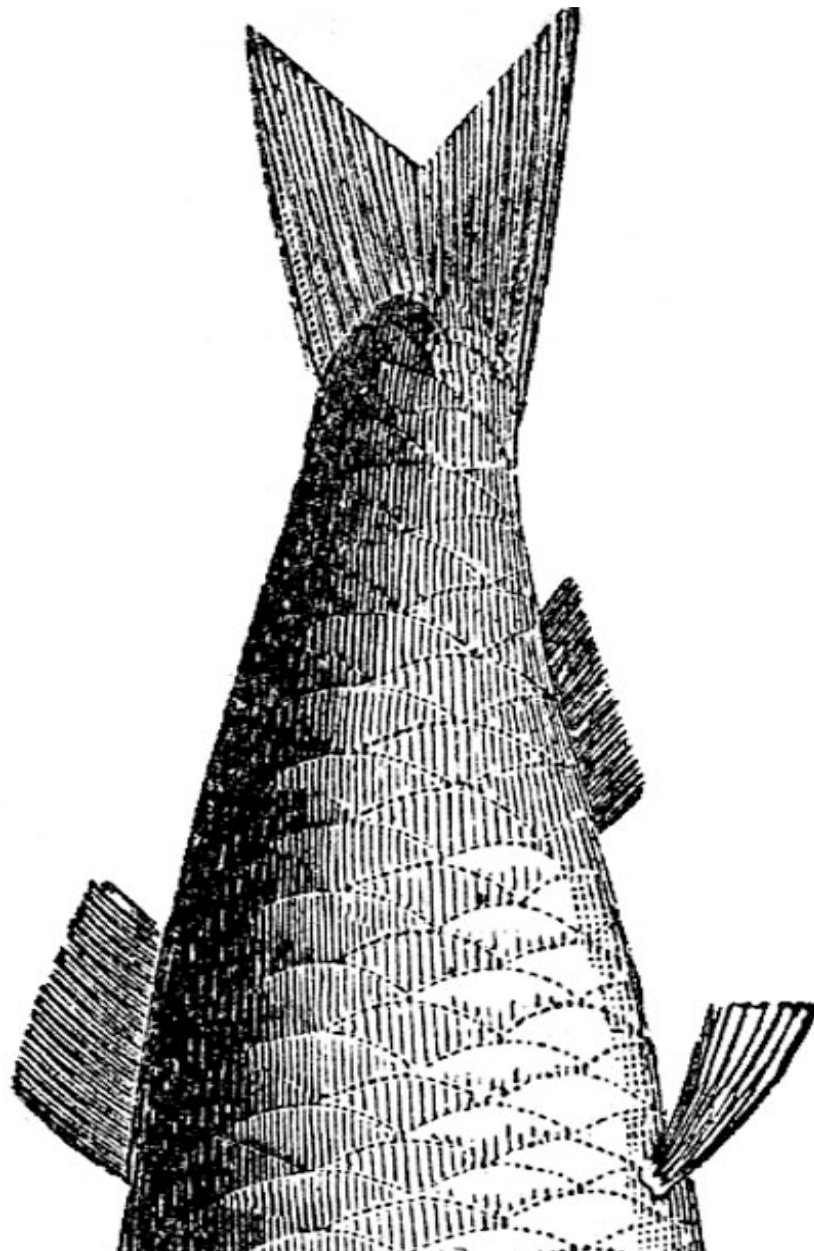
<sup>7</sup> Esta tradición cátera y gnóstica, en última instancia, procede de la necesidad de negar el mundo credo por el mal. La negación puede realizarse precisamente por la orgía —es el caso de algunos trovadores de Provenza—, no por este acto del posponer que cifra la obra de un Bernart de Ventadorn o de un Arnaut Daniel.

<sup>8</sup> Recuérdese que esta tradición se encuentra ya en la novela del siglo XV y, especialmente, en *La Celestina*. No es imposible trazarla en el *Polifemo* de Góngora.

<sup>9</sup> La frase es de Emilio Prados. Nuevamente: en la poesía de nuestros días puede encontrarse (Mallarmé, Joyce, surrealismo) una buena dosis de tradición gnóstica implícita.



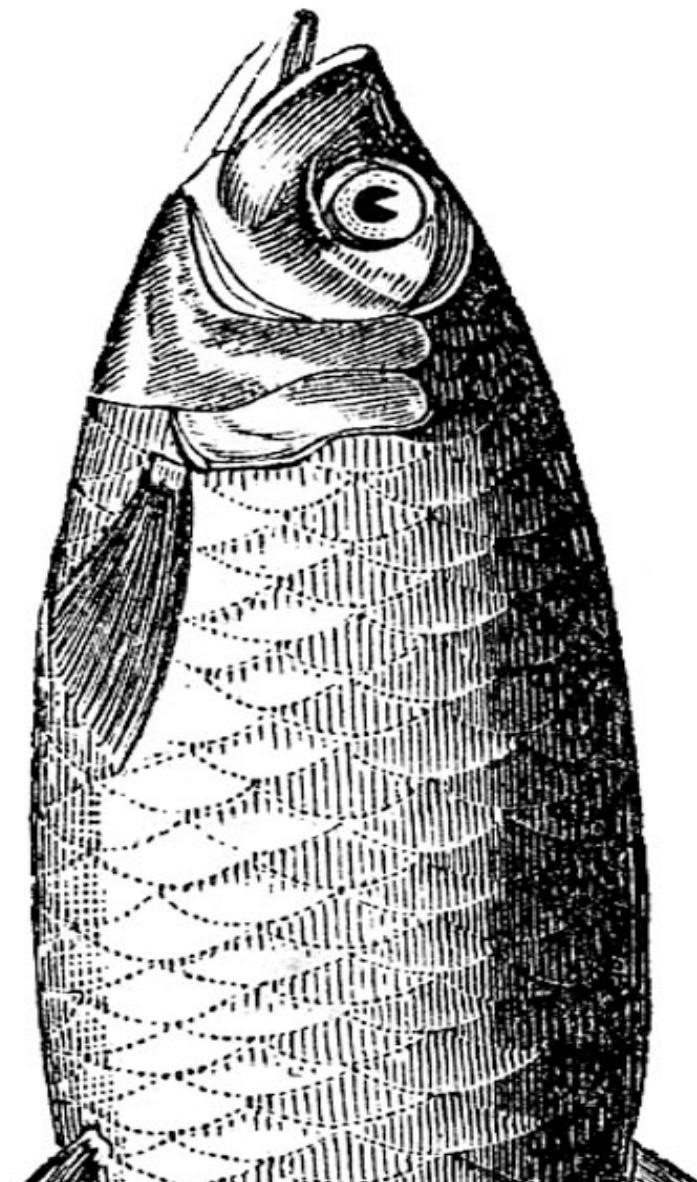
Sor Juana nos dice que entró en el convento porque estaba “negada” para el matrimonio. ¿Habría que decir, con Pfandl, que esta renuncia a la vida es renuncia a la feminidad? De ser así, el feminismo de Sor Juana debería entenderse —y así lo dijo Pfandl— como un “ataque” a los hombres. No es de creer que la hipótesis tenga suficientes fundamentos sobre todo si recordamos la ironía, el humor y a veces la gran alegría con que Sor Juana defiende a las mujeres; es decir, las afirma y se afirma al afirmarlas. Los hechos que nos constan —las obras— parecen decirnos que sor Juana fue feminista precisamente porque fue mujer. No hay principalmente amargura en el célebre *Hombres necios que acusáis*, ni la hay en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Si algo hay en ambas es, más bien, alborozo. El feminismo de sor Juana es, ante todo, afirmación de la igualdad de capacidades, tanto emocionales como intelectuales—sobre todo intelectuales—, entre los hombres y las mujeres. Para aclarar su feminismo,



sor Juana invoca razones mítico-históricas (Atenea, ¿no es diosa de la sabiduría?), razones de la autoridad (santas cristianas que son místicas, teólogas, historiadoras...), y encuentra razones patentes en las virreinas, sus amigas. Ante una sociedad que la entiende a medias y un “mundo” que a veces la acosa, sor Juana, más que proponer un feminismo teórico, hace acto de autodefensa y de autoafirmación. Más que de feminismo habría que hablar de feminidad: la que aparece en sus versos, en la *Respuesta* y en algunas de las obras de ocasión que dirige a sus virreinas preferidas: la de Mancera y la de Galve.

Amor, feminidad, ironía, muchas veces ternura: todo esto expresa y de todo ello rebosa la obra de sor Juana Inés de la Cruz.

\*Ramón Xirau, *Genio y figura de sor Juana Inés de la Cruz*, El Colegio Nacional, México, 2016.



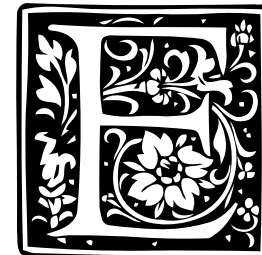




# LA ROSA DE ALEXANDRÍA

UNA QUERRELLA SECRETA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

• ELÍAS TRABULSE •



El 25 de noviembre de 1691 se cantaron en la catedral de Oaxaca los *Villancicos* que Sor Juana Inés de la Cruz había compuesto en honor de Santa Catarina de Alejandría. Ese mismo año fueron impresos en Puebla, precedidos de una “Dedicatoria” del doctor Jacinto de Lahedesa Verástegui, en la cual exaltaba las virtudes intelectuales de Sor Juana.

Desde hace varios años diversos investigadores de la vida y obra de la monja han señalado el carácter autobiográfico y no impersonal de esa obra. También han reparado en el elogio que hace de las cualidades intelectuales de la Santa y en su nada velada actitud de proponerla como modelo de mujer sabia frente a todos aquellos que negaban el derecho de las mujeres para realizar trabajos intelectuales o bien que ponían en duda su capacidad para llevarlos a cabo.

El haber elegido a Santa Catarina como ejemplo de la sabiduría femenina no fue casual en ese conflictivo año de 1691. Ya diez años antes, en su beligerante “Carta” a su confesor Antonio Núñez de Miranda, la había citado como modelo de mujer letrada, y apenas unos meses antes, en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, había repetido la mención.

El interés de estas notas es el de señalar dos puntos relacionados con esa peculiar obra de Sor Juana: primero la *fuentes* literaria de que partió y segundo el *método expositivo* que utilizó.

Los textos hagiográficos clásicos sobre la vida de Santa Catarina son el *Breviario Romano* y la *Leyenda Dorada* de Jacobo Vorágine. Sor Juana conoció sin duda el primero de ellos, y es probable que también haya leído el segundo. Sin embargo, para elaborar sus *Villancicos* partió de otra obra que por su carácter y contenido podemos señalar como *fuentes* básica.

En el año de 1672 apareció en México una obra de título *La Rosa de Alejandría*. Se trataba de un grueso volumen de más de 300 páginas que había sido impreso por Francisco Rodríguez Luprecio por encargo de dos curas beneficiados de la parroquia de Santa Catalina de la capital del virreinato. Su autor fue el presbítero criollo Pedro de la Vega, licenciado por la Universidad de México y miembro de la Congregación de la Purísima Concepción. La obra llevaba una “Aprobación” del padre Núñez de Miranda y una “Licencia” del virrey marqués de Mancera. Acerca del título de la obra el autor dice que utilizó el de la “Rosa de Alejandría” ya que, según San Ambrosio, la Rosa es “vistoso jeroglífico de un mártir”, además de que “a Santa Catarina por virgen, por mártir y por doctora, le viene, como nacido, el epíteto de Rosa: y por su esclarecida patria, el serlo de Alejandría”. Inclusive el largo texto está dividido en doce “rosicleres” a manera de capítulos. Al principio de la obra cita sus fuentes ante las que destaca la *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra. Más adelante mencionará también a Jacobo de Vorágine.



La importancia de este libro poco conocido es que, todo él, está atravesado por un profundo sentimiento antifeminista. De la Vega no disimuló, ni intentó hacerlo, la profunda aversión que a él, como a su amigo y colega Antonio Núñez de Miranda, le producían las mujeres sabias: y cuando aborda el caso de Santa Catarina no puede menos que decir que su sabiduría no era sino producto de sus “varoniles rasgos”. Más aún, a pesar de declarar a Santa Catarina como la “Décima Musa del Parnaso” y “Patrona de las Musas en Egipto” afirmó que su heroísmo desmentía la realidad de su sexo, y que la fortaleza de que hizo gala ante los suplicios no era sino el producto de un “varonil principio”. Sin embargo, toda esta manifestación de espíritu antifeminista acaso hubiera pasado inadvertida por Sor Juana, diez y nueve años más tarde, (después de todo, diversos libros y sermones de la época propalaban ese sentimiento), de no ser por dos razones. La primera fue que la “Aprobación” de fecha 28 de julio de 1671 la había dado su antiguo confesor, el jesuita Núñez de Miranda, quien había leído la obra a petición expresa del marqués de Mancera: y la segunda, que en un largo capítulo De la Vega arremete contra las mujeres sabias de su época, apoyado en el testimonio del patrón de la orden de Sor Juana: San Jerónimo. El retrato que De la Vega pintó en 1672 bien podría haber sido rubricado, en ese año y en 1691, por el confesor de Sor Juana, quien en esos años se había percatado, más allá de toda duda, de lo difícil que era hacer que la monja olvidara sus “locuras” literarias y eruditas para dedicarse a la vida ascética y contemplativa de una monja, tal y como él se lo había exigido infructuosamente. Incluso, en un pasaje, De la Vega escribió algo que parecería un retrato hablado de Sor Juana en 1671. El texto dice así:

Estudiaba para vivir como prudente, porque le ajustase después esta alabanza, que le da en su Oficio la Iglesia. Leía para portarse como sabia, pues por tal había de ser de las universidades patrona. No hacía alarde de entendida con *desdo-*

*ros de bachillera*. Por eso no atendía a lo dulce engañoso del estilo en los poetas que estudiaba, y oradores que aprendía, sino a lo útil de la sentencia y lo honesto de la enseñanza. ¡Qué ilustre idea, aunque gentil, a las doncellas de ahora! Aún desde los tiernos años se enseñan muchas a amar con disfraces de que aprenden a leer. Ni aun a oír, cuanto más leer poetas, permitía San Jerónimo a las vírgenes de su tiempo: ya hoy, ó es mayor e seguro o más buscado el peligro. No es justo se aprenda en la edad pueril lo que es necesario se desaprensa en la grande. Y con dificultad se olvida lo que en la niñez no se desdeña: sentencia Filósofo Andaluz (Séneca) que deben repensar lo padres en la educación de sus hijos.

Y más adelante añade una censura para los que leen poesía erótica:

Ni aun tocar los libros de lascivos poetas permitió el más profano maestro que tiene en sus escuelas cupido: (Ovidio) ¿qué pronunciará al leerlos? Estrago de juveniles años los llamó muy bien Anónimo. Salvillas de oro donde se sirve el veneno en dulzura de palabras. Lastimosa cosa que culpemos mucho a Ovidio por sus libros de Arte amandis, que condenamos las ternuras de Cátulo, y no se repare en muchos libros, que apostadamente andan en manos de azucenas cándidas ¡con riesgo de alejarse al cierzo que levantan tales libros! De quienes escribe Horacio, no enseñan más que a pecar, a quien no sabe qué es culpa.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que en 1671 Sor Juana llevaba ya dos años en el convento de San Jerónimo, o, más correctamente, de Santa Paula: y que a pesar de ello no había abandonado, tal como Núñez de Miranda había erróneamente supuesto, ni sus estudios ni sus actividades literarias. Cuando en 1682 Sor Juana escribe esa acre “Carta” a su confesor, las relaciones entre los dos habían llegado a un límite. La ruptura subsecuente no fue más que la conclusión obvia de esos doce años de tensión entre ambos: que si algo muestra es la tenacidad moraliza-

dora de Núñez de Miranda, y la esquivez de una Sor Juana que se siente cada vez más acorralada y que opta por la ruptura ante el obsesivo celo confesional del sacerdote. Ni el biógrafo ni panegirista de Núñez, el jesuita Juan Antonio de Oviedo, pudo ocultar la fuerte presión moral que aquel ejerció sobre la monja y que logró “exasperarla”, como ella misma dice, ya que el padre había llegado incluso a externar públicamente su desaprobación a las actividades de Sor Juana, calificándolas de “escandalosas”.

Vienen entonces esos diez años de paz en que sor Juana alcanza, en una libertad relativa, la cima de su creación poética. El año de 1691 presencia, por así decirlo, el reinicio de las hostilidades abiertas, porque ocultas siempre las hubo. La “Carta” del obispo Fernández de Santa Cruz vuelve a desatar la polémica. La *Respuesta* de Sor Juana y los *Villancicos* de Santa Catarina fueron la contestación de la monja: la primera para rebatir al obispo y los segundos para refutar una obra publicada dos décadas antes y que reflejaba claramente el ideario antifeminista de su antiguo confesor. Si antes de ese año no se había preocupado en impugnar *La Rosa de Alexandria* era porque posiblemente consideró inoportuno e innecesario reabrir un debate que volvería a acarrearle desavenencias y disgustos. Pero en 1691 el clima de paz se había perturbado y era imperativo defenderse, y de ser necesario atacar. La *Respuesta* a Sor Filotea fue un acto de defensa; los *Villancicos* fueron la ofensiva.

Los *Villancicos* de Santa Catarina fueron redactados en dos niveles: el *obvio* y el *secreto*. En el primero Sor Juana emprendió el panegírico de la Santa y la defensa de los derechos intelectuales de la mujer. En el segundo dibujó con enorme sutileza un jeroglífico hermético que reafirmaba, en un nivel superior, las cualidades espirituales femeninas. De esta manera convirtió la confutación de *La Rosa de Alexandria* en un acto de desagravio y en una exaltación extraordinaria de la feminidad. Veamos cuál fue su *método expositivo*.

El primer aspecto, el *obvio*, ha sido ampliamente estudiado. Las virtudes de Santa Catarina, su fortaleza, sabiduría y santidad, son paradigmáticas, tanto para las mujeres como para los hombres. Sobre todo su sabiduría es alabada de diversas maneras por Sor Juana. La disputa con los cincuenta sabios convocados por el emperador —el célebre pasaje alegórico citado tantas veces y que vemos inserto inclusive en la primera biografía de Sor Juana— le da pie a rebatir una y otra vez el libro de De la Vega. En versos donde campea la más fina ironía llega a decir que lo notable no fue que los venciera —eso se daba por hecho que así sucediera— sino que ellos hubieran aceptado su derrota: “Nunca de varón ilustre / triunfo igual habemos visto”.

Después del panegírico viene la diatriba. Los villancicos VI y XI ponen en la picota a aquellos hombres que advierten contra las mujeres doctas, pero, sobre todo, a los que afirman que ellas sólo deben “hilar y coser”. Estos pasajes nos traen a la memoria una obra de Núñez de Miranda donde prescribe, en un largo capítulo de 25 páginas de letra menuda, que la actividad por antonomasia de las monjas debía ser el “ejercicio de manos y labor”, y en esta clasificación se comprendía “labrar, bordar e hilar”. Así no es difícil que la cuarteta del *Villancico XI* que dice:

Porque, como dizque  
dice no sé quién  
ellas solo saben  
hilar y coser...

haga alusión a esa obra, y ese “no sé quién” sea Núñez de Miranda.



Es probable, sin embargo, que la dimensión secreta, es decir, hermética, que recorre de principio a fin los *Villancicos* de Santa Catarina, revista un mayor interés, pues ahí nos dejó Sor Juana un retrato de sí misma, como mujer y como intelectual, que sólo podría ser comprendido por los iniciados, o sea, por aquellos que estuvieran familiarizados con las claves, jeroglíficos y símbolos del hermetismo y de la alquimia. Toda esa obra está envuelta en una atmósfera “egipcia”, cabe decir, hermética, donde los signos mencionados tienen casi siempre dos significados: el evidente, perceptible por todos, y el oculto, sólo comprendido por unos cuantos, y acaso, sólo por Sor Juana. En efecto, al recorrer el texto de los once villancicos de la santa de Alejandría nos percatamos de que Sor Juana empleó diversos símbolos algunos de los cuales habían sido utilizados también, aunque en otro contexto, por De la Vega en *La Rosa de Alejandría*. El primero de esos símbolos es obviamente el de la *Rosa*, relacionada con la Gran Obra de arte de la alquimia, es decir, con la transmutación de los cinco metales viles en oro. El segundo es el de la *Estrella*, símbolo femenino por antonomasia, que representa al mercurio filosofal. El tercero es *Uroboro*, que representa la eternidad, como una serpiente que se muerde la cola. El cuarto es la *crux hermética, isíaca o ansata*, símbolo masculino al que se une la rosa en un matrimonio alquímico. Éste es el símbolo empleado como distintivo por la Hermandad Rosa-Cruz. El quinto es la *palingenesia* o sea la resurrección de la rosa a partir de sus cenizas. El sexto es el *círculo* como jeroglífico infinito de Dios. Y, por último, el séptimo es el *Sol* y la *Luna* como representantes del *Rey* y la *Reina*, el principio masculino y el femenino, que al unirse al final de un largo proceso alquímico forman el andrógino o hermafrodito, que reúne en sí las cualidades opuestas y que representa a la Piedra Filosofal, es decir, el producto final de la Gran Obra. Todos estos símbolos de la alquimia clásica representan “La Flor de la Sabiduría”, tal como aparece en la copiosa iconogra-

fía alquímica. En una de estas imágenes, que aparecen en el “*Alchimistischen Manuskript*” que data de 1550 y que se conserva en la Universidad de Basilea, vemos representados todos los símbolos empleados por Sor Juana en sus *Villancicos* de Santa Catarina: en el centro el Uroboro rodeado del Sol, la Luna, la Rosa y la Estrella. Muchas de estas imágenes aparecen en los textos de alquimia impresos en los siglos XVI y XVII; y fue probablemente en dos de ellos en los cuales Sor Juana obtuvo sus conocimientos de alquimia. Me refiero a *Oedipus Aegyptiacus* y al *Mundus Subterraneus* de Athanasius Kircher, autor clave para adentrarnos en los conocimientos herméticos de nuestra monja. Ahí aparece el proceso de la Gran Obra, y la explicación detallada de cada una de sus etapas. Además Kircher describió la “*crux hermética*” y su simbolismo, así como el significado alquímico del andrógino. De Kircher tomó Sor Juana su idea de la rosa que resucita tal como aparece en el Villancico V.

De hecho Sor Juana estructuró sus *Villancicos* como el itinerario de la Gran Obra alquímica, o sea el trayecto que va del nacimiento a la resurrección, y de ahí a la consumación del matrimonio alquímico. Así en el Villancico I nos habla del nacimiento de la Rosa y de la Estrella; en el II nos describe la vida eterna de la Rosa y acude al paralelo de la serpiente con el río Nilo, ambos eternos: en el IV nos menciona el proceso de sublimación alquímica sufrida por la Rosa y nos habla del círculo, “jeroglífico infinito” de Dios, donde la Rosa encuentra la muerte, sólo para resucitar, para la sabiduría eterna, en el Villancico V. Finalmente en los números IX y X nos describe el momento de plenitud: la boda entre el Sol y la Luna bajo la influencia espiritual del mercurio femenino representado por la Estrella blanca. Aquí Sor Juana equipara la Rosa, la Estrella y la Luna con Santa Catarina: Rosa, Azucena, Estrella. Luna, Egipcia y Virgen.

Son los nombres que la definen, o, como dice Sor Juana:

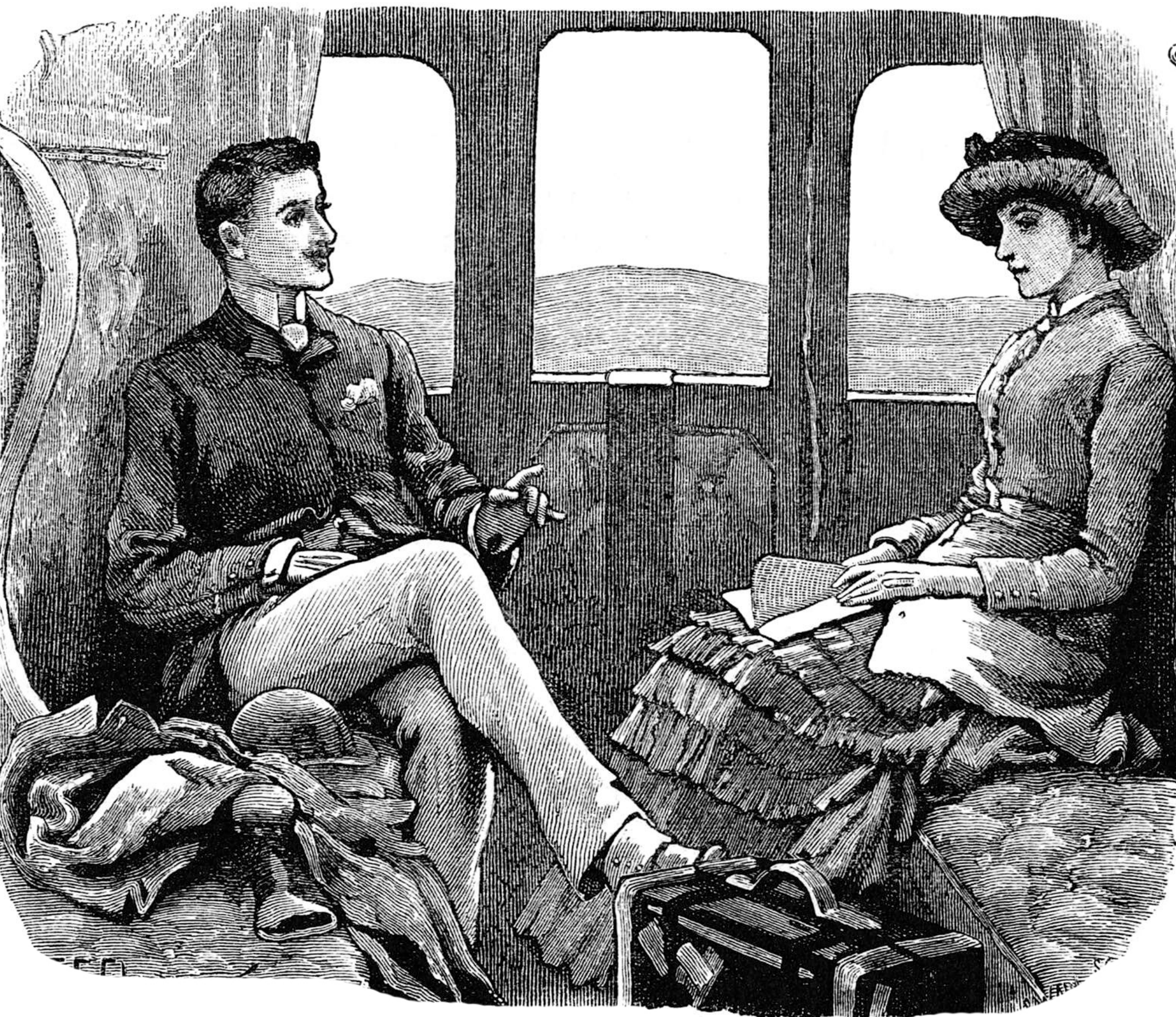
Son nombres que en tu historia  
el tuyo dulce sella:  
que eres Rosa, Azucena, Luna, Estrella.

Y en esos nombres se exalta su naturaleza de virgen, sabia y mujer.

Sin embargo, mucho erraríamos si pensáramos que Sor Juana limitó su exposición al encadenamiento de esos jeroglíficos. Con indudable sutileza planteó un enigma que servía, primero, para refutar a los que ponían en duda, las capacidades intelectuales de la mujer, pues ella había sido capaz de exponer ese enigma a su vista en los *Villancicos*, sin que ellos hubieran percibido, ni remotamente, la clave simbólica que contenía, y, segundo, para identificarse ella misma con la Rosa y con la Estrella. En efecto, Sor Juana entremezcló como los alquimistas, la riqueza de las imágenes poéticas con los jeroglíficos herméticos y con sus propias experiencias personales. Así, la mujer acosada por un confesor intolerante y por dos obispos, encontró en la muerte y resurrección de la Rosa un eco de su propia situación psicológica. Era morir al mundo para nacer al conocimiento, como la Rosa. Porque la verdadera Rosa y la verdadera Estrella de los *Villancicos* es la misma Sor Juana. De esta manera, es posible ahora, a 300 años de haber sido cantado por primera vez, descifrar el jeroglífico de la Rosa, y encontrar ahí, el nombre de esa Rosa, por medio de la cual Sor Juana manifestó su voluntad de conocimiento y su orgullo de ser mujer.



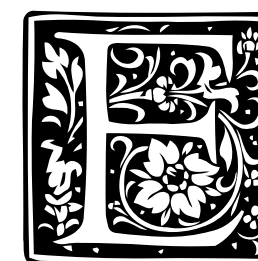




## UN LIBRO ALADO

EL ESTUDIO DE NERVO SOBRE SOR JUANA

• DAVID HUERTA •



l libro de Amado Nervo sobre sor Juana Inés de la Cruz es uno de los ejemplos más hermosos de un sentimiento extraño: el amor de un poeta por otro poeta. Amor auténtico, en verdad; amor con un fuerte elemento intelectual y un ingrediente afectivo cuya génesis está en la admiración; amor convertido en obras (*obras son amores*), en un libro singular: *Juana de Asbaje*, publicado en 1910, a raíz de las celebraciones de la independencia de México y dedicado por el poeta nayarita “a las mujeres todas de mi país y de mi raza”.

He aquí, entonces, en Amado Nervo ante sor Juana Inés de la Cruz, las tres *aes* del corazón: la admiración, la amistad, el amor. *Admiración* por una poeta mujer del México novohispano capaz de escribir contra obstáculos difíciles de imaginar ya entonces, cuando Nervo escribía, a principios del siglo XX; *amistad* concertada, cordialísima, con un espíritu afin en el cual uno, a través de los siglos, halla fértiles correspondencias; *amor*, en fin, como culminación del trato frecuente, es decir, de la lectura devota —pocas palabras tan connaturales a Nervo como *devoción* y, por añadidura, devoción ante una monja reclusa del siglo XVII, su hermana espiritual.

La religiosidad de Nervo juega aquí un papel cardinal: en el corazón cristiano del poeta de Nayarit debió nacer una simpatía diáfana por la monja jerónima; en aquel libro extraordinario hay evocaciones nostálgicas de la vida de esas religiosas, cuya existencia ejemplar significa para Nervo una especie de paradigma cristiano y de comunión permanente con la divinidad. Si a todo esto se añade el genio poético, se entenderá la dedicación de Nervo a la visionaria de Nepantla.



Nervo comienza su recorrido por la obra de sor Juana con un percance ferroviario:

Yo no quiero olvidar jamás cierta noche de miércoles santo, en que, yendo para Cuautla, una avería de la locomotora nos obligó a quedarnos tres horas en Nepantla.

[...]

Largo rato vagué por entre las casas humildes y pro los campos anegados de luna, repitiendo con no sé qué íntimo deleite:

¡Aquí nació sor Juana!

¡Aquí nació sor Juana!

El libro de Nervo fue compuesto en Madrid. En esa ciudad, Nervo acudía asiduamente a la Biblioteca Nacional para copiar a mano los poemas de la monja. Allí transcribió para su libro la semblanza del padre Diego Calleja incluida en la *Inundación Castálida* (1689), primera compilación de los poemas sorjuaninos.

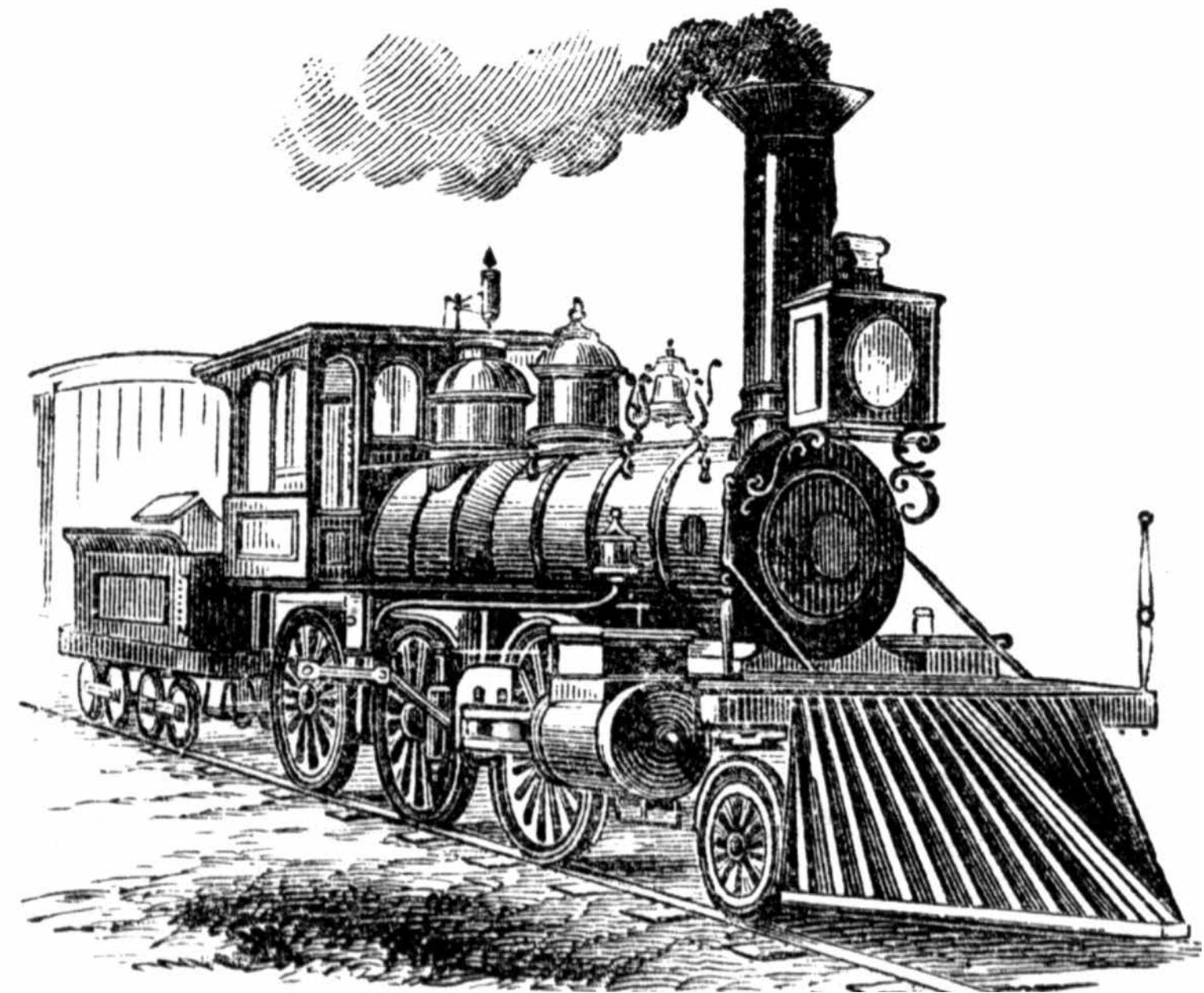
Sin olvidar los valiosísimos trabajos, muy numerosos, en torno a la figura y la obra de sor Juana Inés de la Cruz, cuando un estudiante o un lector de a pie me pregunta por una buena introducción a la poesía de la monja jerónima digo siempre sin falla: “Lee la *Juana de Asbaje* de Amado Nervo”, lo cual a menudo produce un leve gesto de desconcierto. Puedo asegurar lo siguiente: un número personas a quien he recomendado esa obra regresan a darme las gracias por la recomendación, y acompañan su gratitud con palabras elogiosas para Nervo y su libro.

En diferentes momentos de mi vida he imaginado a Nervo inclinado sobre una hoja de papel mientras copia el testimonio sorjuanino del padre Calleja. No han sido momentos cualesquiera sino ocasiones en las cuales me he visto en situaciones semejantes a esa laboriosa encomienda de Nervo, tarea autoimpuesta, ante sor Juana; por ejemplo, en las mesas de trabajo de la Biblioteca Palafoxiana en Puebla, donde hice algunas modestas pesquisas sobre poesía antigua y me preguntaba a cada rato: “¿Así se sentiría

Amado Nervo en Madrid, trabajando en su *Juana de Asbaje*?” Es algo imposible de averiguar; pero era cierto y genuino, sin embargo, el sentimiento de formar parte de una tradición de poetas dedicados durante una porción de la vida a investigar los hechos y las andanzas de otros poetas. Amado Nervo, en este sentido, es ejemplar y la importancia de sus desvelos madrileños con sor Juana Inés de la Cruz tuvieron efectos de largos alcances: su libro de 1910 fue punto inicial del moderno sorjuanismo. Apenas puede hablarse de un pleno sorjuanismo anterior a 1910, y por eso lo hecho por Nervo resultó precursor, de enormísimo valor. De ahí el elogio del sabio Alfonso Méndez Plancarte, editor de ambos poetas, Nervo y sor Juana: el tomo dado a conocer hace 109 años, es para ese estudioso una obra “no por fina y alada menos maciza”, frase descriptiva de notable precisión.

Amado Nervo y sor Juana Inés de la Cruz: dos poetas inscritos para siempre en el horizonte de nuestra literatura, en quienes una cantidad ingente de lectores han visto encarnada la vocación poética, el arte de las palabras representado con altísima dignidad y conciencia de los valores estéticos.

De *Juana de Asbaje* existe una espléndida reimpresión hecha en 1994 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con una introducción y una impecable edición del texto hechas por el gran filólogo Antonio Alatorre.







**INDAGACIÓN ACERCA DE LA SAPIENCIA DE SOR JUANA SOBRE  
ESCRITOS DE JUAN EUSEBIO NIEREMBERG Y DE ATHANASIVS KIRCHER  
• GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA • OLGA MARTHA PEÑA DORIA •**

Entre los intelectuales contemporáneos de Sor Juana, destaca Juan Eusebio Nieremberg (Madrid 1595-1658), reconocido teólogo que influyó en las búsquedas intelectuales de la monja. También descuellan Athanasius Kircher (Fulda en Hesse 1602 - Roma 1680), citado en dos poemas *sorjuaninos* y en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*; este científico enseñó el orden astronómico que fue aplicado en *Primero Sueño*. Estos dos sabios pertenecían a la compañía de Jesús, el primero en España y el segundo en Alemania, y ambos eran de gran prestigio en el Imperio español del siglo XVII.

**Juan Eusebio Nieremberg**

Es notable la concordancia en ideas de Sor Juana con el pensamiento de Juan Eusebio Nieremberg;<sup>1</sup> ¿Cómo llegaría a conocer la monja a este afamado teólogo español? El confesor de Sor Juana y también jesuita, Antonio Núñez de Miranda, era admirador de los escritos espirituales del teólogo español y quedó este testimonio en sus propios escritos con repetidas citas de libros de Nieremberg, como lo ha demostrado Pamela Kirk, quien apunta que lo alabó seis veces como autor espiritual, con la mención de cuatro de sus tratados.<sup>2</sup>

No quedó testimonio explícito en la obra de Sor Juana de una lectura de los tratados teológicos de Nieremberg, pero inaceptable sería el decir que le fueran desconocidos. María Dolores Bravo Arriaga ha probado la cercanía de algunos textos del confesor de Sor Juana con escritos de ascetismo monacal de Nieremberg: “Es importante destacar la relevancia del escrito de Nieremberg<sup>3</sup>, pues es uno de los autores cuya presencia es constante en las obras de Núñez de Miranda. Su influencia se percibe en la reiterada recomendación que el jesuita novohispano hace de los textos del jesuita español”, afirma la crítica en su libro sobre Núñez de Miranda, *El discurso de la espiritualidad dirigida* (1991: 68).

<sup>1</sup> Ha sido señalado con diferentes aproximaciones: Rocío Olivares Zorrilla (2001: 145-160; 2009: 149-165); María Dolores Bravo Arriaga (2001); Mauricio Beuchot Puente (2001); y Pamela Kirk (artículo inédito), entre otros.

<sup>2</sup> Seis citas de Nieremberg en *Daños del pecado venial, y granjería espiritual* en *Comulgador, y explicación de la regla 18 de la Congregación de la Purísima, que es de la confesión, y comunión* (México: Viuda de M. De Ribera, 1714); una cita en *Día bueno, y entero, con todas sus obras, reglas y obligaciones: de un congregante de la Purísima* (México: Viuda de Calderón, 1667); en su primera traducción de los *Ejercicios Ignacianos para monjas* (1665) cita al “Padre Juan Eusebio”; y en una versión más extensa titulada *Ejercicios espirituales de San Ignacio acomodados al estado, y profesión religiosa, de las señoras vírgenes, esposas de Christo* (1695), recomienda la lectura de libros de Nieremberg y hace referencia una vez a *Hermosura de Dios* y cinco veces a *De la Diferencia entre lo temporal y eterno* (Madrid 1640).

<sup>3</sup> *Práctica del Catecismo Romano y Doctrina Cristiana*, Madrid, 1734.



Es palpable el paralelismo de la obra de Sor Juana con el pensamiento de Nieremberg. Especialmente notable es la concordancia de algunos de sus textos como el siguiente texto-espejo en que Sor Juana parafrasea un texto de Nieremberg, como ha sido apuntado sapientemente Rocío Olivares:<sup>4</sup>

*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, de Sor Juana:

Nada veía sin refleja: nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque cono no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pame el entendimiento...

De Nieremberg:

Así pasa, que aunque cada naturaleza tenga mucho que admirar, pero juntadas todas, viendo como asientan y corresponden unas con otras, armada ya esta estatua del mundo, este simulacro de Dios, es cosa para pasmar, y mucha más cuando se le considera que no solo todas en una se eslabonan, sino todas en todas, y cada una en todas, y todas en cada una, respondiéndose de mil modos, y en cada una, y en todas está esmaltado un bulto de Dios, un rostro de su artífice con diferentes visos de sus perfecciones, que por todas partes se ve y se lee *Deus me fecit*<sup>5</sup>.

Una concordancia indudable. Igual de sorprendente resulta comprobar que la metáfora fundamental de *El Divino Narciso* había sido escrita por este teólogo con anterioridad a que Sor Juana escribiera su *Auto*. En un tratado sobre mitología escrito en latín por Nieremberg, *Sigalión* (1531), cita a Narciso y a Eco. *Sigalión* pregunta: “¿A quién ama *Eco*? Al bellissimo *Narciso*. ¿Quién es Narciso? Quien se ve contemplado de sí y no desea nada fuera de sí mismo. La sabiduría es conocerse, una cosa bellissima, plena y contenta de sí misma”. De tal suerte, *Eco* es el filósofo siempre sediento de saber que sólo repite lo que alcanza de la sabiduría divina”, explica sapientemente Rocío Olivares (2009: 145).<sup>6</sup> Concordancias que no pueden ser explicadas por la simple casualidad.

Nieremberg estudió la divinidad a partir de su atributo de la hermosura y escribió sus consideraciones en su libro *De la hermosura de Dios y su amabilidad por las infinitas perfecciones del ser divino* (1651). Su pensamiento se fundamentó en las definiciones de lo hermoso para Platón (“lo hermoso es un resplandor y rayo de lo bueno en las cosas que percibe la vista, el oído y el entendimiento”), y de Aristóteles (armonía, proporción y orden), y continuó con la exposición de las ideas del filósofo neoplatónico Plotino, del místico escocés Ricardo de San Víctor y de los santos Agustín, Ambrosio, Anselmo, Bernardo, Crisóstomo, Dionisio Areopagita, y otros exégetas.

<sup>4</sup> Rocío Olivares Zorrilla, *La poética matemática de Sor Juana* (2001: 147-48), también en Biblioteca Cervantes Virtual.

<sup>5</sup> *Obras filosóficas*, 1686

<sup>6</sup> Juan Eusebio Nieremberg, *Stromata S. Scripturae. In quibus enarrantur, explicantur, illustrantur, cum commentationibus moralibus Vita et Historia. His accessere eiusdem Auctoris Gnomoglyphica Item Sigalion, siue Sapientia Mythica*. Lugdvini, Sumpt. Haer. Gabr. Boissat, & Laurentij Anisson, 1642, Libro VIII, 3: 540: “Quibus Sigalion, quid, inquit, amabat Echo? Narcissum pulcherrimum. Quis Narcissus? Qui contemplatus se vidit, nec extra aliud optavit. Sapientia est se nosse, res pucherrima, se ipsa contenta; secum, sibi que vber, plusquam sufficiens, nihil extra cupida...”. Citado por Olivares, 2010, nota 27.

El tratado de Nieremberg constituye la manifestación última del misticismo clásico en la Literatura Española. La conclusión de este tratado se da con las siguientes palabras:

Dice más San Dionisio: que lo hermoso es causa eficiente, y final, y ejemplar de todas las cosas. Lo primero es causa eficiente, porque la hermosura de Dios es infinitamente perfecta, ha de ser por consiguiente fecundísima, muy eficaz y obradora; así como las demás cosas, cuando están en estado imperfecto y diminuto, son estériles, sin comunicarse a otras; porque toda su virtud recogen en sí, teniendo primero cuenta con su aumento y perfección que con la comunicación de ella [...] Finalmente, advierte San Dionisio cuán digna sea de amar la Hermosura del Creador, porque verdaderamente no sólo es amable por ser tan hermosa, sino también por ser hermosas las criaturas; así con muy doblados títulos debemos amar a Dios por su Hermosura increada, y por ser causa de las hermosuras creadas. Y si la hermosura creada se suele amar sin interés, sin haber recibido beneficio della ni esperarle, ¿cómo debe ser amada aquella Hermosura, que es infinita en sí, y nos ha hecho infinitos beneficios, dándonos el ser, conservándole, perfeccionándole y beatificándole, haciendo tan hermosas las creaturas, y algunas tan sobre toda hermosura natural, que les dé participación de su Ser divino, de su gloria y bienaventuranza eterna? (1904: 158-59 y 164-65)

La Hermosura es atributo definatorio de la divinidad y permanece en la Naturaleza y el Cosmos, ambos entendidos por Sor Juana y Nieremberg como destellos de lo divino.

Las consideraciones teológicas *sorjuaninas* quedaron desperdigadas en sus tres autos, sus 22 villancios y explícitamente en la *Carta Athenagórica*. George Tavard la ha nombrado la primera teóloga mexicana (1991).

### Athanasius Kircher

Kirkero —la versión latina del apellido— fue polígrafo y musicólogo; su ingreso a la Compañía de Jesús fue en 1618. Enseñó música, matemáticas, lenguas orientales y filosofía, en el colegio de Würzburg. Fue el primer europeo que estudió los jeroglíficos egipcios. Investigó el magnetismo y lo aplicó como medida curativa. Como secretario, acompañó al cardenal Federico de Sajonia a Malta. Fue catedrático de hebreo y matemáticas en Roma, en donde murió en 1680.

Octavio Paz cita a Kircher como una de las fuentes del posible hermetismo neoplatónico de Sor Juana (1994: 224-39). Entre los libros pintados en el retrato de Sor Juana de Miguel Cabrera, aparece muy legible el título *Kirkeri Opera*, testimonio en 1751 de su cercanía con la obra de este jesuita. La primera cita de Kircher de Sor Juana es al final del romance 50, que fue escrito a manera de misiva al “caballero peruano que la aplaude” (cuyo nombre era Luis Antonio Oviedo y Herrera):

Pues si la Combinatoria,  
en que a veces *kirkerizo*,  
en el cálculo no engaña  
y no yerra en el guarismo [...]



Y la segunda cita es en el soneto 193, dedicado al virrey Marqués de la Laguna:

Vuestra edad, gran señor, en tanto exceda  
 A la capacidad que abrazo el cero  
 Que la combinatoria de *Kirker*  
 Multiplicar su cantidad no pueda [...]

Además, pertenecen a este sabio alemán algunas de las imágenes descritas por la autora en *Primer Sueño*, como la linterna mágica, que es considerada invento de Kircher, y algunas descripciones del cosmos geocéntrico. Como lo afirma Verónica Grossi: “El *Primer Sueño* [...] combina ciencia y poesía al incorporar ideas provenientes de la obra agirológica de Kirchner, *Oedipus Aegyptiacus* (Roma, 1653), como en su mención en el poema de la ‘linterna mágica’, aparato nuevo que proyectaba imágenes luminosas” (2007: 38). Esta referencia se refiere a los versos 873 a 886 de *Primer Sueño*:

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

Anteriormente, Georgina Sabat- Rivers lo había apuntado:

Todavía más que sus ideas sobre armonía, sinestesia, colores, luz, perspectiva, pirámides y jeroglíficos, toda la mentalidad del padre Kircher podría haber actuado de una manera incitante y seductora sobre nuestra poetisa. La agradable conciliación entre exactitud y entusiasmo, subordinación y crítica, tal como él solía realizarla —por cierto en detrimento de su posterior reputación científica—, debía ser algo sumamente reconfortante para el espíritu poéticamente conmovido de Sor Juana, ya que se producía en una mente tan elevada.

Sor Juana cita a Kircher en la *Respuesta a Sor Filotea de Cruz*, como lo apunta Gerhard F. Strasser:

Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así lo demuestra el R. P. Atanasio Quirqueiro en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas.

La referencia es a dos libros del alemán: *Magnes, sive de arte magnetica opus tripartitvm* (Rome 1641) y *Magneticum naturae regnum* (Amsterdam 1667).

En la Loa de su comedia *Amor es más laberinto*, Sor Juana experimenta con la estructura dramática a manera de las teorías musicales de Kircher, según están expuestas en su *Musurgia universalis*; libro de teoría musical que define la música como un arte de combinaciones matemáticas (*Musurgia combinatoria*). La siguiente combinación con las letras A, R y O es un ejemplo presentado por este musicólogo alemán:

1 2 3 4 5 6  
 ORA OAR ROA RAO AOR ARO

Con tres letras se logran seis combinaciones. El siguiente es otro *paradigma* kirkerano con cuatro letras A, M, E y N, se logran 24 combinaciones:

AMEN ANEM MEAN EAMN ENAM NMAE  
 AMNE ANME MENA EANM ENMA NMEA  
 AEMN MAEN MNAE EMAN NAME NEMA  
 AENM MANE MNEA EMNA NAEM NEAM

En la Loa de *Amor es más laberinto*, los parlamentos siguen un orden combinatorio como puede comprobarse en el siguiente cuadro que enlista el orden de parlamento (personajes identificados por las siglas: Invierno, Estío, Otoño, Verano, juntos con edad y Música; es decir, I, E, O, V, e y M):

	1	2	3	4	5	6	7
IEVO	M	VOEI	I	M	IVM	E	
IVOE	VM	e	Todos	eM	OM	Todos	
Todos	OM	OIEV	V	eM	IEVO	M	
e	EM	e	Todos	eM	M		
IEOV	IM	EIVO	E	eM	IM		
e		e	Todos	eM	EM		
IVEI*		VIOE	O		VM		
		e	Todos		OM		

\*Para conservar las combinaciones debe ser IVEO, quitando la repetición del Invierno y sustituyéndolo por Otoño. Nótese que el diálogo de la Edad (“Yo a todo el empeño salgo”) es un agregado para introducir la información de la celebración “de dar años” al virrey (4: 194), ya que rompe con la estructura inspirada en las combinaciones matemáticas que debieron ser escritas con anticipación.



La estructura dramática presenta siete grupos que separan los parlamentos a imitación del arte combinatorio musical, según lo expuesto en *Musurgia universalis*. Así aplicó Sor Juana lo aprendido en los escritos de Kirker. Los diálogos de la *Loa* están dispuestos como en una partitura en donde cada parlamento fuera una intervención de un instrumento. Sor Juana experimenta en sus *Autos Sacramentales* con la asignación de parlamentos con combinaciones a manera kirkerana, aunque con intentos menores. En cuanto al interés de Sor Juana por la música, hay que recordar que una de sus obras perdidas es el estudio musical titulado “El Caracol”, como es informado por la misma autora en el romance 21 “Después de estimar mi amor”, y como fue apuntado por Diego Calleja en su biografía de Sor Juana. También Kircher utiliza la figura del caracol para explicar la armonía musical; acaso el manuscrito *sorjuanino* perdido es una elaboración sobre este concepto kirkerano.

### Impacto de las lecturas de Nieremberg y de Kirker en Sor Juana

Dos importantes pensadores del siglo XVII que fueron leídos y meditados por Sor Juana, quien descubrió que ambos tenían tanto conocimientos científicos como una gran admiración por el cosmos, y, paralelamente, era hombres unidos voluntariamente a una vida religiosa. Ellos pudieron pensar y dejar testimonio en sus escritos, ella también pretendía ser una mujer pensante y debería escribir algo más que literatura. El proyecto intelectual vital de Sor Juana no fue precisamente el de escribir versos y comedias, sino el de alcanzar un estudio profundo de la Teología. Ella misma así lo expresa cuando se queja de su autodidactismo:

Ya se ve cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro; pues todo este trabajo sufría yo muy gustosa por amor de las letras. ¡Oh, si hubiese sido por amor de Dios, que era lo acertado, cuánto hubiera merecido! Bien que yo procuraba elevarlo cuanto podía y dirigirlo a su servicio, *porque el fin a que aspiraba era a estudiar Teología*.

El estudio y la enseñanza de Teología era aspiración intelectual imposible para una mujer, aun dedicada a la vida monacal; la monja de San Jerónimo mostraba su preferencia a las letras para velar su avidez intelectual orientada más a la indagación teológica. La *Carta Atenagórica* es una prueba fehaciente de su ingenio y sus amplios conocimientos de escolástica; con anterioridad escribió otros cercanos acaso a la teología, hoy por desgracia perdidos: *El equilibrio moral*, que guardaba Carlos de Sigüenza y Góngora a la muerte de Sor Juana (lo afirma Castorena y Ursúa en *Fama y obras póstumas* en 1700) y *Las súmulas* (según el Diccionario: compendios o sumarios que contienen los principios elementales de la lógica, texto que para su autora pudiera sobrepasar el campo de esta ciencia). Además, como testimonio queda su prosa piadosa que hodierno es poco leída y menos citada. Sin embargo, habría que asentar que sus reflexiones teológicas pasaron a ser los temas de sus *Autos* y sus *Villancicos*, piezas que parecen simples festejos escenificables, pero que encubren sus anheladas cavilaciones teológicas.

Uno de los hallazgos más esclarecedores del final de Sor Juana es la *Carta de Puebla* —recientemente descubierta por el historiador Jesús Joel Peña Espinoza y dada a conocer por Alejandro Soriano Vallés—, misiva que es la tan inesperada “respuesta” de Fernández de Santa Cruz a

la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.<sup>7</sup> La fecha de la *Carta de Puebla* es el 20 de marzo de 1691. Ésta contiene categóricos párrafos sobre la venia obispal y el consejo fraternal para que Sor Juana dedicara mayormente su tiempo a estudiar Teología:

[...] la aconsejo que estudie prácticamente dos horas al día en la Mística Teología; ¿No será lástima que una violenta propensión a las letras todas las ciencias, sea defraudada de la principal? Y que siendo grato empleo de su poderosa inclinación las Naturales escolástica Teología y Expositiva, ¿sea tan desgraciada la Mística, que no la deba algún suspiro? Las demás son ciencias, ésta es altísima Sabiduría, las demás ilustran el entendimiento, ésta da sabor a la voluntad, que bebiendo de la misma fuente de la Divinidad es enhebrada con los inefables deleites y vehemencia del amor de una ardentísima intuición, caliginosa claridad, altísimo conocimiento de Dios [...]

El obispo no manda que Sor Juana se aleje de la teología; sino por el contrario, insta a la monja a manera de exhortación fraternal, para que la estudie. Nótese la tachadura del inicio del texto: “que una violenta propensión a las letras todas las ciencias”; supresión del obispo que señala la atracción que Sor Juana sentía por las ciencias, y que debió ser aún mayor que la que mostraba para las letras; aclaración que pareciera hacer de la literatura algo menos nocivo que la dedicación excesiva a lo científico. La recomendación venía de un afamado teólogo, el obispo Fernández de Santa Cruz, quien había publicado en latín estudios teológicos y bíblicos de gran aceptación.<sup>8</sup> Su epitafio en la Catedral de Puebla ostenta esta frase: “*Acutus, Profesus, Sacrorum Aenigmatum Extricator* (Profundo, Generoso, Intérprete Fiel de la Palabra de Dios)”.

En unas líneas posteriores de la *Carta de Puebla*, el obispo elabora sobre la importancia de la Teología sobre el conocimiento humano, cita la Teología misma, la ciencia, la astronomía, la geometría y la música, y propone la Teología Mística como la culminación del saber humano:

¿Pues no es lamentable desgracia emplear tan breve vida en muchas de las ciencias, que aprendidas conviene olvidarlas, y no da algo del tiempo a la sabiduría con que se compra la vida eterna? ¿Qué importa disputar cultísimamente de la Sma. Trinidad, dice el devotísimo Kempis, si ignoro la ciencia que da vigor para no desagradar sino amar a la Sma. Trinidad? ¿Qué importa saber el curso de los Cielos [y] la influencia individual de los Astros, si ignoramos nuestras secretas torcidas inclinaciones? ¿Qué importa saber las medidas de la Geometría, si no sabemos comparar nuestras acciones? ¿Qué importa la destreza de la Música, saber sus modos hilares y flébiles, si no trabajamos en concordar los movimientos de los sentidos a la razón, y de ésta, a la suprema voluntad de Dios, origen de la imponderable felicidad, que [de]rrota la tranquila invariable igualdad entre lo próspero y lo adverso? ¿De qué sirve registrar en las historias los hechos de los Reyes, los atrevimientos de los pueblos?, cuando mejor será hacer guerra a nuestros males que saber los ajenos y enseñarles a la posteridad. Pues la Teología Mística Práctica es la fuente de todos estos bienes, porque dispone la mente para recibir el singular ilapso de Dios, en quien se hallan todas las demás facultades me-

<sup>7</sup> Esta misiva fue localizada por el historiador Peña Espinoza en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, junto con un borrador de la carta primera del obispo a Sor Juana y otra carta en que se menciona que Sor Juana estudiaba griego, ¿Para qué querría Sor Juana estudiar griego? La respuesta más convincente es que pretendía traducir textos griegos con los empeños de un/a exégeta.

<sup>8</sup> Fernández de Santa Cruz escribió *Consiliation Genesis et exodi locorum*, Segovia 1571; *Consiliation Librorum Pentateuchi, Levici, Numerorum et Deuteronomij*, Lugduni, 1677; *Conciliatio Librorum Josué, Judicum, Ruth, ac primi secundique Regum*, Lugduni, 1689y *Ejercicio práctico de la Voluntad Divina*, Puebla, 1681. Para una biografía de este personaje, véase Guillermo Schmidhuber, *Amigos de Sor Juana*, pp. 138-151.



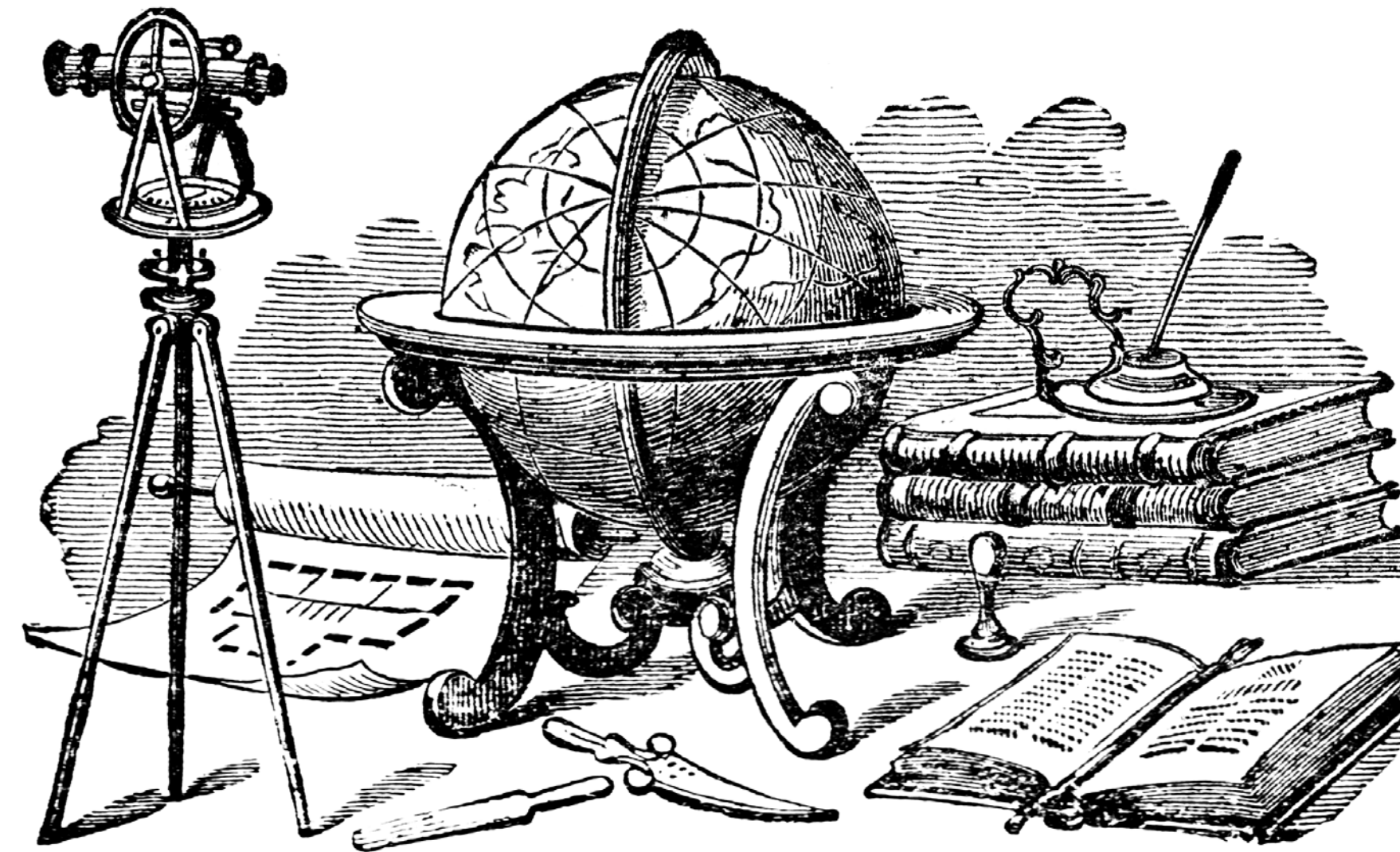
jorados, porque uniéndola con su último fin, hace al hombre imperturbable en los peligros; en la ignominia, feliz; en las tempestades, sereno; en las adversidades, constante; siempre libre, siempre tranquilo, y siempre semejante asimismo. Es, finalmente, Olimpo donde no llegan los vientos de los acasos para inmutarle, ni se le atreven deseos ni temores.

La materia recomendada a la monja para su estudio era lo místico teológico. Lejos está esta sapiente misiva de apuntar la negación paulista que ordena que la mujer no debe hablar de teología: “Que las mujeres se callen en la iglesia (*Mulieres in ecclesia taceant*)”. ¿Qué pensaría Sor Juana al recibir esta carta? ¿Sentiría que sus caminos se cerraban ineludiblemente o que, por el contrario, que ella había llegado al final de un nivel de sapiencia y que sólo le quedaba alcanzar un “segundo sueño”, el teológico, mediante el estudio? Necesariamente esas palabras de la *Carta de Puebla* la invitaban a que estudiara teología como “sus nobles Progenitores, San Jerónimo y Sta. Paula, ambos llenos de ciencias, pero usando de ellas como maravillosos medios para pasar a conocer más la *hermosura* y poder de su Creador”, como apuntaba la Carta .

## Conclusión

Sorprende constatar que Sor Juana estaba bien informada de las ideas de su siglo — sobre todo de aquéllas provenientes de miembros de la Compañía de Jesús—, y que su pensamiento no distinguía entre literatura, ciencia o teología. Todo conocimiento era de su interés. Tres de los nombres de aquellos pensadores que influyeron en sus intereses intelectuales fueron: Kircher, quien estaba interesado en estudios sobre Egipto y China, además de geología y medicina, y quien ha sido comparado con Leonardo da Vinci por su variedad de intereses que le han merecido el título de “El Maestro de los cien Artes” y el título de su biografía moderna, “The Last Man who Knew Everything”.

Por su parte, Nieremberg fue humanista, físico, biógrafo, teólogo y escritor ascético. Sor Juana compartía algunos de esos intereses, y si hubiera tenido mayores oportunidades, hubiera estudiado todos. También el obispo de Puebla Fernández de Santa Cruz era afamado teólogo y latinista, y grande fue su influencia en la monja. Sor Juana no estaba sola, además de sus hermanas en religión, estaba acompañada por sus libros<sup>9</sup> y, como extensión, por el pensamiento de aquellos hombres y mujeres que le compartían sus frutos del intelecto y del espíritu.



<sup>9</sup> Es falso que la monja fuera forzada a abandonar sus amados libros; es una fantasía para fabricar una mártir. Soriano Vallés ha publicado un documento que prueba que la biblioteca de Sor Juana se puso a la venta por su propia voluntad y sin la interferencia del arzobispo Aguiar y Seijas; según lo testimonia el testamento de José de Lombeyda, sacerdote amigo de Sor Juana, a quien ella encargó vender su biblioteca (2013: 155-166).







De acuerdo con las observaciones que presenta Esteban Torre en su edición del *Examen de ingenios para las ciencias*, obra del galeno español Huarte de San Juan:

las cuatro cualidades primeras, calidades elementales, o simplemente calidades, son el “calor” la “frialdad”, la “humedad” y la “sequedad”. En virtud de una dinámica combinatoria de oposiciones binarias, estas calidades se organizan y se mezclan dos a dos: “calor y humedad”, “calor y sequedad”, “frialdad y sequedad”, y “frialdad y humedad”, dando origen a los cuatro elementos (aire, fuego, tierra y agua), a los cuatro humores (sangre, bilis amarilla (cólera), melancolía (bilis negra) y flema) y, en definitiva, a todos los seres —animados o inanimados— del mundo visible. Según el tipo de la mezcla de las calidades y el predominio de alguna de ellas, tienen lugar los distintos temperamentos, “temperancias” o “temperaturas” de las cosas, esto es, su naturaleza. (22)

Este elaborado sistema fisiológico se debe, cuando menos en parte, a la combinación de tres principios sumamente antiguos. El primero se manifiesta en la búsqueda de calidades o elementos primarios simples que engendran un sistema bipolar del macrocosmos y microcosmos, mientras que el segundo principio es producto del anhelo de encontrar una expresión numérica para esta compleja estructura de nuestra existencia espiritual y corporal. Este último se ilustra en la teoría de la armonía, simetría e isonomía, es decir, la perfecta proporción en cuanto a materiales o facultades.<sup>3</sup>

Si tomamos en cuenta el contexto histórico en que vivió sor Juana, es evidente que, en el siglo XVII novohispano, el alma humana no se consideraba ni distinta ni única, sino, al contrario, una “centella de lo divino”. Por lo tanto, constituía un elemento

<sup>3</sup> Estos tres principios son propuestos por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl en un estudio exhaustivo sobre la historia de los cuatro humores. Se encuentra en su libro *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. New York: Basic Books, Inc., 1964.

primordial originalmente homogéneo que sólo por su incorporación al organismo humano se transformaba en un ser individual. El entendimiento del individuo —regido por los cuatro elementos y sometido a diferentes condiciones físicas y psicológicas— se determina por su temperamento o complexión, puesto que éste funciona sólo por medio de los cinco sentidos (vista, tacto, olfato, auditivo y gusto) que actúan como filtros del entendimiento, censurando la información que se le permite llegar. Este temperamento se controla a mayor grado por uno de los cuatro humores y cuando hay una preponderancia de un humor, que es natural en cualquier individuo, él (o ella) experimenta los efectos (buenos y malos) de este humor.

En el grabado de Dürer, observamos el efecto de la abundancia de bilis negra que se manifiesta en el ser melancólico: la figura femenina de semblante sombrío que —sentada en medio de un edificio inconcluso, adornado con una variedad desordenada de instrumentos científicos y cuasi-científicos— sostiene la cabeza en una mano mientras contempla la imposibilidad de realizar su proyecto espiritual. Esta interpretación se sostiene por medio del valor simbólico (iconográfico) de objetos astronómicos y mágicos que pueblan el grabado.

En la cultura hispana, el tema de la melancolía ha sido tratado por no pocos escritores y pensadores a lo largo de la historia. La obra religiosa-fisiológica del Arcipreste de Talavera (Alfonso Martínez de Toledo), por ejemplo, ilustra claramente la actitud medieval hacia el complejo melancólico y la posición del ensayo en su libro alude a la concepción negativa que —en aquel entonces— se tenía de este temperamento, como el mismo Arcipreste afirma: “E quiero primeramente poner las conplisiones mejores, segund sean de mayor exellencia e mejores, segund su naturalezas...” (Martínez 135). Al final de su tratado, habla “De la calydad del onbre malencónico” y señala que:

Ay otros onbres que son malencónicos; a estos corresponde la tierra, que es el quarto elemento, la qual es fria y seca. Estos tales son onbres muy yrados, syn tiento nin mesura. Son muy escasos en superlativo grado; son yncorportables dondequiera que usan, mucho rrinosos, e con todos rri-fadores. Non tyenen tempranca en cosa que fagan, synon dar con la cabeza a la pared... Son podridos, gargajosos, cenudos, (e crueles) syn mesura en su fechos... Color tienen de cetrinos. (138)

Es difícil ignorar la interpretación esencialmente lúgubre que el Arcipreste atribuye a la complexión melancólica. Según su análisis, los melancólicos son, entre otras cosas, mentirosos, engañosos, crueles y maldicientes. Sólo les halla una característica verdaderamente redentora: el de ser pensativo. Todo lo demás es, como señala el mismo Arcipreste, “muy escaso en superlativo grado”.

Un dramático cambio interpretativo se llevará a cabo pocos siglos después. Huarte de San Juan, uno de los primeros filósofos naturales, quien, a través del nuevo método de la experimentación empírica, revisa los postulados de los antiguos padres de las ciencias (Galeno y Aristóteles) y, por consiguiente, redefine las características del complejo melancólico. Huarte basa sus argumentos en Aristóteles, pero como es su disposición, añade algo al canon del conocimiento científico. En su libro titulado *Examen de ingenios*, notamos, por primera vez, la eliminación total de las explicaciones sobrenaturales de los procesos orgánicos para abrir paso a la descripción científica<sup>4</sup>; Huarte contempla la melancolía de acuerdo con esta incipiente reevaluación cuasi-científica (y cito):

También, en los cuatro humores que tenemos, ninguno hay tan frío y seco como la melancolía; y todos cuantos hombres señalados en letras ha habido en el mundo dice Aristóteles que fueron melancólicos. (124)

<sup>4</sup> Esta hipótesis fue propuesta por el doctor José Pascual Buxó durante el seminario dedicado al Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz impartido en el invierno de 1990, Universidad de California, Los Ángeles.

Atestiguamos aquí, por la recuperación de la herencia grecolatina —especialmente las teorías aristotélicas— una modificación dramática de las características tradicionalmente asociadas con la complexión melancólica. Siguiendo el pensamiento aristotélico, Huarte también llega a asociar tales características con “hombres señalados en letras” que el filósofo equivale a mayor entendimiento, mientras que su opuesto, la alegría, rebaja esa facultad humana. A través de los conceptos poco afines expuestos por dos figuras del desarrollo hispano del temperamento melancólico, se ve que su interpretación ha cambiado de una manera marcada y fue precisamente la revisión positiva de esta complexión que ya habían llevado a cabo los humanistas del renacimiento italiano un siglo anterior. Observamos que el redescubrimiento de las doctrinas aristotélicas constituye la clave que permite tal interpretación que, en realidad, engendra las teorías renacentistas de la complexión humana.

El concepto de la complexión melancólica alcanza su desarrollo sistemático y su objetivación completa con las teorías de Marsilio Ficino, el auto-denominado “Philosophus Platonicus, Medicus et Theologus”, traductor del Corpus Hermeticum y las obras filosóficas de Platón y Plotino. Fue él quien dio forma a la idea del genio melancólico y la reveló al resto de Europa en la forma del misticismo cristiano-neoplatónico (Klibansky *et al.*, 255). Su obra de tres tomos, *De vita triplici*, está dedicada a los síntomas y a la terapia del carácter saturnino, es decir, melancólico. Según sus teorías, la melancolía es propia del dios Saturno y constituye, en realidad, un don divino y único. Ficino propone que el exceso de bilis negra “obliga el pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la bilis negra es, en sí, relacionada al centro de la tierra. Por consiguiente, eleva el pensamiento a la comprensión de lo más alto, porque corresponde al más alto de los planetas”. (citado en Klibansky *et al.*, 259)



De la misma manera, aquellos individuos que intentan la más profunda especulación y contemplación sufren más los efectos de la melancolía. Saturno, entonces, a través de la melancolía, produce aquellos filósofos sobresalientes cuyas mentes están tan alejadas de estímulos externos, corporales, y tan atraídas a todo lo que es trascendental, que se vuelven instrumentos de lo divino (Klibansky *et al.*, 259). Ficino prosigue a hacer una asociación que se relaciona directamente con el caso de sor Juana: afirma que todos los estudiosos son predestinados a sufrir la melancolía y ser sujetos del dios Saturno; si no por su horóscopo, por su actividad. Visto de esta manera, Saturno, quien tradicionalmente simbolizaba la insuficiencia —en el sentido místico— de cualquier orden de existencia dentro del plano de lo temporal y, en todos los casos, era un símbolo de la ley de limitación que da forma a la vida, ahora se ve como el numen que promueve la profunda contemplación del ser humano (Cirlot 278).

### Relación entre el poema y el grabado

El grabado *Melancolía I* anticipa por más de un siglo los versos de sor Juana y, según Paz, al cotejarlo con el poema, su relación temática ilustra precisamente aquella sociedad “momificada” del Nuevo Mundo virreinal en el que vivía nuestra ilustre poeta. Hasta cierto punto esta observación es válida, pero el mismo Paz hace hincapié en halagar la supuesta modernidad del poema y procede a compararlo a la obra simbolista francesa de principios del siglo XX, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé (Paz, 470). Claro está, por medio de las recientes publicaciones enviadas a México del viejo continente y la costumbre del locutorio conventual, sor Juana tenía a su disposición cierto acceso al pensamiento científico, filosófico y teológico de su época. Sin embargo, la influencia de René Descartes, ejemplo singular de la llamada “modernidad”, no figura entre los personajes contemporáneos que

conocía la monja de la misma manera en que sí se figuraron en su léxico intelectual las teorías sincréticas y estéticas del jesuita y polígrafo Athanasius Kircher, inventor de la linterna mágica y el pretendido traductor de los jeroglíficos egipcios. Esta laguna creada por la ausencia de la filosofía moderna está enteramente respaldada por la tradición grecolatina heredada por los gnósticos y herméticos (como Ficino) por un lado, y por otro, la Iglesia Católica con su tenaz adhesión a la retórica aristotélica-tomista. Hay que reconocer, entonces, que cualquier afinidad que tenga el poema de sor Juana con el grabado de Dürer —si es que representa un avance filosófico— sería de lo medieval hacia lo renacentista y no, como ha pretendido demostrar Octavio Paz, un paso hacia la modernidad.

La relación estructural que comparte el *Primero sueño* con *Melancolía I* es un razonable punto de partida para comenzar una investigación comparativa. Según Paz, sor Juana pretendía describir con este poema las diferentes índoles del sueño humano en la tradición de los sueños didácticos de Cicerón y Escipión (480). Otra hipótesis, y más aceptable, dadas las circunstancias que después contemplaremos, propone que el título *Primero sueño* es obra de sus editores que, fijándose en la semejanza estructural —no sustancial— que comparte con las silvas del celebrado poeta cordobés, Luis de Góngora, compusieron el título completo: *Primero sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*. Esta hipótesis parece aun más válida si recordamos que en “La respuesta a sor Filothea de la Cruz”, la poeta, al defender su obra lírica, señala “un papelillo que llaman el Sueño” como única creación poética compuesta por voluntad propia. Creo que esta discreta frase, en las palabras de su creadora, desmiente la controversia que vuela alrededor del verdadero título del poema y, a la vez, pone en duda la posibilidad de más poemas del mismo tema. Claro está, la única ocasión en que la monja hace una directa referencia al *Pri-*

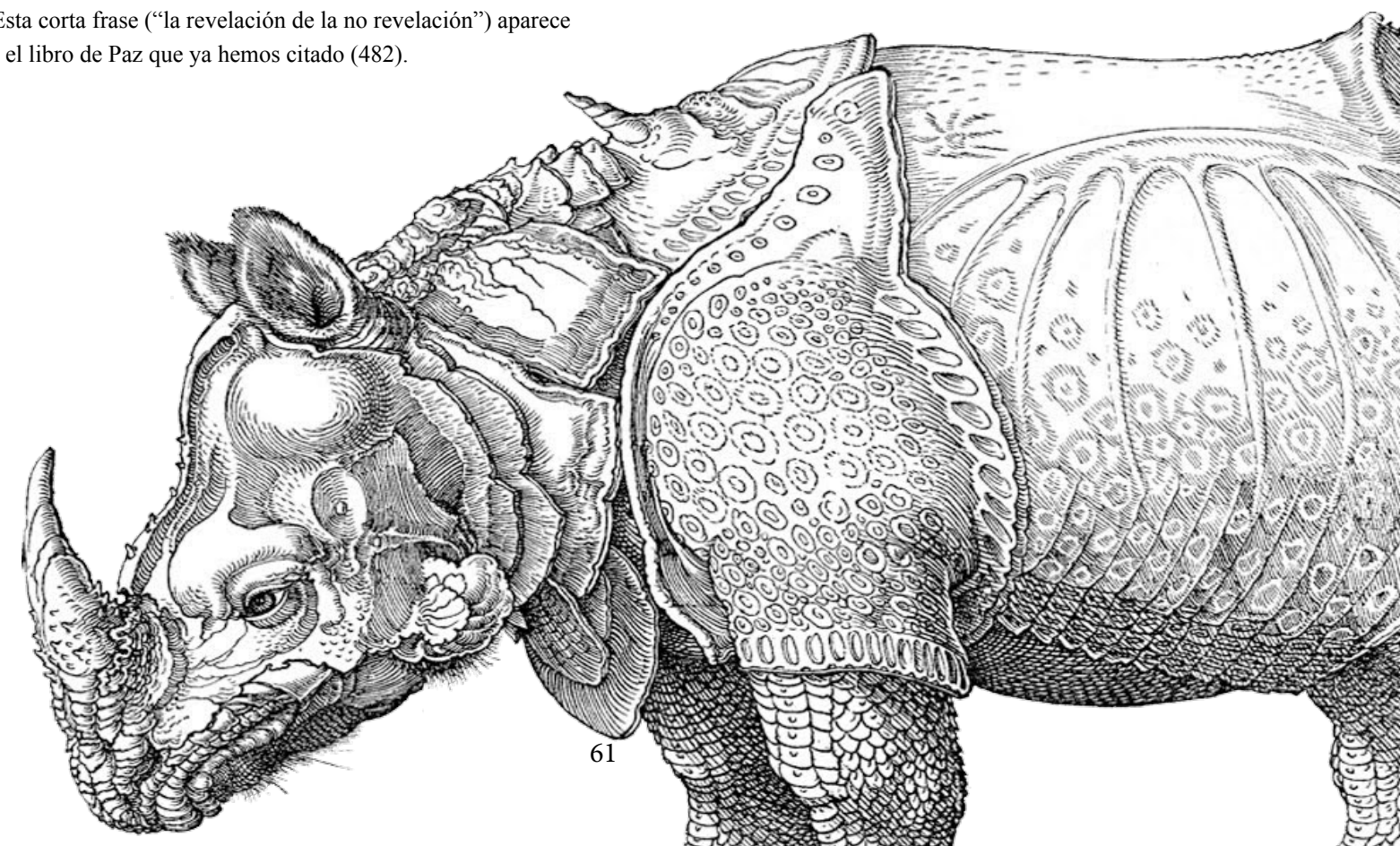
*mero sueño*, insinúa que no ella, sino algunos otros, le dieron nombre y, a la vez, ni menciona el título gongorino ya aceptado —e interpretado— por varios críticos. De manera parecida, Dürer se propone grabar las diferentes variedades de la melancolía vistas a través de la nueva interpretación renacentista de este temperamento. Su primer grabado representa la aflicción del artista y de éste seguirían más grabados de distintas experiencias melancólicas. Ni sor Juana ni Dürer jamás lograron producir una segunda obra en la supuesta serie; de esta manera están vinculadas a través de la oquedad, o la falta de producción, que en este caso, quizás sirva para subrayar la complejidad melancólica de ambos artistas quienes llegaron —por distintos medios— a la misma revelación intelectual: no existe una verdad alcanzable por medio del hombre y por lo tanto la exploración metafísica —por un lado pictórica y por otro lírica— no constituye una posibilidad humana. Confrontados por esta “revelación de la no revelación” los dos artistas resolvieron abandonar esta búsqueda epistemológica y por consiguiente se negaron a producir otra obra del mismo (e inconcebible) tema.<sup>5</sup>

Para concluir, hemos visto de una manera muy sintetizada lo que se consideraban los aspectos

que servían para definir el temperamento melancólico. Él (o ella) que sufría tal complejidad sentía una suerte de vacío que creaba el anhelo de lo trascendental. La falta de poder para transformar su contemplación en forma o idea coherente es precisamente lo que crea esta laguna espiritual en el entendimiento de sor Juana. De la misma manera, Albrecht Dürer sufría las aflicciones de los melancólicos. En este autorretrato espiritual, el artista explora el mundo íntimo de la figura alada —inspirada por influencias celestes e ideas eternas pero sufriendo aun más de la debilidad humana de un entendimiento finito. Un epígrafe de otra obra de Dürer ilustra muy bien esta actitud:

“La mentira está en nuestra comprensión y la obscuridad es tan firmemente metida en nuestra mente que nuestra voluntad de seguir fallará” (citado en Panofsky, 171). Ni la figura de Dürer ni el alma, y luego, el entendimiento, de sor Juana son capaces de alcanzar la cima de la montaña espiritual que han construido; este fracaso metafísico resulta en sentimientos de desazón, angustia y, claro está, melancolía.

<sup>5</sup> Esta corta frase (“la revelación de la no revelación”) aparece en el libro de Paz que ya hemos citado (482).







## SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y MARÍA LUISA MANRIQUE DE LARA:

### MECENAZGO Y AMICITIA

• BEATRIZ COLOMBI •



Sor Juana Inés de la Cruz, como muchos autores del siglo XVII tanto en España como en América, contó con la protección de diversos mecenas para hacerse conocer y, desde luego, llegar a las prensas de España. Entre éstos, las virreinas fueron tanto motivo de su poesía encomiástica, como sus protectoras y alentadoras de su escritura. Así, Leonor Carreto, esposa del marqués de Mancera, Antonio Álvarez de Toledo y Salazar, fallecida en México, a quien Sor Juana le dedica un famoso tríptico de sonetos, en el que destacamos la línea que alude a este pacto: “Muera mi lira infausta en que influíste”. Leonor sentía gran afecto por Sor Juana, así el jesuita Diego Calleja dice en su biografía de la jerónima en *Fama y obras póstumas*: “La señora virreina no parece que podía vivir un instante sin su Juana Inés”. Con la llegada de los marqueses de la Laguna, se vislumbra su decisiva mecenas, la condesa de Paredes, a quien nos referiremos en esta nota. Con los sucesores de los Laguna, Melchor Antonio Portocarrero y Laso de la Vega, III conde de la Monclova, y su mujer, Sor Juana tiene escasos contactos y ni una pieza dedicada a la virreina. Por último Elvira o Gelvira de Toledo, esposa del conde de Galve, Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, a quien destina también varios poemas pero, según sostiene Alessandra Luiselli, sin el tono de los que dedica a María Luisa, sino próximo a un trato ceremonioso y hasta irónico. Emil Volek, en su libro reciente, *Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*, formula una hipótesis acertada: con Leonor Carreto, la relación era filial, con María Luisa, la relación es de igual a igual, tenían la misma edad y compartían el signo de zodiaco, ambas eran de Escorpio, Sor Juana del 12 de noviembre, María Luisa del 24 de octubre, y un romance alude a esta coincidencia de signos; mientras con Elvira hay gran diferencia de edad, la virreina era muy joven cuando reside en México. Se ha recuperado correspondencia de Elvira de Toledo, mucha dedicada a su cuñado, de quien estaba enamorada. Si bien Elvira se encuentra en México cuando fallece Sor Juana (1695), no se ha encontrado ninguna mención a este hecho en sus escritos.





Como es evidente, en este proceso tuvo un lugar central María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes de Nava y marquesa de la Laguna (1649-1721), impulsora de la edición de *Inundación Castálida* (1689). Poco sabíamos de esta mecenas hasta el afortunado hallazgo de dos cartas en la Latin American Library de la Universidad de Tulane, que tuve la fortuna de editar y publicar con mi colega, Hortensia Calvo, directora de esa prestigiosa colección que escondía tan bien guardado tesoro. María Luisa fue descendiente de dos linajes poderosos e influyentes de la nobleza europea. Por la rama materna, pertenecía a las casas de Paredes de Nava y de Manrique de Lara, esta última con ilustres antecesores como el poeta Jorge Manrique. Su madre, María Inés Manrique de Lara fue Camarera Mayor de la reina Mariana de Austria. El padre de María Luisa fue Vespasiano Gonzaga (1621-1687), pretense duque soberano de Guastalla, Gentilhombre de cámara de Felipe IV y de Carlos II, virrey de Valencia y Capitán General de Andalucía. Vespasiano fue hijo de Isabel Orsini y de César Gonzaga, de Mantua.

El ascendente itálico de María Luisa es un dato que Sor Juana no pasa por alto en su poesía, así la llama “la Deidad de Mantua”, “deidad mantuana” y “la generosa Gonzaga”. Por coincidencia, o paradoja, el último destino de María Luisa es también italiano: reside y muere en Milán en 1721 y es enterrada en la Iglesia de los frailes Carmelitas Descalzos de esa ciudad. Si bien se desconocía la existencia de un retrato de María Luisa, en el inventario de obras de arte perteneciente a sus padres, reproducido por Marcus B. Burke y Peter Cherry en *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, revela que sí hubo una pintura de cuerpo entero de la virreina: “Un retrato de cuerpo entero de la Sra. Doña María Luisa de dos Baras y media De Caida y siete cuartas de ancho”. El retrato, de un tamaño considerable, aproximadamente 1,25 x 206 cm., no ha sido aún localizado. Su fisonomía, guiándonos por las descripciones *sorjuaninas* y una que se conserva de su abuela, Luisa Enríquez, respondía a la belleza de corte petrarquista, rubia, de tez blanca y ojos claros. Algunas representaciones de mujeres Gonzaga condicen con este tipo físico, como ha sugerido Héctor Pérez Rincón, pero no sabemos a ciencia cierta si la virreina respondió a esta imagen. María Luisa realizó una carrera continua en servicio de los monarcas siguiendo la tradición familiar de las condesas de Paredes de Nava. Fue así menina de Carlos II, dama de la reina Mariana de Austria, virreina de la Nueva España junto a su marido, Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna, y, finalmente, ya vuelta a España y en su viudez, 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 apoya la causa de los Habsburgo frente al reclamo de la casa Borbón; por este motivo parte al exilio en 1713, donde se difuminan sus rastros entre Viena y Milán.

¿Qué formación tuvo María Luisa y cuál fue su relación con las letras? Su abuela, Luisa Enríquez Manrique de Lara fue dama de honor de Isabel de Borbón, escritora de textos religiosos luego de que profesara como carmelita descalza, además de confidente y corresponsal de Felipe IV. María Luisa participa y es mentada en Academias en Cádiz y en Valencia, además de aparecer en dedicatorias de poetas españoles. Escribe dos poemas, ambos destinados a Sor Juana, y ahora tenemos dos de sus cartas, una al padre y la otra a su prima, la duquesa de Aveiro. Pero estas pequeñas muestras son apenas el sobreviviente de un mundo letrado seguramente más amplio de correspondencia y escritos propios sobre el cual apenas podemos especular. Sus parientes estuvieron también ligados al mecenazgo: su suegro, el VII duque de Medinaceli, Antonio Juan Luis de la Cerda, fue uno de los protectores, junto con el duque de Osuna, de Francisco de Quevedo. Su cuñado, el VIII duque de Medinaceli, valido de Carlos II, fue también mecenas de las artes en Cádiz. Uno de protegidos fue, precisamente, José Pérez de Montoro, poeta que participa en los homenajes brindados a Sor Juana, e intercambia con ella poemas sobre los celos.

Las cartas son 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 enviadas 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 homenajea con un romance epistolar. La segunda, dirigida a su padre, Vespasiano Gonzaga, está datada en julio de 1687. En las cartas, la virreina describe aspectos de la sociedad novohispana, pide noticias de España, incluye pasajes de introspección, donde manifiesta sus temores, se lamenta de su soledad, y da cuenta de sus padecimientos para la concepción de un hijo. Las misivas revelan un mundo femenino complejo, una subjetividad moderna, abierta a temas muy diversos, donde aparece representado desde el mundo más íntimo hasta el escenario internacional. Así en la carta a la prima confidencia el haber sufrido la pérdida de una niña mujer y dice encontrarse preñada ya de dos faltas, mientras que en la dirigida al padre, cinco años más tarde, alude nuevamente a la maternidad, cuando ya es madre de José que cuenta con cuatro años, e intuye, acertadamente, que nunca más quedará encinta. Pero también tiene lugar la reflexión sobre el ámbito público, la vida colonial y la vida cortesana metropolitana, de la que se muestra ampliamente informada y sobre la cual exhibe juicios que van desde la mayor capacidad evangelizadora de la compañía de Jesús a los enfrentamientos entre España y Francia y las aspiraciones hegemónicas de esta última potencia, foco de las relaciones internacionales de la península en ese momento.

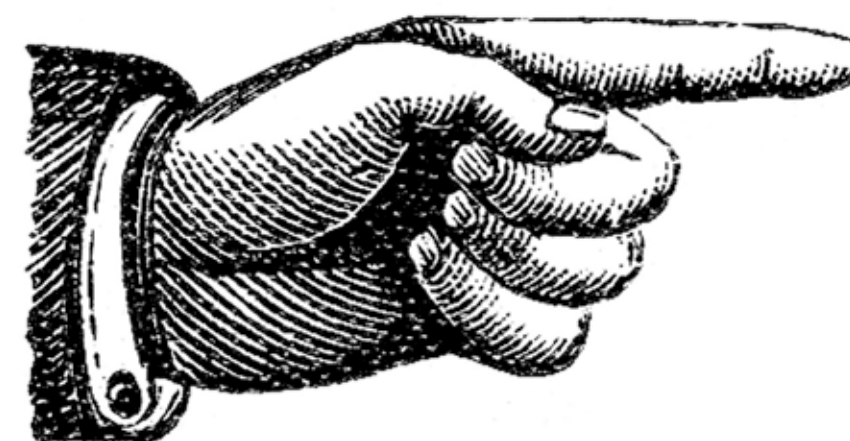




Interesa, en particular, la carta a María de Guadalupe de Lencastre, condesa de Aveiro. María de Guadalupe era una noble lusitana perteneciente a una de las familias más poderosas de Portugal, junto con los Braganza, emigrada a Madrid. Tenía gran predicamento en los círculos cortesanos de Madrid, Lisboa y Roma, así como entre la jerarquía de distintas órdenes religiosas, pues tenía particular interés por la empresa evangelizadora, por eso fue conocida entre sus contemporáneos como la “madre de las misiones”, siendo benefactora de los jesuitas en México, Perú, China, India, Filipinas y las Marianas. Mujer erudita, devota, políglota, también pintora y mecenas, dejó a su muerte una voluminosa biblioteca, equiparable a la de Sor Juana. Fue ampliamente conocido en su época, testimonio de esto son las numerosas composiciones laudatorias y oraciones fúnebres que le destinaron sus contemporáneos en distintas partes del mundo, como Sevilla, Baeza, Madrid, Murcia y México. En uno de los pasajes más relevantes de esta carta, María Luisa esboza un breve retrato intelectual de Sor Juana, quizá el primer testimonio escrito de esta naturaleza sobre la monja, documentado hasta hoy:

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 aturridos 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 con que hasta ese gusto tengo yo ese día. (Calvo y Colombi, 2015, pp. 177-178).

El fragmento contiene la leyenda *sorjuanina* que 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 póstumas* de 1700. Están presentes también varios de los caracteres que la propia Sor Juana se atribuye en sus auto-representaciones, por lo que podemos sospechar que provienen 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. 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 comparten intereses. Según leemos en la carta de Sor Juana a Antonio Núñez, conocida como carta de Monterrey, escrita en este mismo año de 1682, los encuentros en San Jerónimo con los virreyes de la Laguna eran motivo de reproche por parte del confesor.





## MECENAZGO Y AMICITIA

El mecenazgo fue desarrollado intensamente por la realeza y la nobleza durante el reinado de la casa de los Austria. El mecenazgo o clientelismo era un pilar de esa sociedad, una estructura capilar de poder, que suponía mutuo beneficio, para el patrón y para el servidor, y que suponía un pacto caracterizado por varias condiciones. El intercambio simbólico entre el patrón y el artista, donde lo que se tramita es la fama y la notoriedad. En el caso de Sor Juana y María Luisa, debemos suponer que este relacionamiento implicaba algo más, una verdadera *amicitia femenina*. Numerosos objetos mencionados en su poesía de ocasión, diademas, retratos, dulces, pie de amigo, aves o peces, atestiguan un trato familiar y fluido, donde las barreras jerárquicas se dejaban de lado. Sor Juana recibía de María Luisa algo fundamental para su supervivencia: la protección. Así dice en el segundo volumen de su obra, que el mecenazgo es “protección frente a las detracciones del vulgo”. Habría que pensar la desprotección en la que se vio sumida luego de la partida de los virreyes de la Laguna en 1688, y cómo esa pérdida implicó también una pérdida afectiva de hondo impacto en la jerónima. Cuenta luego con el apoyo de los condes de Galve, pero se trata de una relación fría y puramente formal. La década de oro de Sor Juana corresponde a la permanencia de los virreyes de la Laguna en México, 1680-1688. La tercera condición del mecenazgo en la mediación, ante los editores, la corte, el gusto, el incipiente mercado, y en este sentido, la publicación de su primer volumen en España, lo dice todo. María Luisa gestionó en todos esos niveles, si bien aún nos falta recabar más datos sobre su incidencia en la financiación, el orden y la edición de este tomo. Por último, el mecenazgo pone en cuestión la propiedad. John Berger, en su clásico *Modos de ver*, dice que el mecenas coleccionista de pinturas se vuelve propietario, sobre todo a partir del desarrollo de la pintura al óleo, lo que marca un antes y un después en la historia de la pintura. En las letras, esa propiedad es de un orden más simbólico, ya que la obra publicada y reproducida pierde lógicamente su aura y entra en un ámbito público. No obstante, se tematiza continuamente la propiedad en las dedicatorias de las obras. Como lo hace Sor Juana en el soneto dedicatoria de *Inundación Castálida*, “El hijo que la esclava ha concebido”, donde cede sus “borrones” a la mecenas.

Dentro de este marco, debemos considerar la importancia del mecenazgo femenino, que en el caso de María Luisa es muy protagónico, ya que en la portada podría haber figurado su marido, el marqués de la Laguna, en lugar de su nombre. Las mujeres muchas veces accedían al mecenazgo en la viudez, ya que hacían honor a los encargos realizados por sus maridos. Si bien muchas mujeres se revelan como “patronas de las artes”, tema que está siendo estudiado (Diana Carrió-Invernizzi).

La relación de Sor Juana con María Luisa ha producido diversas y controversiales lecturas. Si partimos de sus primeros editores, el autor de los epígrafes de *Inundación Castálida* de 1689 se empeña en acentuar el carácter “decente” del amor tematizado en los poemas donde se alude a la virreina, gesto que continúa su editor del siglo XX, Alfonso Méndez Plancarte, quien resguarda a la poeta de cualquier desvío intencionado en su interpretación con las abundantes y sustanciosas notas de su edición. Atemperaciones rechazadas por otro editor y crítico *sorjuanino*, Antonio Alatorre, quien por el contrario afirma la existencia de una relación amorosa, abonando el cruce entre literatura y vida. Octavio Paz propone la existencia de una “amistad amorosa” entre Sor Juana y la virreina, pero también lee los poemas dedicados a María Luisa en clave homoerótica, a pesar de prevenirse contra ello. Desde los estudios de género, Emilie Bergmann ha señalado que Paz “oscila entre la ideología de una amistad cortesana, neoplatónica, intelectual y espiritual y el anacronismo de connotaciones lésbicas o sáficas” (p. 16) y propone centrarse en la mirada transgresiva femenina, que restituye la voz lírica que había sido apropiada por la tradición patriarcal a Safo, tesis que han continuado otros estudiosos en esta área. Stephanie Merrin y Linda Egan remarcan la condición “andrógina” de la enunciación *sorjuanina*. Jean Franco señala la fascinación de Sor Juana no tan sólo por el lugar de la virreina, sino por la posición social que ésta detentaba, en una clara percepción por parte de la jerónima de las redes de poder imperantes en el mundo colonial. Recientemente, George Anthony Thomas ha leído la poesía de ocasión y laudatoria *sorjuanina* en esta misma dirección. Margo Glantz y Pascual Buxó recuerdan que, ante todo, Sor Juana reproduce una convención cortesana y que tal actitud supone la intervención en una tradición poética, una reescritura de la tradición petrarquista. Georgina Sabat de Rivers, Cecile Bénassy-Berling, Sara Poot Herrera, Nina Scott, Emil Volek, entre otros sorjuanistas, resaltan que la mayoría de estas piezas evidencian la expresión de los tópicos literarios de la *amistad femenina*. Esto también es observado por un especialista en *amicitia femenina* como Juan Gil-Oslé. Lo cierto es que el mecenazgo literario produce un lenguaje codificado, sobre el cual resulta muy complejo atribuir sentidos. Antonio Feros en un trabajo clásico, “Clientelismo y poder monárquico”, sostiene que los participantes en el sistema del patronazgo desarrollan la comunicación dentro de ese un lenguaje codificado. Los protegidos se declaran niños, sirvientes, esclavos y amantes de sus protectores. Lope de Vega es un caso ejemplar en su relación epistolar con su mecenas, Luis Fernández de Córdoba, el duque de Sessa. Lope de Vega usa un lenguaje de la servidumbre al que se suma un lenguaje del amor. Ambos presentes en Sor Juana.

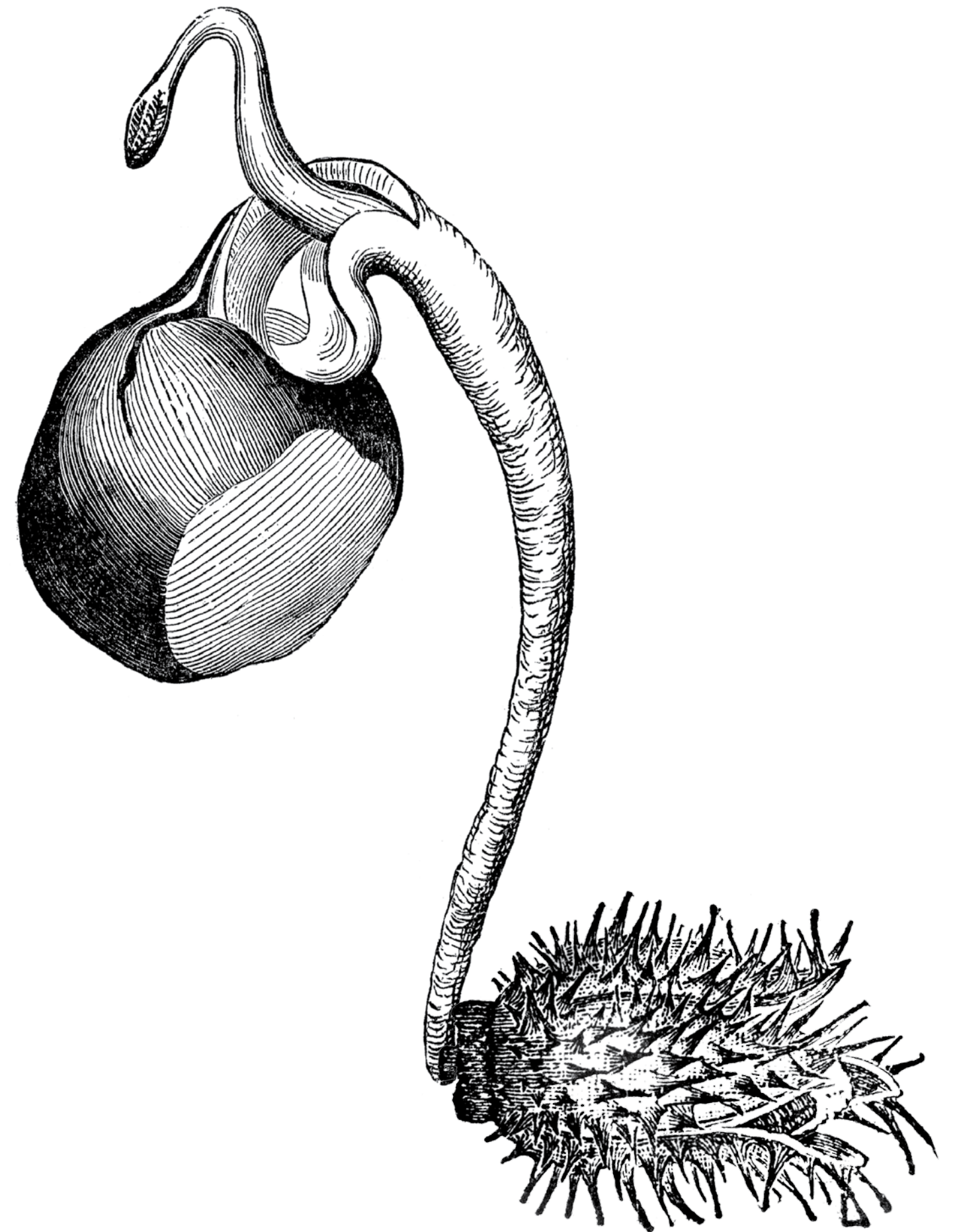




En un breve texto, una décima incluida en *Inundación castálida*, Sor Juana se auto-representa con un “erizo” que da “castañas espinosas” en las manos de su patrona, María Luisa. La décima puede ser leída como una versión privada y familiar de la relación de mecenazgo, donde se alude a la gestación de una obra (el erizo que da castañas) y a la cesión de la misma a su patrona:

Lysi: a tus manos divinas  
doy castañas espinosas,  
no pueden faltar espinas.  
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.

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. Sor Juana se atribuye una presunta rusticidad, a sí misma y a su obra, la cual entrega, en la metáfora de la castaña, que tiene forma de corazón, en las manos de la mecenas. Mecenazgo y *amicitia*, se funden, sellando un pacto más profundo y diversificado que los contenidos literales puedan sugerir.







## DAMAS Y VIRREINAS EN EL CONVENTO

SOR JUANA DE FESTÍN

• JUDITH FARRÉ •



Durante el siglo XVII, el claustro femenino seguía manteniéndose como paradigma ideal de retiro y espiritualidad. El Padre Antonio Núñez, confesor de Sor Juana, exponía, en su *Cartilla de la doctrina religiosa*, que tomar los hábitos era morir al mundo y la opción de profesar en el convento significaba iniciar una nueva vida con la que imitar a Cristo, para “vivir crucificada y no bajar de la cruz hasta morir”. Con todo, el modelo de observancia propuesto por el jesuita resultaría difícil de adoptar porque, desde las mismas circunstancias de fundación de los conventos novohispanos, hasta la propia convivencia cotidiana en la clausura religiosa, favorecían el contacto extramuros. De hecho, uno de los motivos de fricción más habituales entre las autoridades eclesiásticas y las monjas en Nueva España fue la observancia de las reglas en cuanto al número de criadas y seglares alojados en el convento y la recepción de visitas en los locutorios.

A lo largo del año seiscientos, la fundación de conventos femeninos alcanzó una gran vitalidad en Nueva España. Fueron quince nuevas corporaciones religiosas las que se sumaron a las diecinueve ya existentes a principios de siglo, localizadas en las principales ciudades: México, Puebla, Valladolid (Morelia), Guadalajara, Antequera (Oaxaca) y Mérida. Dicho auge fundacional respondía al clima espiritual de la época: a la necesidad de salvaguardar a las mujeres desvalidas o casaderas y darles una educación. Pero se explica también por la situación de bonanza económica, que se generalizó en la segunda mitad del siglo XVII, gracias al alza en la producción minera y agrícola. Ese escenario económico propició que se consolidara una nueva élite adinerada, compuesta por mercaderes, mineros y hacendados, que buscó el prestigio social que le faltaba —ya que no eran descendientes directos de los conquistadores— en la Iglesia, a la que procuraba el capital necesario para fundaciones, obras pías, reparaciones de claustros e iglesias, fiestas de santos y dotes de profesión.

Puede decirse que los claustros femeninos dependieron de forma casi exclusiva de la filantropía individual o familiar de esta élite que o bien patrocinaba la fundación de conventos, o bien dotaba económicamente a determinadas jóvenes para que entraran en la vida religiosa. Esta caridad institucionalizada trajo aparejada una considerable dosis de prestigio social a quien podía practicarla.



En la elección de novicias tenía mucho peso el extracto social, por lo que puede decirse que los conventos femeninos se convirtieron pronto en un fiel reflejo de las jerarquías sociales. Estas especiales circunstancias de fundación son determinantes a la hora de calibrar el contacto exterior, fundamentalmente con las élites de poder y económicas, de los conventos femeninos y también explican bien su rutina cotidiana, sobre todo en lo que atañe a los pasatiempos dentro de los propios conventos.

Como han puesto de manifiesto los estudios acerca de los rasgos históricos de la vida conventual femenina, la especial mezcla entre lo espiritual y lo material hace difícil encontrar un patrón definitorio para la convivencia entre “obediencia, humildad, caridad, fe, castidad y otras virtudes [que] se codean con indisciplina, orgullo, sequedad espiritual y tentaciones” (Lavrin, 1995, p. 91).

El retiro a la oración era uno de los principales ejes de la rutina conventual, pero las monjas no eran precisamente “mujeres muertas al siglo”, tal y como ponen de manifiesto “ciertos brotes de relajación” a finales del siglo XVII y principios del XVIII. En concreto, fray Juan Gutiérrez, provincial de los franciscanos en 1671, denunciaba algunos sucesos puntuales como la falta de asistencia de las monjas al coro en los horarios fijados y ciertos excesos en los usos de las rejas. Se decía específicamente que en las rejas “se daba de comer a muy diversas personas, había músicas extrañas y se recibían visitas, dizque por estar ocupados los locutorios”.

Las conductas no se reformaron, ya que en 1683 fray Francisco de Ávila “se quejaba de que las disposiciones de los prelados no habían sido acatadas, la música en las rejas continuaba ‘con publicidad y nota’, turbando el recogimiento conventual, y las llaves que debían estar siempre en manos de la abadesa se hallaban en poder de las porteras” (Muriel, 1955, p. 181). Del mismo modo que la actividad de las monjas era un reclamo para el exterior, ellas no permanecían ajenas a lo que sucedía tras los muros en los días de fiesta. Así se demuestra en el hecho de que en 1645, como recoge Maya Ramos, se les diera licencia a las monjas clarisas para que pudieran ver una máscara desde la azotea de su convento:

Madre Abadesa de Nuestro Convento de Santa Clara.

Por la presente consedo lisensia a las religiosas para que puedan subir a la sotea a ber la maxcara a quienes ruego sea con la conpostura y atension de sus obligaciones. Guarde [Dios] muchos años como deseo. Mexico 20 de febrero de 1645.

\*

[de otra mano]

[Señora] yo deseo el gusto de las religiosas pero encargo el buen exemplo de todo.

Fray Andres de Arteaga [rúbrica]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ramos Smith, 1998, p. 364



Esta peculiar sociabilidad que regía el ambiente conventual femenino convierte a estos lugares de recogimiento en verdaderos epicentros de la sociedad colonial, pues recibían las visitas de virreinas, familiares y conocidas.

Del mismo modo, un comentario de Juan de Palafox sobre las riñas ocasionadas en los conventos de Santa Clara y Santa Isabel, a causa de los espectáculos teatrales, ilustra bien cómo, a pesar de la clausura, este tipo de distracciones dramáticas, a cargo de compañías profesionales, eran frecuentes en el interior de los conventos:

[Todo ocurrió porque] después de haberse hecho cuatro comedias en tres conventos de monjas [...] y en las iglesias de ellas, y esto en muy pocos días, y sucedido en la de Santa Clara un martes a la puerta de la iglesia, por una pendencia que tuvieron en ella dos hombres, y luego otras cuchilladas en la de Santa Isabel, estando representando, la quinta en la iglesia de los indios de San Francisco, por los mismos comediantes y mujeres que representaban en el teatro de la ciudad, con gran concurso de religiosos y seglares hombres y mujeres. (Rodríguez Hernández, 1998, p. 37)

De hecho, ya en 1574, existe constancia de que, tras el éxito de la representación de una obra de González de Eslava, en un tablado junto al altar mayor de la Catedral, varias órdenes de frailes y monjas solicitaron al arzobispo que la obra se representara dentro de sus respectivos conventos. Posteriormente puede documentarse también cómo el auditorio que albergaba el Colegio Máximo, jesuita, destinado expresamente a certámenes literarios y a espectáculos dramáticos, había sido concebido sobre el esquema espacial de un patio de comedias, según consta en una descripción de 1646.

Otro testimonio revelador a la hora de caracterizar la vida cotidiana en los conventos, la civilidad y su relación con el medio urbano, es el del viajero inglés Thomas Gage, que, a raíz de su visita a la ciudad de México en 1625, comentaba cómo una de las prioridades era enseñar a las niñas a cocinar, pero, sobre todo, a cantar y a representar obras de teatro, para atraer a los fieles a las iglesias:

Los caballeros y las gentes del estado llano envían sus hijas a los conventos de monjas, para que las críen, y les enseñen a hacer toda suerte de confituras y obras de aguja, con la música que está en alto grado de perfección allí y me atrevo a asegurar que el pueblo concurre a las iglesias más bien por tener el gusto de oír la música que por asistir al servicio de Dios.

Además enseñan a esas niñas a representar comedias, y para atraer más gente a sus iglesias, las visten de ricas ropas y les hacen recitar diálogos y pasos, principalmente en las fiestas de san Juan y de navidad. No dejan de conseguir su objeto, porque cada iglesia tiene sus aficionados que disputan y andan a zarpa la greña sobre cuál es el mejor convento dónde representan mejor, hay mejor música o visten con más gala a las niñas<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Thomas Gage, 1838, pp. 183-184.



El comentario de Gage acerca de las representaciones teatrales en las iglesias de los conventos femeninos, da pie para considerar ahora cómo era la actividad dramática que, como pasatiempo de intramuros, tenía lugar dentro de la clausura religiosa. Lo primero que cabe apuntar es que este tipo de representaciones solían ser a puerta cerrada; es decir, que no eran de entrada pública, como las que podían llevarse a cabo en sus iglesias, aunque era frecuente que los virreyes y otros personajes de la colonia para conmemorar alguna fiesta religiosa. Las circunstancias del patronazgo en su creación, junto al hecho de la movilidad de los virreyes – esa corte portátil que convierte en escenario de representaciones toda la imperial ciudad de México–, son aspectos determinantes a la hora de fijar el tono de esta modalidad dramática.

Es un teatro de circunstancias y de alabanzas, determinado por el público asistente y muy distinto del tono docente del teatro de colegio. Si bien los virreyes realizaban visitas al interior de los conventos femeninos, era la virreina quien adquiría el máximo protagonismo en las visitas a la clausura de monjas. Como consorte, una de las pocas actividades que oficialmente la virreina podía llevar a cabo de manera individualizada, eran estas visitas “como participantes de lo que pertenece a sus maridos por la representación que hacen de la persona de Su Majestad”.<sup>3</sup>

Lo que se sabe de las virreinas es, en general, poco; aunque relacionadas con sus visitas a las clausuras, sobresalen algunas noticias recogidas en la documentación de la época. Romero de Terreros reproduce algunas de las anécdotas más sobresalientes de este tipo de prácticas, como el escándalo que protagonizó doña Margarita Blanca, marquesa de Villa Manrique y esposa de Álvaro Manrique de Zúñiga (1585-1590), quien se destacó por noticias poco edificantes. Por la Relación de la Visita que hizo fray Alonso Ponce, comisario general de la Orden Seráfica a los Provinciales de la Nueva España, se sabe que la virreina era de carácter dominante y de conducta ligera. En 1586 los virreyes se hospedaron ocho días en el convento franciscano de San Bernardino, trasladándose con todo su ajuar. Los indios, al saber que los virreyes visitaban el pueblo, realizaron fiestas en su honor en las que, por cierto, murieron tres de ellos por un tiro perdido. A las fiestas asistían los religiosos y el provincial de la orden, fray Pedro de San Sebastián. Se dijo que la disciplina del convento se relajó enormemente. El escándalo se extendió cuando se rompió la clausura conventual con la presencia no sólo de la virreina, sino de las damas y las criadas que la acompañaban y que se paseaban por las celdas de los frailes. El colmo, según la crónica, fue que un fraile lego nadó en un estanque en presencia de la virreina y que ésta le tiraba naranjas (Romero de Terreros, 1944, p. 18).

<sup>3</sup> La cita forma parte de la carta que escribió el marqués de Cerralvo al Rey, defendiendo el derecho de libre entrada de las virreinas en la clausura (Escamilla González, 2005, p. 391).



También sabemos que la misma marquesa de Villa Manrique pidió al provincial fray Pedro de San Sebastián “que le permitiese entrar a ese convento [de Santa Clara] con mayor frecuencia de la que el Papa le había concedido. Cosa que le fue negada” (Murriel, 1955, p. 182). En el caso de la marquesa de Cerralbo –virreina consorte entre 1624 y 1635–, existe constancia de que “asistía cotidianamente a la madre Inés de la Cruz, fundadora del convento de San José de carmelitas descalzas y quien ayudó a la monja en el momento de su muerte. Esto fue mal visto por el arzobispo Pérez de la Serna quien, celoso de su autoridad, prohibió la asistencia constante de la virreina a los monasterios femeninos” (Ramos Medina, 1996, pp. 39-40).

Estas asiduas visitas de las virreinas a los conventos femeninos no sólo formaban parte de la rutina cotidiana, sino que también las convirtieron en protagonistas absolutas de las representaciones teatrales que se llevaban a cabo en el interior de la clausura. Así, el carácter festivo y celebrativo que acompaña estas cortesías se traduce en el registro alegórico que envuelve las representaciones teatrales con las que se festejaban las visitas y que, por otra parte, era el habitual en el elogio a nobles y virreyes.

Uno de los ejemplos más conocidos es la *Loa en las huertas de Sor Juana* (Judith Farré Vidal, pp. 259-278). Esta loa debió escribirla Sor Juana Inés de la Cruz entre 1681, ya que los marqueses de la Laguna llegaron a Nueva España en noviembre de 1680, y julio de 1683, fecha del nacimiento del primogénito de los virreyes, al que no se alude en el texto.

Es una loa protagonizada por Céforo y Vertumno, los respectivos amantes de Flora y Pomona, que discuten por saber quién es la más bella de las dos diosas mitológicas. Es un debate sin solución, que sólo alcanza una respuesta con la salida a escena de una ninfa, que resuelve de la única manera posible, y convirtiendo en ganadora a la condesa de Paredes:

MÚSICA	Hoy la reina de las luces, trasladada a las florestas, trueca por sitial de flores, el solio de las estrellas y al contacto de sus huellas, las flores que van saliendo a las demás van diciendo: Salid apriesa, apriesa, flores, y besaréis sus plantas bellas.
--------	--



CÉFIRO Sin duda esta aclamación  
es de la sin par belleza  
de Flora, de estos jardines  
florida fecunda reina,  
pues a quién sino, al contacto  
de su hermosa planta tierna,  
pudieran decir las flores:

MÚSICA Salid apriesa,  
flores, y besaréis sus plantas bellas.

(Farré Vidal, 2017, pp. 265-266).

Otra muestra de este tipo de teatro floral y mitológico que se desarrolla en los jardines y huertas de los conventos es la acotación inicial y el baile, en los que se describen las circunstancias del festejo para dar la bienvenida a la misma condesa de Paredes en su visita al convento de Santa Clara de 1681 (Farré Vidal, 2009). Son más bien escasos los testimonios que se han conservado de festejos conventuales novohispanos en el siglo XVII —la mayoría son posteriores, ya del XVIII—, de ahí la rareza de este *Festín plausible* escrito por Joseph de la Barrera, al que también contribuye Sor Juana Inés de la Cruz con una décima dedicada al autor en los preliminares:

Del Mexicano Fenix de la Poesía la Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa profesora del Convento de S. Jerónimo de esta Ciudad

Décima al Autor

En tus versos si se apura  
hallo una dificultad,  
que es ver tanta claridad  
junta con tanta cultura:  
claros son por la luz pura  
que celebra su atención;  
claros por su perfección  
Y así hallo, aunque lo reúses,  
que muy dignas tantas luces  
de la luz pública son

(Farré Vidal, 2009, pp. 78)

El fragmento inaugural del *Festín plausible* confirma que la representación de este tipo de festejos se llevaba a cabo en la huerta del convento, al aire libre, y que solía empezar con un baile a cargo de sus novicias con el que se establecía la inicial connivencia con el público. Otra de las noticias de representación que se



desprenden de este preliminar, es que las doce novicias lucían un ostentoso vestuario, en el que destacan joyas y plumas.

Ésta [“danza primorosa a todas luces y con mil primores lucida” la] compusieron doce niñas del mismo Convento, mejor dijera animados Abriles, que con la pompa de sus floridos adornos pudieran ser emulación de Flora o peregrina copia de Amaltea; en ellas a un tiempo se vieron bien hermanadas la destreza en el esmero de su baile con la pompa en la curiosidad de su aliño. Para aquél sirvió la aplicación, para éste se aplicaron vistosos atavíos de lucidas galas y ricas joyas y galantes plumas de que todas salieron adornadas, pudiendo con ellas cada una ser gallardo pavón de la que celebraba Juno.

(Farré Vidal, 2009, p. 80)

Estas representaciones teatrales dentro de los conventos pueden verse como ejemplos del funcionamiento de las élites novohispanas, a la vez que reflejan el papel que las mujeres desempeñaban en los conventos de la época. Este tipo de textos son, como escribía Sor Juana en la Décima que le dedica a Joseph de la Barrera, el autor del *Festín plausible* de 1681, muy “dignos de la luz pública”. Son versos que, gracias a las visitas de damas y virreinas en la clausura de los conventos, por un momento convierten a las monjas en ninfas y transforman sus jardines en quintas mitológicas. Como cantaba la Música en la Loa de Sor Juana:

Que la Pomona más bella  
y la Flora más hermosa,  
tenga hermosura de rosa  
pero duración de estrella.

(Farré Vidal, 2017, p. 278)



## ¿FUE SOR JUANA UNA MONJA ATÍPICA?

• VERÓNICA GROSSI •

**F**ue Sor Juana una monja atípica? Margarita Peña nos explica que la escritura de monjas de la época, tanto en la América hispana como en España, era primordialmente autobiográfica, con una función muchas veces penitencial, instigada por confesores o prelados que se la apropiaban en biografías por medio de paráfrasis o citas literales, en un disimulado o abierto acto de plagio.

Aunque la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* de la monja novohispana se inscribe en la “literatura de convento”, por su carácter autobiográfico dispuesto bajo una compleja estructura retórica que la aleja solapadamente de los códigos del género hagiográfico, según dilucidan Rosa Perelmuter, Margo Glantz y Kathleen Myers, la “obra de Sor Juana en su totalidad se antoja un canto al entendimiento, a la libertad de acción a través del intelecto” (Peña, p.158). Para la estudiosa mexicana, “[l]ejos queda, pues, Sor Juana del canon imperante” (Peña, p.159).

Los estudios sobre mujeres de la temprana modernidad proporcionan un panorama enriquecido de las actividades literarias, artísticas e intelectuales dentro y allende los conventos femeninos. La obra de la jerónima queda así enmarcada en un ensanchado tejido de intercambios, diálogos, viajes y lecturas que todavía no acabamos de delimitar. Los *Enigmas* (Lisboa, 1695), obra manuscrita realizada en colaboración con un grupo de monjas aristocráticas y letradas de Portugal bajo la dirección de dos damas de la corte madrileña y portuguesa respectivamente —la exvirreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, y María de Guadalupe de Lencastre y Cardenas, duquesa de Aveiro—, son prueba de la existencia de este universo femenino. ¿Cómo sería ese mundo *monjil* portugués, rebotante en ediciones, lecturas, representaciones teatrales? ¿Habría más espacio para la creación femenina que en el Virreinato de la Nueva España? Como nos explica Enrique Martínez López, quien en 1968 dio a conocer el hallazgo de esta inédita obra colectiva, algunas de las partícipes ya eran autoras de obras en prosa y en verso —teatro, poesía, novela, carta y debate— y habían alcanzado en la corte portuguesa reconocimiento como escritoras cultas e ingeniosas; por ejemplo, Sor Violante del Cielo, la segunda poeta portuguesa en publicar un libro propio de poesía, publicado en Francia, bajo el patrocinio del embajador Vasco Luis de Gama, *Rimas várias* (1646), una colección de poemas en castellano y portugués.

El tipo de escritura que produjeron todas estas mujeres letradas, empero, fue predominantemente religioso o bien de un estilo petrarquista con sus consabidos tópicos.

Este amplio marco geográfico y cultural nos permite apreciar el carácter de la escritura *sorjuanina*, atípico y extraordinario en relación no sólo con la producción de otras mujeres sino con la de los hombres de su época. A diferencia de los poetas del Siglo de Oro, incluso de su coetáneo mexicano, el erudito Sigüenza y Góngora, quien también poetizó, la lírica amorosa de Sor Juana la acerca más al espíritu de Petrarca, como hemos apuntado en otros trabajos. ¿Y en qué consiste este espíritu *petrarquista*? Claramente en su compleja dimensión epistemológica.

Como señala Giuseppe Mazzotta, aunque Petrarca es considerado un filósofo y poeta humanista, propiamente el iniciador del movimiento renacentista, cuya amplia obra transita por el dilatado horizonte de los *studia humanitatis*, la gramática, la retórica, la historia, la poesía, la filosofía moral, su colección de escritos, sus líneas o más bien redes de pensamiento no pueden definirse bajo una figura o categoría definida. Sus escritos abarcan una diversidad de fuentes, géneros y perspectivas desde el espacio amplificado de la interioridad, en torno a temáticas diversas, aunque entrelazadas, el amor, la historia, la política, la lengua latina y vernácula, los modelos clásicos, sin configurar una unidad coherente. De la misma manera, en la obra de Sor Juana podemos encontrar una multiplicidad de posturas e identidades retóricas, incluso contradictorias. Sus conceptos poéticos, en prosa y en verso, abarcan diferentes ámbitos del conocimiento, incluyendo la historia, la filología, la filosofía, la hermenéutica, la jurisprudencia, la astronomía, la astrología, la medicina y la teología. Sin embargo, en los acercamientos a su obra todavía predomina el deseo de fijar, a partir de sus escritos, un rostro y un cuerpo puramente biográficos, sin permutaciones ni mediaciones figurativas. En particular, los *Enigmas* se han convertido en objeto de un desciframiento literal, sin tomar en cuenta en este manuscrito de creación y recepción colectiva, oral y festiva, la escenificación lúdica de sentidos polisémicos y ambiguos, altamente conceptistas, que apuntan a su propia oscuridad semántica, su carácter sibilino de adivinanza, sin una sola respuesta.





## SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, POETA DEL IMPERIO

• FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ •



or Juana Inés de la Cruz vivió, escribió y murió en la Nueva España, donde se convirtió en una de las máximas figuras literarias del período de más esplendor de las letras en español. Cultivadora e innovadora de diversos géneros literarios, conocedora de la ciencia de su época, vinculada a los más poderosos de su tiempo, Sor Juana, singular por donde se le mire, fue una mujer extraordinaria y una artista excepcional. Los últimos años de su vida siguen despertando los más acalorados debates entre los estudiosos.

Su vida estuvo llena de contradicciones y paradojas. Su madre nunca aprendió a leer, mientras que ella, según su amigo epistolar Diego Calleja, reunió en el convento de San Jerónimo de la Ciudad de México una de las bibliotecas más grandes de la Nueva España. Fue una exégeta de la Biblia en un tiempo en que la teología les estaba vedada a las mujeres. Y al final de sus días fue la autora más leída de la monarquía hispánica, aunque había nacido en una pequeña población rural, llamada Nepantla, donde creció escuchando náhuatl y cantos africanos de negros.

Otra de las paradojas que encierra su vida y su obra es que Sor Juana puede ser definida como un poeta imperial pese a que se ha solido representar como una marginada. Más allá de las implicaciones ideológicas que significan definir a una mujer que nació en el virreinato de la Nueva España como un

poeta imperial, es innegable que, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, Sor Juana era leída en todo el imperio español y que ella había hecho todo lo que estuvo en sus manos para que eso sucediera.

De hecho, la monja-escritora, prefirió por obvias razones ser publicada en Madrid, la capital del imperio, que en la Ciudad de México, sitio que, pese a sus majestuosas dimensiones y fastuosa arquitectura, era la periferia. A juzgar por el número de ediciones que se hicieron de los libros de Sor Juana en España, la monja mexicana fue uno de los mayores fenómenos editoriales de las letras hispánicas. Su primer libro, *Inundación Castálida*, apareció en Madrid en 1689, y el *Segundo volumen* en Sevilla en 1692. Finalmente, en 1700, también en Madrid, vio la luz *Fama y Obras póstumas*. Sus libros se vendieron como pan caliente y para 1725 se habían impreso casi 22 000 ejemplares de sus obras, una impresionante cantidad solo superada por el *Lazarillo* y *La Celestina*, los libros más leídos del período áureo<sup>1</sup>. En ese sentido, no cabe duda de que la publicación de las *Obras* de Sor Juana fue un negocio editorial de España y no de México, donde nadie se interesó por reeditar los tres tomos de la monja-escritora.

<sup>1</sup> Véase Enrique Rodríguez Cepeda, "Las impresiones antiguas de las *Obras* de Sor Juana Inés de la Cruz (un fenómeno olvidado)", en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, ed. de José Pascual Buxó, México, UNAM, 1998, pp. 13-75.



Desde la metrópolis llegaron sus libros a todos los rincones del imperio. Y no sólo eso: Sor Juana fue publicada por los mejores impresores españoles de la época como Juan García Infanzón, Tomás López de Haro, Manuel Ruiz de Murga o Rafael Figueró. Incluso el influyente Francisco Laso, presidente de la Asociación de Mercaderes de Libros de Madrid, promovió en 1714 la primera reedición de sus obras póstumas, publicadas originalmente en 1700<sup>2</sup>. Estos datos deberían de ser suficientes para replantearnos la recepción de una autora novohispana en el Viejo Mundo, porque se ha solido sostener que la producción artística de los virreinos era considerada de menor calidad que la española. También se ha dicho que en aquella época a las mujeres no se les atribuía la misma capacidad intelectual que a los hombres. Sin embargo, en función del éxito editorial de Sor Juana dentro de España, está claro que en su caso esto no aplica y que hubo muchos lectores que supieron sobreponer su placer estético a consideraciones ideológicas estrechas.

Otra razón para llamarla poeta imperial son sus lazos con otras regiones del continente americano. Por ejemplo, uno de los más fervientes admiradores de Sor Juana fue el bogotano Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, capitán general de Neiva y la Plata, quien entre 1690 y 1703 le escribió docenas de poesías en las que se dirige a ella, muerta en 1695, como “paisanita querida”. De sus poemas se deduce que los dos primeros tomos de las *Obras* de Sor Juana llegaron a Santa Fe a más tardar entre 1694 y 1696. Cuando la jerónima ya había fallecido, el bogotano seguía escribiéndole. Sor Juana nunca le respondió, porque muy probablemente jamás leyó sus escritos<sup>3</sup>.

Adicionalmente hay que recordar que en aquel entonces era muy raro que poetas o artistas que residían en los virreinos americanos tuviesen contacto entre sí. En general, el intercambio cultural era con la metrópolis y no, por ejemplo, entre Lima y México. Pero Sor Juana sí recibió cartas de dos vates peruanos que leyeron sus dos tomos (*Inundación Castálida* y el *Segundo volumen*) y quedaron absolutamente estupefactos. Esta correspondencia poética entre ella y los peruanos es hasta hoy el único registro que se tiene de intercambios epistolares entre creadores de los dos virreinos más importantes.

Uno de estos peruanos fue presumiblemente Sebastián de Navarrete y fue quien la invitó a convertirse en hombre comiendo los jarros de barro que le enviaba como regalo. El otro interesado en entrar en contacto con la monja no era peruano, pero residía en Lima desde hace muchos años. Fue el español Luis Antonio de Oviedo, conde de la Granja. En su poema (núm. 49 bis)<sup>4</sup>, el conde de la Granja sitúa a Sor Juana en el nivel de los máximos poetas peninsulares: *Primero Sueño* está a la altura de las *Soledades* de Luis de Góngora; compara la agudeza de la monja con la de Francisco de Quevedo y la declara una digna competidora de Pedro Calderón de la Barca en el arte dramático. Ciertamente estos elogios deben de entenderse en un contexto de halago, pero tampoco son exageraciones sin sustento. Como ya he dicho, a juzgar por el número de ediciones los lectores del imperio español compartían la opinión del conde de la Granja.

Finalmente, hay que recordar que, aunque Sor Juana murió en 1695, al final del siglo XVII y principios del XVIII la monja mexicana era leída en Europa, América y en Asia. Verbigracia, en 1709, para celebrar el nacimiento del primogénito de Felipe V, se hicieron en todas las posesiones del imperio español una serie de festejos que incluyeron misas, corridas de toros, danzas y representaciones teatrales. Dos de las comedias que se escenificaron en Filipinas salieron de la pluma de la jerónima: *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*<sup>5</sup>. Muchos poetas e intelectuales criollos, que enfrentaban grandes dificultades para dar a conocer sus obras, debieron de sentir admiración hacia Sor Juana, pero también envidia. Tal vez por ese sentimiento ambivalente la monja-escritora siempre siguió siendo para ellos la madre Juana Inés de la Cruz y jamás la *Musa décima*. Sea como fuere, hoy está claro que a la niña de Nepantla estaba reservado, entre otras cosas, el destino de convertirse en la primera poeta del imperio español.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Para la figura de Álvarez de Velasco Zorrilla y su vínculo literario y sentimental hacia Sor Juana, véase José Pascual Buxó, *El enamorado de Sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1993.

<sup>4</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pp. 148-153.

<sup>5</sup> Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 405.







## SOR JUANA O EL SUEÑO DE LA RAZÓN

• ANTONIO CORTIJO OCAÑA •



La personalidad de Sor Juana-humanista puede abordarse desde numerosos puntos de vista. Quiero verla para estas líneas como corolario de un movimiento que, surgido en los siglos XIV y XV, continuará su existencia hasta fines de la centuria del mil seiscientos. Aupada, así, a hombros de gigantes, Sor Juana es suma de varios siglos en que la razón se acaba constituyendo en garantía humana de la *medida* del mundo, trampolín desde el que abordar la *cifra y enigma* de la existencia, atenta en particular a bucear en el problema de la *dignidad del hombre*.<sup>1</sup>

Sor Juana es heredera de una tradición clásica y patristica, por formación y vocación, donde san Agustín y san Jerónimo ocupan pilares fundamentales. Si estéticamente la monja es eminentemente gongorina y calderoniana, en el plano filosófico podríamos verla como influida por el jesuita Atanasio Kircher y su afán sincrético. Por encima de ello, Sor Juana, como el sabio humanista, es *transmisora* o intérprete que acomoda el saber *clásico* al mundo *moderno*; aupándose, como he dicho, a hombros de la tradición, para poder otear el futuro, ya sea en el viaje *hacia arriba* del *Primero Sueño*, ya sea en el viaje *hacia el oeste* del *Neptuno Alegórico*. Y al igual que el *umanesimo civico* florentino, el de Coluccio Salutati, entre otros, veía al sabio inmerso en el edificio civil y político de la comunidad; Sor Juana no rehúye afrontar las responsabilidades *cívicas* del humanista cuando se erige en conciencia pública (¿ideóloga?) de la Colonia en la recepción al Virrey de la Laguna. Si a nivel personal el humanista ejerce de *traductor* del mundo clásico para alcanzar sabiduría personal en su definición ética del individuo, a nivel comunitario el humanista *traduce* el sentido y la esencia de la Colonia definiendo lo que entiende debe ser una ética comunitaria (civil y política).

<sup>1</sup> Estas notas son una elaboración del capítulo final de mi libro *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*, Sevilla: Renacimiento, 2015, 345.



Para poder aprehender el *humanismo sorjuanino* podemos comenzar con lo menos importante, su conocimiento de la tradición clásica. En un estudio anterior hemos incidido en su lírica religiosa, en particular en sus villancicos, que a modo de muestra nos permitía demostrar el caudal sinnúmero de fuentes clásicas (Virgilio, Séneca, Ovidio) en que la monja bebe *prima manu*. También allí mostrábamos que Sor Juana tuvo un conocimiento cabal de autores y textos patrísticos y religiosos, entre los que, para el género de los villancicos, destacaban San Jerónimo y la himnica cristiana. En otras ocasiones nos las hemos habido con la conceptualización petrarquista del amor en los poemas dedicados a la virreina, donde se mezclaba la imaginería religiosa y profana para alabar a la prócer amiga desde una visión de María, la Virgen, como *doctora*. Sin duda, esta *Quellenforschung* o búsqueda de fuentes de la obra *sorjuanina* puede continuarse, en particular, con las referencias que subyacen en su obra a los mitógrafos del XVI o a la obra de Atanasio Kircher, en el *Neptuno alegórico*, espléndidamente trazados por Martín y Arenal y también explorados por un servidor. Amén de ello, por si se dudara de la formación humanista *avant la lettre* de la monja, ésta produce también literatura en latín.

Asentado, pues, que Sor Juana participaba con sabiduría del conocimiento de la literatura clásica latina, amén de la medieval y neolatina, de más peso es preguntarnos por el uso que hace de la misma en su obra, es decir, volviendo a la pregunta de origen, ¿en qué medida es humanista Sor Juana? Porque un análisis de fuentes y un estudio del conocimiento que del latín o griego y de la literatura latina o griega, tuviera la monja, harían flaco favor a tratar de elucidar su *humanismo*, dejándola al nivel del *primo erudito* que aparece en el *Quijote*. Amén de utilizar esta literatura como referencia obligada, en el sentido de anotación de fuentes y glosa, procedimientos típicos de la literatura letrada neolatina y universitaria, hemos de mirar a la obra íntegra de Sor Juana para responder a la pregunta.

En la que es quizá su obra más emblemática, la *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana enumera un catálogo de mujeres ilustres. En particular, le interesa a la jerónima refutar la opinión de la incapacidad femenina para el estudio. Peleando con la censura conventual y con la condición *inferior* de la mujer como ser intelectual corriente en la época; Sor Juana lanza un alegato amparado en la razón y sustentado por la *fama* en que la tienen sus contemporáneos, ya sea a través del encargo máximo de los villancicos y, en particular, del *Neptuno alegórico*. Su capacidad intelectual se aúna además a un programa intelectual, defendido desde la que consideramos como unidad de sentido de tu obra íntegra.

Sor Juana se ve a sí misma como un segundo Virgilio y se autoconstruye como una figura de la transmisión y la (re)interpretación. Ya hemos defendido en otro lugar que reinterpretar significa para Sor Juana mirar al mundo como enigma, como misterio, como jeroglífico sincrético desde su condición de humanista, y a la par desde su puesto como sujeto marginal, ya sea como mujer, ya sea como letrada autodidacta, es decir sin haber acudido a academias o centros oficiales de estudio, ya sea como sujeto colonial. Desde estos prismas diversos, Sor Juana se lanza a la aventura de definir inteligencia como capacidad cognoscitiva y América como ente de estudio y definición.

En el *Neptuno alegórico* la autora elabora estas ideas sobre las imágenes de Isis y Eneas. En realidad, sobre ellas construye una compleja propuesta de gobierno (rección) con una base antropológica (el ser humano como ser intelectual), ético-personal (dignidad femenina) y cívico-política (dignidad colonial). Sor Juana, dirigiéndose al virrey, se erige en *consejera áulica*, pues, como Isis, se ve a sí misma fruto del proceso germinador y productivo en el ser humano por excelencia, derivado de su capacidad para la inquisición, la reflexión, la pregunta. Y si el ser humano ejerce su capacidad ética amparado en su libre albedrío y su condición de *consejero de sí*

*mismo*, es el consejo del sabio al rector de pueblos (es decir, el convertirse en conciencia social letrada) el puesto de mayor calado que conviene al sabio humanista (Sor Juana). Si la esencia humana está en la inteligencia y su aplicación, Isis, como principio femenino de la sabiduría, lo representa, y por ende Sor Juana misma. De esta sabiduría procede el gobierno político, representado por su hijo Neptuno, *enigma* del poder como aplicación de la inteligencia a la rección.

Sor Juana recuerda el mito de Eneas, que resulta fundamental para entender su concepto del humanismo. En el paso o viaje del virrey desde la España peninsular a la Nueva España transatlántica, la monja encuentra materia para defender y articular una legitimidad cultural o de identidad política. Eneas salvó a sus lares al escapar de Troya. Acompañado de Ascanio (su hijo, representante del futuro) y Anquises (su anciano padre, representante del pasado y la tradición), iniciará una aventura fundacional que le llevará a trasplantar y transmitir el mundo antiguo en uno nuevo (Roma), asegurando así la continuidad en la ruptura. También lleva en la otra mano los dioses penates de Troya, Neptuno y Apolo. Para Sor Juana el paralelo con México es innegable. El momento de la nominación de México como *res publica litterarum* ha llegado. Sor Juana usa la ocasión de la llegada del virrey para decirle que se ha producido la transferencia cultural, el traspaso de poder, y que el gobierno no es cuestión de mando o *imperium* sino de *intelligentia*. No es nobleza de cuna o de sangre, sino nobleza de acción. La madurez colonial ha llegado, y con ella su legitimidad como sujeto de conocimiento (y por ende de rección).

Legitimidad cultural, identidad personal y comunal, rección de uno mismo y del cuerpo político basado todo en el *imperium* o mando de la inteligencia. Esta misma metáfora, la de la *intelligentia*, también aparece en su máxima expresión (ahora sin connotaciones políticas) en el caso del *Primero Sueño*, donde el vuelo de la razón equivale al vuelo po-

lítico del Neptuno; aunque ahora aplicado al proceso cognoscitivo aislado de su contexto político-social. Sor Juana describe el ascenso cognitivo como piramidal, inspirándose sobremanera en la obra de Atanasio Kircher:

La razón despierta durante el momento creativo de la noche para descubrir que no puede abarcar la realidad entera sino solo avanzar por el método deductivo del conocimiento a través de las especies de las cosas. La mente es una Minerva, como la diosa dadora de la oliva a los atenienses. Es un principio generador y productivo, pero también feraz y civilizador. En el ser humano engendra su dignidad mayor, que no es sino la capacidad de discernimiento moderada por la prudencia. Y es esta *prudencia* la misma que se erige en principio de consejo en el *Neptuno alegórico*, representado por la comunidad de la *res publica litterarum* de los sabios novohispanos<sup>2</sup>.

En los villancicos, las notas de humanismo de Sor Juana tienen una vertiente si se quiere más de género. Allí se produce una alabanza a la Virgen (sin dejar de haber exaltación de Cristo y otros santos) que en ocasiones roza el desacato o hasta la herejía. Porque la Virgen María *sorjuanina* rezuma a *doctora* y en ella se privilegian (además de su amor y maternidad) las dotes de inteligencia. Casi estaríamos tentados de decir que se aúpa al puesto de una *diosa* o cuando menos al de pareja de su hijo. No es muy distinto del caso de la recepción de la *Vita Christi* del Cartujano, a fines de la Edad Media, en muchos conventos femeninos. Por ejemplo, la traducción-adaptación del mismo que realiza Isabel de Villena en Valencia ha sido tildada por los críticos de una auténtica *vita Virginis Mariae* más que de una *vita Christi*. Esta Virgen, doctora inteligente, es trasunto de la Isis del *Neptuno alegórico*, trasunto de la Falcona Betitia Proba de la *Respuesta a Sor Filotea*, trasunto de la inteligencia en vuelo ascendente del *Primero Sueño*.

<sup>2</sup> Cortijo Ocaña, 2015, p. 345.



Se ha reconocido suficientemente el papel que los conventos desempeñan en el amparo a la actividad creadora de las mujeres en la época, alejadas del sometimiento al varón que representa el mundo de la mujer casada. Desde este contexto de relativa “libertad”, cabe entender la producción de Sor Juana, autora que se explaya en el carácter *activo* y *orguloso* (o *consciente*) de su papel como intelectual. Sor Juana ha aprendido del humanismo a encontrar voz como ser humano, a afirmarse a sí misma y el mundo político-social en que vive inmersa. En ello se ve apoyada por las voces de cordura dentro de la misma religión que profesa, por algunos miembros/cargos políticos que la amparan, por la *fama* de *letrada* entre el estamento intelectual de la Colonia misma; y también por el propio fundador de su orden, San Jerónimo, al que ha leído a conciencia y que en numerosas cartas parece haber abogado por la defensa de dicha capacidad intelectual de la mujer: la defensa de la consecución por parte de la misma de una fe desde el conocimiento, no una fe desde la ignorancia.

El papel de *transmisor* que define al humanista se ve apoyado por su carácter de *pensador sincrético*. El sincretismo obedece a un rechazo del fanatismo y a la capacidad retórica de establecer un proceso dialéctico de relación con las ideas. Este sincretismo, hemos también defendido en otras ocasiones, se le acendraría a Sor Juana por *mor* del influjo que en ella ejerce Atanasio Kircher, estudioso del comparatismo religioso. En la monja esto se manifiesta en el *Neptuno alegórico*, pero también en numerosos autos y loas en donde reflexiona desde este prisma sobre la evolución de la *gracia divina* en el mundo. Al igual que Calderón, y con él la Patrística, de toma la idea, para Sor Juana el estado de la ley natural fue culminado por las alianzas de Dios con el pueblo judío y el pueblo cristiano. Pero lejos de ver en ello una relación de animosidad entre ellos, la tipología cristiana elaboró la teoría alegórica de la *prefiguración* para poder salvaguardar la *evolución* del inmiscuimien-

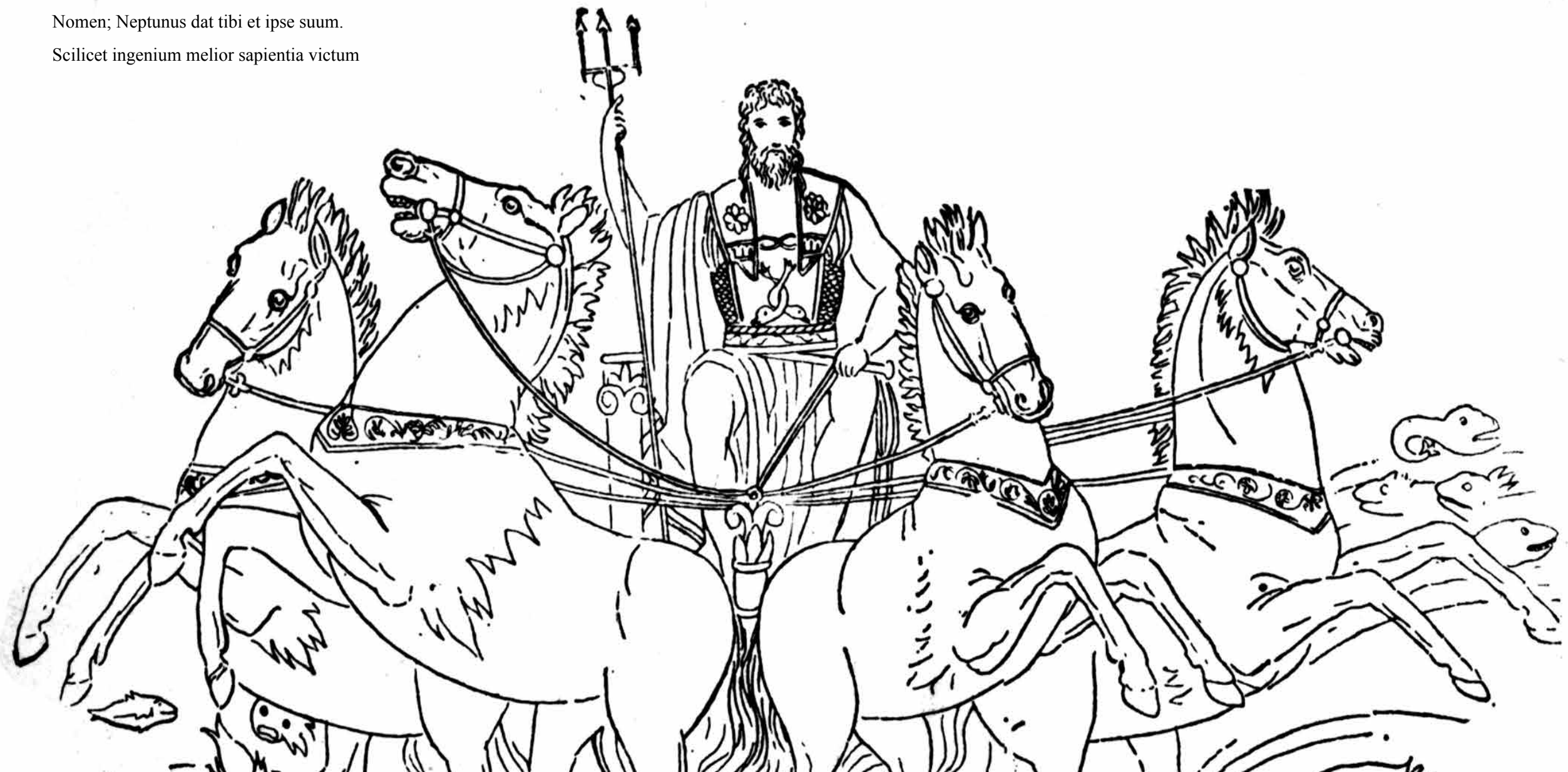
to de Dios en el mundo, que no es otro problema que el de la salvación de la humanidad. Desde este presupuesto, Sor Juana elabora bellos ejemplos de incorporación del mundo indígena precolombino al esquema soteriológico cristiano, ofreciendo con ello un abrazo (sincrético) que hermana pasado y presente de la realidad americana. Y todo ello puede, a su vez, leerse como continuación de la metáfora de la *transmisión* que hemos visto que ocupa buena parte de la obra de la monja.

El culmen de esta propuesta humanista es el poema latino del *Neptuno alegórico* en que se prurumpe en el elogio de una *Neptunia Mexicus* bajo la protección de la *salutifera oliva* de las deidades, regida por la paz y la concordia con la metrópoli y bajo la rección sabia y justa de su semisoberano.

Desine pacifera bellantem, Pallas, oliva,  
Desine Neptuni vincere, Pallas, equum.  
Vicisti: donasque tuo de nomine Athenis  
Nomen; Neptunus dat tibi et ipse suum.  
Scilicet ingenium melior sapientia victum

Occupat, et totum completa more sui.  
Si tamen hic certas, Neptunia, Mexicus audit,  
Neptuno et Palmam nostra Lacuna refert.  
Gaudet hinc foelix sapientium turba virorum:  
Praemia sub gemino Numine certa tenet.

[Deja, oh Palas, de vencer con tu pacífica oliva,  
deja, [digo], al belicoso caballo de Neptuno.  
Has vencido: y das a Atenas tu nombre, que deriva  
del tuyo; el propio Neptuno a ti te da el suyo.  
Sin duda que una mejor sabiduría toma posesión  
del ingenio vencido y entero lo llena de su amor.  
Mas si peleas aquí, Neptunia, México [te] oye  
y nuestra Laguna otorga la palma a Neptuno.  
Alégrese por ello la academia feliz de los sabios:  
[pues] se asegura del premio con los dioses gemelos]





El sujeto América (trasunto femenino de la humanista Sor Juana) queda así definitivamente aupado a una categoría que le otorga legitimación. Ya sea la *intelligentia* dentro de un molde de género (mujer frente a hombre) o bien dentro de un molde político-cultural (España frente a la Nueva España), Sor Juana aborda en toda su obra un único problema: el de la esencia intelectual del ser humano (ahora sin marca genérica alguna). Se trata de una reflexión permanente a lo largo de su obra sobre una temática si se quiere unitaria, aunque abordada desde prismas y ángulos diversos:

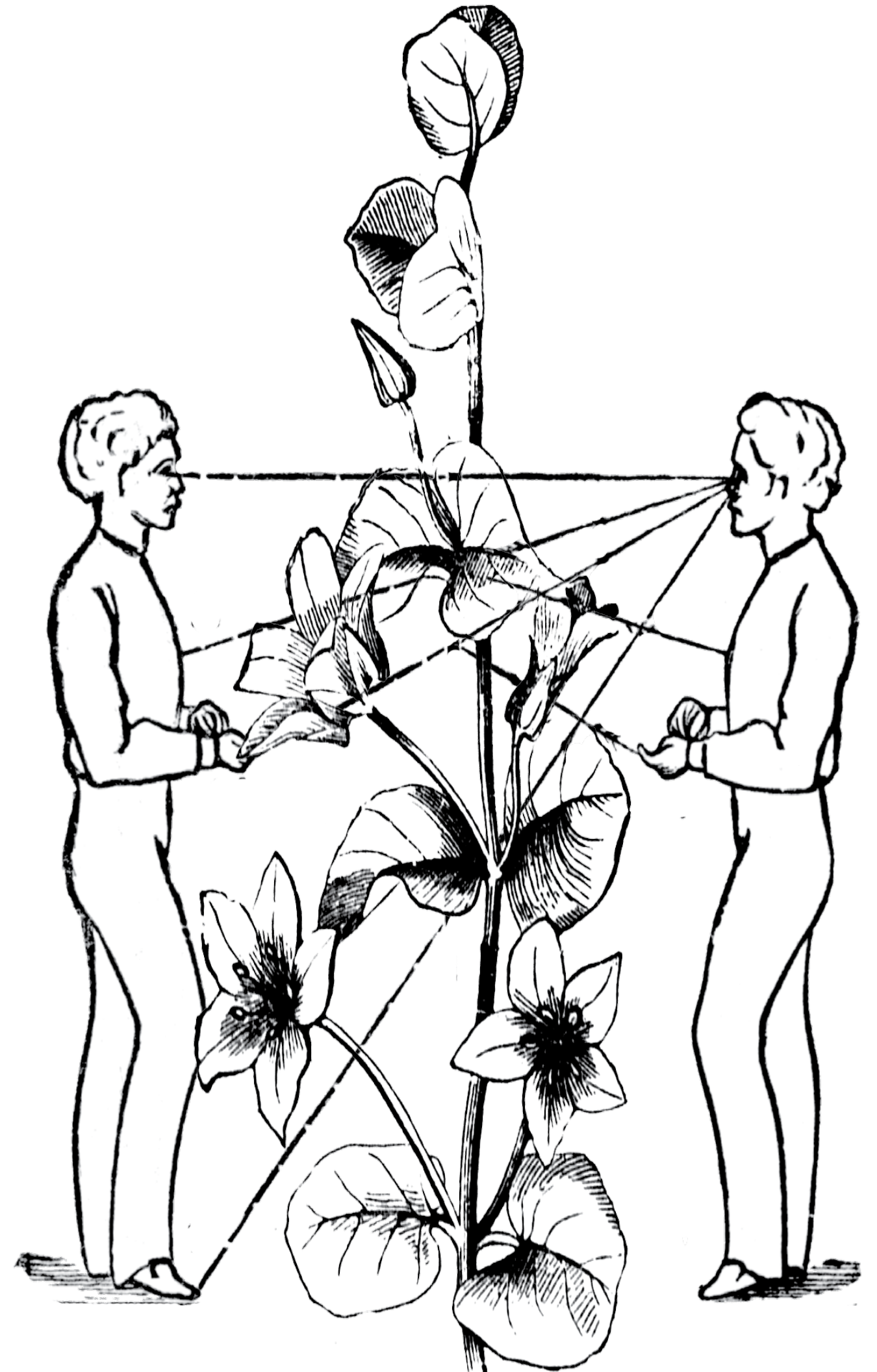
No olvidemos que el humanismo venía, desde fines del siglo XIV en adelante, reflexionando sobre el tema de la dignidad del hombre y lo hacía insertándolo en el contexto de su vida política, ahondando también, por ende, en un tema unitario: la definición de la esencia intelectual del ser humano y de la esencia política del mismo. Sor Juana añade a estos dos grandes bloques temáticos el de la reivindicación o legitimación femenina como sujeto de pensamiento, y el de la reivindicación o legitimación colonial como sujeto intelectual, producto del contexto vital particular de la monja jerónima. Pero Sor Juana no se ha formado siguiendo los patrones rígidos marcados en las escuelas filosóficas universitarias: ella es eminentemente autodidacta. Y pensamos que es esto lo que hace que la jerónima privilegie un método comparativo (es decir, sincrético, que espiga de varias fuentes) en su aproximación al estudio<sup>3</sup>.

El particular método humanista de la monja es el comparatista o sincrético de Kircher. Si el jesuita alemán partía de una premisa en su estudio de religiones diversas, que era necesario compaginarlas con el cristianismo, porque de lo contrario se habría de predicar la falsedad de las más, Sor Juana encuentra en esta idea, y en el método de los mitógrafos, una manera de bucear en lo oculto y enigmático,

<sup>3</sup>Cortijo Ocaña, 2015, p. 367.

desde la premisa de la unidad (metrópolis-colonia, hombre-mujer, indígena-conquistador). Lo que aparecía como desorden laberíntico aparente del universo, era en realidad regido por un principio dual o trino que vive en permanente dialéctica consigo mismo para producir o autoengendrar su propio pensamiento, y dar así vida, desde la identidad, al principio intelectual activo en que confluyen lo masculino y lo femenino.

Ésta es la respuesta de Sor Juana a la pregunta de la dignidad del hombre, verdadero epicentro de la reflexión humanista. Si el mundo debe regirse por una ley que lo ordene (*lex*), esta ley legitima el objeto ordenado. Dignidad y legitimación del ser humano ante Dios son los temas centrales de la monja, como son también los temas centrales de todo humanista. La tarea del ser humano, su proyecto ético, consiste en la construcción de sí mismo, es decir la construcción de un carácter desde una naturaleza inicial y con el desarrollo de hábitos y experiencia. Sor Juana, intelectual de su época, se lanza con su obra a construir una idea de sí misma y a construir una idea de nación (o un esquema de vida político-social). Desde los tiempos de Cicerón o Virgilio, pasando después por los de la Patrística, y más adelante por el sueño del humanismo, el mundo grecorromano estuvo dedicado, como también ahora, a encontrarse a sí mismo en la identificación del ser humano y en la definición de los conceptos de *verdad* y *bien*, mezcla de las tendencias contemplativas y activas del mundo cristiano. En este esquema general, Sor Juana aporta su grano de arena, enano aupado a hombro de gigantes, desde un lugar en el mundo, la Nueva España, y desde un convento, que dan sentido a su reflexión individual y colectiva.







## EL SUEÑO DE SOR JUANA Y LA ONIROLOGÍA ACTUAL<sup>1</sup>

• JOSÉ LUIS DÍAZ GÓMEZ •



e encuentra en prensa por la editorial Herder un libro de mi autoría sobre la conciencia onírica que lleva como título “*Registro de sueños: atisbos a la conciencia onírica desde las ciencias, las artes y la filosofía.*” El texto argumenta que estos tópicos constituyen ingredientes necesarios de una moderna onirológica, es decir, el estudio sistemático de los sueños desde todos los ángulos posibles de su abordaje. En efecto, la onirológica en desarrollo habrá de incluir a ciencias como la psicología, la ciencia cognitiva, la neurociencia, la fisiología, la patología del sueño, la teoría y metodología de las artes que representan ensoñaciones o atmósferas oníricas; también humanidades como la filosofía de la mente, la etnología, la estética y la narratología. Su reto es buscar y construir formas de integración teórica y metodológica de estos conocimientos para el mejor atisbo, registro y entendimiento de los sueños.

Los sueños son experiencias humanas conscientes que ocurren de manera espontánea, natural, diaria y universal mientras dormimos. Representan sucesos o historias en un escenario privado donde el sistema y la imaginación visuales juegan un papel dominante, a pesar de que los párpados están cerrados e impedida la percepción. Las personas viven, recuerdan, relatan, recrean, explican y representan tales experiencias mediante modos y procesos mentales que en conjunto consideramos la conciencia onírica: el cúmulo y amalgama de actividades mentales explícitas en referencia a estas notables condiciones y exuberancias del organismo llamadas *sueños*. Es así que la conciencia onírica no se restringe a la ensoñación durante el sueño, la cual es inaccesible al registro y al análisis directo, sino que, según *El sueño creador* de María Zambrano, abarca cuatro formas de actividad mental: (1) la experiencia de soñar al dormir, (2) su recuperación mediante el recuerdo al despertar o poco después, (3) su narración oral o escrita y (4) la consideración o interpretación de su sentido. A ellas conviene agregar una quinta: la representación de sueños en artes como la literatura (sueños literarios, literatura fantástica), las artes plásticas (pinturas de sueños y fotografía onírica), el surrealismo (en especial la pintura) y el cine (estilo onírico y representaciones cinematográficas de sueños).

<sup>1</sup> Ponencia para el coloquio franco-mexicano “El poder maravilloso de los sueños”, Universidad del Claustro de Sor Juana, viernes 21 de abril de 2017.





Las representaciones de sueños y el uso de atmósferas oníricas en las artes, en especial la literatura, la pintura o el cine constituyen evidencias del valor de los sueños como materia prima en la creación estética. Más aún: al representar ensoñaciones, las diversas artes encuadran, revelan y comunican elementos acertados y pertinentes del soñar que, de acuerdo a ciertos criterios que se pueden definir y depurar, podrán ser considerados registros, indicadores o incluso modelos por la onirológica y la neurociencia cognitiva. En tanto logren plasmar ingredientes genuinos de su naturaleza, las representaciones de sueños en las artes literarias, plásticas y dramáticas constituyen oportunidades para explorar y comprender mejor sus fuentes, conformaciones, procesos y contenidos.

Movimientos artísticos de la relevancia y trascendencia del romanticismo, el simbolismo y el surrealismo llevan a diversos puertos y objetivos la importancia de la imaginación para abordar o acceder a múltiples enigmas de la existencia, y en ese camino suelen representar sueños extraños, confusos o hieráticos. Es así que tanto en la literatura fantástica como en los sueños se desbarata lo verosímil y se resquebraja la razón, pues se relatan acontecimientos insólitos, inquietantes, extraordinarios y sorprendentes que transgreden las leyes naturales, la causalidad y la lógica habitual de la vigilia que aparece contaminada por los sueños.

En lo que se refiere a la ficción literaria, la presentación de sueños es un recurso congénito de la novela. El episodio de don Quijote en la cueva de Montesinos se presenta como un sueño visionario y alegórico en el que figuran personajes míticos o cotidianos de su interés y que tiene una función prospectiva para el Caballero de la Triste Figura. Esta parodia del descenso a los infiernos acontece en la Segunda Parte, Capítulos XXII y XXIII del libro y se colige que ha soñado porque el propio Don Quijote relata que, al ser bajado a la profunda cueva, lo “salteó un sueño profundísimo” del cual despertó al mundo maravilloso y esperpéntico del inframundo. Además, el sueño se reafirma porque en un rato más lo sacan aún dormido de la cueva.

Según Salvador de Madariaga, a partir de la experiencia en la cueva, don Quijote medita en la necesidad de salvar su mito y mantener la verdad de su historia, pero comienza a sentir desaliento, a perder fe en el ideal que hasta entonces le ha movido, a sentir enmohecida la imaginación que ya no puede forjar ensueños e ilusiones. El sueño visionario de la cueva es una tempestad que resquebraja los cimientos de su imaginado mundo caballeresco, de manera tal que se halla abatido por la realidad y necesitado de aliento. Este sueño parece una forma de sanear la imaginación desajustada y sirve a Don Quijote para vislumbrar la realidad de la vigilia pues afirma una dolorosa verdad existencial: “ahora acabo de conocer que todos los contentos de esta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo” (II, XXII).



William Shakespeare no sólo hace uso de los sueños en diversas obras, sino que expande y modula su expresión dramática y, sobre todo, engendra con frecuencia una atmósfera onírica evocando la concepción clásica de los sueños como medio sobrenatural que encontraremos más tarde en Sor Juana. Destacan los sueños de Ricardo III, el de la esposa de Julio César que presagia el asesinato del emperador, el de Romeo que sueña su propia muerte y el beso de Julieta que lo revive; o los sueños ominosos y sobrenaturales de Macbeth, de Hamlet y del rey Lear, protagonistas mayores de su repertorio. Su obra teatral más pertinente al mundo onírico es *El sueño de una noche de verano*, terminada en los últimos años del siglo XVI. Más que versar sobre los sueños como fenómenos mentales, esta genial comedia constituye una risueña alegoría sobre el complicado vínculo y frecuente discrepancia entre razón e imaginación.

En concordancia con el uso del sueño o de la atmósfera onírica como fuente de reflexión y conocimiento en Cervantes y en Shakespeare, el poema *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz no es el relato de un sueño, ni un poema soñado, sino una alegoría que toma al sueño y la fantasía como herramientas de conocimiento trascendente. En efecto, el *Sueño* de la genial monja novohispana no sólo expresa el modelo que involucra la cosmología de Ptolomeo, la fisiología de las facultades mentales de Galeno y elementos de la tradición hermética, sino que, según el neurólogo Fernando Chico, intuye y anuncia algunas de las características *psico* y cronobiológicas de los sueños encontradas por la neurociencia dos siglos después.<sup>2</sup> Por ejemplo, una de las figuras que resulta relevante para las hipótesis neuroquímicas del sueño es el concepto en el poema del “natural beleño” o, como lo podemos comprender ahora, del mecanismo nervioso que de forma natural induciría el efecto onírico del beleño (*Hyosciamus niger*) una planta de la familia de las solanáceas rica en escopolamina, como también lo es el mexicano toloache (*Datura stramonium*) y la europea belladona (*Atropa belladonna*). Resulta que la escopolamina, un fármaco estupefaciente y deliriógeno, es antagonista de ciertos receptores cerebrales de la acetilcolina, uno de los neurotransmisores más involucrados en la neuroquímica del sueño y de la memoria.

El poema corresponde, según Octavio Paz y José Pascual Buxó, a los “sueños de anábasis,” una visión intensa y luminosa que llegaría a sor Juana a través de la obra del jesuita Atanasio Kircher. Como lo indica la etimología de *anábasis*, se trata de una visión del alma liberada de las cadenas corporales y de su ascenso por las esferas supra lunares en su búsqueda con la divinidad, todo lo cual se experimenta como una iniciación mística. Esta noción de un alma desencarnada requiere un dualismo mente-cuerpo que proviene de Platón y figura frecuentemente entre los pensadores de aquella iglesia docta y escolástica a la que pertenecía sor Juana. El amor al saber que

<sup>2</sup> Chico, 2010.





muestra la monja por conocer la creación y a su creador se emprende a través del sueño y, aunque no llega a su satisfacción, se plasma en un éxtasis onírico el cual deja, según el último verso del *Sueño*, “el Mundo iluminado y yo despierta”. Como sucede con Don Quijote en la cueva de Montenisimos y en el *Sueño de una noche de Verano*, el mundo onírico se muestra tan fantástico como rico en conocimiento. Sin embargo, el deseo de conocimiento no llega a satisfacerse plenamente porque, según Pascual Buxó, al final del poema Sor Juana se desengaña de las posibilidades del entendimiento humano para conocer los designios de la creación.<sup>3</sup>

Desde estos clásicos de las letras universales hasta la actualidad, el uso del material onírico recordado y expresado —o aún inventado— parece redundar en el enriquecimiento de la reflexión, la autoconciencia, el autoconocimiento y la determinación, pues, si se les atiende y considera, los sueños adiestran el asombro, la curiosidad y la apertura a lo inesperado, lo ridículo y lo aparentemente inverosímil. Hacerlo así es tan lúdico como interesante, tan útil como lúcido. Si bien este no es un procedimiento estrictamente científico, tiene un estatuto de validez personal relevante a ese saber vivencial que en su manifestación más depurada constituye la sabiduría.

Diferimos en la ciencia actual de la metafísica dualista de sor Juana y otros clásicos, pero muchos coincidiremos en su visión gnoseológica. Sin las restricciones impuestas por la entrada sensorial o la salida motora que presenta un organismo en la vigilia, durante el lánguido sueño parecen ocurrir configuraciones de activación atípicas y novedosas en las redes neuronales del cerebro. La forma de cognición figurativa de variada insensatez, novedad, complejidad y autonomía que ocurre en la ensoñación está disponible en la vigilia mediante el recuerdo y provee al sistema mente-cerebro de posibilidades cognitivas diferenciales que se ejercen en particular durante el relato y la consideración de los contenidos. La lógica alterna propia de los sueños y la conciencia onírica se vinculan al juego de palabras, a las aporías de Zenón de Elea o al koan del budismo zen; y, si bien no se ajusta a la lógica prevalente de la vigilia, o quizás debido precisamente a eso, ocurre en estados y procesos de conciencia de diverso impacto, sutileza e ingenio.

El ensueño y sus secuelas durante la vigilia son fenómenos mentales potencialmente innovadores a partir de su aparente sinsentido, mediante asociaciones mentales e inferencias de sentido. Hacer sentido del sinsentido paga dividendos cognoscitivos si hay disposición para revisar, remplazar o descartar creencias y prejuicios que permita el empleo de códigos imprevistos. A través de estos recursos cognitivos el ensueño irrumpe en la vigilia

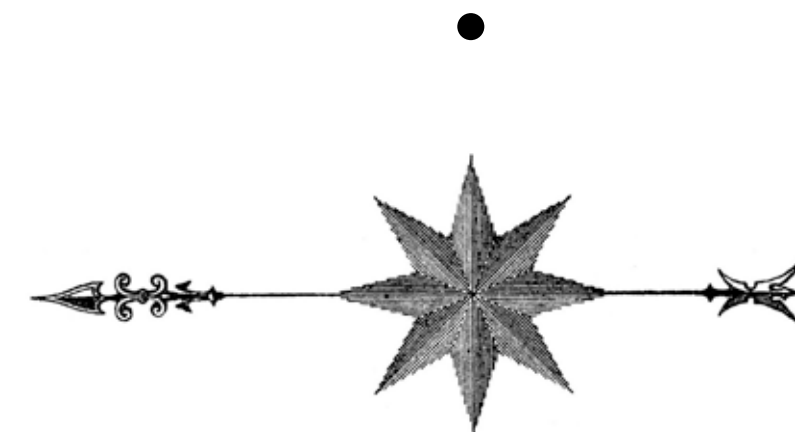
<sup>3</sup> Pascual Buxó, Sor Juana egipciana. Mester 18 (2) p 15.

para cuestionar la certeza de lo que se considera real. Es así que el absurdo quimérico ha dado lugar a expresiones estéticas e intuiciones ontológicas cuando es lúcidamente abordado desde el recuerdo, el relato y la reflexión en la vigilia.

Con perdón de Shakespeare (“estamos hechos de la materia de los sueños”) y de nuestro Calderón de la Barca (“la vida es sueño y los sueños sueños son”), sabemos con certeza que soñamos y que la vigilia no es un sueño sencillamente porque despertamos, porque podemos recordar los sueños, porque conseguimos contarlos, considerar sus contenidos y en alguna medida representarlos. Y a la inversa, la investigación relevante muestra que, lejos de ser eventos irreales por ser ilusorios, los ensueños son realidades mentales y corporales, particularmente comprendidos como entidades y procesos psiconeurales. Desde los clásicos de las letras, y en particular desde el *Sueño* de sor Juana, hemos aprendido que el ensueño y sus secuelas durante la vigilia implican la posibilidad de organizar formas de comprensión adicionales a la cognición de la vigilia que contribuyan al conocimiento y la sabiduría personal, a la creación técnica o estética y a la cosmovisión cultural.

La retórica de la ensoñación en alguna medida radica en la comprensión de las metáforas oníricas, aún si estas no sean inherentes, sino derivadas de la ensoñación primaria. Los sueños literarios, pictóricos y cinematográficos sugieren que el mundo de la vigilia no es el único verdadero, ni su realidad la más relevante en todo momento: la representación onírica impugna, complementa y aún mejora a la razón diurna y despierta. En efecto: el recurso onírico en las artes proporciona elementos cognitivos que cuestionan y complementan la cognición supuestamente privilegiada de la vigilia habitual.

¡Es un raro fuero  
declarar todo esto  
en el propio Claustro  
do la fecunda monja  
procreó aquél Sueño  
que por alternos rumbos  
encauza al intelecto  
a otra realidad del mundo!







## DE FIBONACCI A SOR JUANA: ARMONÍA EN LAS ARTES

• CARMEN B. LÓPEZ–PORTILLO ROMANO •



La naturaleza guarda celosamente sus misterios y los revela a quienes abren sus ojos, sus oídos y su corazón para atender lo que dice.

Platón, heredero de la tradición pitagórica, anunciaba que había una clave de oro que unificaba el misterio del universo, los secretos de la naturaleza y los explicaba. El *Timeo* es el discurso cosmogónico de los *Diálogos*, en él se explica el origen del universo y la creación del ser humano; en él, el demiurgo, el hacedor, introduce en la materia caótica el orden y el logos, generando las consonancias perfectas, los tonos, las proporciones, y el tiempo; armonía arquetípica a la que deben aspirar todas las almas, música que permite que el ser humano trascienda su imperfección y se ponga en consonancia con el universo.

Recientemente el Dr. Jay Kennedy descubrió que Platón utilizó el sistema griego de escalas musicales para darle a sus obras una estructura oculta construyendo distintos estratos de significados bajo ella. El libro de la naturaleza está escrito en un lenguaje matemático, esto nos parece ahora evidente, pero en aquella época, ésta era una idea más que osada, incluso peligrosa.<sup>1</sup>

Desde entonces, en realidad desde antes, ya en las culturas egipcia y babilonia, india y china, los sabios se habían dado a la tarea de desentrañar cómo el *Uno* se convertía en muchos, y si existía una relación significativa y permanente entre las partes, de manera que mantuvieran también una relación armónica con el todo.

Hay varias formas de nombrar dicha clave de oro, dicha razón: la divina proporción de Luca Bartolomeo Pacioli, matemático franciscano del siglo XV italiano; o la sección áurea de Leonardo da Vinci. Thau llaman los matemáticos a esa proporción que expresa la relación entre las partes de manera que la parte menor es a la parte mayor lo que la parte mayor es al todo. También la llaman Phi en recuerdo de la primera letra del nombre del escultor Phidias que usó dicha proporción en el Partenón. Platón en su *Timeo* considera a Phi la más vinculante de todas las relaciones matemáticas y la convierte en la clave para la física del cosmos.

<sup>1</sup> <http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/jay.kennedy/>



Para encontrar Phi, podemos servirnos de la geometría o de las matemáticas.

Si bien los sacerdotes egipcios descubrieron esta proporción, fue Leonardo Pisano Bigolio, también conocido como Fibonacci, quien dio a conocer esta sucesión numérica. Este matemático, el más notable del medioevo, jugó un papel muy importante para revivir las antiguas matemáticas e introducir el sistema decimal indo-arábigo en Europa. Fibonacci expuso una curiosa sucesión de números que nos permiten conocer la proporción áurea.

La sucesión es tal que cualquier número de ésta es el resultado de la suma de los dos números que lo preceden, comenzando dicha sucesión con los números 1, 1. Así tenemos: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89. La razón áurea se obtiene al dividir el último de la serie entre el anterior:  $89 / 55 = 1.618$ . Si dividimos, por ejemplo, 377 entre 233 nos da 1.618025...; si dividimos 233 entre 144 nos da un número muy similar, es decir 1.618, y así podemos continuar sumando y dividiendo la serie Fibonacci y siempre nos dará un resultado de 1.618.

Esta serie Fibonacci se repite en toda la naturaleza, desde las nubes de los huracanes hasta el ADN; de la conformación de las galaxias a la distribución de los pétalos de las flores, o el caparazón de las tortugas, las vértebras de las serpientes, o los dientes de las hienas, o los delfines. La naturaleza presenta una multitud de formas bellas y maravillosas: plantas, árboles, insectos, animales o caracolas que mantienen esta proporción, esa armonía. Es esta proporción la que explica qué tienen en común un pentágono, la fachada de un templo griego, las flores de girasol y hasta la cría de conejos. Sus proporciones están basadas en la razón áurea. Este número tiene la particularidad de convertirse en un patrón de belleza, es un número estético.

En el caso del cuerpo humano, Policleto, o el escultor griego contemporáneo de Fidias, realizó un cuidadoso estudio sobre las proporciones del cuerpo humano, y propuso un *canon* de la belleza ideal basado en las proporciones matemáticas. Este canon establece que el ser humano guarda también estas mismas proporciones, de manera que la relación de las partes con el conjunto se encuentre en armonía. Así, por ejemplo, si dividimos el cuerpo en dos y medimos la distancia de la cabeza al ombligo y del ombligo a la planta de los pies, la proporción, comúnmente, es la proporción áurea. Lo mismo sucede con las otras partes del cuerpo; por ejemplo, los tres huesos de cada uno de nuestros dedos guardan esa misma proporción, o la mano respecto del antebrazo, etcétera.

La aspiración a la armonía con el universo es el objetivo del sistema de educación, de saber, propuesto por Pitágoras. Está integrado por la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. Este sistema se extendió hasta el Medioevo. Se consideraba que la Aritmética era el estudio del número en estado puro, que la Geometría era el estudio del espacio en estado puro, que la Música era el estudio del número en movimiento y que la Astronomía era el estudio del espacio en movimiento. Estas cuatro disciplinas constituían el *quadrivium* pitagórico y la sección áurea era un tema común a todas ellas. Para los pitagóricos el número era lo que propiciaba el diálogo entre el

límite y lo ilimitado; cuando lo infinito se somete al número y, por ende, a la forma, se imprime un sentido armónico al todo.

Los recientes descubrimientos del Dr. Kennedy en la Universidad de Manchester confirman que Platón tomó esta idea de Pitágoras para construir sus diálogos. “cada diálogo —dice Kennedy— está dividido en doce partes, en cada doceava parte  $1/12$ ,  $2/12$ , etc., Platón inserta pasajes para marcar las notas de una escala musical. Esta estructura regular es similar a la escala griega. De acuerdo con la teoría musical griega, algunas notas son armónicas (si forman una relación “ratio” de número entero con una doceava nota) y las otras son disonantes o neutrales. Los pasajes simbólicos de Platón están correlacionados con los valores relativos de las notas musicales. Las notas armónicas están referidas a pasajes que hablan de distintos valores como la virtud, la forma, la belleza; en tanto que las notas disonantes se encuentran en aquellos pasajes que hablan del vicio, de la negación y la vergüenza”.

Para Fibonacci la música, tanto la estructura, como el ritmo y la armonía, está basada en la proporción, en las equivalencias. Los intervalos musicales más simples y gratos, la octava y la quinta, son la primera aproximación a la sección áurea. La serie continúa con la sexta mayor y menor. La escala misma contiene el siguiente paso.

Podemos afirmar que la sección áurea ha sido utilizada por todos los grandes compositores, desde Bach, Mozart y Beethoven, hasta Bartok y Sibelius. Todos ellos utilizan dicha proporción.

Por supuesto Sor Juana conocía todas estas cuestiones que relacionaban la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. La monja utiliza alegorías y metáforas musicales para construir, entre las artes y las ciencias, un sistema de equivalencias.

No es otra cosa lo hermoso  
que una proporción que ordena  
bien unas partes con otras:  
pues no bastará ser bellas  
absolutamente, si  
relativas no lo fueran.

La música como una de las disciplinas que conforman el *quadrivium*, contenía toda una serie de implicaciones y posibilidades metafísicas que la hacían ser la representación del universo y el reflejo de la voluntad divina.

Sor Juana coincide en la idea de que el Universo es un todo. Para la exacta comprensión de las escrituras era necesario, dice Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, no sólo el conocimiento de las disciplinas del *Trivium*, gramática, retórica y dialéctica, sino del *cuadrivium*. “¿Cómo sin Aritmética se podrán entender tantos cómputos de años, de días, de meses, de horas, de hebdómadas tan misteriosas como las de Daniel...? ¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén, cuyas misteriosas mensuras hacen un cubo con todas sus dimensiones...? ¿Cómo sin Arquitectura, el gran Templo de Salomón, donde



fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición y la traza, ... donde ...el más mínimo filete estuviese sólo por el servicio y complemento del Arte, sino simbolizando cosas mayores?” El terreno queda así preparado para la referencia de Sor Juana al regateo famoso entre Dios y Abraham. “Pues sin ser muy perito en la Música, ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham, por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues ¿cómo se podrá entender esto sin Música?”.

Así es necesario para entender cosas tan altas, subir los escalones de las ciencias y las artes, como lo explica en *Sueño*: “y si esto falta, nada sirve de lo demás”.

Queda claro, pues, que Sor Juana parte del concepto de la música especulativa que reflejaba el orden del universo para darle concierto al cosmos. Como lo afirma Mario Lavista en su ensayo sobre Guido y Sor Juana, la música “no era tan sólo una disciplina formada de sonidos, era también, y sobre todo, el conocimiento de los números relacionados con el sonido: derivaba su intrínseca belleza de ese mundo, y sus sonidos evidenciaban la pureza del universo de los números. Como ciencia teórica, la música, en sus manifestaciones físicas, debía tomar en cuenta sus connotaciones matemáticas y sus posibilidades metafísicas”.

Rocío Olivares afirma que “el mundo armónico de Pitágoras enmarca las incursiones poético-musicales de Sor Juana; en él tenemos el sustrato más profundo del concepto de armonía que ella sigue.”

He de explicar, pues que soy  
la Música, que de tonos,  
voces y mensuras hago  
un compuesto armonioso.  
Facultad subalternada  
a la Aritmética, gozo  
sus números; pero uniendo  
lo discreto y lo sonoro,  
mido el tiempo y la voz mido:  
aquél, breve o espacioso;  
aquésta, intensa o remisa;

Muchos de los poemas de Sor Juana aluden a la música. Alguno de los villancicos incluye los 15 instrumentos que eran usados en catedral; en otros, alude al problema teórico y filosófico de la música, especialmente en el “Romance 21” y la “Loa 384”, que revelan la idea que Sor Juana tenía de la música, así como los conceptos teóricos y especulativos en los que estaba interesada.

A decir de autores que han estudiado la importancia de la música en la obra de Sor Juana, como Octavio Paz, Rocío Olivares, Elías Trabulse, Mario Lavista, Pamela Long, Raimundo Lida, entre otros, afirman que conoció distintos tratados de música: el de Guido d’Arezzo, el de Pedro Cerone y los de Athanasius Kircher.

Paz dice que el librero Demetrio García encontró un ejemplar de *El Melopeo y el maestro*, escrito por Pedro Cerone, con una anotación de Sor Juana. Una reproducción de dicha nota puede encontrarse en la obra *Bibliografía y biblioteca de Sor Juana Inés de la Cruz* de Ermilo Abreu Gómez. El tratado de Cerone combinaba las ideas de Boetio con las teorías de San Isidoro o de San Agustín, incluso las de Guido d’Arezzo.

El tratado de Cerone hizo época e influyó hasta el siglo XVIII. Cerone afirma que en todas las cosas se requiere proporción. Cuando alguna cosa es desproporcionada, “cae debajo de la ira de Dios.” Ya se sabe a qué se refiere: Dios, decidido a borrar radicalmente el pecado nefando, “que es —dice Cerone— contra naturaleza, adonde del Universo se quita la Proporción”, destruye las ciudades pecadoras. Ya vimos cómo Sor Juana aludió al regateo de Abraham en la *Respuesta a Sor Filotea*.

Mario Lavista afirma que Sor Juana conocía la escala aretina, la escala de Guido d’Arezzo que nombra la notas musicales tomando las primeras sílabas del himno a San Juan Bautista de Pablo el Diácono: ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii reatum  
Sancte Ioannes

En castellano, esto quiere decir “para que tus siervos puedan exaltar a plenos pulmones las maravillas de tus milagros, disuelve los pecados de labios impuros, San Juan”.

En la “Loa 384”, Sor Juana hace una clara mención a dicha escala.

Dice *la Música*:

De modo que *Virtud y Regocijo*

el Ut, Re son, según vuestra voz dijo;  
y *Miramiento y Fama*  
es el Mi, Fa, quien dulcemente clama;  
y en la *Solicitud*, que se ve unida  
con *Latitud*, Sol, La va contenida;  
que las Seis Voces son, que tan usadas,  
Escala de Aretino son llamadas.



En otro pasaje:

Y pues ya se vio  
que de la Armonía  
es su perfección  
la Música misma,  
solamente resta  
que le deis los Días  
(pues tiene tan pocos,  
que los necesita),  
y que con la dulce  
Escala Aretina,  
los acordes Coros  
conmigo repitan

Y en el “Romance 21” habla de la relación que las notas tienen en proporción de las armónicas pitagóricas.

Si la proporción que hay  
del Ut al Re no es la misma  
que del Re al Mi, ni el Fa Sol  
lo mismo que el Sol La dista.

También sabemos, porque ella misma así lo dice en el “Romance 50” y el “Soneto 193”, que conoció la obra de Athanasius Kircher, su *ars combinatoria* que es la relación entre distintas ciencias y artes. En *Musurgia Universalis* Kircher se sirve de ejemplos en matemáticas, física, mecánica, medicina, metafísica o teología, y da cuenta de cómo las consonancias y las disonancias tienen efectos en el universo entero; para él la música también es un jeroglífico del universo. Elías Trabulse afirma que esta obra de Kircher es la que inspiró a Sor Juana en *El Sueño*, describiendo cómo la armonía musical es lo que da origen a las relaciones entre todos los seres creados y cómo el espíritu ha de recorrer las distintas etapas “a efecto de conocer la armonía... de todas las cosas creadas”.

Rocío Olivares, por su parte, dice que “las tablas combinatorias de *Kirker*, como llama Sor Juana a Kircher, son su referente en más de dos ocasiones. En una de ellas alude al valor del cero como aumento en la combinación; en otra, las tablas de Kircher le sirven para jugar con las letras y formar anagramas, como en el romance 50”.

Es en las Loas donde Sor Juana hace referencia a la música de las esferas.

Oye, pues la armonía  
Que hacen, con giros varios,  
Mis Orbes, que se mueven  
Con giración, trepidación y raptó.

En otra Loa dice:

Todo está con tal mensura,  
Todo con tal orden sea,  
Que ni el Mar crezca una gota,  
Ni mengüe un punto la Tierra

Ni el Aire un átomo falte,  
Ni al Fuego sobre centella;  
Sino que con tal concierto  
Eslabonados se vean,

Que con esférica forma  
A la Tierra el Mar rodea,  
El Agua el Aire circunde  
Y el Aire el fuego contenga,

Haciendo sus cualidades  
Ya hermanadas, y ya opuestas,  
Un círculo tan perfecto  
Tan misteriosa cadena

Que a faltar un eslabón  
De su circular belleza,  
todo acabara, y el orden  
Universal pereciera.

En algunos de los villancicos también desarrolla esta imagen:

Ya rompe la eminencia  
De los Orbes celestes, ya encubrada  
Obtiene su excelencia  
Del alto Empíreo superior morada,  
Donde Angélicos coros, cara a cara,  
Su perfección aplauden rara, rara.  
Y con dulce armonía,  
En suave voz, en métricos concetos  
Por su Reina María  
Con sonoros las aclaman instrumentos,  
Sin cesar armonioso el plectro de oro  
Que sus glorias repite coro a coro.



Es sabido que la ingeniosa Sor Juana elaboró un tratado sobre música al que llamó *El Caracol*. Este manual perdido, que ha sido objeto de muchas especulaciones, nos permite pensar que hay en él un fundamento pitagórico, ya que manifiesta que lo bello es simétrico, equilibrado.

Sor Juana evocó en el “Romance 21” dicho tratado de música, donde explica la razón por la que lo llamó *El Caracol*:

En él, si mal no me acuerdo  
me parece que decía  
que es una línea espiral  
no un círculo, la Armonía.  
Y por razón de su forma  
revuelta sobre sí misma  
lo intitulé Caracol  
porque esa revuelta hacía.

De acuerdo con Rocío Olivares “Sor Juana opta por la espiral como símbolo de la armonía musical. La diferencia con el círculo, que es la forma usualmente identificada con la armonía universal, es precisamente su fuerza ascendente. Al vórtice o fuerza que absorbe tiende todo movimiento en espiral. Es curioso que Fernando de Herrera llame al alma *espiráculo* refiriéndose al orificio o respiradero por donde el intelecto agente contempla a Dios, pareciéndose a la vez, como orificio, a la linterna mágica y al ojo mismo.”

Según Octavio Paz, en *Las trampas de la fe*, la figura del caracol es uno de los emblemas psíquicos de la escritora. Significa “la exterioridad, el mundo de afuera, el oleaje marino [que] se interiorizan y se repliegan: el caracol —concluye Paz— es la casa de los ecos”.

El caracol es, sin duda, uno de los símbolos de la proporción áurea, el que mejor explica la secuencia Fibonacci, el elemento que integra el número y la armonía. El caracol es el mejor ejemplo de la representación de Phi en la naturaleza. No es gratuito que Sor Juana lo utilizara para hablar de la música como símbolo del todo.

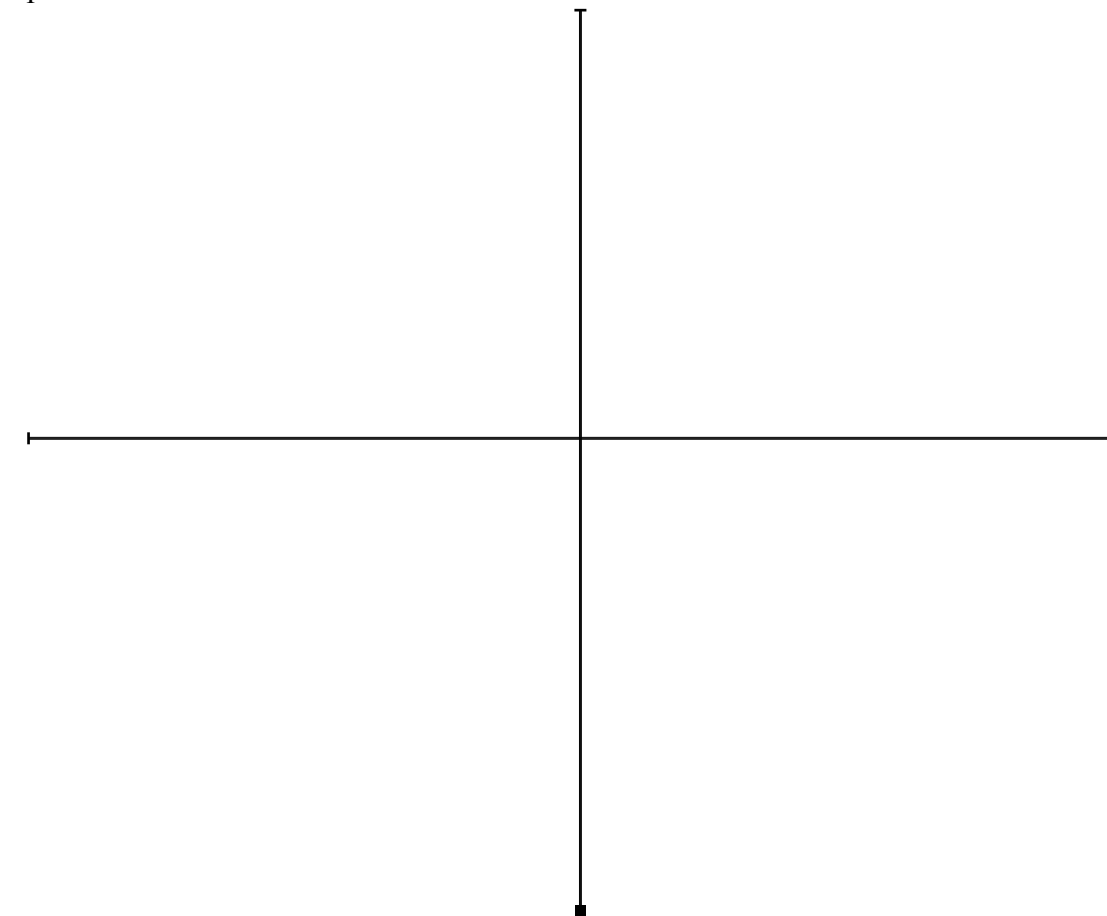
Solamente quiero que  
se mire la conveniencia  
que hay de Armonía a Hermosura:  
pues una mensura mesma,  
aunque a diversos sentidos  
determinada, demuestra  
la Armonía a los oídos  
y a los ojos la Belleza.  
Limitados los sentidos  
juzgan mensuras diversas  
en los objetos sensibles;

y así dan la diferencia  
entre lo que ven o escuchan,  
lo que gustan o que tientan.  
Mas el alma, allá en abstracto,  
conoce con evidencia  
que es una proporción misma,  
aunque distinta parezca,  
aquella que al gusto halaga  
o que al tacto lisonjea,  
la que divierte a los ojos  
o la que al oído suena.

La música le permitió a Sor Juana conocer e interpretar el mundo, darle unidad al universo; así expresó su curiosidad ante la realidad y el sueño, así se aproximó a la armonía de las esferas. Ligando cifras y notas integró a la unidad la diversidad, como lo dice en el “Romance 67”:

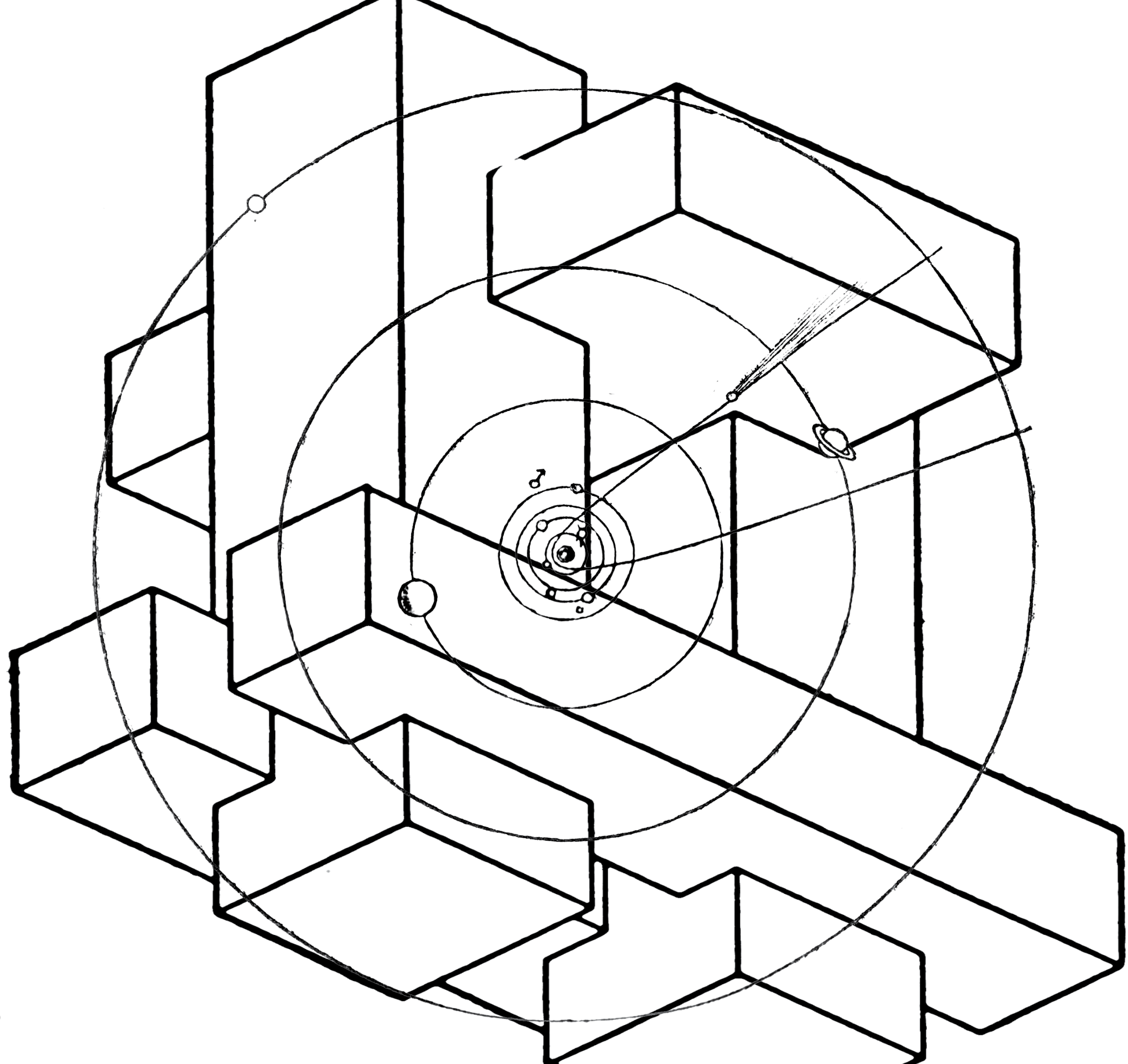
que en un cielo cifra mil soles,  
en sólo un sol con que brilla.

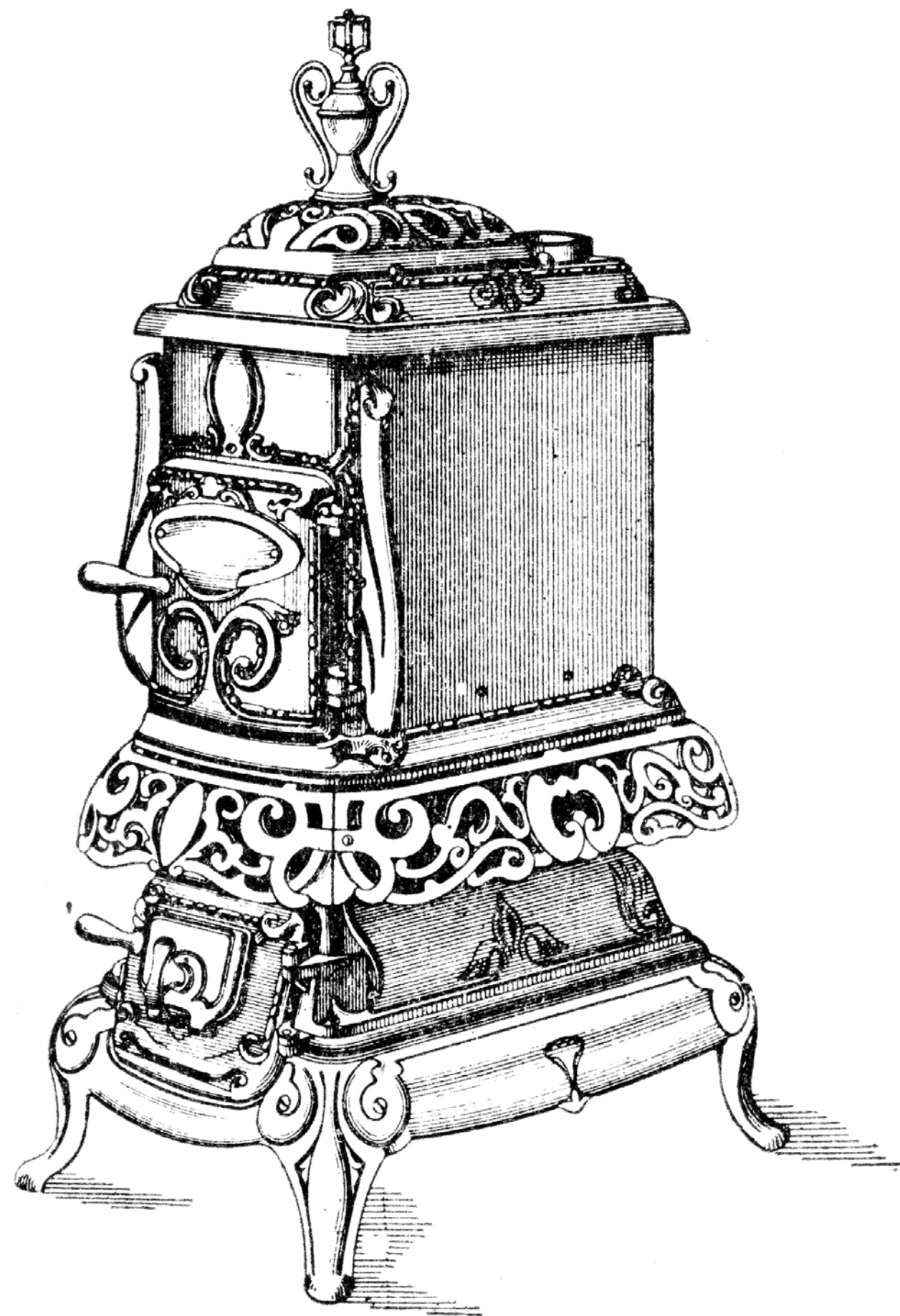
Fue así como Sor Juana, evocando signos hizo milagros, creó un universo lleno de correspondencias ocultas; igual que Platón, igual que Pitágoras, buscó la proporción dorada entre las cosas; hizo de la belleza, el silencio, la luz y el tiempo, música con palabras.





Paso a probar que del Tiempo es la idea más perfecta la Música. Pues ¿qué cosa es ese Cuarto Planeta, sino un dorado compás que mueve la Omnipotencia, en quien es Máxima el Día, de doce partes compuesta, pues contiene doce Horas y éstas sirven de Corcheas, subdivididas después en porciones más pequeñas, al modo que en las mensuras de la Música se observa, esperando también Pausas, pues hace la Noche negra máxima pausa del día, que en mudo silencio tenga el mismo Tiempo, y sus Horas con mutua correspondencia valgan lo mismo? Y no sólo el Tiempo; mas ascendencia y descendencia hace el Sol en la circular carrera de los Signos (que aun su nombre con la Música concuerda), pues si desciende por seis, en los otros seis se eleva; y hasta en hacer cuatro Tiempos viene a tener conveniencia con la Música: conque a mi ver, probado queda ser jeroglífico suyo.





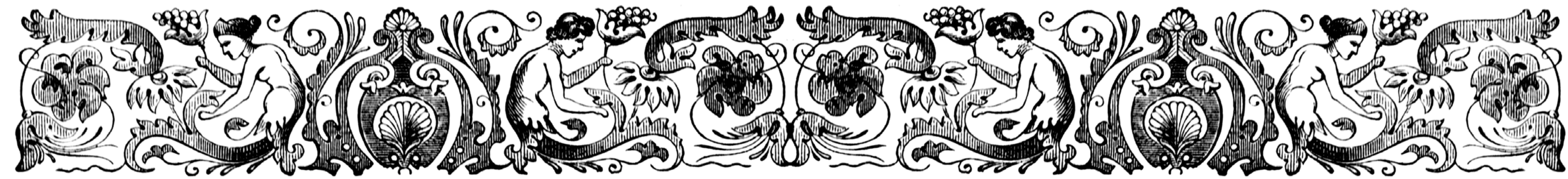
## ANTOJITOS DE CONVENTO

COCINA NOVOHISPANA EN ÉPOCA COLONIAL

• SARAH SERRANO •



La comida es uno de los ejes centrales de las culturas y, por ello, lo es también de la historia de cada pueblo. El acceso a determinados alimentos ha servido para señalar estatus de poder, del mismo modo que el consumo o el rechazo a comer algunos platos servía para identificar la pertenencia a un determinado grupo social. Un ejemplo lo encontramos en la actualidad con la declaración de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de diferentes cocinas como la japonesa, la mediterránea, la francesa o la mexicana, donde confluyen la esfera distintiva y la identitaria. Lo cierto es que no concebimos ninguna sociedad en la que no resulte de especial importancia el acto de comer o en la que ciertos momentos especiales, fiestas o ritos, no estén ligados de manera directa a la gastronomía. Cuando introducimos en nuestra boca distintos bocados entran en juego multitud de factores que no sólo tienen que ver con los sentidos, sino que también tienen que ver con los sentimientos y con las experiencias. Unas experiencias que a menudo resultan colectivas y pasan a formar parte de una identidad común y asociarse a costumbres sociales y familiares. Comer es una necesidad básica que el ser humano ha sofisticado y utilizado para distinguirse socialmente y se ha convertido en escudo de identidad cultural.





Los alimentos esconden tras de sí una dimensión cultural directamente relacionada con el concepto de memoria histórica que nos permite trazar la línea evolutiva de diferentes ingredientes: de dónde venían, hasta dónde llegaron y con qué se cruzaron por el camino. En este sentido, la cocina mexicana resulta de especial interés puesto que se desarrolla en una región que parte de una exhuberancia de materias primas que entra en contacto con diferentes culturas, dando como resultado una cultura gastronómica de gran riqueza. México dio al mundo ingredientes tan importantes como el frijol, numerosas frutas y verduras entre las que se encuentran los aguacates, el mamey, el tomate o el chile y muchas más; cereales como el maíz y el amaranto, sin olvidarnos de los productos más golosos y cotizados como son el cacao y la vainilla. Los ingredientes y el hacer culinario prehispánicos se vieron potenciados exponencialmente durante el periodo colonial, momento en el que se cruzan con las cocinas orientales, africana y española; esta última ya traía consigo el encuentro con los fogones árabes y judíos. Del Viejo Mundo se llevaron algunas hortalizas como lechugas, acelgas, coliflor, cebollas, espárragos, alcachofas, apio, ajonjolí o sésamo, espinacas; cereales como el trigo, la avena, la cebada y el centeno, a los que se uniría el arroz proveniente de las Indias Orientales; y diversas frutas entre las que podemos mencionar las castañas, las uvas, los higos o las cerezas. Pero el elemento que verdaderamente marcó la diferencia y transformó la alimentación en Nueva España fue la introducción de animales destinados al consumo de carne (vacas, ovejas, cabras, gallinas...) y en especial del cerdo. Este animal y su aprovechamiento en forma de tocino, embutidos y chacinas, se introdujo en el gusto novohispano convirtiéndose en base de muchas recetas que se experimentaron en los conventos.

No cabe duda de que la cocina es un espacio de creación y de aprendizaje. Del mismo modo que diferentes artistas copian a los grandes maestros, la reproducción de recetas supone una base de aprendizaje y dominio de la técnica que permite introducir variaciones que vienen dadas por la mano que las ejecuta. Se elimina aquello que no resulta interesante para adaptarlo al gusto propio o al gusto del momento, una adaptación de la tradición histórica llevada a la contemporaneidad. Es aquí donde podemos situar la cocina conventual. Al acudir a los recetarios que nutrían las cocinas de los conventos, vemos reflejados aspectos que traspasan el mero hecho culinario; en ellos

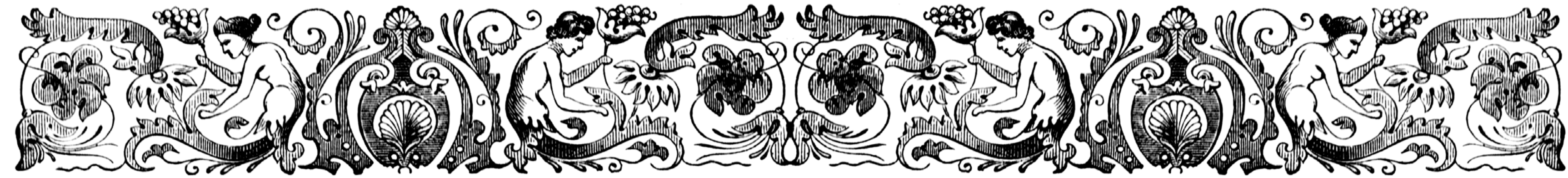
se desvelan también sucesos históricos como los periodos de carestía derivados de crisis económicas, la asimilación transcultural, la persistencia de la tradición y la evolución histórica. Pongamos como ejemplo de lo dicho la siguiente receta rescatada de un manuscrito novohispano del siglo XVIII, que seguramente procede de un convento:

### **Pastel en asador<sup>1</sup>**

Rellena de picadillo, chorizos y jamón una gallina cosida. Se ensarta en el asador, se unta de manteca como al asado común, y se le está repitiendo biscocho molido. Y así que está dorada se le unta su barnís y se le echa gragea.

Como puede observarse, esta receta bebe de la tradición castellana no sólo en la utilización de ingredientes sino en la manera de cocinar dicha ave, ensartada y al fuego. Otro de los aspectos interesantes que nos revela esta receta es el gusto por el dulce que tan pronto se instauró en el paladar de la Nueva España. En este sentido, es necesario destacar que a menudo estos textos no sólo albergaban recetas de cocina, sino que trataban otros asuntos como trucos para la higiene personal o remedios medicinales. En este periodo, la medicina estaba enormemente ligada a la gastronomía, ya que a muchos ingredientes como la canela, el café, la miel, e incluso al azúcar, se les atribuían propiedades curativas. Quizás este hecho de asunción de lo dulce como elemento medicinal ocurriera para desligarse del pecado de la gula y poder disfrutar de los placeres golosos sin remordimientos ni castigo. Ante la duda, aparecen casos como los de las religiosas carmelitas del convento de Santa Teresa, quienes se comprometían a dejar de consumir chocolate desde el momento en que juraban los votos. Así, nos encontramos con prescripciones de cacao para alimentar a los enfermos, al tiempo que se debatía su consumo entre los novicios. Por último, resulta importante mencionar que los frailes frecuentemente ejercían de médicos en el Nuevo Mundo y fabricaban los remedios con ingredientes sacados de sus huertos.

<sup>1</sup> No modernizo la ortografía ni la redacción para ninguna de las recetas que aparecen en esta nota.



A pesar de esta dicotomía entre la gula y la abstinencia, los dulces salidos de las cocinas conventuales gozan de gran fama. Para las novicias la venta de estos dulces suponía una importante fuente de ingresos, lo que acabó por convertirlas en especialistas del arte de la repostería. Así surgieron numerosas recetas tradicionales como los huevos moles, las tortas de arroz, el turrón o las cajetas. Las recetas de los conventos viajaban de la mano de peregrinos (destacan los frailes franciscanos) y encuentros entre diferentes órdenes religiosas, transformándose por el camino. Así nos encontramos el ejemplo del *Manjar blanco*, una receta tradicional que aparece ya en manuscritos españoles de la Edad Media y cuyo origen posiblemente se remonte al siglo XIV en la zona del Mar Mediterráneo. Esta receta llegó a Nueva España y la encontramos descrita de la siguiente manera:

### **Manjar blanco**

Catorce cuartillos de leche, una pechuga de gallina, esta se ha de deshebrar la noche antes y dejarla en agua de azahar la noche antes. Tres libras de arroz molido y sernido, tres libras de azúcar, y colarlo por una servilleta alemanisca. Y untarás el caso con un dedo de manteca y, después de limpiado con un paño y asotada la pechuga con la mano del metate en una servilleta, échalo todo junto y ponlo a coser. Y a medio punto échale el olor. el punto tómallo con un cuchillo, y en despegando ya está. Y no lo echés muy caliente en los platos.

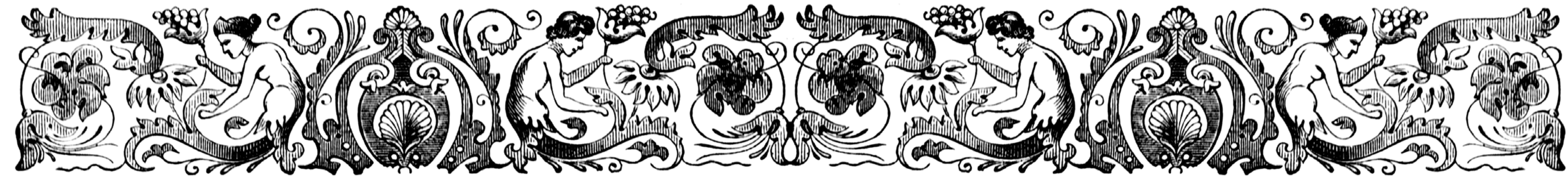
Podemos ver las diferencias existentes entre esta receta novohispana y una receta coetánea española publicada por Juan Altamiras, cocinero franciscano, que redactó todo un libro lleno de consejos para los frailes que se iniciaban en el mundo de la cocina:

### **Manjar blanco de ángel**

Dispón ocho libras de arroz, veinte de leche, seis docenas de huevos, otras seis libras de azúcar, dos onzas de canela; la onza y media pondrás en infusión con agua en un pucherito, tapado con papel bien doble, la media onza restante la tendrás hecha polvos con media libra de azúcar: el arroz, después de bien limpio, se lava con agua tibia; si es menester, darle dos aguas, y aunque sean más: pónese a enjugar, muélese, pasase por un cedazo de los de cerner harina. Si fuere tiempo de calor, no te fies con él, tiende la harina sobre unos mantelillos. La leche, que no esté agria, no te espongas a afrentarte. Toma una sartén limpia, ponla al fuego con leche, que hierva, y allí conocerás si se tría, o está agria: echarás la harina en una cazuela, la desatarás bien con leche, tendrás la restante leche al fuego, echarás la mitad de los huevos con claras, y la otra mitad sin ellas, y con un cucharón los has de revolver sin cesar, añadiendo poco a poco, hasta que se cueza, y quede espesa: ya notarás cuando no sabe a harina. Es de mucho trabajo, y dificultosa; por eso la pongo con todas las circunstancias, y la servirás con azúcar, y canela por encima. Adviertese, que has de echar cuatro partes la una de caldo de carne sin especias; no ha de tener mucho grueso, ni la olla rancio, si sólo carne, y tocino.

Posiblemente el manjar blanco tuviera un aspecto similar al que vemos en la imagen. Una especie de crema que mezclaba lo dulce y lo salado con las especias y olores, muy a la manera barroca.

Tras este breve esbozo se puede ver cómo las cocinas conventuales resultaban un espacio de tradición y experimentación hacia la modernidad, donde los saberes se compartían, se fusionaban y se transmitían (de manera oral o escrita) de una generación a la siguiente, ayudando a conformar la gastronomía de cada lugar.



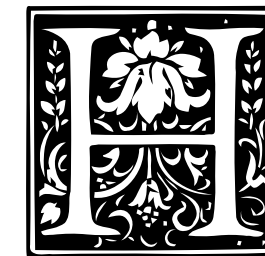
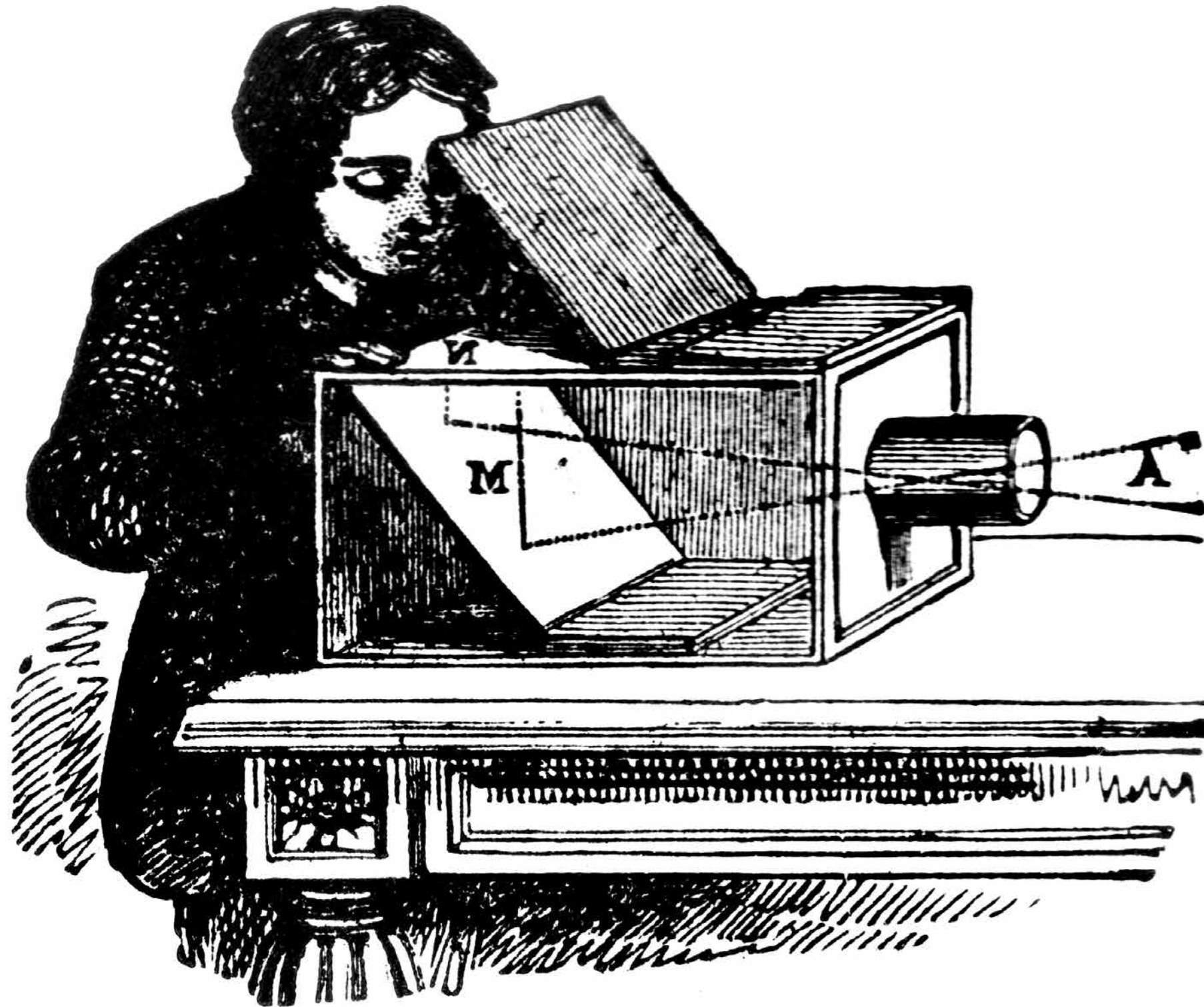




## DEL ENGAÑO COLORIDO AL ENGAÑO POSMODERNO

• LOURDES AGUILAR SALAS •

*No importa cómo salga la foto.  
Es la mirada del otro el que le dará valor.*  
Jacques Derrida



ace 350 años, el 24 de febrero de 1669, tomaba el velo Sor Juana Inés de la Cruz. En esta ceremonia asistieron sus protectores y mecenas en el convento de San Jerónimo (fundado desde 1585). En aquella ocasión se demostró la limpieza de sangre y se tuvo que haber entregado una dote para la profesión de fe de la joven.

Juana Ramírez de Asbaje [Asvaje] tendría entre 20 y 21 años si consideramos que tuvo que haber ingresado un año antes al noviciado. Se dice que hacia el año 1670 había aproximadamente unas 80 monjas pero que llegaron a ser unas 300 jerónimas en los mejores años del convento. Muy pronto, hacia 1671-72, Sor Juana enfermó de tifus, por lo que volvió un tiempo a la Corte para recuperarse. Una vez que regresa Sor Juana a San Jerónimo será para siempre, pues la monja pasará ahí el resto de su vida. Las actividades de Sor Juana durante más de 20 años en San Jerónimo las podemos imaginar entre la pluma de sus versos, las cuentas y gastos del convento; la observación de los astros, la práctica musical y los ratos de ocio en la cocina. Resulta interesante traer a colación una cita del propio Méndez Plancarte, del volumen I de *Lírica personal* de la poesía de Sor Juana, en su apartado introductorio “La monja artista y sabia”, donde recrea algunas de las actividades de la musa dentro del convento: “Y la gloria de sus escritos y su sapiencia —bíblica, teológica, filosófica, humanística, astronómica, y aun pictórica y musical— llenaban el orbe hispano”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Alfonso Méndez Plancarte, Edición, prólogo y notas, *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I, Lírica Personal*, Col. Biblioteca Americana, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

De esta manera podemos imaginar a Sor Juana escribiendo sonetos, romances, décimas y redondillas. Quisiéramos fantasear con la idea de la musa y su creación con el famoso pincel, que recrea en varias ocasiones; sin embargo, tampoco se puede asegurar esta actividad plenamente, al menos en el caso del “Soneto 145”, tal y como señala Antonio Alatorre, en la reedición de la *Lírica personal*: “MP [Méndez Plancarte] y otros críticos suponen que fue la propia Sor Juana quien manejó el pincel, pero no hay base para suponer tal cosa”<sup>2</sup>.

Por lo tanto, nos enfocaremos en hablar de la afición por la pintura que pudo haber tenido Sor Juana, especialmente en los retratos de su mecenas y amiga la marquesa María Luisa de Mancera. Tanto en el romance número 19, “Lo atrevido de un pincel”, y el soneto número 145, “Este que ves engaño colorido”, se atribuye a los textos una misma pintura donde se habría retratado a la Marquesa María Luisa, Condesa de Paredes (llamada Filis en el romance).

El famoso soneto, “Este que ves engaño colorido”, a más de tres siglos y medio, sigue causando interrogantes. Vamos con el poema de la musa. Señalemos tres vertientes importantes para conocer la lectura y la recepción en nuestros días.



#### Soneto 145

##### Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión

*Este que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
este, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores  
y, venciendo del tiempo los rigores,  
triunfar de la vejez y del olvido,  
es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:  
es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

Para leer cualquier soneto, hay que recordar que esta forma métrica tiene sus raíces, quizá, en los epigramas latinos de Marcial, donde se mostraba una tesis, una antítesis y un cierre sintético con un tema preciso de gran agudeza debido al pensamiento que encierra; síntesis que suelen manifestar los sonetos en sus tercetos finales. El soneto de Sor Juana refleja, en su primer cuarteto, la idea platónica del idealismo, donde “Este que ves...” nos lleva a pensar en la copia mimética, en la representación inerte, y no en la persona viva que inspira la obra plástica, ya que sólo se trata, como se sabe, de un “engaño colorido”. Después de los cuatro versos iniciales pasamos al segundo cuarteto de corte e intención mucho más aristotélica, ya que, como señala Georgina Sabat de Rivers<sup>3</sup>, se quiere captar el mejor momento de la persona en su lucha contra el tiempo, a manera de una copia de la realidad. Los dos cuartetos han iniciado con una carga deíctica pronominal, “Este”, que,

<sup>3</sup> Georgina Sabat de Rivers, *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia* en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-de-literatura-hispanoamericana-sor-juana-ines-de-la-cruz-y-otros-poetas-barrocos-de-la-colonia-0/html/db123378-b1d9-4016-8ab9-33dedba626f5.html>

<sup>2</sup> Alatorre Antonio, Edición, introducción y notas, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I, Lírica Personal*, Col. Biblioteca Americana, México, 2009.

además de dar una carga gramatical locativa, da una firmeza al texto, se trata de *este* y no de otro retrato: “Este, que ves...” y “Este en quien la lisonja”. Los tercetos llevan a cabo un giro hacia el platonismo si consideramos que se trata de la idea ilusoria de detener el tiempo, pero la enumeración de elementos finales no lo permite, ya que el soneto es categórico, sentencioso, y no queda duda, el retrato —y su representación real— terminarán en lo caduco, inmortalizando el verso de raigambre gongorina, “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.

Sobre el último verso, Antonio Alatorre recuerda la relación y homenaje que hace Sor Juana al famoso soneto de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”, cuyo verso final reza “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. De la misma manera, hace notar la relación de estructura con el soneto de Góngora que inicia “Este, que en traje le admiráis togado”, asimismo pintado por un pincel y donde se recalca sobre el retrato: “este pues, gloria de la nación nuestra”<sup>4</sup>.

La propia Sor Juana tiene, al menos, diez composiciones en su *Lírica personal* en las que el primer verso de cada composición hace uso de la deixis pronominal: “Esa, que alegre y ufana”, “Ese breve mirar”, “Esta grandeza que usa”, “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”, “Este amoroso tormento”, “Este concepto florido”, “Éste, que a la luz más pura”, “Éste que ves, engaño colorido”, “Este retrato que ha hecho” y “Estos versos, lector mío”.



<sup>4</sup> *Lírica personal*. Nota de A. Alatorre, p. 388.

Más allá de la estructura del soneto, así como de la fórmula bastante conocida de “Este que ves”, en el aspecto temático tenemos, por un lado, una serie de falsedades del pincel que podrían resumirse como la hipocresía del pincel frente al arte poético, el engaño de los sentidos a través del arte pictórico colorido y, finalmente, la osadía del pincel al querer ir más allá de la temporalidad de la persona de inspiración y del arte poético. Todo esto puede recapitularse de la siguiente manera:

La realidad ha dejado de ser unidimensional para convertirse en un mundo engañoso que debemos desentrañar a través de nuestra interpretación individual... nos da una visión singular y concreta de una serie de aspectos inestables y sucesivos; la imagen que en el retrato vemos es, pues, sólo apariencia... la persona retratada dejó de ser la figura que se captó en ese momento para convertirse en otra y otra que siguió la misma suerte hasta llegar, sucesivamente, al deterioro final inexorable a donde la conduce el paso del tiempo: a ser «cadáver, polvo, sombra» y por fin, «nada».<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *Ibid.* Georgina Sabat de Rivers.



El tema del retrato en Sor Juana se da en la alusión a la persona que inspira al pincel, sin embargo, no debemos perder de vista el retrato de corte petrarquista, que hemos estudiado en otras ocasiones, donde la poeta hace una descripción detallada de la cabeza (lo celeste) a los pies (lo terrestre) de la musa de inspiración, que es normalmente una fémica (a excepción de Carlos, personaje de *Los empeños de una casa*). Cabe recordar que la Marquesa de Paredes inspiró en Sor Juana varias de sus composiciones, que podemos clasificar como “retratos”: La décima 126, “Este retrato que ha hecho”, y la décima 127, “Éste, que a la luz más pura”, en el que hay un cierre espectacular:

*...En él, mi culto asegura  
su veneración mayor  
mas no muestres el error  
de pincel tan poco sabio,  
que para Lysi es agravio  
el que para mí es favor.*

El “pincel tan poco sabio” podría compararse, guardando las filosofías y las épocas, acaso, con las fotografías que se toman hoy en día las personas. No hablaremos de los jóvenes, porque quizá ellos se tomen más fotos, como las *selfies*. Pero, finalmente, no es exclusivo de una generación el uso del teléfono móvil para tomar todas las instantáneas que se puedan. ¿El culto a la imagen de la que habla Sor Juana podría equipararse a las fotos de rostro actuales?

Si pensamos en la técnica del retrato en el pensamiento platónico, recordaremos que no se era capaz de transmitir el conocimiento máximo del ser a través de la pintura o de la poesía. La competencia entre el arte y la naturaleza era divisoria. En el pensamiento aristotélico se llegó a la determinación de creer sólo en lo que se veía empíricamente. No en vano la propia Sor Juana, que oscila entre el platonismo y aristotelismo, cierra su soneto “Verde embeleso de la vida humana” con el terceto:

*Que yo, más cuerda en la fortuna mía,  
tengo en entrambas manos ambos ojos  
y solamente lo que toco veo.*

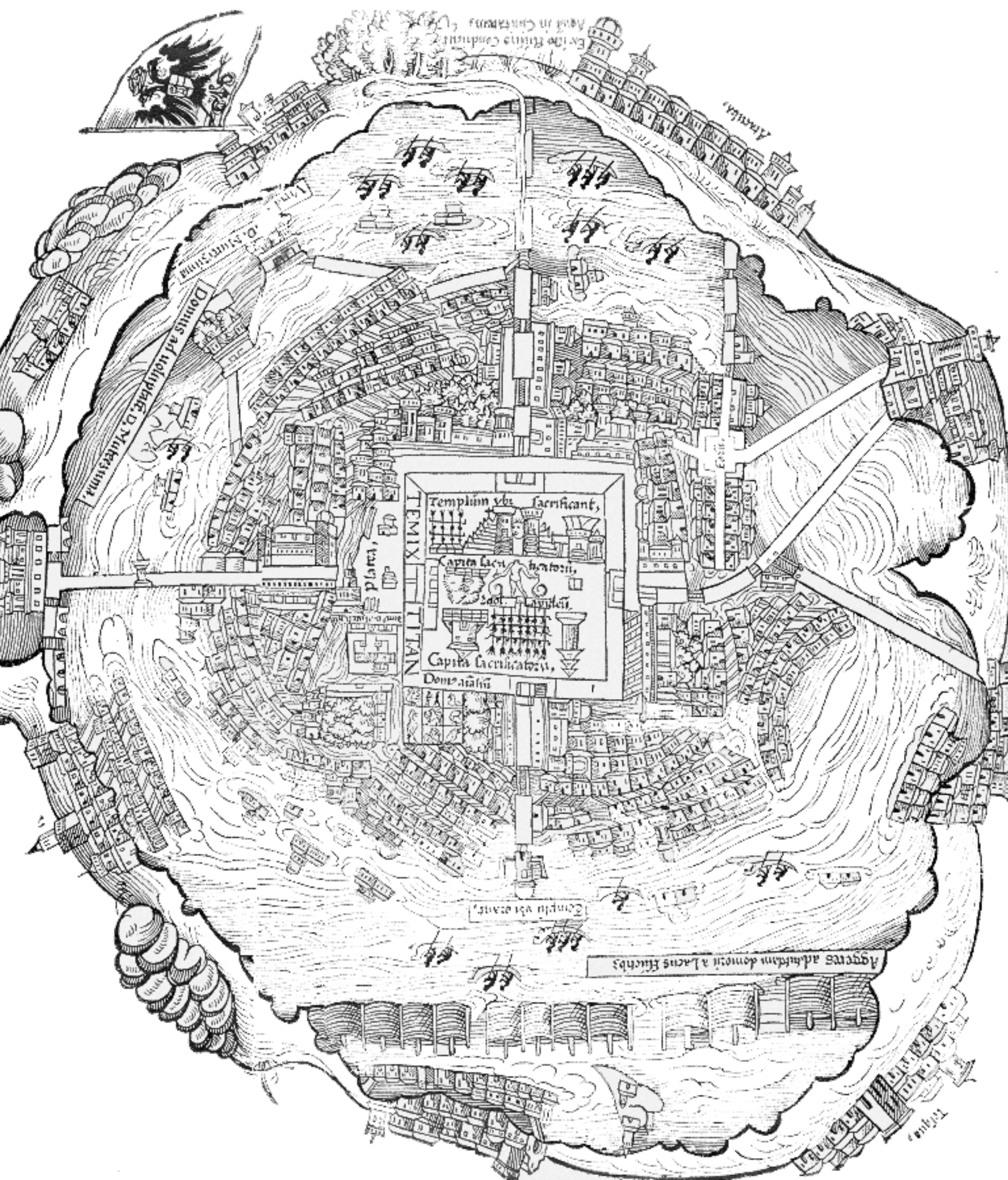
Aquí podemos observar la idea de no creer sólo lo que ven los ojos sino de tener la seguridad del tacto. De nuevo los sentidos. De esta manera, el retrato mantiene el parecido, mas ¿supera a la persona por el simple hecho de quedar plasmada en una obra plástica? ¿La fotografía actual de los aparatos electrónicos que nos permiten tomar imágenes de rostros y lugares instantáneos se acercan a un ideal platónico, metafísico, o se trata de una nueva visión aristotélica?

El arquetipo para conocer la verdad a través de los sentidos queda, en el soneto de Sor Juana, reducido o bien a un “engaño colorido” de los sentidos del modelo de inspiración, o bien a un “afán caduco” que terminará en un nihilismo puro. Entre uno y otro sentido hay una deconstrucción del soneto; nos encontramos con un logocentrismo *derrideano* del que sentimos que no podemos escapar. La razón y el lenguaje no son suficientes para entender la permanencia del retrato en el tiempo, o para entender la pervivencia de la imagen.

Una postura logocentrista nos diría no existe nada detrás del lenguaje escrito, del texto, del poema, de la foto, de la *selfie*. Ya en el siglo XXI la realidad misma es cuestionada en tanto existencia ontológica. El vacío absoluto se quiere llenar con las pantallas (los fantasmas), con las imágenes... Pareciera que hay una incapacidad de la razón y de los sentidos por reconstruir y conocer la realidad. Es difícil ir del pensamiento contrarreformista barroco al pensamiento de la filosofía actual. Sin embargo, algo nos une con la época de Sor Juana: el engaño. En la llamada posmodernidad, la mercancía, el mercantilismo fetichista o simplemente el dinero nos ha llevado a combinar (por no decir a confundir) el sujeto del objeto que construía los conceptos. La existencia de la realidad, de la persona, de la imagen, nos lleva a tener una lectura actualizada del “engaño colorido”.

Una vez más, Sor Juana increpa a cuestionarnos en pleno siglo XXI. Ya la musa había demostrado que el mundo de los sentidos no era necesariamente el teocéntrico; ella y su poesía tuvieron la duda del ser, del existir y del permanecer en esta realidad *versus* la vida no real (la vida virtual). El mundo actual de la ciencia, la tecnología y el Internet nos ponen frente a frente con el fantasma de nuestra propia *selfie*. ¿Qué pensaría Sor Juana si nos viera tomarnos la cantidad de “engaños coloridos” cotidianos? Sirvan estas líneas de reflexión para abundar en esa respuesta.





## EL ANTIGUO CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

• GERARDO A. HERNÁNDEZ SEPTIÉN •



fundada en el siglo XIV como México-Tenochtitlan, poderosa capital del imperio mexica, la Ciudad de México, capital de la Nueva España, emergida en el siglo XVI de entre escombros, sangre y cenizas, era ya, para el siglo XVII, una urbe mestiza y “anfibia” de renombre internacional: “la Atenas de América”.

Antonio Rubial García comenta en su libro *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, que la Ciudad de México recibía tal apelativo “debido a los numerosos poetas filósofos, cronistas, científicos y artistas que la habitaban. Un público culto consumía los trabajos que los escritores difundían gracias a las varias imprentas que tenía la ciudad, y los pintores, escultores y arquitectos llenaban el espacio urbano con hermosos edificios ricamente decorados”.

A pesar de haberse mermado las aguas de los lagos que la rodeaban desde el Siglo de la Conquista, para el siglo XVII el escenario que mostraba la Ciudad de México aún era de un entorno lacustre dominado en la lejanía por las cumbres nevadas de dos volcanes, mismos que vieron a sus faldas los primeros años de vida de Sor Juana. Un verdadero espectáculo por donde se le mire, aspecto que cooperaba con la creación de un marco perfecto para la teatralidad barroca que floreció aquí por espacio de casi dos siglos, y de la que fue parte la misma figura de la monja poeta y escritora. Aún podemos observar en un plano “a vista de pájaro”, elaborado por Juan Gómez de Trasmonte en 1628, el aspecto que presentaba la ciudad, vista hacia el oriente, dominada por las torres y las cúpulas de sus fundaciones religiosas. El ir y venir de miembros de toda la sociedad novohispana, y la frenética vida religiosa, civil y comercial que presentaba la Plaza Mayor de la Ciudad de México, aderezada igual por sacerdotes, frailes, españoles, indios, mestizos, esclavos, niños, perros y carruajes, son aspectos que quedaron plasmados en un cuadro de Cristóbal de Villalpando de 1695. El espacio que hoy conocemos como Zócalo fue desde entonces compendio y punto de confluencia de caminos, aspiraciones y actividades de la vida cotidiana de la entonces capital novohispana, hoy mexicana.



Margarita López-Portillo comenta en su libro *Estampas (de Juana Inés de la Cruz)* que en el siglo XVII “la ciudad (de México) es pequeña... Lo más característico de este sosegado lugar son sus numerosos conventos con las campanas que cantan las horas y los muchos canales que corren a lo largo de las calles...”, que se hacen mascaradas, que se torea en la Plaza Mayor, que por la ciudad deambulan damas, caballeros y eclesiásticos, y españoles, criollos, indios, negros, mulatos, filipinos, mestizos (algo como lo que vemos en el cuadro de Villalpando); que el paseo popular acuático era el de Jamaica (la Viga), y que llegaban desde el lejano Oriente, a través de Acapulco, todo tipo de mercancías a sus tiendas y cajones; que era una ciudad muy rica pero muy sucia, y que a esta ciudad, hacia 1660, llegó Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, antes de entrar a la vida religiosa y ser conocida como Sor Juana Inés de la Cruz (“Soror (sic) Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del Señor San Jerónimo de la Ciudad de México”, según consta en algunos de sus libros), a partir de 1669.

Al finalizar uno de los capítulos del libro, López-Portillo nos dice que, al llegar a la Ciudad de México, Juana Inés “se sintió bien en la atmósfera llena de contrastes y rumores”, y que “... cuando al fin pudo contemplar la maciza puerta de la Real y Pontificia Universidad, creyó que había encontrado su lugar en el mundo”.

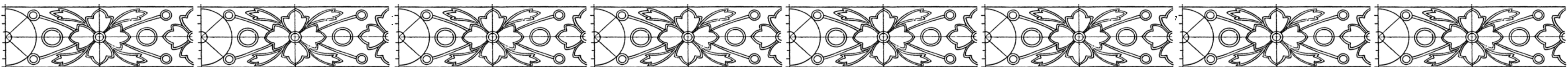
No hay que olvidar que unos años antes, quizá por fenómenos naturales no previstos, quizá por la deficiencia de las autoridades civiles y sus decisiones erradas — quizá por ambos factores—, a raíz de la conocida como “Gran Inundación”, la capital de la Nueva España se mantuvo bajo el agua por un periodo de cinco años, de 1629 a 1634, en el que casi desapareció. Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XVII, la metrópoli resurgía como ave fénix de una de las máximas tragedias en su historia. El intenso intercambio comercial con Europa y Asia, y las riquezas obtenidas por la explotación de recursos naturales en haciendas de beneficio, agrícolas o ganaderas a lo largo y ancho del territorio novohispano, que tenía a la Ciudad de México como su “axis mundi”, hicieron que la urbe renaciera del agua y que recuperara su aspecto de baluarte defensor de la fe católica a través de sus múltiples recogimientos, hospitales, conventos masculinos y femeninos, y otras fundaciones surgidas de la devoción y la piedad, algunas de ellas, un siglo antes.

Surgido oficialmente en 1585, el convento de Nuestra Señora de la Expectación de la Ciudad de México, había sido creado a instancias de los señores Juan e Isabel de Guevara Barrios para albergar a religiosas de la Orden de San Jerónimo. Si bien es cierto que algunas de las fundaciones conventuales femeninas de la Nueva España datan del siglo XVI, la mayoría de estos conjuntos adquirieron su “forma y levantado” actual en los siglos posteriores. Por ejemplo, se sabe que la iglesia del mencionado convento, dedicada a los fundadores y modelos espirituales de la Orden, San Jerónimo y Santa Paula, fue concluida hasta 1626, ocho años antes de la “Gran inundación” y casi 40 años antes del ingreso de Juana Inés a dicho convento, conocido desde entonces como “de San Jerónimo”.

Se sabe que fue la misma Isabel Guevara Barrios quien estuvo a cargo de la construcción del mencionado convento, que entró y profesó en él y que estuvo a cargo de la observación de las normas jurídicas y de la regla que debía de regir la vida de las monjas. Si bien es cierto que al inicio, en su fundación, participaron monjas concepcionistas franciscanas traídas del convento de la Limpia y Pura Concepción de México —el primero de monjas en la Nueva España—, la Regla de San Agustín y las Constituciones de San Jerónimo fueron observadas posteriormente ahí, así como en otro convento de la misma ciudad, el de San Lorenzo, que común y erróneamente se considera de monjas agustinas.

Ya para el siglo XVII, el convento perfectamente organizado, funcionaba como parte de un sistema religioso que imprimió carácter y personalidad a la capital novohispana. Guillermo Tovar de Teresa dice en su libro *La Ciudad de los Palacios: crónica de un Patrimonio perdido* que en la Ciudad de México hubo veinte conventos de monjas durante el virreinato: ocho de monjas concepcionistas franciscanas, cinco de clarisas franciscanas y sus ramas (descalzas y capuchinas), uno de monjas agustinas (¿?), uno de dominicas, dos de carmelitas descalzas, uno de monjas de Santa Brígida y dos de la Orden de la Compañía de María (“la Enseñanza”). Faltó mencionar en el listado uno más, el de San Jerónimo, que es uno de los mejores ejemplos de conjunto conventual completo, aunque modificado, que al paso de los siglos ha conservado sus dimensiones originales: una manzana completa de poco más de diez mil metros cuadrados.

Francisco de la Maza dice en *La Ciudad de México en el siglo XVII* que en este contexto existían ya dieciséis conventos de monjas, nueve de los cuales databan del siglo XVI, y que hoy, son sólo trece las iglesias monjiles que sobreviven en el Centro Histórico de la Ciudad de México, que por espacio de poco más de cinco siglos, fue la ciudad misma. En relación al convento de San Jerónimo, nos dice que su iglesia “es pobre en su arquitectura” y que “el claustro” (en ese momento invadido de casas) no es el que le tocó ver a Sor Juana, ya que data de finales del siglo XVIII. La iglesia, en cambio, es lo único que permanece en pie del siglo XVII y presenta un aspecto sobrio y severo, producto de los ideales herrerianos heredados de la España de Felipe II. Con un sólo acceso lateral para el público en general —extraño en la arquitectura de iglesias de monjas de la época, ya que la mayoría cuenta con dos accesos laterales claramente jerarquizados—, la iglesia de San Jerónimo consta de una sencilla torre campanario y una cúpula “achaparrada” que coinciden con el área reservada a la clausura de las monjas en los coros alto y bajo, y con área del crucero y presbiterio, respectivamente. Se sabe que en la construcción de la iglesia se gastaron 5 497 pesos de la época, que incluía su ajuar, referente a pinturas, ornamentos litúrgicos y objetos de plata, la mayoría de ellos ya desaparecidos. También desapareció su retablo principal, originalmente barroco, que fue sustituido en 1827 por uno de estilo neoclásico, actualmente cubierto.



La presencia de la Orden Jerónima en México era sólo a través de su rama femenina, por lo que al carecer de una provincia religiosa administrada por frailes de la misma congregación, quedó sujeta directamente al arzobispado de México. Según las reglas del convento de San Jerónimo, eran admitidas sólo españolas y criollas que pudieran pagar 3 000 pesos de dote, pues las monjas no eran mendicantes ni descalzas, a pesar de llevar una vida medianamente austera, además de observar los cuatro votos de pobreza, castidad, obediencia y clausura, misma que guardaban aún después de su muerte. Se sabe por ejemplo, que el rigor de su regla y la vida de sacrificio que llevaban, volvió famosas a las capuchinas y a las carmelitas descalzas del momento. Tanto, que la misma Sor Juana, antes de ingresar a San Jerónimo, lo había hecho en el convento de carmelitas descalzas de San José (Santa Teresa la Antigua), en el que no soportó las austeridades a que se veían sometidas las religiosas.

En su organización interna, las monjas de San Jerónimo contaban con una superiora a la cabeza, una vicaria, correctoras o procuradoras, cinco definidoras, una hebdomadaria, una contadora y dos depositarias, todas ellas encargadas de alguna forma de procurar sustento a las integrantes del convento, dirigir los rezos o administrar los bienes materiales del mismo. Otros puestos considerados “menores” eran los de archivera, bibliotecaria, tornera, sacristana y portera. Había también un mayordomo seglar encargado de servir como vínculo entre el convento y el mundo exterior, en lo que se refiere a cuestiones económicas y jurídicas.

Todas las monjas y novicias, sin excepción, estaban obligadas a asistir a la misa diaria, rezar el oficio divino, cantar y realizar actividades “mujeriles” en la sala de labor. Asimismo realizaban labores domésticas de limpieza, en la cocina, y en el cuidado de plantas y flores en sus huertos, aunque se sabe que eran auxiliadas muchas veces por un ejército de personal femenino de servicio que se las atendía y que vivían muchas veces al interior del convento, volviéndolo una especie de “microcosmos femenino”.

Además de la iglesia y sus coros, la portería, el torno, refectorio, huerto, enfermería, y demás espacios para llevar a cabo vida de comunidad, merecen especial atención las celdas de las monjas de San Jerónimo, inicialmente comunes. Concepción Amerlinck y Manuel Medina han dicho que, al menos desde 1629, algunas religiosas se habían mandado hacer una especie de pequeñas casas particulares al interior del convento, que contaban con varias habitaciones (principalmente dormitorios, áreas sociales y cocinas), y que a veces contaban con suministro de agua a través de cañerías que llegaban directamente a sus fuentes y patios. Resulta lógico pensarlo si se toma en cuenta que muchas veces esto responde a las necesidades de las monjas jerónimas, quienes en ocasiones, ingresaban con niñas de su familia bajo su cuidado, así como

con esclavas y personal femenino de servicio. Se sabe que la habitante más famosa de este convento, Sor Juana Inés de la Cruz, debió habitar una de estas celdas particulares que le permitieran alojar a su gran biblioteca. A pesar de los intentos en algún momento de suprimir esta relajada concesión, se sabe que la costumbre de construir apartamentos particulares, lejos de la vida comunitaria, permaneció hasta casi entrado el siglo XIX.<sup>1</sup>

El conjunto conventual de San Jerónimo siguió creciendo, modificándose y adaptándose al paso de los siglos XVII, XVIII y XIX (sobre todo a raíz de sismos e inundaciones), y dejó de funcionar como convento en 1863, en el contexto de las Leyes de Reforma, que preveían la desamortización de los bienes eclesiásticos, que pasarían a manos del Estado; esto trajo también como consecuencia, la expulsión de frailes, monjas y sacerdotes de los conventos y parroquias en que habían habitado a lo largo de los siglos del virreinato y hasta ese momento.

Hacia finales del siglo XIX, el conjunto conventual de San Jerónimo fue dado por el entonces presidente de México, Manuel González Flores, al arquitecto Antonio Rivas Mercado como pago por el diseño y construcción de la Aduana de Tlatelolco. Tras haber funcionado varios años como bodegas, vecindad, cabaret y demás usos, fue el Francisco de la Maza el encargado, entre 1964 y 1965, de la restauración de los coros alto y bajo de la iglesia, donde se encontraban los restos de Sor Juana Inés de la Cruz, bajo el auspicio de la desaparecida secretaria del Patrimonio Nacional. Entre 1976 y 1981 se llevaron a cabo tareas arduas de restauración de todo el conjunto, a instancias de Margarita López-Portillo y con ayuda de su hermano, el presidente de México, José López-Portillo, con el fin de acondicionar el espacio a un centro educativo que hoy existe como “Universidad del Claustro de Sor Juana” y que cumple este año, 40 años de su fundación.



<sup>1</sup> El mejor ejemplo –y uno de los únicos sobrevivientes- lo constituye la celda de la Marquesa de Selva Nevada en el que fuera parte del antiguo convento de Regina Coeli de la Ciudad de México, hoy convertida en el restaurante Zéfiro de la Universidad del Claustro de Sor Juana, cerca de su campus principal, el antiguo convento de San Jerónimo.





# LIBRO EN

que se Contiene la  
Vida de la Madre Maria Magdale-  
na; monja professa del Conuento del S.<sup>R.</sup>  
S. Gerónimo de la Ciudad de Mexico Si-  
ja de Domingo de Lorravaquío, y de  
Isabel Muños su legitima

muger.

Estuuò en una Cama quarenta y qua-  
tro años, y tres meses exercitada con trauajos, en fer-  
medades temblores, y Regalos de su diuina Mage-  
stad: Mandaronle sus confessores fuesse escriuiendo  
su Vida, y los particulares Regalos que de continuo  
Receuia de Nuestro Señor Jesuchristo:



## SOBRE UNOS DESCONOCIDOS PAPELES DE SOR JUANA

• MIGUEL GARCÍA AUDELO •



í, son de Sor Juana. La aparición de algunos documentos inéditos de su puño y letra en un archivo particular, adquieren una relevancia mayor en el marco de los festejos de la Universidad de El Claustro de Sor Juana en sus 40 años de existencia. Aún más: hace apenas tres meses, el 26 de noviembre de 2018, la presidencia de la república declaró Mujer Ilustre a la monja jerónima para destacar la consabida importancia de su persona y obra literaria que, con el paso de los años, se han convertido en un verdadero referente cívico para las mujeres. En virtud de lo anterior, y con la permisión de su propietario, es importante anunciar que en una obra conmemorativa a cargo de la editorial GM-Espejo Imagen, la universidad publicará en un libro colectivo estos dos escritos de distinta naturaleza.

Pero, ¿cuál es su contenido? ¿Cuáles fueron sus avatares? ¿No hay duda sobre su autoría? Considérese lo siguiente.

Su dueño, que por el momento desea guardar el anonimato, vive en el sureste del país. Allá, en un pueblito tranquilo, en medio de los calores húmedos propios de la selva, reveló algunos detalles que no hacen dudar de su legítimo origen. El primer documento es un informe realizado por Sor Juana Inés de la Cruz en su calidad de contadora del Convento de San Jerónimo. Fechado el 11 de diciembre de 1692, poco menos que dos años y medio antes de su muerte, trata del asunto relativo a la construcción y remozamiento de una barda en el recinto. La revisión sucinta del mismo, nos muestra a una Sor Juana metódica en la rendición de cuentas sobre lo erogado para realizar el trabajo. Aunque este testimonio de administración interna no puede considerarse una obra de arte (aun cuando todo lo de la monja lo sea), es significativo por una razón muy particular: el desenfadado estilo, la familiaridad del trato y el destinatario, contradicen muchos de los enfoques tradicionales sobre el trato de la alta jerarquía secular hacia ella, pues quien lo recibió y signó en señal de aprobación fue Francisco de Aguiar y Seijas (1632-1698). La figura de este personaje, a decir de algunos especialistas en el tema, ha estado vinculada a supuestas desavenencias entre él y la poeta, ya que presuntamente estaba en desacuerdo con sus actividades intelectuales que eran incompatibles con su condición de religiosa.



El tema, de infinita polémica, ha sido saldado paulatinamente con los numerosos estudios realizados a este respecto. Para algunos, es un hecho incontrovertible la actitud recia y opresiva hacia el genio de Sor Juana. Para otros, parece más un añadido dramático a la de por sí sorprendente hazaña que fue la vida de la dramaturga. Lo que resulta a la luz, de la lectura de este informe, es que el trato si bien no era excesivamente amistoso, sí era deferencial y afable, lo cual no corresponde propiamente a aquella visión apoyada en una progresiva censura. Todo indica que llevaron, por lo menos en las fechas señaladas por el dichoso papel, una relación respetuosa no exenta de pormenores.

Ciertamente, la seriedad académica no permite establecer, de una vez y para siempre, algo que va en contra de lo que todo el mundo ha calificado de innegable, como tampoco las cosas adquieren un carácter verdadero sólo porque la mayoría lo piense. El caso es que el conocimiento de todo esto perfila con más cuidado algo que podría tomar otro tono favorable.

Para finalizar, ha de agregarse adicionalmente un elemento extraordinario. Es por todos conocido que las firmas de Sor Juana son contadísimas. ¡Contadísimas! Y por escasas se hacen inimaginablemente valiosas. Pues bien, éste, además de la priora, el definitorio y el mismísimo arzobispo, está firmado por ella. Ni más, ni menos.

La otra aportación está en dos poemas no incluidos en los ya conocidos. La historia es la siguiente. A mediados del siglo XVIII, la figura de Sor Juana estaba un poco olvidada, a no ser por el culto doméstico que se le rendía en ciertos espacios conventuales, como el de las bernardas o las jerónimas, quienes seguían ordenando la manufactura de retratos de Sor Juana o la lectura de sus obras. Rebasando las paredes conventuales, se musicalizó sus versos en otras partes del imperio hispánico, tal como lo hicieron en los virreinos sudamericanos Juan de Araujo (1646-1712), Antonio Morán de la Motta (1675-1736), Andrés Flores (1690-1745), Blas Tardío de Guzmán (1694-1762), Manuel Mesa y Carrizo (1725-1773) o Matheo Tollis della Rocca (1710-1780) en la misma Nueva España.

Por aquellas fechas, hacia 1756, la Cofradía del Rescate del Convento de San Bernardo, dedicada a devociones cristológicas muy queridas por Sor Juana, inició la compilación de sus contabilidad espiritual (rosarios, misas, entre otros actos piadosos) en un curioso “Libro del Rescate” cuyas fechas extremas son 1745 y 1759. En esos años, unas sobrinas de la monja de San Jerónimo, aún vivían ahí y en el convento de Jesús María. Por la sobrada admiración hacia su tía, las religiosas conservaron poemas que, al parecer, ellas mismas le solicitaron. Como es sabido, Sor Juana nunca escribió nada por gusto propio, como no fuera “el papelillo ese”

que llaman *El Sueño*, y entre estos encargos estuvieron los versos que dedicó no sólo a sus parientes, sino a sus amigas que vivieron en aquella hermandad. Por indicaciones de la abadesa de San Bernardo, fueron incluidas esas dos composiciones en el librito donde la cuestión emblemática y metafórica es puesta en endecasílabos. Por si eso no fuera suficiente, la abadesa mandó lo ilustrasen con acuarelas de José de Páez (1727-1780) y Miguel Cabrera (1695-1768). ¿Increíble? Lo es. Y mucho. Los detalles del metro y carácter de la poesía, nos lo reservamos por el momento. Es una primicia para el libro conmemorativo. Las preguntas fundamentales sobre este asunto son cómo sabemos que son de Sor Juana y cuáles fueron sus avatares hasta llegar a nosotros.

Las respuestas, desarrolladas con amplitud en la obra de próxima aparición, las anticipamos brevemente. Pueden resultar sencillas por algunos testimonios, uno conocido y otros no tanto. El primero es el referido por Juan Ignacio María de Castorena Ursúa (1668-1733), amigo y editor póstumo de Sor Juana, que sabía de la amistad con las bernardas y su frecuente intercambio de presentes literarios, entre los que estaban precisamente los versos hallados en posesión de sus sobrinas, cuyos lazos familiares han sido ya ampliamente documentados por Olga Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber. Los otros son el que dejó en forma privada el prestigioso humanista Antonio Alatorre (1922-2010) poco tiempo antes de morir, ya que él tuvo conocimiento en los últimos momentos de su existencia de estos dos poemas que, lamentablemente, no alcanzó a publicar. La misma suerte le deparó al historiador Guillermo Tovar de Teresa (1956-2013), quien coincidió con Alatorre en la autoría y autenticidad, pero no pudo hacer más que declarar su asombro por tal hallazgo.

Es de señalar que se sabe de la existencia de una segunda parte de este “Libro de Rescate” que reúne documentación fechada entre 1762 y 1861, bajo resguardo de la Universidad Iberoamericana. Al igual que la primera parte, se supo de él en la década de 1980 cuando apareció subastado en Estados Unidos; comprado y repatriado, fue a parar a esa universidad. El hecho es que, al insertar estos dos poemas, se salvaron de la destrucción decimonónica, y manifiestan la historia viva de la poeta en la memoria conventual de sus hermanas de fe, en términos de lo que Sor Juana representaba para ellas en el aspecto religioso de la comunidad.

Así, lo que hemos podido saber de la escritora, se ha ido construyendo en el transcurso de los siglos. El trabajo de los eruditos ha hecho lo suyo. La búsqueda sigue y lo que cabe esperar es la aparición de más documentos que añadan detalles a su imagen histórica, objeto de no pocas distorsiones, para proyectar una imagen más prístina de quien alguna vez fue la musa literaria más celebrada en ambos mundos.





## LA BALADA DEL HOMBRE NECIO · ARGUMENTO DE PELÍCULA

• ANA GARCÍA BERGUA •



l vocalista del grupo de los Hombres Necios no es particularmente guapo ni canta tan bien, pero desde siempre consume su vida en vanidades. Por eso no le extraña que unas tales Verde Embeleso, Rosa Divina y Engaño Colorido le escriban para contarle que han formado un *fan club* y esperan su visita en un pueblo perdido del desierto. El Hombre Necio acepta entusiasmado,

además, porque su matrimonio con Dulce Ficción, sofisticada artista visual, está pasando por una crisis. Así, el cantante llega en su Rolls Royce al auditorio improvisado del lugar. Nada más bajando acusa sin razón a sus fans de no haber preparado bien el templete, pero ellas lo rodean, lo encantan con sus sombras necias y sus indicios vanos, y tan feliz se queda que da su peor y más sentido concierto. Aun así, la leve turba le aplaude, las tres oficiosas lo tratan muy bien, el pueblo no le disgusta y se queda unos días.

Dulce Ficción le reclama que no la llame, él da excusas: Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba, se me cruzó un mensaje de mi manager y tuve que cortar. O: Basta ya de rigores, mi bien, baste, te prometo que en la noche te explico. Él no sabe por cuál decidirse de sus admiradoras: Verde Embeleso le despierta esperanzas; Rosa Divina es altiva en su pompa y Engaño Colorido, la curvilínea empleada del salón de belleza, le provoca dudas inquietantes. Ellas parecieran haberlo dejado todo por atenderlo y el hombre se entrega al frenesí dorado con los verdes vidrios de sus anteojos Ray Ban, ciñendo formas fantásticas con las que se enreda en una lid piramidal, que al final resulta funesta: el necio despierta solo, en el desierto y sin Rolls Royce.

Gracias a Dios su celular sigue en el bolsillo, por lo que le marca a Dulce Ficción: mi dulce jilguero, mi pajarito triste, me asaltaron; pero ella le responde que la deje de solicitar y que para que os espantáis de la culpota que tenéis. Y así lo condena al divorcio riguroso, dejando vuelto su arrebol en hielo.





## ENCUESTA SOBRE SOR JUANA · SOR JUANA HOY

**Ángel Ortuño**

**¿Cuál es la importancia actual de la obra de sor Juana?**

Podemos constatar que sus versos desafían con éxito la noción de importancia actual.

**¿Por qué es necesario seguirla leyendo?**

Porque cada generación puede inventarse su sor Juana.

**Jorge Comensal**

En primer lugar, una obra literaria tan inteligente, hermosa y amplia como la de sor Juana siempre será capaz de estimular y complacer a quien se tome el tiempo y el esfuerzo de leerla. Seguir leyéndola es mantener vivo el asombro ante una escritora extraordinaria, una de las mejores poetas (hombres y mujeres) de la lengua española, un milagro de ingenio y conocimiento en un periodo en el que se excluía a las mujeres de la vida creativa. Sor Juana es un milagro capaz de iluminar todavía la psicología amorosa de todos nosotros, así como de representar y cuestionar las más diversas pasiones humanas a través de su obra lírica y teatral.

**Julia Santibañez**

**¿Cuál es la importancia actual de la obra de Sor Juana?**

Sor Juana sigue siendo una referencia en la literatura hispanoamericana. Dialogó con los mejores escritores de su época, resonó fuerte en España antes de la globalización, consagró el estudio como vía legítima de plantarse en el mundo. A pesar de los años que nos separan de ella su poesía es pertinente. Y, sobre todo, resulta sabrosísima.

**¿Por qué es necesario seguirla leyendo?**

Su obra no necesita nuestra lectura. Se defiende por sí sola, sin esfuerzo. Nosotros somos quienes de verdad necesitamos leer a Sor Juana. Leerla mucho. Estudiar su dominio técnico. Entender su humor.



### **Maricela Guerrero**

La obra de Juana de Asbaje, me parece fundamental porque radica en una decidida y brillante postura frente al conocimiento y a la vida, al colocarlos en la corporalidad: en Juana aparece el ser, como “cuerpo que conoce”. Además, claro, de su voluntad de afrontar la vida desde el arrojo y el amor esplendente por todo lo que habita este mundo, desde los insectos hasta los más sutiles recursos de teología o de cocina.

### **Carla Faesler**

Sor Juana es leer la inteligencia, es estar frente al brillo del genio. Su escritura es un espejo en donde el pensamiento total se refleja por medio del poder del lenguaje y la altura de las ideas. Sor Juana no tiene período, ni lugar. Ella está fuera del tiempo.

Sor Juana no tiene fecha de caducidad. “Primero sueño” es una pieza ya eterna en donde el lector de cualquier época viaja hacia la inteligibilidad del cuerpo, del espíritu y del conocimiento. Su poesía es la emoción del mundo, es el sentir del mundo. A mí, Sor Juana me cautiva por su extraña, profunda y compleja comprensión de la condición humana.

### **Daniel Téllez**

Lo que representa para nuestro tiempo, ese monstruo literario que fue Sor Juana, es su actitud reveladora de la época que le tocó vivir; precursora de acontecimientos y conocimientos evidentemente peligrosos y de ideas propias, ¡vaya si las tenía! que sin temor las hizo públicas. Reducida su actividad intelectual por una sociedad dominada por la ortodoxia, Sor Juana no abandonó su batalla por la libertad del trabajo intelectual y procuró, desde su orgullo femenino, mantener para sí abiertos los caminos de la cultura.

### **Aurelia Cortés Peyron**

#### **¿Cuál es la importancia actual de la obra de Sor Juana?**

Sor Juana es un símbolo de resistencia para las escritoras: nos recuerda que siempre hubo excepciones y que, si bien desde un enorme privilegio, la voz de Sor Juana, con su inteligencia y sensibilidad, supo hacerse oír en un mundo muy adverso para las mujeres.

#### **¿Por qué es necesario seguirla leyendo?**

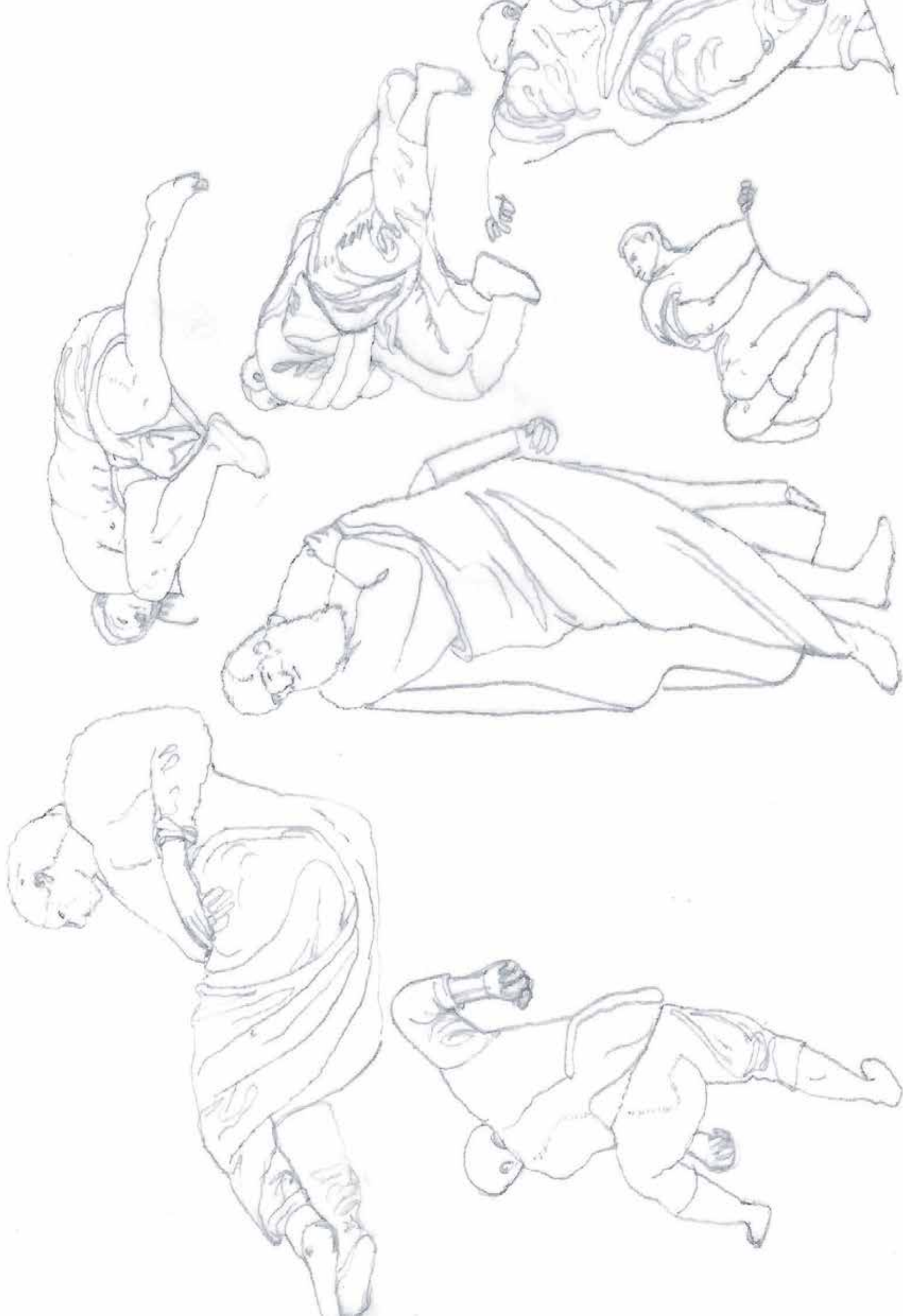
Porque es una ventana hacia la tradición poética mexicana en toda su diversidad: en los versos de Sor Juana hay meditaciones científicas y metafísicas, momentos que privilegian la inteligencia, pero su obra no es carente de humor, de un gran virtuosismo formal, lirismo y grandes metáforas.

### **Ana Clavel**

#### **¿Cuál es la importancia actual de la obra de Sor Juana y por qué es importante seguirla leyendo?**

Porque nuestra actualidad compleja lo requiere para no quedarnos solos ante la historia. Porque leer a Sor Juana nos enfrenta a la riqueza de una inteligencia y sensibilidad fuera de cánones establecidos, que nos sigue hablando de la grandeza y precariedad del ser humano ante las preguntas fundamentales de la existencia. Porque en su actitud contestataria nos habla de que lo humano, lo intrínseco humano, puede llevar hábito, o peluca, o faldas, o armadura, puede tener sexo, género, cabellos cortos, ideas largas, pero es, sobre todo, una singularidad de la persona en busca de sí misma y de los otros. Por una feliz coincidencia, se me ocurrió llamarla Sor Juan, una mezcla alquímica, una unión de contrarios, que de seguro le hubiera encantado.





## TINTORETTO · LA POSE POSEÍDA

• MANUEL MARÍN •

I



l manierismo accede a la pose como manera de representar el alma en su cuerpo. Tintoretto será quien atienda esta experiencia: el cuerpo en el alma que figura. Ello no es directo; necesita lugar y proporción.

Tintoretto desproporciona el cuerpo, lo desarticula al concebir un observador que ha perdido el centro.

Su pintura asume al que ve como varios, los que no integran una mirada.

Lo visto no representa tiempo, no narra, tampoco busca cada objeto integralmente. Su manierismo disuade al tiempo proponiéndole un espacio discontinuo.

La pose es entonces la sustancia donde se inscribe el programa de una visión sin mirada.

El renacimiento buscó reiteradamente la proporción ideal del cuerpo. El manierismo encontró el cuerpo ideal de una experiencia sin proporción. La proporción no existe si se idealiza, ella aparece en cada cuerpo para existirlo. Tintoretto procura talles más largos que los brazos, o piernas enormes para cabezas que están solamente en espera. Pero, no siempre es así debido al personaje que ve sin estar representado dentro del cuadro.

Éste puede ver de lejos o desde abajo. Todavía más, ve al mismo tiempo alguien de lejos asignado al primer plano y observando desde “arriba”. El ojo, así engañado, no discierne que ello es el juego perfecto de perspectivas múltiples sustanciadas en la alteración de toda proporción conocida. Es el inconsciente que lee al cuerpo aún deformado, de manera aparente, en un espacio fragmentado.



Deformación y fragmentos del alma que se despliega en su propio cuerpo.

El Barroco recobrará el tiempo continuo para asumir un centro que procura un poder sereno. Regreso a la representación sagrada omnipresente. Tintoretto, antes, desplegó la difracción de toda línea central. Así la falta de centro obstaculiza al horizonte y prevé toda enfermedad vertical.

La vista, se derrota; cae hacia cualquier altura. Parecería ser la distorsión de la pose ideal del tiempo.

No hay horizonte o existen varios, no hay verticales por falta de paralelas. Todo se mueve independientemente. Cada línea o tendencia, se presenta como individuo. Su sentir es propio, su estar no corresponde a los *estares*. Desconcierta la profundidad sin figura.

Si la armonía es donación del ser, Tintoretto formula una solución donde capta el ser de cada ente desarticulándose del todo.

La pose en Tintoretto es lo artificial; la postura, entonces, es su naturaleza, por lo que la posición actúa como realidad, siempre incongruente.

Lo artificial de su naturaleza incongruente provoca al mundo donde el alma encuentra al cuerpo desasido.

Tintoretto experimenta el dolor físico como única comunión de cuerpo y alma que se libera por la mirada desprendida de su visión.

San Rocco arriba al cielo, lo vemos desde abajo. Los ángeles que lo reciben no están vistos en esa perspectiva simplemente *nos* son más altos, pero Dios baja y los encuentra siendo visto por nosotros desde arriba. ¿Qué siente el alma al darse cuenta que el cuerpo es aquello que le representa? Estos cuerpos permiten existir el alma. Sin ellos no la sentiríamos.

## II

La Glorificación de San Rocco, que llega al cielo sin pan ni perro, es el programa para las 52 obras de la Scuola Grande di San Rocco en Venecia.

Podríamos percibir tres grandes grupos pictóricos, que entienden de diferente manera la representación de la escena: las figuras singulares, las escenas narrativas y las soluciones apoteóticas.

Las “figuras singulares” son decorativas o alegóricas. Rescatar de ellas la liberalidad ayuda a una reflexión: ¿Qué es ello? La pose “en vuelo” parece ofrecerse al espíritu de la penumbra sin resistencia alguna; beatitud.

En las “escenas narrativas” se encuentra una de sus obras más profundas: *La última cena*.

El Renacimiento nos acostumbró a un canon, una mesa frontal, sucedánea del horizonte, que muestra y despliega a Jesús con sus discípulos. Bella, racional, didáctica. Catalogo de santos reconocidos por sus atributos. Cristo al centro anunciando la traición y su martirio. Primera misa, entrega absoluta. Escena permanente.

Este canon pictórico será desarticulado punto por punto. Tintoretto entiende el acto en un alargamiento irracionalmente encarnado.

Un tiempo que se cae muestra un espacio que se diluye y confronta el momento donde se viven tres consciencias paralelas que enmarcan el desorden sagrado.

Jesús no está en el centro ni en el primer plano. Sin embargo, el “último” plano de la escena tampoco es Cristo, lugar donde se lavan los platos al cual se asciende por escaleras que trabajan en la repetición del horizonte, lo que reitera a un Jesús “abajo” por la fuga entorpecida.

Enmarañados, los apóstoles no se distinguen, no aparece atributo alguno; están a contraluz perdidos.

La mesa no es mesa, es un pretexto de diagonal secundaria; una de las diagonales más difíciles, ya que desvirtúa al horizonte (reiterado) y no concibe fuga propia. Pero la mesa es tan baja que todos tendrán que estar hincados. No era la intención, la única silla que vemos (banco) está derribado y sirve para sostener a un santo “semiacostado”.

Opuesto a Jesús, en la cabecera más cercana a nosotros, se presenta un enorme santo hincado, que, afrentándonos, da la espalda. Y por primera vez en la historia de la pintura, Jesús confiere a sus apóstoles la ostia.

La diagonal del piso adamado compite con la diagonal de la mesa, de absurda perspectiva, y sobre todo, comparte y destruye la diagonal profunda del ojo que las ve.

El primer plano, que baja tres escalones, es regido por un perro que “alborotado” por la caótica escena atiende, creemos, al atributo de San Rocco.

No es casual que la única obra que copió Velázquez sea ésta. Devoción a una pintura que altera todo lo conocido, lindando con la destrucción de un lenguaje y el sacrilegio.

Posteriormente, tanto Jackson Pollock como Emilio Vedova, reinterpretarán esta obra sentando las bases del informalismo y el *action painting*.

Para el “tercer grupo” (en San Rocco), Tintoretto llega a la cumbre con *El Bautismo de Cristo*. Pintura estructuralmente monocroma por ser una “tarde oscura”, donde se presenta a un Cristo inclinado precariamente hacia *su* adelante y el nuestro, no obstante estar de perfil. Cuerpo que lamenta el equilibrio, rodeado por una curva de bautizantes, resueltos en líneas blancas y nerviosas que rompen la oscuridad del paisaje. El primer plano guarda a los bautizados, ya vestidos, “trascendiendo” en serenidad.

## III

Sartre nos pinta a Tintoretto como “Un Tiziano loco o un Buonarroti, sacudido por el baile de San Vito”. Lo hace, más que por ser cierto, como crítica a la anécdota de Ridolfi que asegura la existencia del lema, en su estudio: “El color de Tiziano y el modelo de Miguel Ángel”.

Por otra parte, Sartre avanza una reflexión poco trabajada: la de un Tintoretto calvinista, al subrayar su pesimismo, el trabajo desbordado, un áni-

mo de lucro y el desvelo por lo único concreto: la familia. Tal vez ello haya sido el origen de su vida acorralada, “secuestrada”.

Pero Sartre, naturalmente, se despliega totalmente, al entender a Tintoretto en la reflexión del *no ser*. Una sensación que, negando todo, muestra lo sagrado para concebir la ubicuidad divina, suprema propuesta para todo el manierismo.

## IV

Tintoretto es entonces la pose que emerge del gesto en la línea sin perspectiva que conoce toda postura del cuerpo como presencia del *sentido*, no obstante la pérdida del horizonte en su fuga.

## V

La Madonna dell’Orto, su iglesia, alberga un busto y una sencilla tumba que protege sus restos, los que parecerían expuestos al juicio final pintado por él. Sin embargo, al lado derecho de la nave auxiliar “reposa” la presentación de la Virgen en el templo, extraña pintura por su construcción: una enorme escalera de escalones curvos sube largamente. Por ella asciende una niña que se recorta contra el cielo nublado, en la “cima” un sacerdote la espera. Esta María es el retrato de Marietta, su hija, quien murió muy joven, a quien rezó, diariamente, ahí, el resto de su vida.



• novedades •  
**Editoriales**





## **El sueño de toda célula de Maricela Guerrero Jonathan Minila**

La vida en su más diminuta dimensión y la reconciliación con lo fundamental: las relaciones, la comunicación, la cultura, la construcción de comunidad, la naturaleza, el lenguaje, la memoria. Esto es lo que explora Maricela Guerrero, una de las poetisas mexicanas más importantes de la actualidad, en su más reciente libro *El sueño de toda célula*, publicado por Ediciones Antílope. Los recuerdos, las plantas, la observación, el entendimiento, las formas, el reencuentro con lo perdido y con aquello que ya no logramos percibir. A través de una poesía en prosa, que se acerca a las fauces del pensamiento y la experimentación, el lector navegará entre los recuerdos y las raíces personales de la autora para internarse en una profunda reflexión que lo conducirá a temas como la taxonomía y la biología, en una precisa analogía con las relaciones humanas, interpersonales y con la naturaleza.

Maricela, quien se ha destacado por su innovador abordaje de la palabra llena siempre de imágenes sensibles, que conmueven y suavizan la realidad, se adentra a través de *El sueño de toda célula* a su propia intimidad pero siempre abarcando lo colectivo. Se reconcilia con imágenes, con voces, con la distancia, con sus propias raíces, con el nombre y la forma de las hojas, con su cuerpo, y con la realidad. ¿Cuál es el sueño de toda célula? El médico y biólogo francés, François Jacob, quien obtuvo el premio nobel de Medicina en 1965, dijo que el sueño de toda célula es convertirse en dos células. Maricela nos recuerda que la vida sigue por sí misma, fuera de la percepción humana, de las relaciones entre los individuos, que el lenguaje de la naturaleza es otro, que la observación íntima de lo primario nos puede llevar a entendernos a nosotros mismos. “Que recolectar hojas y reconocer árboles es una forma hermosa de resistir: devenir sueño de células: dibujarlas y respirar”. ¿Qué somos entonces nosotros? Quizá seres que tienen miedo de sí mismos. Seres que deben retomar la comunicación, su lenguaje, su

memoria. ¿Cuál es nuestra propia raíz? ¿Cómo nos comunicamos? ¿Cuál es nuestro vínculo familiar? Los árboles se comunican, tienen su propio lenguaje, esto nos lo recuerda la autora; por lo tanto, lejos del espejismo del progreso, derribar árboles significa, de alguna forma, derribarse a uno mismo

Entre lo poético y lo científico, entre lo humanista y la denuncia, Maricela Guerrero promueve también una crítica puntual al progreso, a la modernidad, y al alejamiento de las emociones. Una (aparente) simple reflexión de un dátil, por ejemplo, puede extender sus ramas hasta el lenguaje, su significado, sus funciones biológicas, así como a los devastadores efectos agroeconómicos. Todo esto con un cuidado y un meticuloso empleo de las palabras y los silencios. “Un dátil contiene 21 gramos de agua y vitamina C [...] Dátil proviene de *daktylos*, dedos para apuntar estados y naciones que se hallan en guerra y resistencia contra las extracciones de hidrocarburos y sangre: con carbohidratos, potasio, hierro y fósforo, vitamina A, riovflavina [...] la biodiversidad que se resiente de traslados calculados en oficinas agro-económicas donde no hay voces que disientan: es extraño: qué haremos para escuchar el disentimiento sin combatirlo si no dejarlo fluir como una experiencia hermosa de permanecer aquí y ahora: [estamos juntos y abrazamos el miedo, nos colgamos de las urbes de una loba que nos alimenta y nos serena: nos echa a su lomo y respiramos:]”.

En 116 páginas, este poemario dividido en cinco secciones, “Maestra olmedo”, “Reino *plantae*”, “Lobos: lecciones de cuidado”, “Reino *linguae*” y “Lecciones”, nos lleva de lo microscópico a lo macroscópico: a lo social, a lo personal, a preguntarnos, ya no con qué sueña toda célula, sino con qué soñamos nosotros mismos.

Guerrero, Maricela, *El sueño de toda célula*, Ediciones Antílope, Ciudad de México, 2018, 117 pp.

## **Pequeñas labores de Rivka Galchen Jonathan Minila**

La maternidad es una nueva condición que lleva a la escritora canadiense-americana Rivka Galchen a explorar nuevas formas de la realidad. Un tema que parecía tan lejano de su interés, como los bebés, es aquel que se vuelve central en estas breves, aunque profundas, “reflexiones”. Una pequeña “puma” invade su vida, su casa, para modificar su percepción del mundo. Los intereses se vuelven otros, los objetos, las personas, las palabras; todo cobra una nueva dimensión. La comida, el físico, los intereses particulares de su bebé, y en general la forma en que ese nuevo ser va moldeando, con detalles, su propio destino, es aquello que lleva a la autora a sustituir su rutina, su forma de crear, y sus temas de interés. La llegada de una joven humana a su vida significa un reencuentro con el asombro, donde las cosas simples, las cosas comunes de la vida diaria, cobran otra dimensión, como si ella misma hubiera nacido a través de su hija. “De pronto me sentí mucho más vieja, a pesar de que el efecto de la puma también me hacía parecer como una humana muy joven en este sentido particular: todos los objetos y las experiencias que me rodeaban, banales o no, habían recuperado su significado. El mundo parecía ridículamente, sospechosamente, adverbialmente empapado de significados. Lo cual quiere decir que la puma me volvió algo más parecido a una escritora (o al menos a cierto tipo de escritora) al mismo tiempo que me convirtió en alguien que precisamente no escribía”. Sin embargo, se escribe de muchas formas. Observando, analizando, viviendo, aprendiendo. Los temas nos rodean, están ahí, y se ajustan a la vida de los escritores, o al revés. Rivka Galchen se confiesa en cierto momento como una aprendiz de aquello que jamás pareció interesarle. “Luego específicamente quise escribir de otras cosas porque eso entonces podía significar que, en realidad, de forma secreta, estaba aprendiendo algo sobre la bebé, o sobre los bebés, y esos eran temas de los que, directamente, tenía muy poco que decir. Al final, sin consultarme mucho, una pandilla

de circuitos neuronales, a su manera unos ronin, alimentados por rebanadas de pizza barata, en un jardín cualquiera de la Calle 38, complotaron contra mí y coordinaron sus propios pensamientos”.

Fuera del romanticismo al que muchas veces se eleva a la maternidad, Rivka Galchen nos reconcilia con las dudas, con la extrañeza de una nueva vida, y con aquel ser que parece llegar de un “viejo mundo recién descubierto”. Un ser con el que logra comunicarse profundamente y a diversos niveles, a veces a través de un “sentimiento inquietante”, por momentos “tóxico” y en apariencia “contra natura”; un sentimiento que Rivka Galchen define como de “magia negra”.

*Pequeñas Labores*, en una puntual traducción de Jazmina Barrera y Alejandro Zambra, nos permite adentrarnos en la intimidad no sólo de los pensamientos de una madre, sino de un ser que comienza a descubrir un mundo muy particular, un ser que se convierte, para ella, para Rivka Galchen, en una especie de adicción, obligándola a preguntarse, como lo harán los lectores, “¿qué clase de droga es un bebé?”

Galchen, Rivka, *Pequeñas labores*, Ediciones Antílope, Ciudad de México, 2018, 151 pp.



## **Visegrado de Karen Villeda**

**Jonathan Minila**

Desde el primer momento lo sabemos: estamos frente a un libro que es varios a la vez; un libro que es de ensayos, de testimonios de viaje y un juego literario. Su propio nombre ya nos sugiere la diversidad de significados: *Visegrado*.

En una especie de aclaración, que sirve para introducir al lector en la forma que tendrán los textos, Karen Villeda muestra los diversos significados de tres palabras fundamentales para adentrarse a esta lectura: Micro: que es el diminutivo de algo muy pequeño, pero también “una forma de referirse al autobús en algunos países latinoamericanos” como el nuestro, México. Ensayo: que puede ser la “acción y resultado de ensayar”, y también una “obra en prosa, de extensión variable, en la que el autor reflexiona sobre determinado tema”. Visegrado: que podría referirse desde “una ciudad dormitorio para Kiev, Ucrania” (Vyshhorod), hasta una ciudad en Bosnia y Herzegovina, “en la que atraviesa el río Drina”. La idea general de la que partimos, es que leeremos un libro poco común: un libro de microensayos que narran hechos no sólo personales e históricos, en relación a tres países visitados por la autora, Hungría, Polonia y la República Checa, también nos adentran en un laberinto personal y sobre todo a la percepción de una realidad alterna, la de ciudades distintas, con costumbres que se alejan mucho a las nuestras, pero que al mismo tiempo nos recuerdan que todos venimos de una raíz histórica, llena de memoria y pasado. “Estas páginas son acerca de mi Visegrado y de otro odio. El mío y el de aquellos otros. ¿Por qué? Porque el odio es un sentimiento que registramos con demasiada facilidad, sobre todo cuando nos ponemos patrioterros. [...] No ocurre así en mi Visegrado, punto de partida para un viaje hacia mí misma. Y, debo aceptarlo, aquí hay tanto amor. ¿A qué se debe? A qué mi amor es centralismo y eso es mi Visegrado también”.

Partiendo de hechos concretos y observaciones más agudas que las de un turista común, Karen Villeda nos retrata, a través de estos pequeños ensayos, la historia, las costumbres de cada país, así como su propia visión de ellos. La historia de un nombre, Emerico, y de un reino sin heredero, por ejemplo, la llevan a reflexionar sobre las ironías de la historia: “Los sentimentales como yo olvidamos que cada proceso histórico, idealizado en su culminación, suele estar plagado de ironías. Cuando los siglos parecen ser tan sólo un respiro, la gran Hungría de Emérico, el venerado delfín, se convierte en una estampa de la nostalgia”. Palabras, variaciones de la realidad, la vida de escritores, recetas, estaciones de trenes, las leyes, la comida, campos de concentración, la memoria, el dolor del pasado, muros, letreros, imágenes, calles, ríos, voces, mares, religión, árboles, nubes, mujeres, Vaclav Havel, Rilke, Masaryk y Woodrow Wilson, Kundera, Barthes, Wislawa Szymborska, Chopin, museos, etcétera. Todo se funde en estos breves y potentes ensayos, por los que Karen Villeda obtuvo el Premio José Revueltas 2017 de ensayo literario, y que están acompañados por imágenes tomadas por ella misma, una autora inteligente y con una observación aguda.

Villeda, Karen, *Visegrado. Microensayos literarios de Hungría, Polonia, República Checa*, Almadía - INBA, 2018, 146 pp.





*Juana Cres de la Cruz*







UNIVERSIDAD DEL  
CLAUSTRO DE SOR JUANA

# HAZ + LO DIFERENTE

Estudia en El Claustro

promocion@elclauastro.edu.mx

- Comunicación y nuevos medios
- Derecho
- Derechos humanos y gestión de paz
- Escritura creativa y literatura
- Estudios e historia de las artes
- Estudios y gestión de la cultura
- Filosofía
- Gastronomía
- Producción de espectáculos
- Psicología

f | 5130 • 3309 | En el corazón de la Ciudad de México | Izazaga 92, Centro Histórico | [elclauastro.edu.mx](http://elclauastro.edu.mx)



## EDUCACIÓN CONTINUA

APRENDER ES VIVIR | CURSOS | TALLERES | DIPLOMADOS

5130•3330 | [educacioncontinua@elclauastro.edu.mx](mailto:educacioncontinua@elclauastro.edu.mx) | IZAZAGA 92, CENTRO | CIUDAD DE MÉXICO



# Zéfiro

Restaurante Escuela



En el corazón de la Ciudad de México  
San Jerónimo 24, Centro  
[zefiro.com.mx](http://zefiro.com.mx)  
Reservaciones: 5130•3385



## CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y CAPACITACIÓN EN GASTRONOMÍA

GASTRONOMÍA PARA TODOS | CURSOS | TALLERES | DIPLOMADOS

5130•3308 | [mmunoz@elclauastro.edu.mx](mailto:mmunoz@elclauastro.edu.mx) | IZAZAGA 92, CENTRO | CIUDAD DE MÉXICO



## Programa de Escritura Creativa

ENCUENTRA TU VOZ EN EL CLAUSTRO | CURSOS | TALLERES | DIPLOMADOS

5130•3311 | [pec@elclauastro.edu.mx](mailto:pec@elclauastro.edu.mx) | IZAZAGA 92, CENTRO | CIUDAD DE MÉXICO




## CLAUSTRO SOU MAYA

ÚLTIMO SÁBADO DE CADA MES • 12 H

BULEVAR CERVANTES SAAVEDRA ESQUINA PRESA FALCÓN | AMPLIACIÓN GRANADA | CIUDAD DE MÉXICO





