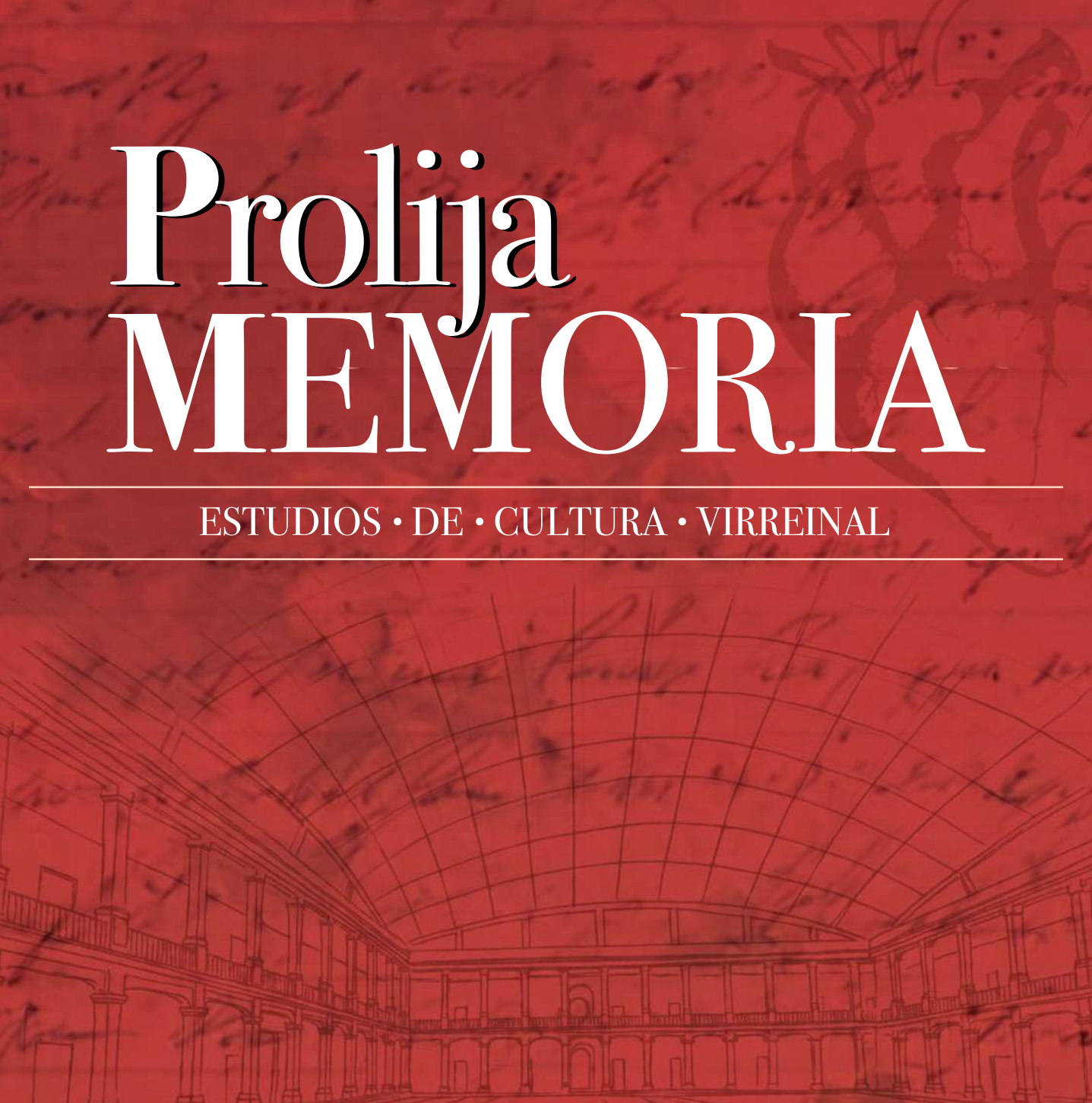
Prolija MEMORIA

ESTUDIOS • DE • CULTURA • VIRREINAL



Sara Poot Herrera
María Dolores Bravo Arriaga
María José Rodilla León
Antonio Rubial García
Alejandra Mayela Flores Enríquez
Antonio Cortijo Ocaña
Vittoria Borsò
Beatriz Pastor
Jeonghwan Kim
Rómulo Ramírez Daza y García
Susana Hernández Araico
Ana Laura Santamaría

Vol. 1, núm. 1, noviembre 2026
ISSN 2683-152X

Facultad de Filosofía y Letras

EL CLAUSTRO

CENTRO SOR JUANA

Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal

Prolija Memoria es parte del catálogo electrónico Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); asimismo, se encuentra catalogada en el índice CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades, UNAM) y en la Hemeroteca Latinoamericana.

Prolija Memoria es una publicación semestral de la Universidad del Claustro de Sor Juana en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

DIRECTORIO

Directora General del Centro Sor Juana: **Carmen Beatriz López-Portillo Romano**

Directora de la revista: **Sara Poot Herrera** • *Subdirector*: **Jorge Gutiérrez Reyna** •
Editora: **Roxana Elvridge-Thomas**

CONSEJO EDITORIAL

Ignacio Arellano Ayuso • **Marie-Cécile Bénassy-Berling** • **Antonio Cortijo Ocaña** • **Margo Glantz** • **Susana Hernández Araico** • **Asunción Lavrin** • **Manuel Ramos Medina** • **María José Rodilla León** • **Antonio Rubial García**

Diseño editorial y Formación: Joel Ossorio • Cuidado editorial y corrección: Roxana Elvridge-Thomas y Gina Carbajal

Prolija Memoria

ESTUDIOS • DE • CULTURA • VIRREINAL

ISSN 2683-152X • vol. 1, núm. 1, noviembre 2026

Prolija Memoria, noviembre 2026, es una publicación editada por la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C., calle San Jerónimo 47, colonia Centro, alcaldía Cuauhtémoc, código postal 06080, Ciudad de México. Tel. 555130.3300, www.elclaustro.edu.mx, gcarbajal@elclaustro.edu.mx. Editor Responsable: Universidad del Claustro de Sor Juana A.C., Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2025-102910480500-203, ISSN: 2683-152X (edicion en linea), ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Editora de este número, Roxana Elvridge-Thomas. San Jerónimo 47, colonia Centro, alcaldia Cuauhtémoc, código postal 06080, Ciudad de México.

Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier material publicado en este número, ya sea escrito, dibujo, fotografía, pintura o grabado, o cualquier otro que esté regulado y protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor, si no es con previa autorización por escrito de la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C. Cualquier contravención a lo señalado dará pie a ejercer la acción legal correspondiente.

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los colaboradores.

A María Dolores Bravo Arriaga,
directora fundadora de Prolija Memoria (2004–2026)

Índice

Introducción 9
Acerca de *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*
Sara Poot Herrera

Memoria 19
La excepción y la regla
una monja según el discurso oficial y según Sor Juana
María Dolores Bravo Arriaga

Artículos 29
El reino de las Amazonas
De California al gran río famoso
María José Rodilla León

Mitos y utopías en la construcción simbólica 45
de la Ciudad de México virreinal
Antonio Rubial García

Los jardines de los conventos de monjas de la Nueva España 71
Alejandra Mayela Flores Enríquez

Sor Juana en su contexto: *la res publica litterarum* 89
Antonio Cortijo Ocaña

Inspiración en Sor Juana Inés de la Cruz: 111
de la musa divina al anhelo de un saber que cruza y desafía los límites
Vittoria Borsò

Claves del pensamiento 143
utópico en Sor Juana Inés de la Cruz
Beatriz Pastor

"el Mundo iluminado, y yo despierta": 167
una aproximación médica de la melancolía somático-anímica
en el Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz
Jeonghwan Kim

Elementos retóricos y argumentales en el auto sacramental: *El Divino Narciso* de Sor Juana 189
Rómulo Ramírez Daza y García

Tres poemas de Sor Juana en la *Fama y obras pósthumas:* reverberaciones de su "Respuesta a Sor Filotea" 207
Susana Hernández Araico

Una invitación para reconstruir los objetos de la obra y la celda de Sor Juana 223
Sara Poot Herrera

Miscelánea 257
Diálogo entre las mujeres más ilustres
Sor Juana y Rosario Castellanos, 17 de abril de 2025 (a 330 años de la muerte de Sor Juana)
Ana Laura Santamaría

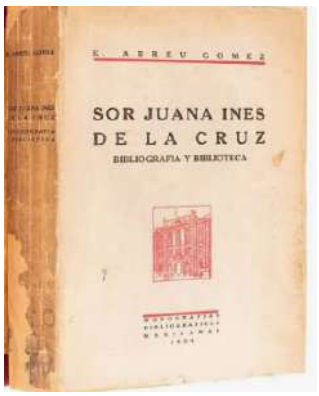
Sara Poot Herrera
University of California, Santa Barbara

Acerca de *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*

Sobre la endecha, una composición poética

Antes de citar la primera estrofa de la endecha de Sor Juana Inés de la Cruz de donde proviene el título de esta revista, algunos lectores se han de preguntar, ¿y qué es una endecha? El término es de origen latino –*indicta*: "cosas proclamadas" o "anunciadas" (DRAE)–, y de la endecha poética someramente podemos decir que, en cuanto a la medida de sus versos, éstos corresponden a romances de seis sílabas (hexasílabos) o a romances de siete sílabas (heptasílabos), y se habla también de endechas reales y de endechas irregulares. En cuanto a su temática, se dice que es sobre todo una expresión lastimosa, aunque también se dice (en menor medida) que son expresiones de gozo.

En el año 1939, en el número 7 de la revista *Taller*, Xavier Villaurrutia publicó una edición de las *Endechas* de Sor Juana Inés de la Cruz, que él mismo recogió posteriormente en su antología de 1941: *Sonetos y endechas* (editorial Nueva Cvltvra). Villaurrutia reunió diez endechas de Sor Juana copiándolas –informa– de los dos primeros volúmenes –ediciones y reediciones– de la obra la Décima Musa publicados en España. Informa también que el orden que le dio a las endechas en su edición es el de Ermilo Abreu Gómez en su *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca* (Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934).





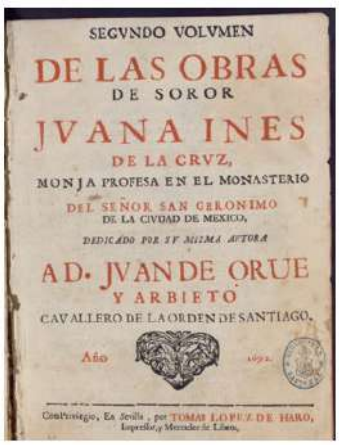
En su edición de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* –t. I, *Lírica personal* (Fondo de Cultura Económica, 1951)–, Alfonso Méndez Plancarte cita las publicaciones de


OBRAS COMPLETAS DE
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
I
LÍRICA PERSONAL

Villaurrutia y de Abreu Gómez, y reúne en su propia selección catorce endechas (a los romances hexasílabos y heptasílabos, añade seguidillas de 7 y 5 versos, y endechas irregulares y reales). Méndez Plancarte informa a la vez sobre endechas intercaladas en otros textos de la obra de Sor Juana. La primera endecha de esta *Lírica personal* comienza precisamente con el verso "Prolija memoria".

Sobre "Prolija memoria" de Sor Juana

Con el epígrafe *Endechas que discurren fantasías tristes de un ausente* (esto es, la descripción de los 104 versos que a continuación aparecen), este poema de Sor Juana Inés de la Cruz se publicó en el *Segundo volumen* de sus obras (Sevilla, 1692).


SEGVNDO VOLVMEN
DE LAS OBRAS
DE SOROR
JVANA INES
DE LA CRVZ,
MONJA PROFESA EN EL MONASTERIO
DEL SEÑOR SAN GERONIMO
DE LA CIVDAD DE MEXICO,
DEDICADO POR SV MISMA AUTORA
A D. JVAN DE ORUE
Y ARBIETO
CAVALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO.
Año 1692.

Así comienza:

Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.

Ya la primera estrofa de cuatro versos de seis sílabas –el primero y el tercero de rima libre, y el segundo y el cuarto de rima asonante– es conjunción perfecta de la forma del poema llamado endecha y de su contenido; en este caso, la tristeza por la ausencia del ser amado y lo que es único en Sor Juana: conjuntar dos términos, cada uno (en este caso) de abundancia digamos absoluta –"prolija" y "memoria"– y poner a su yo poético a hablar con su memoria en busca de sosiego. Para este sentimiento (¿poético también?) la autora elige "endechar", cantar íntimamente su dolor en el espejo de su memoria, lo que hace argumentando, cuestionando, pidiéndole a su memoria (inventario de existencia) que le permita vivir o la deje morir, pero que no es posible continuar suspendida entre uno y otro extremo.

Entre el caudal de romances, redondillas, décimas, glosas, sonetos, liras, silvas y ovillejos sorjuaninos –registros poéticos que dominó y transformó la poeta de San Jerónimo–, se ha elegido una endecha –el verso de una endecha– para el título de nuestra revista: *Prolija Memoria*.

Sobre Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal

Al pensar en la fundación de la revista, María Dolores Bravo Arriaga, quien sería su primera directora, sugirió que su título fuera precisamente esta combinación perfecta de dos palabras que en sí mismas son casi infinitas. Bello título, exclusivo y excepcional, con firma sorjuanina. Así comenzó *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*.

Tan linda como sólida, comprometida y entusiasta, fue la tarea de crear el concepto de la revista: convocar a estudiosos del período virreinal –siglos XVI, XVII y XVIII–, dedicados a crónicas, relatos y relaciones, poesía, teatro, sermones, a todo género de época. Además de los criterios bibliográficos, los textos tendrían que ser inéditos, dictaminados por especialistas en las culturas virreinales. Cada tomo o volumen y número (dos

números por tomo) se organizaría por artículos, reseñas y un texto llamado "Memoria". Éste tendría que ser un texto clásico, herencia trascendental de un autor ya no vivo. Así inició la revista y abrió un abanico virreinal contemporáneo, un repertorio novedoso que también recogía y recoge tradiciones de creación y de estudios críticos.



La primera publicación de *Prolija Memoria* (Año 1, volumen 1, número 1) fue en noviembre de 2004. Las instituciones auspiciadoras de la revista han sido la Universidad del Claustro de Sor Juana y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Con la aparición de aquel primer número, se decía:

> Sale a la luz este primer número de *Prolija Memoria*, título inspirado en el verso inicial de una endecha de Sor Juana. Tal nominación lleva implícito continuar el rescate de toda una cultura del pasado que queremos seguir haciendo vigente, al estudiarla por medio de la palabra. Empresa múltiple e interdisciplinaria con énfasis en la historia, la literatura, el arte, el entorno social, la retórica y la preceptiva que imperaban como modelos de expresión en el pasado virreinal. Esta visión crítica de tres siglos se centra en la Nueva España sin excluir a los demás ámbitos americanos y se enfoca, de preferencia, en el siglo XVII, el de la Fénix de México. Por su carácter amplio, la revista considera ensayos que cumplen con una perspectiva del discurso a partir del momento en que se produce. Asimismo, incluimos estudios de textos peninsulares que se relacionan con el Nuevo Mundo.
>
> Dentro de la cultura barroca es ineludible la correlación entre los signos verbales y los visuales; de ahí que se privilegie la expresión artística que conforma un todo y se complementa con la palabra poética y con la enunciación de la Historia. El hombre virreinal está inmerso en un ámbito de símbolos y valores colectivos que responden a una visión de la realidad donde lo individual se imanta de la ideología dominante expresada en las más variadas manifestaciones estéticas. Géneros literarios que pertenecen a un código y a una exigencia retórica que comprenden los más diversos saberes requeridos y necesarios dentro de la perspectiva multidisciplinaria que esta publicación ofrece.

Firmas: María Dolores Bravo Arriaga, María Águeda Méndez H. y Sara Poot Herrera. directora y subdirectoras de la revista, nombradas por la Rectora de la Universidad del Claustro de Sor Juana, Carmen Beatriz López-Portillo Romano.

Siguieron otros tomos y sus respectivos números. Aquí una muestra.

PRIMERA ÉPOCA



Vol. 1, núm. 2 (2005)



Vol. 2, núms. 1–2 (2006)
Homenaje a
Georgina Sabat de Rivers



Vol. 3, núms. 1 - 2 (2007)

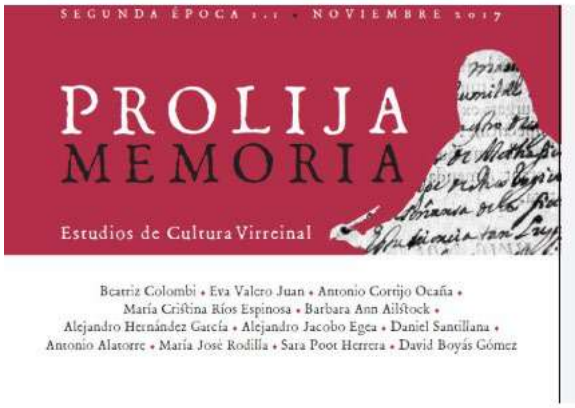


Vol. 4, núms. 1–2 (2008)

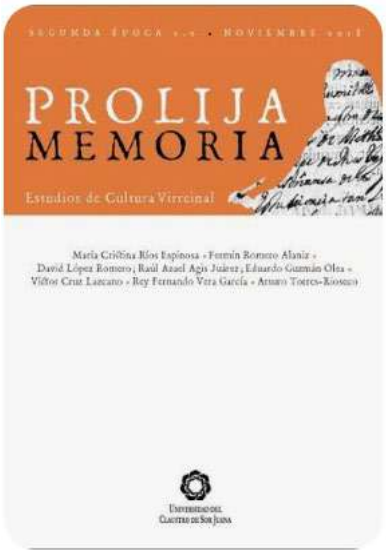


Vol. 5, núms. 1–2 (2010–2011)

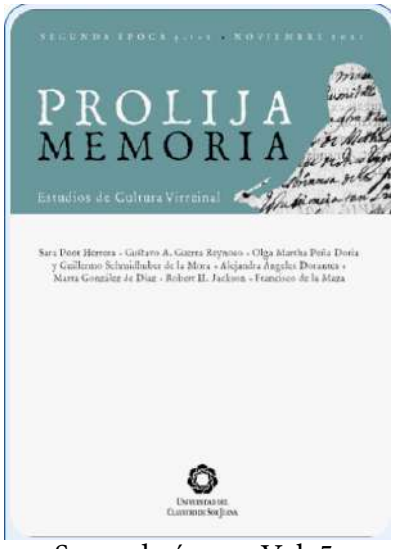
SEGUNDA ÉPOCA



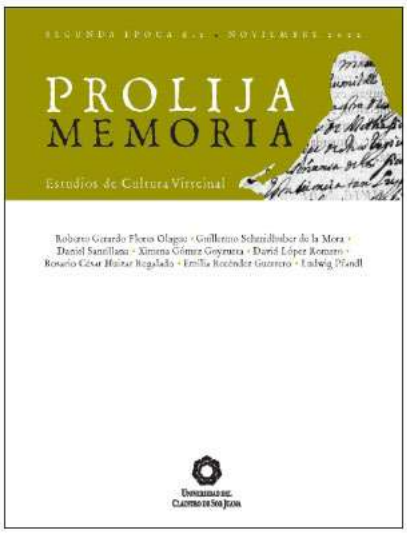
Segunda época. Vol. 1 (Noviembre de 2017)



Segunda época. Vol. 2, núm. 2
(Noviembre de 2018)

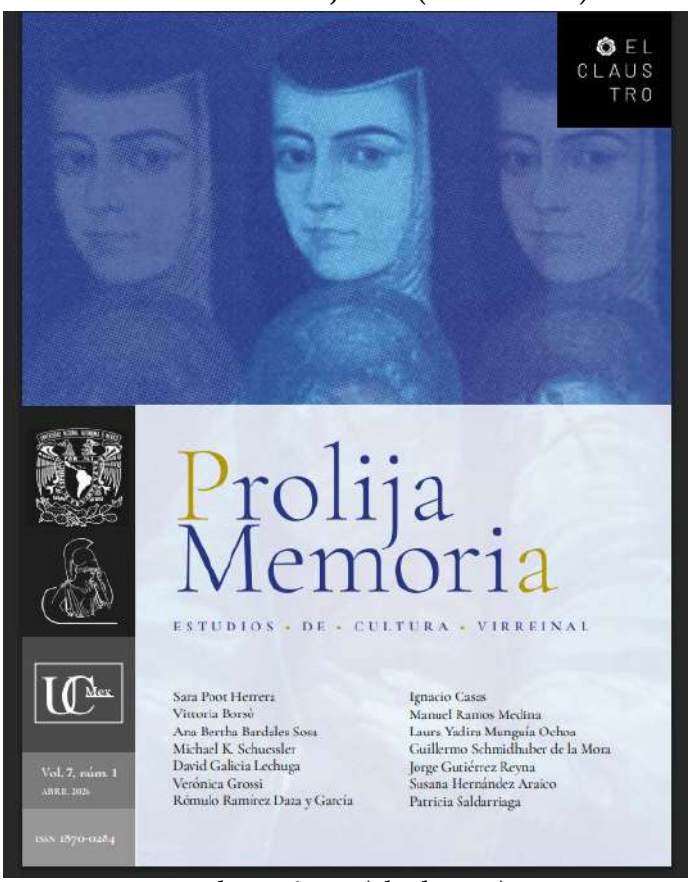


Segunda época. Vol. 5,
núms. 1–2
(Noviembre de 2021)



Vol. 5, núm. 2 (2022)

Número especial. Resultado de *El corazón por archivo*
Ciclo sorjuanino, año 2025, dedicado a Margo Glantz
A 330 años de la muerte de Sor Juana (1695–2025)



Vol. 7, núm 1 (abril 2026)

Con su publicación más reciente –*El corazón por archivo*–, la revista de la Universidad del Claustro de Sor Juana, que ha pasado por varios avatares, se renueva, ahora en su versión digital.

La segunda estrofa de la endecha de Sor Juana dice:
Afloja el cordel
que, según aprietas,
temo que reviente
si das otra vuelta.

La memoria escucha la voz poética y, al mismo tiempo, hurga en los archivos de la obra de su autora y copia: "Si los riesgos del mar considerara, / ninguno se embarcara". En su enfoque y contenido interdisciplinario, transdisciplinario, transgeneracional, seguirá dando vueltas. Por el torno del Convento de San Jerónimo entrarán nuevos estudios virreinales y por la puerta sin puertas de la Universidad del Claustro de Sor Juana saldrán más números de *Prolija Memoria*: una publicación para festejar el 12 de noviembre y otra para conmemorar el 17 de abril, nacimiento y muerte de quien ha dado nombre a nuestra universidad.

Este 12 de noviembre de 2026 celebraremos el natalicio número 375 de Sor Juana Inés de la Cruz, regalándole a ella y a sus lectores el nuevo número de una nueva época de *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal.*

María Dolores Bravo Arriaga
Universidad Nacional Autónoma de México

La excepción y la regla

una monja según el discurso oficial y según Sor Juana*

*Publicado originalmente en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1993), 35–41.

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

Estas palabras, tomadas de la *Regla y Constituciones que por Authoridad Apostólica deben observar las Religiosas Gerónimas…,* impresas en 1707,[1] transmiten al lector moderno la suspicacia que las preladas y los confesores de la época sentían ante los verdaderos motivos que impulsaban a una joven a tomar el estado religioso.

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

> Sabe también Su magestad que no consiguiendo esto [reprimir su inclinación a las letras y al estudio] he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento y sacrificárselo sólo a quien me lo dio; y que no otro motivo me entró en religión no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estudiosa intención eran repugnantes los ejercicios y compañía de una comunidad.[2]

---

1 *Regla y Constituciones que por Authoridad Apostólica deben observar las Religiosas Gerónimas del Convento de San Lorenzo de la ciudad de México*, mandadas por el Doctor D. Juan Ortega y Montañés, Arzobispo de México (s. p. i., 1707), f. 4. En las citas se ha respetado la ortografía.

2 Cito la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* por Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 4, ed. Alberto G. Salceda (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), 444–45.

En este trabajo nos proponemos analizar dos actividades y dos posturas discursivas e ideológicas emanadas de una misma realidad social, pero lejanas entre sí: el rol conductual, axiológico que el ser monja reviste para su contexto, y los ya conocidos motivos que llevan a Sor Juana al convento. Nos extenderemos en el primer tópico para tratar de ubicar más verazmente al segundo.

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

Del tercer documento dijo Antonio Alatorre en 1987:

> Ningún moderno parece haber leído este librito de 13 hojas, a pesar de que tuvo varias ediciones. Como el testamento "místico" se refiere obviamente al acto de la profesión religiosa, por el cual la monja queda en efecto muerta al mundo, podría conjeturarse que se trata de un extracto de la mencionada *Plática doctrinal* en la profesión de una religiosa de San Lorenzo.[3]

A este texto de siete hojas que es en realidad una cartilla escrita en primera persona, por la cual la monja evoca constantemente su inferioridad y su complejo de culpa ante su Divino Esposo, volveremos más tarde. Por el momento nos centraremos en las *Regla y Constituciones* antes mencionadas, de las que tomaremos algunos estatutos y principios normativos que nos parecen de especial importancia. No debemos olvidar que una monja

[3] Antonio Alatorre, "La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987): 607.

jerónima contemporánea de Sor Juana regía o debía regir su existencia toda por la observancia de estas normas que condicionarán su vida de clausura, desde su entrada como novicia hasta su muerte y entierro, contempladas en los últimos capítulos de estos textos.

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

> Y porque en esta Regla os mireis como en espejo, y no os olvideis della, leaseos una vez cada semana; y cuando hizieredes lo que en ella esta escrito, dad gracias al Señor […] y quando vieredeis que faltais en algo, pesseos de lo passado y guardaos de caer otra vez.[4]

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

[4] *Regla del glorioso doctor de la Iglesia San Agustín, que han de guardar las Religiosas del Convento del Maximo Doctor San Geronimo de la Puebla de los Angeles y demas que se fundaren del mismo instituto*, con las ordenanças y Constituciones que en su execucion y declaracion han hecho los Ilustrissimos y Venerandissimos obispos de la Puebla de los Angeles, mandados guardar y reducidas a buena y clara disposición por el Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz (Puebla: Herederos del Capitán Juan de Villa Real, 1701), f. 11v.

especificidad histórico-social. En el capítulo relativo a las Hermanas Legas o Donadas, se especifica:

> […] pero respecto de que en este Reyno de la Nueva España tienen criadas las Religiosas para su servicio y hazer estas lo que devian hazer aquellas, ordenamos y mandamos, que en adelante no se recivan dichas Legas o Donadas.[5]

Un capítulo de especial interés, y que ayuda a esclarecer y a darnos más luces sobre la difícil relación Sor Juana-Núñez de Miranda, es "De los confessores que han de confessar a las monjas y de lo que se ha de guardar acerca de esto". Al leer estas disposiciones comprendemos la sujeción predestinada que en una etapa de su vida debió haber sentido la escritora en relación con el jesuita. En primer lugar vemos que el confesor será designado por el Prelado y deberá tener como atributos "las calidades necessarias de madurez, prudencia y experiencia en las cosas espirituales".[6] Es conveniente observar el sentido de punible trasgresión que tiene el *osasse*. El confesionario es un simulacro de prisión: "[…] tengan [los confesionarios] un rayo de fierro y por la parte de adentro un velo clavado al marco en que está dicho rayo".[7]

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

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

> […] en el Choro en todo tiempo, y en las fiestas de guardar (aunque no tan estrechamente como en los días de travajo). En el refectorio mientras se come: en el dormitorio quando se van a recoger, hasta la hora de Prima.[8]

5 *Regla del glorioso doctor*, f. 18r.
6 *Regla del glorioso doctor*.
7 *Regla del glorioso doctor*.
8 *Regla del glorioso doctor*, f. 22r.

Para terminar con las *Constituciones*, quisiéramos analizar lo referente a la infracción de la norma, o sea lo relativo a las culpas. En este rubro vemos que existen cuatro gradaciones: "la culpa leve", "la culpa grave", "la más grave" y "la culpa gravissima". La primera se relaciona con faltas casi pueriles, como hacer ruido en el dormitorio o "si alguna estuviere con negligencia o se durmiere en el Officio Divino".[9] La culpa grave tiene que ver con la intemperancia de carácter, la maledicencia o la agresión de unas hacia otras; también se refiere a ciertas faltas de disciplina, como el estar sin velo ante la visita de padres y hermanos. Se contempla también en este coto obsesivo de silencio el que "alguna hablare sin licencia de ella [la Priora] a cualquiera persona que la venga a visitar, y sin que esté presente la Escucha".[10] La "culpa más grave", como la nombran las *Constituciones*, se relaciona directamente con la trasgresión de la cualidad más preciada de la vida religiosa: la obediencia, lo cual se manifiesta en tres acciones límite: el tratar a la Priora con rebeldía; el cometer pecado mortal manifiesto; y el tener contacto escandaloso con el mundo exterior. Es comprensible que la desobediencia sea el centro de todo desorden, pues además sería un "ejemplo nocivo" y una fruta podrida que corrompe a las demás. Como la desobediencia entraña una gran soberbia, el castigo impuesto a esta falta se traduce en una humillación pública: "se ponga postrada en tierra, teniendo su rostro puesto sobre las manos cruzadas, y juntas en el suelo, y ninguna de las otras monjas se atreva a hablarla sin licencia de la Priora".[11] La "culpa gravissima" es el comportamiento trasgresor pertinaz, el retar abiertamente todo el orden del claustro. Las *Constituciones* nos hablan de esta culpa como el grado límite de la desobediencia, como la pérdida de todo temor de Dios. De quien llega a tales excesos señala el texto es mejor "que nos apartemos de esta tal persona, y huyamos de su conversación, como si fuera de un Gentil o Hereje, que no tiene temor de Dios".[12] Más adelante, lo cual es en realidad inquietante para el lector moderno, se da a entender que la religiosa que llegue a tal extremo está inducida por Satanás, lo cual sugiere que el Demonio, como en el pecado original, se hace presente a causa de una desobediencia en un plano cósmico. El castigo conlleva la marginación y degradación más absolutas:

9 *Regla del glorioso doctor*, f. 34r.
10 *Regla del glorioso doctor*, f. 35v.
11 *Regla del glorioso doctor*, f. 36v.
12 *Regla del glorioso doctor*, f. 37r.

> Seale quitado el hábito de la Religión por el prelado, puesto que la q obra de esta manera parece haverse apartado, y olvidadosse de su profession, y sea tenida en todas las cosas como muger seglar y descomulgada, y ninguna de las monjas hable con ella, y sea puesta, y encerrada en carcel, la qual mandamos aya en la parte mas a proposito del Convento con los parejos necessarios para este efecto.[13]

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

> […] estando bien informado de su arrepentimiento la restituya en el habito, y la incorpore en la Comunidad, y le imponga la penitencia que juzgare conveniente, templando el rigor, y usando la benignidad, mas o menos, segun fuere el arrepentimiento que mostrare, y los deseos y propositos de su verdadera enmienda.[14]

El *Testamento Mystico* escrito por el padre Antonio Núñez de Miranda,[15] e investido retóricamente de la primera persona en la propia voz de la religiosa, es un recordatorio y un autoconvencimiento constante de los votos y de las promesas del día de la profesión. Este escrito es un eslabón más (y muy eficaz) de todo su discurso "monjil", como lo llama Alatorre. El pequeño folleto encierra de manera magistral toda una retórica de la persuasión. Asimismo –y de no menos importancia desde el punto de vista ideológico– el jesuita deja asomar las mejores estrategias discursivas de su Orden: el miedo unido, pero a la vez, contrastado con el ansia de Dios; el anhelo de redención mezclado con el sentimiento de culpa; realidades abstractas y metafísicas corporeizadas en imágenes y metáforas de una fuerte concreción; los sentidos corporales trasuntados en las potencias anímicas; en suma, la escritura característica de los hijos de la Compañía. Se nos dice que Núñez –como ocurre con otros textos, por ejemplo la *Cartilla de la Doctrina Religiosa*– lo escribe "para una hija espiritual suya".[16] Se imprime con patrocinio de un sacerdote, congregante de la Purísima, con el fin de que "la Señora Religiosa fervorosa y desengañada lo quisiere hazer, lo puede reiterar los días que haze años de su profession".[17] El texto tiene el

13 *Regla del glorioso doctor*, f. 37v.

14 *Regla del glorioso doctor*, f. 38r.

15 Antonio Núñez de Miranda, *Testamento Mystico de una alma religiosa, que agonizante de amor por su divino Esposo, moribunda ya para morir al Mundo, instituye a su Querido voluntario Heredero de todos sus bienes*, dispuesta por el M. R. Padre Antonio Nuñes, Prefecto que fue de la Congregacion de la Purissima, a costa y solicitud de un Sacerdote de la misma Congregacion […] (México: Miguel de Ribera Calderón, 1707).

16 Núñez de Miranda, *Testamento Mystico*, portada, r.

17 Núñez de Miranda, *Testamento Mystico*, portada, v.

protocolo y la solemnidad de un escrito legal, por lo que se inicia con una declaración de identidad. En el ejemplar que yo manejé, en el espacio para escribir el nombre se lee *Josepha Antonia de Santa Rosa*, quien coincidentemente pertenece a la orden jerónima; también se alude a la fecha de su profesión, en la que se lee el mes, octubre, mas no el año.

Núñez de Miranda desde el inicio del *Testamento* va a manejar hábilmente toda una serie dialéctica de contrastes entre lo alto y lo bajo, lo sublime y lo degradado; entre la Suprema elevación del Esposo y la miseria de la criatura humana: "siendo yo tan vil e indigna se dignó escogerme por verdadera esposa suya".[18] A continuación, y siguiendo el paralelismo ideal entre los esposos reales y los sagrados, la profesa declara que su dote consistió en:

> […] los quatro votos religiosos de Pobreza, Castidad, Obediencia y perpetua clausura: como consta por la carta de Dote, que con mi solemne profession le entreguê el dia mismo de nuestros desposorios […] Item, traje el precioso ajuar de las Reglas, Constituciones y loables costumbres de este santo Convento.[19]

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

> Nombro, dexo e instituyo por mi universal Heredero a mi dulcissimo Esposo Christo JESUS, cuyo quiero que sea con pleno, libre y universal dominio, todo el caudal de mi ser […] mi cuerpo con todos sus sentidos, mi alma con todas sus potencias.[20]

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

18 Núñez de Miranda, *Testamento Mystico*, f. 2r.
19 Núñez de Miranda, *Testamento Mystico*, f. 2v.
20 Núñez de Miranda, *Testamento Mystico*, f. 3r.

lectivo concibe de una profesa; la forma como ella misma, psíquicamente, debe normar su ser:

> Mando pues, que mi alma se entregue toda en sus manos y que en todo y por todo se trate como suya, empleada en lo eterno, sin acordarse de cosa temporal. Mi entendimiento solo piense, juzgue y discurra de el cielo sin atender a la tierra. Mi voluntad se ocupe toda en amar tan infinita bondad y amable dueño: sin mirar sujeto criado que seria vil sacrilegio a vista de tal Esposo, en quien totalmente y unicamente se deben emplear todos mis pensamientos.[21]

Si leemos con cuidado el párrafo anterior, vemos que el texto demanda de la religiosa una absoluta autoenajenación, física, intelectual y anímica. Las palabras citadas encubren, sublimándolo, el verdadero discurso del superior y del padre espiritual. Así los constantes reproches a Sor Juana –los de Santa Cruz y los de Núñez mismo– resultan plenamente comprensibles al adentrarnos en la palabra de la autoridad. Lo que se ordena es que una monja carezca de autonomía espiritual e intelectual; se enfatiza que la religiosa "sólo piense, juzgue y discurra de el cielo". Más grave fue en Sor Juana el violar la disposición de "sin mirar sujeto criado, que seria vil sacrilegio". Como inconfundible sacrilegio han de haber visto Núñez, Santa Cruz, Aguiar y Seijas y otros muchos más, el audaz y ambiguo culto amatorio que Sor Juana profesa a las virreinas. Aunque el escribir sea su realidad, los cánones de la vida de clausura la ven como una trasgresión que se cifra en sacrílegas agresiones como tener un mundo intelectual más profano que divino y sobre todo el escribir poemas fuera de todos los cánones y géneros que a una religiosa le están permitidos. Al escribir textos de devoción es muy probable que lo haya hecho, como señala Georgina Sabat de Rivers en su espléndido ensayo, "para contrarrestar, aunque fuera en mínima parte, lo que se le achacaba en cuanto a no utilizar su pluma e inteligencia en cuestiones de religión".[22]

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

Después de acercarnos a estos textos normativos que limitan intelectualmente a una monja del siglo XVII novohispano, podríamos aventurar ciertas conclusiones. Es cierto que en esa época (como en todas) el cum-

21 Núñez de Miranda, *Testamento Mystico*, f. 3v.

22 Georgina Sabat de Rivers, "*Ejercicios de la Encarnación* sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana", *Literatura Mexicana* 1 (1990): 349.

plimiento de las normas y de las reglas depende en los conventos de las prioras y los prelados, y de su rigor o condescendencia como autoridad. No obstante, algo que no puede escapar al entorno de Sor Juana es el reconocer en ella una naturaleza mundana y una inteligencia cuestionante; asimismo, saber que si está confinada en el claustro es no por su elección, sino por las limitaciones de su época, que no le permiten vivir en otro espacio. No obstante, la escritora traspasa las paredes del claustro; con la imaginación y el arte que la rebasan y exceden, Sor Juana hace suyo el espacio simbólico –y absolutamente perdurable, tanto como la gloria– de su trascendente palabra poética.

Bibliografía

Alatorre, Antonio. "La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987).

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Vol. 4. Edición de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Núñez de Miranda, Antonio. *Testamento Mystico de una alma religiosa, que agonizante de amor por su divino Esposo, moribunda ya para morir al Mundo, instituye a su Querido voluntario Heredero de todos sus bienes*. México: Miguel de Ribera Calderón, 1707.

Regla del glorioso doctor de la Iglesia San Agustín, que han de guardar las Religiosas del Convento del Maximo Doctor San Geronimo de la Puebla de los Angeles y demas que se fundaren del mismo instituto. Mandados guardar y reducidas a buena y clara disposición por Manuel Fernández de Santa Cruz. Puebla: Herederos del Capitán Juan de Villa Real, 1701.

Regla y Constituciones que por Authoridad Apostólica deben observar las Religiosas Gerónimas del Convento de San Lorenzo de la ciudad de México. Mandadas por Juan Ortega y Montañés. S. p. i., 1707.

Sabat de Rivers, Georgina. "*Ejercicios de la Encarnación* sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana". *Literatura Mexicana* 1 (1990).

María José Rodilla León
Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

ARTÍCULO

El reino de las Amazonas

De California al gran río famoso

Si no fuera por las novelas de caballería, tan denostadas por los humanistas, no existirían el nombre de California ni *El Quijote* de Cervantes. California fue el nombre que le dio Cortés a la península de Baja California por ser un empedernido lector de libros de viajeros medievales y de novelas caballerescas, además de ser un imitador del caballero Amadís, cuyo hijo, en *Las sergas de Esplandián* (1610) sigue las proezas de su padre. Su autor, Rodríguez de Montalvo, cuenta el socorro que tuvieron los paganos en las puertas de Constantinopla cuando llegó en su ayuda un insólito ejército proveniente de la isla de California, gobernada por la reina Calafía, que estaba situada a la derecha de la India, cerca del Paraíso terrenal, y cuyas súbditas eran amazonas negras, con armas de oro, ayudadas por grifos, a los que cebaban con los hijos varones que parían.



Victoria de Teseo contra las amazonas. Bibliotèque des arts décoratives, Paris



Escena de combate ecuestre de amazonas y grupo de mujeres degollando a niños varones en primer plano. Vicente de Beauvais, Speculum historiale, Bibliotèque Nationale de Francia, 1463.

El mito de las amazonas, de raigambre clásica, surge en el patriarcado de Atenas para "solucionar un problema social, cultural y estructural […] y propone una representación coherente en torno a la dinámica de la polaridad hombre/mujer y los valores asociados a

esa polaridad".[1] Desde la mitología clásica se impone ese orden patriarcal y las amazonas "constituyen un peligro de desorden".[2]



Camila y Métabo en su huida al exilio. Xilografía de la traducción alemana de De mulieribus claris, de Boccaccio, impresa por Johann Zainer en Ulm, hacia 1474.

Estas amazonas se difunden en la literatura francesa a partir de la materia clásica del siglo XII: Camila del *Roman de Eneas*; Pentesilea del *Roman de Troie* y Talestris del *Roman d'Alexandre*,[3] que luego se divulgará en el Medioevo español a través del *Libro de Alexandre* (cuadernas 1860–88)[4] del siglo XIII, en el que Alejandro visita "la tierra quel dizién femenina", habitada con trescientas vírgenes, que tres veces al año, yacen con sus maridos y cuya reina Talestris quiere concebir un hijo con él. Las amazonas pasan luego a los libros caballerescos como mujeres guerreras, varoniles, fuertes y sabias, que pueden medirse con los hombres, que viven en tierras lejanas e inexploradas y que constituyen una comunidad femenina sin hombres, con los que tienen relaciones una o varias veces al año y si conciben hijos, los matan o se los envían a ellos para su crianza y a las hijas las conservan amputándoles una teta para que utilicen mejor el arco. Algunos autores las sitúan junto al Mar Egeo, en Asia Menor, Anatolia, la India y para Diodoro, las amazonas son negras y proceden de Libia, de una isla llamada Hespera o Hesperia.[5] Recordemos que nuestras amazonas de California también son mujeres negras.


Pentesilea, reina de las amazonas, en Des cleres et nobles femmes, versión francesa de la obra de Boccaccio. Bibliothèque Nationale de France, signatura: Français 599, f. 27v.

California es un nombre que pertenece a la imaginería medieval de las Islas encantadas, al País de las Doncellas celta y a la tradición del Paraíso

1 Silvia C. Millán González, "Geografías del mito de las amazonas en *Las sergas de Esplandián*: tras los pasos de Calafia", *Historias fingidas* 5 (2017): 74.

2 Millán González, "Geografías del mito", 74.

3 M.ª Carmen Marín Pina, "Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles", *Criticón* 45 (1989): 84.

4 *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, 4.ª ed. (Madrid: Cátedra, 2003), cuadernas 1860–88.

5 Millán González, "Geografías del mito", 81.

terrenal del *alter orbis*. Aisladas del mundo conocido por una barrera acuática, son islas pobladas por seres maravillosos como las mujeres guerreras y los hipogrifos, muy comunes en varias obras de viajeros del Medioevo, en las cuales cada uno aporta nuevas informaciones y variantes curiosas: En las tres versiones de *La carta del Preste Juan*[6] (aprox. 1165) aparecen las amazonas. En la versión latina, se dice que viven en una isla dentro de un río y cabalgan animales náuticos;[7] sus armas son de plata, sus hombres viven en la ribera opuesta y ellas ayudan al preste Juan con un ejército de un millón de combatientes del sexo femenino;[8] en la versión anglo normanda, se habla del señorío de la "Tierra de las Doncellas" y son "gentiles y bellas damiselas",[9] pero no se dice que sean guerreras y en la versión antiguo-francesa, *Femmenie* es una tierra de mujeres con tres reinas y muchas "damas que poseen ciudades y castillos"[10] y cuando van a combatir a sus enemigos hay "más de cien mil valerosas damas […] a caballo y armadas, sin contar a las que cuidan de arneses y viandas".[11]



Pentesilea, reina de las amazonas, en un tapiz anónimo conservado en el castillo de Angers, Francia.



Las amazonas, en Le secret de l'histoire naturelle, manuscrito iluminado por Robinet Testard, hacia 1480–1485. Bibliothèque nationale de France, Français 22971, f. 2r.

El famosísimo *Milione* o *Libro de las maravillas* (1298) de Marco Polo cuenta sobre dos islas de la India, habitadas por cristianos, una de hombres, la isla Macho, y otra de mujeres, la isla Hembra, que distan entre sí treinta millas:



El Preste Juan en el Atlas de la reina María, de Diogo Homem, ca. 1555–1559. British Library, Add MS 5415 A, f. 15v.

> Los hombres de la isla Macho se van a la isla de las mujeres y se quedan allí tres meses, marzo, abril y mayo, porque las mujeres no van jamás a la isla de los

6 *La carta del Preste Juan*, ed. Javier Martín Lalanda (Madrid: Siruela, 2004).
7 *La carta del Preste Juan*, 98.
8 *La carta del Preste Juan*, 99.
9 *La carta del Preste Juan*, 116.
10 *La carta del Preste Juan*, 130.
11 *La carta del Preste Juan*, 130.

> hombres […] Las madres nutren en su isla a los niños que nacen. Si es una niña, la madre la guarda hasta que esté en edad de casarse, y, entonces, llegada la estación, la casa con uno de los hombres de la isla. Y es cierto que, cuando el hijo varón tiene catorce años, su madre le envía con su padre a la otra isla.[12]

En ningún momento del libro se alude a que las mujeres sean guerreras ni a que maten a los niños varones.

El *Libro de las Maravillas* de Mandeville (1356 o 1357), que sitúa la tierra de las mujeres, Feminia o Amazonia, debajo de Escitia y del Mar Caspio, más allá de Caldea, explica su origen de mujeres viudas de un reino en el que los hombres pelearon contra los escitas y murieron y ellas, entonces, se armaron para no ser vendidas como esclavas. Su tierra la describe como una isla, cercada por agua, de la que solo salen a tierras comarcanas a juntarse con los hombres. La peculiaridad de Mandeville es que dice que si de este ayuntamiento nacen hijas nobles le queman la teta izquierda con hierro candente para que puedan llevar el escudo y si son plebeyas, el seno derecho para usar el arco y las flechas.

Entre otros viajeros medievales, el embajador Ruy González de Clavijo, lleva a cabo una embajada de 1403–1406, de Enrique III a Timur Lan o Tamurbeque, desde Cádiz a Samarcanda, cuyo viaje nos legó en la obra *Embajada a Tamorlán*, en la que habla de las amazonas asiáticas, que vienen del linaje de las que destruyeron los griegos en Troya y son cristianas de la fe griega:

> Onze jornadas desta çiudat de Samaricante fasta la tierra del Catay [ay una tierra] onde fueron las amazonas; e oy en dia mantienen la costumbre de no tener omne consigo, salvo quando viene su tiempo del año que les dan liçencia las mayores dellas e toman sus fijas consigo en van se a las tierras e lugares más çercanos; e quando los omnes las ben, conbidan las e ellas ban se con aquel que más quieren; e comen e beven con ellos […] e después tornan se para sus tierras; e si paren fijas tyenenlas consigo, e si paren fijos, enbian los a los lugares onde son sus padres.[13]

Además de la clásica separación de varones y mujeres al nacer, otra peculiaridad es que suelen prestar ayuda a otros reyes de tierras vecinas para ganarse algún dinero, como pasará en los libros caballerescos.

Otro libro curioso, que cuenta con numerosas ediciones y en el que abundan las maravillas es el *Libro del infante don Pedro de Portugal* de 1515.

12 Marco Polo, *Libro de las maravillas*, trad., notas y apéndices de Mauro Armiño, 3.ª reimpr. (Barcelona: Ediciones B, 1997), 477.

13 Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, estudio y ed. de Francisco López Estrada (Madrid: CSIC, 1943), 212.

Escrito por Gómez de Santisteban, trata de los viajes que hizo don Pedro hasta el extremo Oriente en busca de las tierras del Preste Juan, pasando por Tierra Santa y por la de Tamerlán, con quien permanecieron veinte días, acompañándolo a rezar a la mezquita, viendo sus alhajas y comiendo exquisitos manjares de carnes de dromedario, camello, elefante y unicornio, acompañadas de frutas, leche, miel y manteca. Después de atravesar desiertos y ver hombres con cabeza de perro, los canefalles o cinocéfalos y razas de pigmeos, llegan a la ciudad de Sonterra, "donde habitan las amazonas, cuyas mujeres son cristianas y viven sin hombre alguno; están sujetas al Preste Juan; eligen entre ellas reina que las dirija y justicia que las gobierne; labran sus campos, ejercitan todas las artes y dirigen sus pueblos sin que hombre alguno se entrometa en nada".[14] Se trata de unas amazonas cristianizadas y como señal, al nacer los varones, les ponen en la espalda cinco cruces con hierro candente y a las hembras les cortan el pecho izquierdo para manejar mejor el arco. Además de esta novedad de ser cristianas que pertenecen a los dominios del Preste Juan, el autor hace que la famosa carta del Preste Juan vaya dirigida al rey Juan II, en lugar de al emperador de Bizancio, Manuel Comneno.

Veamos algunos libros de caballerías, en los que las amazonas se casan con caballeros cristianos. En el VIII libro, del ciclo amadisiano, *Lisuarte de Grecia* (1514), de Feliciano de Silva, recupera a la reina de las amazonas, Calafia, y crea a su contrincante, la reina Pintiquinestra. Ambas viajan al imperio griego para ayudar a los ejércitos infieles, pero acaban por convertirse al cristianismo y se casan con caballeros de Occidente,[15] cuestión que ya había sucedido en *Las sergas*, cuando Calafia se enamora de Esplandián, se convierte al cristianismo y acepta casarse con Talanque, el primo de Esplandián. En el capítulo 40 del *Lisuarte*, la reina Pintiquinestra le escribe una carta a la reina Calafia:

> Yo la reina Pintiquinestra, señora de la gente menguada de tetas y servidora y acrecentadora de la ley de mis dioses. Hago saber a ti Calafia reina de Sifornia, que yo vine a esta tierra, por poderme provar con algún buen cavallero. Y avien-

14 Gómez de Santisteban, *Historia del Infante don Pedro de Portugal en la que se refiere lo que le sucedió en el viaje que hizo alrededor del mundo* (Madrid: Despacho Hernando, 1893), 84.

15 Emilio Sales Dasí, "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano da Silva) del *Amadís de Gaula*", *Edad de Oro* 21 (primavera de 2002): 117–52 (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011).

> do oydo tu fama, soy muy alegre con tu venida, porque según lo que de ti he sabido, no podría ganar más gloria con ningún caballero venciéndole, que contigo.[16]

Vemos que sigue el requisito de la igualdad guerrera de géneros, pero prefiere alcanzar más gloria peleando contra ella. Pintiquinestra acaba, igual que Calafia, casándose con otro caballero cristiano, Perión de Sobradisa, hijo de Galaor, el hermano de Amadís. Vemos también que ha cambiado el nombre de California por Sifornia.

Más tarde, en el IX libro del ciclo, *Amadís de Grecia* (1530) Feliciano de Silva crea otra amazona, Zahara, reina del Cáucaso y además una doncella guerrera, Gradafilea, que quiere batallar al lado de su amor, Lisuarte, y se convierte en su escudero, pero no se considera a sí misma como amazona,[17] sino como *virgo bellatrix*, disfrazada de caballero, que es una variante del mito amazónico. Además, aparecen también las antiguas amazonas, cuando la emperatriz Axiana acude en ayuda del emperador Lisuarte con un gran ejército, en el que, entre otros muchos reyes y príncipes, venían las reinas Calafia y Pintiquinestra.

Por último, en el libro XII, *Silves de la Selva* (1546), de Pedro de Luján, se recuerda a todas las amazonas del ciclo amadisiano que le han precedido y, a su vez, crea a "la hermosa reyna Pantasilea amazona, reyna y señora de los grandes montes de la India, con lo que el río Ganges con sus siete corrientes riega y de grandes reinos comarcanos",[18] la cual llega a las puertas de Constantinopla con su madre Calpendra y cuarenta mil mujeres armadas de oro. Era gran enemiga de Calafia y de Pintiquinestra. Recibe la orden de caballería de manos de Amadís y se casa con don Silves de la Selva, hijo secreto de Amadís de Grecia, además de adquirir la calidad de protagonista y heroína de la obra, cosa que no habían logrado sus antecesoras, que ocu-

16 Feliciano de Silva, *Chronica de los famosos y esforçados cavalleros lisuarte de Grecia, hijo de Esplandian emperador de Constantinopla y de Perion de Gaula, hijo del valiente y esforçado cauallero Amadis de Gaula Rey de la gran Bretaña, en la qual se hallará el estraño nascimiento del cauallero del Ardiente espada* (Çaragoça: en casa de Pedro Puis y Ioan Escarilla, a costa de Antonio Hernández, 1586), 34.

17 Marín Pina, "Aproximación al tema", 89.

18 Pedro de Luján, *Comiença la dozena parte del invencible caualllero Amadís de Gaula. Que tracta de los grandes hechos en armas del esforçado Cauallero don Silves de la Selva con el fin de las guerras Rixianas. Junto con el nacimiento de los Caualleros Esferamundi y Amadís de Astra. Y así mismo de los dos esforçados príncipes Fortunián y Astrapolo* (Sevilla: en casa de Demenico de Robertis, 1549), f. 41.

paban un papel secundario y se casaron con otros caballeros, pero no con los héroes.[19]

Una vez hecho este repaso caballeresco del país y de su reina, hay que considerar que, antes de *Las sergas*, se halla una palabra de raíz semejante, Califerna, desde el siglo XI en el *Cantar de Roldán* y se refiere a un país, que podría ser de Asia, por estar presentes los tres continentes en la enumeración: Europa, África y Asia, en el llanto que hace Carlomagno por la muerte de su sobrino Roldán: "Contra mí se rebelarán los sajones, húngaros, búlgaros y tanta gente enemiga, los romanos, pulleses y todos los de Palermo, y los de África y los de Califerna".[20] Igualmente, en la forma *Kar i farn*, informa Luis Weckmann, se encuentra en una leyenda persa sobre grifones gigantes y amazonas, defensores de "la montaña sagrada de la Fortuna",[21] lo cual se acerca más a nuestra ínsula de *Las sergas*, descrita como una gran defensa "la más fuerte de riscos y bravas peñas que en el mundo se hallava".[22] Precisamente por la aspereza de la tierra, vivían en ella los grifos, a los que alimentaban con los hijos varones que parían. Cansada de vivir en la isla, su reina Calafia convence a sus súbditas para ver el mundo, buscar la fama y ejercitarse en la guerra. De la isla se dice que había oro, que era el único metal que conocían y usaban para sus armas, "sembradas todas de piedras muy preciosas, que, en la su ínsula de California, como las piedras del campo se hallaban, según la su gran abundancia".[23]

Es claro que estas riquezas de oro y piedras preciosas serán el acicate para los conquistadores, pero veamos primero cómo de ínsula de hipogrifos y amazonas, pasamos a nombres de gigantes en otros libros de caballerías, posteriores a *Las sergas*: en el *Palmerín de Inglaterra* (1547), de Francisco de Moraes, aparece el gigante Calfurnio, Califurneo, Califurnio, Calufernio, Caluferneo, Califerno, Carfunio o Calfuernio, que con todas estas variantes sale, desde el Libro I, capítulo XXVII, como un habitante del monte de San Cebrián, en el reino de Irlanda, y es descrito por el piloto de una nave como "el hombre d'esta vida más temeroso y cruel, a cuyo poder nenguno llega que de muerto o preso escape".[24] El hermano de Palmerín,

19 Marín Pina, "Aproximación al tema", 88.

20 *Cantar de Roldán*, trad. Isabel de Riquer (Madrid: Gredos, 1999), 191.

21 Luis Weckmann, *La herencia medieval de México* (México: El Colegio de México, 1983), 80.

22 Garci Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, estudio introductorio de Salvador Bernabéu Albert (Madrid: Ediciones Doce Calles, 1998), f. 100v.

23 Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, f. 101r.

24 Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Etiópicas: revista de letras renacentistas* 17 (2021): 81.

Floriano del Desierto o el Caballero del Salvaje, no se arredra, se dirige a su búsqueda y lo encuentra en un lugar del Otro Mundo: un castillo, cercado de torres, edificado sobre una roca, al que se llega por un camino escarpado y peligroso, y cuya puerta estaba protegida por siete u ocho hombres armados con corazas y alabardas, que tenían presos a cuatro caballeros y junto al gigante, había tres doncellas que lloraban. Después de una hiperbólica batalla, el gigante es vencido y muerto, pero Floriano queda muy malherido y tiene que ser atendido por las tres doncellas, hijas del marqués de Beltamor. Poco después, mata a los hermanos de Calfurnio, Camboldán, Brocalán y Baleato, con lo cual salva a muchos pueblos de las crueldades de los gigantes, que acostumbran matar a caballeros para quedarse con sus riquezas y raptar y forzar doncellas.

En el siglo XVII, Bernardo de Balbuena, en su obra épico caballeresca, *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* (1624), no pudo resistirse a escribir hazañas sin cuento bajo la luz del volcán de Jala, en Nayarit, y bautizó a un gigante Califerno, quien fuera nombrado regente de Trípoli por el rey tirano Argante (Libro XVII, estrofas 199–204).[25] En el siguiente libro, muere el jayán a manos de un caballero disfrazado (Libro XVIII, estrofa 5), y no podía ser de otra manera, porque los gigantes son símbolos de orgullo y de soberbia y, en este caso, de traición.



"Representación de California como isla, Le Nouveau Mexique et la Floride, del cartógrafo francés Nicolas Sanson (1656)".

Amazonas en América

Es notorio que al revitalizarse el nombre de California, creado por Rodríguez de Montalvo, en el V libro del ciclo amadisiano, los conquistadores

[25] Bernardo de Balbuena, *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, en *Poemas épicos*, pról. y notas de Cayetano Rosell, t. I (Madrid: Imprenta de la Publicidad, a cargo de D. M. Rivadeneyra, 1851), libro XVII, estrofas 199–204.

trasladaron el mito amazónico al Nuevo Mundo, buscaron a las amazonas y bautizaron como California a la que creyeron isla, porque decían que estaba a la diestra de las Indias y porque Cortés había recibido informaciones de Cristóbal de Olid que cerca de las costas de Colima se hallaban estas mujeres en una isla, como lo informa el conquistador en su *Carta cuarta* a Carlos V. En la provincia de Ciguatlán, en la costa norte de Colima, dice Cortés que los que le dan relación de esas partes,

> se afirman mucho haber una isla toda poblada de mujeres sin varón ninguno, y que en ciertos tiempos van de la tierra firme hombres con los cuales ellas han acceso, y las que quedan preñadas si paren mujeres las guardan, y si hombres, los echan de su compañía; y que esta isla está diez jornadas de esta provincia y que muchos de ellos han ido allá y la han visto. Dícenme asimesmo que es muy rica de perlas y oro.[26]

Riquezas deseadas que le dan pie al conquistador para informar al rey que organizará una expedición a su costa y encontrará las riquezas y a las amazonas. Estas últimas fueron el punto núm. 26 de lo que le prescribió el gobernador de Cuba a Cortés en sus instrucciones, que indagara por todos los medios la localización de las amazonas.[27]

La imaginación de los conquistadores era el motor que movía las hazañas y empresas de descubrimiento de nuevas tierras y la conquista y colonización de las mismas. Buscaban, además del Paraíso terrenal y la Fuente de Juvencio, a todos los seres imaginarios que habían leído en autoridades antiguas, como Plinio y Solino, y en viajeros medievales. En el sureste de México, Juan de Grijalva empezó a hablar de Cozumel, Costila y Mujeres como una de las islas donde habría amazonas, aunque, en realidad, era una isla dedicada a la diosa maya Ixchel, diosa de la luna y de la fecundidad.[28] Yucatán, que, en un principio, confundieron con Cipango, Ja-



México y América Central en el atlas portulano de Battista Agnese, ca. 1544, con Yucatán representado como isla. Library of Congress, Geography and Map Division, signatura G1001. A 4 1544, registro 98687206.

[26] Hernán Cortés, *Cartas de relación*, ed. Ángel Delgado (Madrid: Castalia, 1993), 473–74.
[27] Wagner, citado por Ángel Delgado en Cortés, *Cartas de relación*, 174n.
[28] Weinbaum, citado en Millán González, "Geografías del mito", 86.

pón, se conocía como la "Isla rica de Yucatán", calificativo que ha quedado en tantas otras islas: Costa Rica, Puerto Rico, por el deseo o la ambición de los conquistadores en su búsqueda de riquezas. Ya Colón había encontrado un pan de cera, en Cuba, que dijo que provenía del reino y provincias de Yucatán, donde había cantidad de cera, muy buena y amarilla y se la llevó a los reyes y dijo que "donde cera hay también debe de haber otras muchas cosas buenas".[29] Esta isla, que fue más bien una península, despertó la codicia de Diego Velázquez, el gobernador de Cuba, quien mandó sus primeras expediciones. Lo mismo ocurrió en las costas del Pacífico norte, con la isla de California, que también fue península.

Colón tuvo noticias de un indio de cabellos largos y cara tiznada por una tintura de cierta fruta de que había una isla llamada Matinino, "que tenía mucho oro, y que estaba habitada de solas mujeres, a las cuales venían los hombres en cierto tiempo del año, y, si parían hembra, la tenían consigo, y niño, enviábanlo a la isla de los hombres".[30] Vemos que en casi todas las referencias aparecen juntas las riquezas y las amazonas, que fueron buscadas por adelantados y conquistadores por instrucciones de la corona, entre ellos, el mismo Cortés, Nuño de Guzmán, Grijalva, Hernández de Córdova y Fray Gaspar de Carvajal, quien dijo que, en América del Sur, Francisco de Orellana las había encontrado a orillas del río que hoy lleva su nombre y alababa sus virtudes guerreras porque había peleado contra ellas. El de las amazonas es solo un ejemplo de los muchos seres fabulosos que buscaron en el Nuevo Mundo siguiendo su lectura favorita de libros de caballerías.

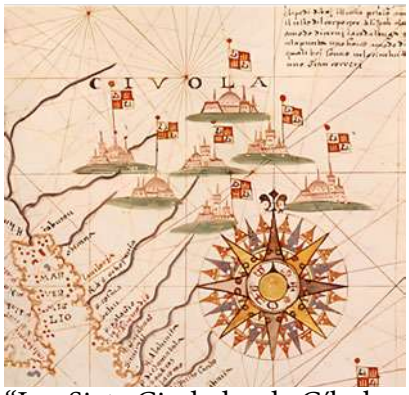
Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, creyó que la expedición del gobernador interino de Nueva Galicia, Francisco Vázquez Coronado, comisionado por el virrey Mendoza, había llegado a Cíbola en busca de las siete ciudades y en su capítulo CC dice que en la expedición, que financió Cortés "se toparon con la California, que es una bahía",[31] donde dejó a Francisco de Ulloa con algunos soldados y bastimentos y él regresó por Acapulco a Cuernavaca, porque parecía que se querían levantar los caciques de Nueva España al ver que no estaba Cortés en la tierra y "luego se vinieron todos los soldados y capitanes que había dejado en aquella isla o bahía que llaman la California".[32] Más tarde, en 1530 y tantos, que no se acuerda exactamente Bernal, volvieron a bo-

29 Cristóbal Colón, citado en Fray Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias*, ed. Agustín Millares Carlo, pról. Lewis Hanke, 2.ª reimpr., t. I (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 245.

30 Las Casas, *Historia de las Indias*, 304.

31 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Carmelo Sáenz de Santamaría (México: Patria, 1983), 819.

32 Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 820.



"Las Siete Ciudades de Cíbola en una carta de Joan Martines, 1578. British Library, Harley MS 3450, mapa 10, detalle".

jar toda la costa de California, pero nunca dice si alcanzaron a saber que era península y no isla. Sin embargo, hay que resaltar la *Relación de la jornada de Cíbola*, relatada por Pedro de Castañeda de Nájera y encomendada, en 1540, por el virrey Antonio de Mendoza a Vázquez Coronado, gobernador de Nueva Galicia, para encontrar las siete ciudades ricas en oro y pedrería, de las que había informado un indio, al que llamaron Tejo, del valle de Oxitipa y, más tarde, los sobrevivientes, compañeros de Cabeza de Vaca, que también dieron noticia de los reinos populosos del norte de la Nueva España. Como la expedición por tierra iba acompañada por mar con navíos al mando de Hernando de Alarcón, éste escribió unas cartas que enterró bajo un árbol en las que informaba que "había dado la vuelta para la Nueva España porque aquel mar era ancón que tornaba a volver sobre la isla del Marqués que dicen California y dieron relación cómo la California no era isla sino punto de tierra firme de la vuelta de aquel ancón".[33] En el capítulo sobre Culiacán, Castañeda informa sobre las "muchas minas de plata ricas" y de la medición de leguas de California "que otro tiempo se tuvo por isla por ser tierra baja y arenosa poblada de gente bruta y bestial desnuda que comen su mismo estiércol y se juntaban hombre y mujer como animales poniéndose la hembra en cuatro pies públicamente".[34] Aflora en el texto el etnógrafo que da cuenta de rituales y costumbres extrañas de los habitantes del golfo de California sobre la carnalidad y la recolecta de las semillas no digeridas en los excrementos de los animales, pero no hay ni rastro de las Amazonas en esta Jornada, apenas comentarios de las mujeres de Chichilticale que se pintan la barba y los ojos "como moriscas de Berbería"[35] o las doncellas de la provincia de Tiguex, que, incluso con grandes fríos, andaban en cueros


Frederic Remington, Coronado's March–Colorado, ca. 1897. Reproducción de una ilustración que se publicó en *Drawings* (1897).

[33] Pedro Castañeda de Nájera, *Relación de la jornada de Cíbola*, ed. bilingüe de John Miller Morris (Chicago: The Lakeside Press, 2002), 94.

[34] Castañeda de Nájera, *Relación de la jornada de Cíbola*, 246.

[35] Castañeda de Nájera, *Relación de la jornada de Cíbola*, 252.



"Montaje de un retrato masculino, un mapa de la expedición de Orellana y una representación europea de las guerreras de Monomotapa, África".

hasta que las cubrían con una manta los que habrían de ser sus maridos.[36] Finalmente, después del gran fracaso de esta expedición y ya con el propósito de volver a la Nueva España, en 1543, aparece el recuerdo de las Amazonas "en la isla de negros",[37] que no es otra que la California, habitada por Amazonas negras.

En un último grito de desesperación por una más de las expediciones fracasadas, tanto al este como al oeste de los Estados Unidos, Castañeda trata de reivindicar a los hombres de Vázquez Coronado comparando y superando sus hechos a los de

> los libros de caballerías que si no fuese por llevar aquellas fábulas de encantamiento hay cosas el día de hoy acontecidas en estas partes por nuestros españoles en conquistas y recuentos habidos con los naturales que sobrepujan en hechos de admiración no solo a los libros ya dichos sino a los que se escriben de los doce pares de Francia, porque tanteando y mirando las fatales fuerzas que los autores de aquellos tiempos les atribuyen y las lúcidas y resplandecientes armas de que los adornan y las pequeñas estaturas de que ahora son los hombres de nuestros tiempos y las pocas y ruynes armas de en estas partes más es de admirar las cosas extrañas que con las tales armas los nuestros acometen y hacen el día de hoy que las que escribieron de los antiguos.[38]

De la Nueva España y sus costas, pasamos a América del Sur, donde las amazonas fueron buscadas en muchos lugares por los conquistadores con la misma fiebre de mitos y riquezas. Iban en busca del País de la canela y de El Dorado en la expedición de Gonzalo Pizarro, en 1541, cuando el capitán Francisco de Orellana fue encomendado para buscar víveres con unos cuantos hombres. Se adentró en las selvas brasileñas, en las márgenes del gran río que bautizaron con su nombre y lo recorrieron todo hasta llegar al mar. Fray Gaspar de Carvajal, el cronista extremeño, amanuense de Francisco de Orellana, escribió la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana desde su nacimiento hasta salir a la mar.* En este viaje accidentado de trabajos, hambres y batallas contra los naturales, cuando estaban reposando y tratando de construir un bergantín, oyeron hablar de las amazonas

36 Castañeda de Nájera, *Relación de la jornada de Cíbola*, 270 y 274.
37 Castañeda de Nájera, *Relación de la jornada de Cíbola*, 392.
38 Castañeda de Nájera, *Relación de la jornada de Cíbola*, 371–72.

y sus riquezas por boca de "un indio señor llamado Aparia, viejo que decía haber estado en aquella tierra".[39]

Más tarde, en el mismo pueblo de Aparia, los previenen contra los "amurianos que en su lengua los llaman coniupuyara, que quiere decir grandes señoras, que mirásemos lo que hacíamos, que éramos pocos y ellas muchas, que nos matarían",[40] con lo cual aprenden que no sólo poseen riquezas, sino que además son mujeres guerreras que viven en esos poblados. Encuentran en otra provincia, río abajo, un pueblo mediano, con una plaza muy grande y en medio un tablón en el que estaba "figurada y labrada de relieve una ciudad murada con su cerca y con una puerta. En esta puerta estaban dos torres muy altas de cabo con sus ventanas".[41] Al ver semejante edificio sostenido por dos leones, preguntaron a un indio qué era aquello y el indio les contestó:

> que ellos eran subjetos y tributarios a las amazonas y que no las servían de otra cosa sino de plumas de papagayos y de guacamayos para forro de los techos de las casas de sus adoratorios y que los pueblos que ellos tenían eran de aquella manera, y que por memoria lo tenían allí, y que adoraban en ello como en cosa que era insignia de su señora, que es la que manda toda la tierra de las dichas mujeres".[42]

Después de varias incursiones en pueblos de indios, a los que hacen guerra y les roban comida, el día de San Juan Bautista vieron algunos pueblos que blanqueaban y es cuando Fray Gaspar relata: "Aquí dimos de golpe en la buena tierra y señorío de las Amazonas",[43] a las cuales describe:

> Estas mujeres son muy blancas y altas, y tienen muy largo el cabello y entrenzado y revuelto a la cabeza; y son muy membrudas y andan desnudas en cueros, tapadas sus vergüenzas con sus arcos y flechas en las manos haciendo tanta guerra como diez indios; y en verdad que hubo mujer de estas que metió un palmo de flecha por uno de los bergantines, y otras que menos, que parecían nuestros bergantines puerco espín.[44]

La siguiente información sobre las amazonas proviene del indio informante o "trompeta", interrogado por el Capitán y que, en estilo indirecto,

---

39 Gaspar de Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana desde su nacimiento hasta salir a la mar*, ed. bilingüe de Guilhermo Giucci (Sao Paulo: Embajada de Brasil en España, Consejería de Educación, 1992), 40.

40 Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento*, 46.

41 Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento*, 69–70.

42 Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento*, 70.

43 Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento*, 78.

44 Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento*, 80.

Carvajal transcribe las preguntas y respuestas que son los tópicos del mito amazónico, pero en boca del indio: se trata de mujeres que viven tierra adentro a siete jornadas de la costa, pero como tienen muchos señores tributarios, vienen hasta la costa para ayudarlos en la guerra. Son innumerables y abarcan setenta pueblos con casas de piedra y puertas. No son casadas, pero sí paren porque

> estas indias participan con indios en tiempos y cuando les viene aquella gana juntan mucha copia de gente de guerra y van a dar guerra a un muy gran señor que reside y tiene su tierra junto a la destas mujeres y por fuerza los traen a sus tierras y tienen consigo aquel tiempo que se les antoja, y después que se hayan preñadas les tornan a enviar a su tierra sin les hacer otro mal; y después, cuando viene el tiempo que han de parir, que si paren hijo le matan y le envían a sus padres, y si hija, la crían con muy gran solemnidad y la imponen en las cosas de la guerra.[45]

Además, les habla de la señora principal, llamada Coñori, que las enseñorea a todas y abunda sobre las riquezas que poseen de oro y plata en unas grandes casas donde adoran al sol con ídolos de oro y plata en figuras de mujeres. La información del indio la completa Carvajal con otras noticias que de estas mujeres se tenían y que les dieron a seis leguas de Quito. Después de las Amazonas, dan con otra tierra de hombres gigantes tiznados de negro y otra de antropófagos. Con muchas penalidades, logran salir al mar y su odisea por ese famoso y gran río, poblado de islas, logra que queden bautizados para la posteridad la selva amazónica o Amazonía y el río Amazonas. Estas páginas de Carvajal son un gran ejemplo de cómo lo maravilloso antiguo se enraíza en América y da lugar a lo maravilloso americano.

Todas estas relaciones que nos ha legado la tradición de crónicas de Indias dejan ver la ambición que impulsaba las grandes expediciones y colonización de tierras. No encontraron los mitos que se trasladaron de Asia a América ni tampoco la gran abundancia de oro ni las preciosas piedras de islas y ciudades que allí se criaban. En cambio, todos estos cronistas escribieron grandes crónicas que hoy siguen deleitándonos y mostrándonos esos mundos maravillosos de hipogrifos y amazonas, moradoras de la tierra femenina, Hesperia, *Femmenie*, Isla Hembra, los montes de la India, la ciudad de Sonterra, la isla de Matinino, la isla de California o el Gran Río, todos ellos son lugares donde enraizó el mito de las Amazonas, que buscaron incansablemente por las riquezas que poseían tanto los viajeros medievales por el Oriente como los conquistadores y colonizadores por América.

45 Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento*, 86.

Bibliografía

Balbuena, Bernardo de. *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*. En *Poemas épicos*, prólogo y notas de Cayetano Rosell, t. I. Madrid: Imprenta de la Publicidad, a cargo de D. M. Rivadeneyra, 1851.

Cantar de Roldán. Traducción de Isabel de Riquer. Madrid: Gredos, 1999.

La carta del Preste Juan. Edición de Javier Martín Lalanda. Madrid: Siruela, 2004.

Carvajal, Gaspar de. *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana desde su nacimiento hasta salir a la mar*. Edición bilingüe de Guilhermo Giucci. Sao Paulo: Embajada de Brasil en España, Consejería de Educación, 1992.

Castañeda de Nájera, Pedro. *Relación de la jornada de Cíbola*. Edición bilingüe de John Miller Morris. Chicago: The Lakeside Press, 2002.

Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Edición de Ángel Delgado. Madrid: Castalia, 1993.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición de Carmelo Sáenz de Santamaría. México: Patria, 1983.

González de Clavijo, Ruy. *Embajada a Tamorlán*. Estudio y edición de Francisco López Estrada. Madrid: CSIC, 1943.

Las Casas, Fray Bartolomé de. *Historia de las Indias*. Edición de Agustín Millares Carlo. Prólogo de Lewis Hanke. 2.ª reimpr. T. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Libro de Alexandre. Edición de Jesús Cañas. 4.ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.

Luján, Pedro de. *Comiença la dozena parte del invencible caualllero Amadís de Gaula. Que tracta de los grandes hechos en armas del esforçado Caualllero don Silves de la Selva con el fin de las guerras Rixianas. Junto con el nacimiento de los Caualleros Esferamundi y Amadís de Astra. Y así mismo de los dos esforçados príncipes Fortunián y Astrapolo*. Sevilla: en casa de Demenico de Robertis, 1549.

Mandeville, Jehan de. *Libro de las maravillas del mundo*. Madrid: Siruela, 2002.

Marín Pina, M.ª Carmen. "Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles". *Criticón* 45 (1989): 81–94.

Millán González, Silvia C. "Geografías del mito de las amazonas en *Las sergas de Esplandián*: tras los pasos de Calafia". *Historias fingidas* 5 (2017): 73–107.

Moraes, Francisco de. *Palmerín de Inglaterra*. Edición de Enrique Suárez Figaredo. *Etiópicas: revista de letras renacentistas* 17 (2021): 1–635.

Polo, Marco. *Libro de las maravillas*. Traducción, notas y apéndices de Mauro Armiño. 3.ª reimpr. Barcelona: Ediciones B, 1997.

Rodríguez de Montalvo, Garci. *Las sergas de Esplandián*. Estudio introductorio de Salvador Bernabéu Albert. Madrid: Ediciones Doce Calles, 1998.

Sales Dasí, Emilio. "Las continuaciones heterodoxas (el *Florisando* [1510] de Páez de Ribera y el *Lisuarte de Grecia* [1526] de Juan Díaz) y ortodoxas (el *Lisuarte de Grecia* [1514] y el *Amadís de Grecia* [1530] de Feliciano da Silva) del *Amadís de Gaula*". *Edad de Oro* 21 (primavera de 2002): 117–52. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.

Santisteban, Gómez de. *Historia del Infante don Pedro de Portugal en la que se refiere lo que le sucedió en el viaje que hizo alrededor del mundo*. Madrid: Despacho Hernando, 1893.

Silva, Feliciano de. *Chronica de los famosos y esforçados cavalleros lisuarte de Grecia, hijo de Esplandian emperador de Constantinopla y de Perion de Gaula, hijo del valiente y esforçado cauallero Amadis de Gaula Rey de la gran Bretaña, en la qual se hallará el estraño nascimiento del cauallero del Ardiente espada*. Çaragoça: en casa de Pedro Puis y Ioan Escarilla, a costa de Antonio Hernández, 1586.

———. *Nono libro de Amadís de Gaula, que es la corónica del muy valiente y esforçado príncipe y Cavallero de la Ardiente Espada, Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Costantinopla y de Trapisonda y rey de Rodas, que trata de los sus grandes hechos en armas y estraños amores, según que los escribió el gran sabio en las mágicas, Alquife, nuevamente hallado y enmendado de algunos vocablos que por la antigüedad estaban corrompidos, por Feliciano de Silva endereçados*. Edición de Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé. Los Libros de Rocinante 19. Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

Weckmann, Luis. *La herencia medieval de México*. México: El Colegio de México, 1983.

Antonio Rubial García
Universidad Nacional Autonoma de México

ARTÍCULO

Mitos y utopías en la construcción simbólica de la Ciudad de México virreinal

Frente al espacio, que es estable, seguro, permanente y susceptible de ser transformado, al tiempo no lo podemos modificar, ni cambiar, ni modelar; se nos impone, es impredecible y su trascurrir nos lleva de manera irremediable a la muerte. En el espacio, sin embargo, podemos preservar el tiempo por medio de la memoria. Templos y fiestas han sido a lo largo de la historia espacios de esa memoria y han marcado con su presencia pétrea o efímera las calles y las plazas de las ciudades y de los pueblos.

Para el ámbito cristiano, como lo fue para el judío, el espacio urbano paradigmático era Jerusalén, ciudad santa fundada por el rey David en el monte Sion. En ella se encontraba el templo de Salomón que contenía el arca de la alianza, signo de la alianza entre Dios y su pueblo elegido; ese edificio era el espacio más sagrado para judíos y cristianos y fue representado en los mapas europeos en el centro del mundo durante mucho tiempo, a pesar de que, en el año 70 de nuestra era, el santuario fue destruido y saqueado y la ciudad devastada. A partir de entonces el cristianismo convirtió al templo de Salomón en una metáfora de Cristo y de la nueva alianza y Jerusalén se duplicó en una ciudad celeste, el lugar de destino de los elegidos al final de los tiempos.[1]

De hecho, el tema había sido creado por san Pablo, quien en la epístola a los Gálatas (4: 22–27) comparó a la Jerusalén terrena con Agar, la madre

[1] Antonio Rubial, "*Civitas Dei et Novus Orbis*. La Jerusalén Celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 72 (1998): 5–35.

esclava de aquellos nacidos de la carne, y a la ciudad celestial con Sara, madre de hombres libres concebidos en el espíritu. Esta ciudad simbólica era descrita en el *Libro de la Revelación* atribuido a san Juan como una ciudad amurallada y cuadrangular, brillante como el oro y el cristal, a la cual se accedía por doce puertas sobre las cuales estaban inscritos los nombres de las doce tribus de Israel y de los doce apóstoles de Cristo. En la ciudad no había templo, "pues el señor Dios con el Cordero era su templo […] y su lumbrera era el Cordero." (*Apocalipsis*, 21: 10–21).

En el siglo IV san Agustín retomó esa imagen para construir su concepción teológica de la historia: la única sociedad perfecta se daría en la Jerusalén celeste, pues la ciudad de Dios terrena, atacada continuamente por los "hijos de las tinieblas" no podía llegar a su plenitud en este mundo. Por ello, el pensamiento cristiano no podía concebir utopías ni una idea de progreso, pues el único hecho futuro seguro era la destrucción anunciada por el *Apocalipsis*. Incluso la herética visión de un reino milenario de Cristo instaurado en la tierra, con la consiguiente desaparición del orden jerárquico civil y eclesiástico, consideraba que éste sería impuesto de manera rotunda e inminente y no paulatina. La participación del hombre en su instauración era nula.

Al no existir la idea de progreso, tampoco se podía concebir un mejoramiento en la sociedad. Hasta las utopías del Renacimiento fueron pensadas como construcciones ideales de las que no se esperaba una concreción en el futuro. Estaban asumidas como ideales para criticar la imperfección y limitaciones de su presente; por ello, los letrados que buscaban modelos de perfección terrenales veían hacia el pasado, no hacia el futuro. A pesar de ello, tampoco todo el pasado era concebido en una perspectiva idealizada: una sucesión de seis imperios que habían seguido una evolución similar (ascenso, plenitud y decadencia), cuyos héroes y villanos se comportaban de manera muy similar a los de su presente. La única época en la que la humanidad fue perfecta y feliz se dio en el paraíso terrenal, cuando Adán y Eva no habían contaminado con su pecado toda la creación y a su descendencia.

En el Renacimiento esta concepción cristiana se confrontó con las ideas que el mundo clásico tenía sobre una dicha primigenia durante una edad dorada. Hesíodo recordó a los letrados europeos la existencia de esa era de oro en la que los hombres eran dichosos, no se hacían viejos y desconocían el trabajo, la guerra y la injusticia. Con las edades sucesivas (de

plata, de bronce y de hierro) se introdujo el mal en el mundo. Esta idea se fue filtrando poco a poco en el pensamiento cristiano el cual llegó a concebir la historia humana como una sucesión de edades gloriosas seguidas de periodos catastróficos. Uno, sin embargo, fue el periodo histórico dorado al cual se le dio un carácter fundante y excepcional, por estar vinculado con la encarnación del Hijo de Dios: el de la Iglesia primitiva de los apóstoles y de los mártires, el modelo más acabado de la perfección conseguida en la tierra, etapa que coincidía además con la del paradigma político más importante para Occidente: el de la Roma imperial.

Mitos históricos y utopías constituyen, aún hoy en día, un poderoso aparato simbólico capaz de influir y transformar la realidad, de generar instituciones, de reforzar controles y de promover identidades. Sin embargo, por el hecho de ser invisibles, necesitan materializarse para tener presencia e impacto social y lo hacen por medio de relatos, objetos, construcciones, rituales, imágenes y teatralizaciones. Su eficiencia radica en que tienen el poder de convencer, por estar expresados de manera sencilla y porque algunos de ellos generan confianza e identificación con relaciones emotivas y familiares conocidas y otros se imponen aprovechando sentimientos tales como la propia devaluación, la dependencia o el miedo.

Todos los mensajes histórico-teológicos de mitos y utopías llegaban a las masas gracias a un bien estructurado sistema comunicativo basado en la retórica y dirigido a enseñar comportamientos morales (*docere*), a entretener con relatos atractivos (*delectare*) y a provocar sentimientos de repudio o de admiración (*movere*). Como maestra de vida, la historia proponía modelos de virtudes individuales y sociales que garantizaban la buena actuación del súbdito de un rey y del fiel de una Iglesia. Por medio de sus héroes y de sus villanos, ejemplos modélicos de virtudes y vicios, las narraciones histórico-míticas se convertían en una escuela que enseñaba obediencia y sujeción a las autoridades civiles y religiosas en esta tierra y el camino para obtener la salvación en el más allá. El entretenimiento, segunda función del texto retórico, estaba vinculado a su capacidad de atraer la atención y evitar el tedio por medio de "sabrosas narraciones", lo que permitía una mejor transmisión del mensaje.[2]

[2] Una buena síntesis sobre el papel de la retórica en: Perla Chinchilla, Alfonso Mendiola *et al.*, *La construcción retórica de la realidad. La Compañía de Jesús* (México: Universidad Iberoamericana, 2006).

Junto al entretenimiento, el tercer recurso para conseguir comportamientos morales consistía en despertar sentimientos, como el amor, el miedo o el odio, en conmover o aterrar. Con ello se pretendía promover el fervor y la devoción hacia santos, imágenes, reliquias, el respeto a la autoridad civil y eclesiástica y al clero en general y la exaltación del valor guerrero y de la fidelidad al rey. Por medio de la apología o el vituperio hacia algún personaje o institución se pretendía conseguir favores individuales o corporativos y desacreditar a los enemigos, aborrecer el vicio y al Demonio su padre o, finalmente, despertar el fervor patrio, la exaltación del terruño, es decir la patria ciudad donde se había nacido, y el orgullo de pertenecer a un imperio universal avalado por Dios. Con estos sentimientos se propiciaban patrones de comportamiento y se construían signos de pertenencia.[3]

Muchos de esos símbolos de identidad patria o imperial (expresados en textos que describen imágenes, en pinturas que narran sucesos y en las fiestas) eran creados y leídos en sentido emblemático y alegórico, es decir a partir de analogías y asociaciones libres. De tal manera, el entorno espacial o temporal se describió haciendo uso de modelos estereotipados que se encontraban en la Biblia o en los autores clásicos y cristianos. Nueva España recibió esta herencia por medio de los frailes en el momento de su conformación y todas sus concepciones de una ciudad ideal se forjaron a partir de esos parámetros.

Desde la tercera década del siglo XVI se comenzaron a aplicar dichos esquemas a la ciudad de México, conquistada por los ejércitos hispano-indígenas en 1521. Aunque su situación lacustre era ciertamente una realidad física y la conquista le había dado una experiencia social propia, tanto las descripciones de sus espacios como las de sus tradiciones históricas fueron concebidas dentro de los esquemas retóricos europeos. En dichas descripciones no aparecía la problemática realidad de una ciudad que no era amurallada y que, a causa de su situación lacustre, estaba sujeta a continuas inundaciones; una ciudad cuyos problemas de agua y abasto eran constantes y cuyos profundos contrastes entre miseria y opulencia se veían agravados por reincidentes epidemias. Esa realidad no se plasmó en los textos retóricos renacentistas y barrocos ni en sus imágenes y debemos esperar hasta la ilustración para encontrar una visión crítica y objetiva sobre ellos. En cambio, lo que predomina en los siglos XVI y XVII son las hipérboles de

[3] Antonio Rubial, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521–1804)*, 2.ª ed. (México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2026), 27 y ss.

perfección creadas bajo los estereotipos de las ciudades del viejo continente que sirvieron como modelo de comparación: Venecia, la más afamada ciudad fundada sobre el agua; Jerusalén, la urbe más sagrada del orbe; Atenas, cuna de la sabiduría; Roma, la capital paradigmática por ser cabeza del imperio y del papado. De hecho, desde su fundación como capital virreinal, sus barrios y doctrinas recibieron los nombres de cinco de las principales basílicas romanas: San Juan de Letrán, Santa María la Mayor, San Sebastián y San Pedro y San Pablo.[4]

En ese esquema retórico, la ciudad de México fue recreada a partir de un mito y una utopía: el primero miraba hacia el pasado y, en él, Roma y Tenochtitlan fueron consideradas ciudades gemelas; la otra imaginaba a México en el presente como la nueva Jerusalén, la capital del reino milenario profetizado por el *Apocalipsis*; ese paraíso en la tierra estaría auspiciado por la mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada por doce estrellas mencionada por san Juan, imagen que desde el siglo XV se asoció con la Inmaculada Concepción y con su representación de Guadalupe en el Tepeyac.



Los mitos fundantes del pasado urbano. Conquista y evangelización

Nacida sobre las ruinas de la ciudad indígena de Tenochtitlan, la nueva ciudad de México fue concebida por los invasores españoles como una capital cristiana, cuya conquista formaba parte de un plan divino para liberar a los pueblos mesoamericanos de la esclavitud en la que las tenía el Demonio. El pasado prehispánico se comenzó a construir a partir de ese hecho medular: un imperio de idólatras cuyos sacrificios humanos ofrecidos a sus satánicas deidades habían provocado su caída, pero al mismo tiempo recibían con la conquista armada la redención que llegó con los misioneros. Con ello evangelización y guerra santa formaban parte de un mismo plan providencial.

Esa visión quedó plasmada en las últimas décadas del siglo XVI en la crónica franciscana de fray Jerónimo de Mendieta quien, basado en la obra de fray Toribio de Motolinía, pretendía justificar los derechos de los frai-

[4] Es muy probable que fuera fray Pedro de Gante quien ideó dichas advocaciones, como sugiere el Códice Osuna. Ver Juana Gutiérrez Haces y José Rubén Romero Galván, "A imagen y semejanza, la Roma del nuevo mundo", en *Actas del XIV coloquio internacional de Historia del Arte* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994), 163–74.

les sobre las doctrinas de indios, disputadas por los obispos y por el clero secular.[5] Al igual que los encomenderos criollos y los indios nobles, los religiosos hacían uso de los hechos fundacionales del pasado para exaltar a sus corporaciones y exigir la restitución de sus privilegios. Su fin último era mostrar a Hernán Cortés y a los misioneros como hombres elegidos por Dios para llevar a cabo una empresa providencial: la fundación de una nueva Jerusalén, la Iglesia de los últimos tiempos antes del Juicio Final. Esta Iglesia, espejo de la apostólica que existió en el cristianismo primitivo, no sólo sustituiría a la europea, degradada por los protestantes, sino además continuaba la labor cortesiana venciendo al Demonio de la idolatría en una gloriosa cruzada misional. Conquista y evangelización, como hechos épicos sacralizados, constituyeron el eje rector para explicar el pasado de la ciudad bajo el modelo romano. Pero la visión de Mendieta no era optimista, pues las grandes epidemias diezmaban a la población indígena y los trabajos forzados y la explotación a la que eran sometidos estaba muy lejos de ser la feliz utopía ideada por los frailes.

Las abiertas críticas al sistema español que se estaban implantando fue uno de los motivos por los que la obra de Mendieta no se publicó. En cambio, fray Juan de Torquemada, su continuador, soslayó tales críticas y optó por dar una visión más optimista, aunque incluyó de manera casi textual muchos de sus capítulos. Su *Monarquía indiana* (editada en Sevilla en 1615 y la primera obra impresa de este tipo) fue además el ejemplo más acabado del interés por hacer de México la Roma del Nuevo mundo.[6] Los paralelismos entre los aztecas y los pueblos civilizados del viejo continente eran innegables pues la razón natural (que buscaba a Dios, pero era extraviada por Satanás), producía desarrollos culturales similares en partes del mundo distantes. Al insertar la civilización náhuatl en un contexto universal pagano (a la altura de Grecia, Roma o Egipto), se explicaban los "rápidos logros" que el cristianismo alcanzó entre ellos; esto fue posible gracias a que anuncios del Evangelio llegaron a estas tierras durante su gentilidad, como sucedió con las sibilas en el mundo antiguo.

Además de su glorioso pasado indígena, la capital novohispana tenía otra razón para sentirse "imperial" y heredera, de alguna forma, del im-

5 Jerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, ed. Antonio Rubial (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997).

6 Juan de Torquemada, *De los Veintiún libros rituales y Monarquía indiana* [Sevilla, 1615], 7 vols., ed. Miguel León Portilla *et al.* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1979–1983).

perio romano: había sido fundada por el emperador Carlos v. Pero, sobre todo, México era como Roma una ciudad de templos y de conventos. Se había convertido en la capital de la cristiandad del Nuevo Mundo. Con ello, Torquemada no sólo equiparaba ambas ciudades, sino que concebía a la ciudad indígena como parte de la novohispana, en hilo de continuidad en el que la primera prestaba a la segunda su mito fundador (el águila sobre el nopal) y con él un destino glorioso. Así, para Torquemada la conquista no era el eje que marcaba la historia de la ciudad, la fecha clave no era por tanto 1521 sino 1315, cuando los mexicas llegaron al islote para fundar la primera ciudad. Para él los dioses paganos fueron vehículos para que el Dios verdadero fundara esta Roma del nuevo mundo. Torquemada también comparaba la cuenca del Valle de México con Galilea y sus lagos con el mar de Tiberíades. Así, la nueva Roma no sólo era capital de un imperio glorioso, era una ciudad enmarcada por los signos de la tierra prometida.

La obra de Torquemada ponía las bases para que los criollos, sobre todo los de la capital, construyeran el espacio jurídico de un reino anterior a la conquista (con instituciones monárquicas, administración de justicia y leyes sabias) en el marco del *Jus Gentium* romano, premisa fundamental para alegar un pacto y no ser una simple "colonia" sometida por derecho de conquista. Moctezuma era el rey de ese México, y por tanto de Nueva España, con lo que este reino se podía equiparar con los otros reinos del imperio, como Aragón o Navarra, y exigir los mismos privilegios que ellos poseían. Con ésta, su primera utopía histórica, la ciudad de México ponía las bases para convertirse en la cabeza del nuevo "imperio mexicano" cuyos emblemas eran el águila y el nopal de su fundación, su rey Moctezuma y una figura femenina vestida como cacica indígena que simbolizaba el reino y que muy pronto se identificó con la Malinche, la intérprete de Cortés.[7]

La historia narrada por Torquemada se vería reforzada con la aparición en Madrid en 1632 de la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.[8] La edición había estado a cargo de los mercedarios, quienes interpolaron extensos pasajes sobre la actuación de su hermano de hábito fray Bartolomé de Olmedo, acompañante de Cortés. Su contenido formó parte central de la campaña mercedaria que tenía por objeto colocar a esta orden en un destacado lugar en los inicios mismos

7 Rubial, *El paraíso de los elegidos*, 426 y ss.

8 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Joaquín Ramírez Cabañas, Colección Sepan Cuántos, 5 (México: Editorial Porrúa, 1983).

de la iglesia novohispana. Influido por el interpolado texto de Bernal, el cronista oficial de la Corona, Antonio de Solís, publicó en Madrid en 1684 la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. Dicha obra fue traducida a varias lenguas europeas (francés, inglés, italiano y alemán), y de ella se hicieron numerosas ediciones en castellano.[9] Con este texto la figura de Cortés quedó sacralizada como el héroe invicto e indiscutible de la empresa conquistadora. El influjo que ambos textos tuvieron en la literatura y en el arte fue enorme.[10]

Además de esta influencia, las obras de Bernal y de Solís daban cuerpo narrativo a dos personajes centrales que hasta entonces estaban poco dibujados. En el capítulo XXXVII de su *Historia*, Bernal narra cómo doña Marina o la Malinche, india noble de la zona de Coatzacoalcos, fue vendida por su familia como esclava (al igual que el bíblico José en Egipto) y cómo mostró su gran valía moral al perdonarlos cuando se los reencontró durante el viaje de Cortés a las Hibueras. El cronista la considera "varonil" por el gran valor que mostró, no propio de una mujer, tópico común también en la literatura. De ella dice, finalmente, que: "mandaba absolutamente sobre todos los indios en toda la Nueva España".[11]

A Moctezuma, el mismo Bernal Díaz lo llama "el mejor rey que hubo", y lo describe como alguien a quien trató personalmente. Además de las reseñas de la "cámara del tesoro", de los usos y costumbres "de la corte" y de su "palacio", Bernal resalta los rasgos humanos de su personalidad, su deferencia con los españoles, el gran afecto que estos le tenían, la relación que llegó a entablar con ellos, el porqué no fue bautizado, en fin, narraciones que permitían al cronista recalcar su calidad de testigo de los hechos. Sin embargo, los valores que se aplican a Moctezuma son los de un rey occidental, un "príncipe cortesano" y un "valiente guerrero".[12] Solís, por su parte, describió a Moctezuma como un poderoso gobernante que entregó su reino a Carlos V, aunque "no tuvo intento de cumplir lo que ofrecía" y aquel discurso no era más que un ardid para alejar a los españoles. Solís remarcaba que por

9 Antonio de Solís y Rivadeneira, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, ed. Edmundo O'Gorman, Sepan Cuantos, 89 (México: Editorial Porrúa, 1973).

10 Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento Occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 186 y s.

11 Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. XXXVII, 61 y ss.

12 Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, cap. XCI, 166–70.

ese acto el rey azteca había reconocido como señor del Imperio mexicano a Carlos v, "destinado por el Cielo a mejor posesión de aquella corona", y agregaba que el acto se hizo "según el estilo de los homenajes que solían prestar a sus reyes".[13]

Además de los textos, el otro medio difusor de los temas de la conquista fueron los espacios festivos (como la recepción de los virreyes) los cuales jugaron un papel central en la popularización de los personajes de la Conquista. Sin embargo, lo que para la autoridad enviada desde España constituía un paseo que avalaba el dominio de los reyes sobre el territorio y renovaba los votos de obediencia al imperio, para los criollos y los indígenas era un espacio que les permitía la reafirmación de sus identidades.[14] Durante dicha ceremonia se podía admirar a un personaje ataviado como el emperador vencido, con un lujoso traje y rostro cubierto por una máscara, que le hacía entrega al nuevo gobernante de su corona, simbolizando la sujeción del reino al rey de España.

Dicha representación comenzó a significar también el pacto pues Moctezuma, convertido en el rey de Nueva España, avalaba con su presencia la existencia de un reino anterior a la conquista. Por un pacto con Cortés, este reino había sido entregado a Carlos v, y así se había integrado al imperio español, aunque conservando la autonomía que Moctezuma había conseguido.[15] Con este acto el *tlahtoani* no sólo dejaba a sus herederos, los criollos y nobles indígenas, una serie de privilegios, sino además se convertía en el rey fundador de Nueva España. De hecho, Moctezuma era el puente entre los mundos anterior y posterior a la conquista, dos realidades unidas por una continuidad ininterrumpida.[16]

A finales del siglo la utopía franciscana y su percepción del espacio y el tiempo urbanos tuvieron su culminación en el libro del fraile criollo fray Agustín de Vetancurt el *Teatro mexicano*. La monumental obra, impresa en México en 1698, está dividida en cuatro partes que dan noticias sobre la geografía, la historia de los mexicas prehispánicos, la conquista de México-Tenochtitlan, la evangelización franciscana remarcada por las biografías de sus realizadores, el estado de los conventos de esa orden en el siglo XVII

13 Solís, *Historia de la conquista de México*, libro III, cap. 3, 203 y ss.

14 Víctor Minguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Castellón: Diputación de Castellón, Universidad Jaime I, 1995), 32.

15 Jaime Cuadriello, "Los jeroglíficos de la Nueva España", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (México: Museo Nacional de Arte, 1994), 88.

16 Cuadriello, "Los jeroglíficos de la Nueva España", 71 y ss.

y la descripción de las ciudades de Puebla y México con su clima, sus plazas, sus calles, sus templos y sus conventos.[17]

Esa utopía espacial y temporal quedó plasmada en biombos, óleos sobre tela y pinturas de "enconchados", obras que en abundantes imágenes ilustraron las narraciones expuestas tanto por los textos como por los espacios festivos. En los biombos se repitió una fórmula que se volvió habitual: uno de los frentes se dedicó a la conquista de Tenochtitlan y el otro a la vista de la ciudad de México. En el primero se presentó un registro de las hazañas de Cortés mediante una narración en la cual unas escenas se entremezclaban con otras, aunque siguiendo una secuencia cronológica. Las escenas se desarrollaban en un paisaje de casas y palacios que recordaban a la virreinal ciudad de México con sus barrocos balcones y herrajes y, en ocasiones, hasta con iglesias. En la recepción que Moctezuma le hizo a Cortés, el mitote representado era idéntico al que se realizaba durante la entrada de los virreyes a la capital e incluso a veces se representó al *tlahtoani* con una máscara como la del actor que lo personificaba en las danzas.

A lo largo de dicha secuencia aparecían como personajes protagonistas: Cortés destruyendo un ídolo de oro de aspecto diabólico, la Malinche como intermediaria lingüística, Moctezuma cargado en andas y bajo palio recibiendo a Cortés, Cuauhtémoc lapidando al emperador Moctezuma y Pedro de Alvarado colocando el pendón con las armas castellanas sobre la pirámide de Tlatelolco. Dos líneas argumentales se desarrollaron en estas representaciones: la conquista significó la erradicación de la idolatría y la imposición del cristianismo; el "encuentro" entre Cortés y Moctezuma en 1519 marcó un pacto y entrega del reino a Carlos v, pero los mexicas rompieron ese pacto, matando incluso a su legítimo monarca, lo cual justificaba la toma violenta de la ciudad por los españoles en 1521.[18]

Sin embargo, en varios de esos biombos los únicos personajes señalados con sus nombres son los guerreros mexicas que defendieron su ciudad, en especial los tlatelolcas Hecatzin y Temilotzin, así como Netzahualcóyotl, varios hijos de Moctezuma y por supuesto Malintzin con su padre. Todos

17 Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano, Descripción breve de los sucesos ejemplares históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias* [México, 1698], Biblioteca Porrúa, núm. 45 (México: Porrúa, 1982).

18 Jaime Cuadriello, "El origen del Reino y la configuración de su empresa", en *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España (1680–1750)* (Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1999), 51–107; Jaime Cuadriello y Rafael López Guzmán, "Épica y topografía urbana de México-Tenochtitlan", en *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España. Catálogo de la Exposición* (Madrid: Museo del Prado, Fundación Axa, 2021), 129–43.

estos personajes estaban vinculados a las fiestas y sin duda deben mucho al colegio jesuita de San Gregorio, cuyos alumnos reactivaron las festividades étnicas de las elites indias en la ciudad de México desde principios del XVII. Es muy posible que la inserción de tales personajes en los biombos se debiera también a que en su factura intervinieron pintores indígenas al servicio de talleres de maestros "criollos".[19] Pero el hecho de que sus comitentes hayan sido aristócratas demuestra que los criollos sentían una gran admiración por la valentía de los defensores mexicas y que tanto vencidos como vencedores eran considerados actores dignos de ser recordados como participantes en una gesta clave en la historia de su ciudad.

Dichas escenas de la conquista tenían su continuidad en la otra cara del biombo, donde se representaba la ciudad española en el siglo XVII. Esa urbe llena de templos representa el triunfo de la Iglesia y del buen gobierno como parte de un discurso legitimador después del motín de 1692 que cuestionó a la autoridad. Un entorno urbano en el que se vivía en armonía y civilidad, que contrastaba con el caos y la violencia de la conquista narrada en la cara anterior. La ciudad de los templos se constituía en un reflejo de su utopía y en la continuación del mito de la conquista mostrado por la parte anterior del biombo. Dichas representaciones sólo tenían en cuenta la ciudad de los españoles, que es mostrada con su armónico urbanismo, mientras que los barrios indígenas, mucho más extensos y caóticos, se reducen a su mínima expresión.

Una de las cosas que más nos llama la atención en muchos de los cuadros y biombos que representan las calles y las plazas de esa ciudad española del siglo XVII es que éstas están vacías. En tal convención pictórica lo que importa es representar los edificios, la *urbs*, y no a sus habitantes. En cambio, existen otros lienzos y biombos por la misma época que pintan la plaza mayor teniendo como principal centro de interés la *civitas*, es decir lo humano de la ciudad.[20] Esto se debe, en parte, a que tales cuadros eran objetos de exportación y, por lo tanto, son los vestidos, las actividades y fisonomías humanas lo que los pintores piensan que puede interesar a los ojos extraños. Una posición similar fue la que tuvieron los viajeros en cuyas

19 Kevin Terraciano, *Cánones vistos y no vistos en el México colonial* (Ciudad de México: Museo Franz Mayer, 2021), 15 y ss. Pongo entre comillas "criollos" pues en realidad varios de esos artistas eran mestizos o mulatos como el afamado Juan Correa.

20 Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico* (Madrid: Ediciones El Viso, 1998), 90 y ss.

memorias quedó constancia de eso que, para alguien que vive en el lugar es lo cotidiano, pero que para un fuereño puede ser lo más atractivo: la gente.



México, la nueva Jerusalén terrena

Los franciscanos fueron los primeros en concebir los territorios americanos, y en especial la Nueva España, como una nueva Jerusalén. Fray Toribio de Motolinía en su *Historia de los indios* presentaba una cristiandad indígena perfecta, practicante y sumisa a los dictámenes de los religiosos, que contrastaba retóricamente con las descripciones de crueldad, sacrificios humanos y vicios innombrables de los indios en su gentilidad demoníaca. En esa Jerusalén terrena fundada por los frailes todo era armonía y en ella tomaba cuerpo esa sociedad cristiana perfecta que fue la Iglesia primitiva. Para Motolinía, esa cristiandad había dado incluso sus primeros mártires, los niños indígenas Cristóbal, Antonio y Juan de Tlaxcala, quienes murieron por su actividad como descubridores y denunciantes de idolatrías[21]

Además, con base en el libro del *Éxodo* y teniendo en mente la *Ciudad de Dios* de San Agustín, Motolinía identificaba a los indios mexicanos con un nuevo Israel, sometido a la idolatría en Egipto, diezmado por las plagas de la conquista, las epidemias y los trabajos forzados, hasta alcanzar la tierra prometida con la fundación de su Iglesia indiana.[22] De hecho, el deseo de los frailes de aislar a los indígenas para mantenerlos en su pureza "evangélica", fue una de las causas de los serios conflictos entre los religiosos y las autoridades civiles y eclesiásticas durante el siglo XVI. Oidores y obispos los acusaban de usurpar funciones que no les correspondían, mientras que los mendicantes, que habían ejercido un gran poder sobre los indios en los primeros tiempos, decían estar defendiendo a la Iglesia primitiva indiana de la contaminación que traían los funcionarios civiles y los clérigos.[23] Para

21 La obra original de Motolinía no se conoce. Existen varias versiones resumidas de ella que el erudito Edmundo O'Gorman ha estudiado a profundidad. La primera fue editada por él bajo el título *Historia de los indios de la Nueva España* (México: Porrúa, 1969). El mismo autor publicó una segunda versión bajo el título de *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971). Finalmente, este historiador ha propuesto incluso la reconstrucción de la obra completa en un texto llamado *El libro perdido* (México: CONCACULTA, 1989).

22 David Brading, *Mito y Profecía en la historia de México* (México: Vuelta, 1988), 36 y s.

23 George Baudot, *Utopía e Historia en México, Los primeros cronistas de la civilización mexicana*

ellos, las esferas teológica y política ocupaban dos ámbitos distintos y el poder temporal debía estar subordinado al espiritual y ambos debían dirigir sus esfuerzos a la conversión de los indios, por lo que era obligación de las autoridades el apoyar a los misioneros y castigar a aquellos que limitaran su labor.

Esta visión optimista de la Iglesia indiana estaba marcada por un fuerte providencialismo. Dios había preparado la llegada de los religiosos a México con presagios y prodigios y había ayudado, primero a los conquistadores y después a los frailes, a destruir las idolatrías y a liberar a los indios de las garras de Satán. No cabía por tanto duda alguna de que la Divina Providencia tenía preparada esta tierra para un destino glorioso: la comunidad eclesiástica de las Indias, con todas las características del cristianismo prístino, representaba la salvación para la Iglesia, que había sufrido una gran pérdida por la herejía protestante. Era por tanto un deber de los frailes, emisarios y colaboradores de la Divina Providencia, mantenerla como una joya preciosa en su pureza original.[24]

Así, el anhelo de los franciscanos de fundar en Nueva España un reino utópico fue, además de una muestra del ideal de llegar al cristianismo prístino, una manifestación de las creencias escatológicas dentro de la orden: con los indios se forjaría el reino milenario de paz que precedería al fin de los tiempos. La construcción de esa sociedad ideal estuvo presente en los dos proyectos franciscanos que influyeron en todas sus otras fundaciones: el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco creado para educar a una elite indígena y la república de Tlaxcala, primera ciudad donde los frailes consiguieron instaurar su proyecto de "policía cristiana".

A diferencia de las ciudades europeas, en el nuevo urbanismo americano de corte franciscano se tuvo en cuenta el esquema señorial del *altépetl* que consistía en un centro ceremonial donde se encontraba el *teocalli* o casa del dios administrado por sacerdotes; junto a él funcionaba el *tecpan* (palacio), cabecera política sede de la casta guerrera (*pipiltin*) y una extensa plaza para el intercambio de mercancías, el mercado o *tianquiz*. Desde su llegada a la capital, los frailes mantuvieron el eficiente esquema del *altépetl* al situar en espacios vecinos los edificios civiles y religiosos y el mercado, esquema que se repitió en todo el urbanismo americano.

(1520–1569), Espasa Universitaria (Madrid: Espasa Calpe, 1983).

24 Elsa Cecilia Frost, *La Historia de Dios en las Indias* (México: Tusquets Editores, 2002), 242 y ss.

La idea de una Iglesia apostólica que recordaba los primeros tiempos del cristianismo se reforzó en el siglo XVII con la beatificación del primer mártir criollo, fray Felipe de Jesús, franciscano descalzo muerto en Japón junto con otros cinco religiosos y veinte cristianos japoneses. Felipe de Jesús cumplía las funciones de un mártir romano y como tal daba a la Nueva España su madurez espiritual, pues una Iglesia que hasta hace poco había sido una tierra de misión se convertía en madre de nuevas cristiandades.

Junto con los franciscanos los jesuitas fueron los otros grandes constructores de una utopía novohispana asociada con los orígenes del cristianismo. Arribados en 1572, los miembros de la Compañía de Jesús se interesaron en vincular estas tierras con el cristianismo primitivo por medio de las reliquias de mártires antiguos. En 1577, a instancias de los miembros de esa orden radicados en el nuevo mundo, fueron enviados desde Roma huesos de mártires para las iglesias de Nueva España; para celebrar su llegada, los jesuitas organizaron en 1578, en la fiesta de todos los santos, una apoteósica recepción con arcos, procesiones, certámenes poéticos, pendones, juegos, danzas y con una representación teatral; en todo ese aparato festivo estuvieron presentes los símbolos del pasado indígena y de su presente cristianizado.[25] Fueron también los jesuitas quienes impulsaron la fundación del colegio de San Gregorio para la nobleza indígena en una época en la que Tlatelolco estaba ya en decadencia. Durante el siglo XVII en ese colegio se organizó una escuela de canto y danza que tuvo un importante papel en las celebraciones, en el rescate de los mitos fundadores de la ciudad de México y en la promoción de Moctezuma y la Malinche como los reyes de la Nueva España.[26]

La utopía guadalupana

En 1612 el rey de España Felipe III juró a la Inmaculada Concepción como patrona del imperio; con ello se alineaba con los teólogos franciscanos y jesuitas que defendían la opinión de que la Virgen María había sido concebida sin la mancha del pecado original (inmaculistas); su postura era rebatida

25 Juan Sánchez Baquero, *Relación breve del principio y progreso de la provincia de Nueva España de la Compañía de Jesús* (México: Editorial Patria, 1945), 114 y ss.

26 Antonio Rubial y Jessica Ramírez, *Ciudad pactada, México, XVII* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2026), 38.

por los dominicos que sostenían lo contrario (maculistas) pues con el culto a la Inmaculada veían desplazada a su Virgen del Rosario (la campeona de Lepanto) de la promoción regia. La declaración del monarca estaba en clara consonancia con la idea de una purificación interior que se llevaba a cabo en la península con la expulsión de los últimos criptomusulmanes (los llamados moriscos) en 1609. Una declaración pontificia de Paulo v en 1619 favorable a los inmaculistas provocó que los dominicos se enfrentaran a las otras órdenes en sermones y poemas. A causa de la virulencia que alcanzaron tales discusiones, Felipe III las prohibió y promovió que los universitarios hicieran la promesa de defender que la Virgen María había sido concebida sin la mancha del pecado original.[27]

En adelante por todo el imperio se difundió la identificación entre la Inmaculada (que era representada pisando la cabeza del dragón infernal) y el imperio español en lucha contra las fuerzas del mal: herejes, musulmanes, judíos e idólatras. Muy pronto la Inmaculada Concepción quedó vinculada con la Jerusalén celeste gracias al popular libro *La mística ciudad de Dios*, obra de la monja concepcionista sor María de Ágreda. Ambas imágenes se volvieron símbolos que Nueva España compartió con la unidad imperial de la que formaba parte; ejemplo de ello era la portada principal del templo de San Francisco, hoy desaparecida, donde un relieve representaba al santo fundador sosteniendo las tres esferas que simbolizaban las órdenes por él creadas y sobre ellas la mujer vestida de sol, iconografía que había creado Pedro Pablo Rubens. La escena estaba flanqueada por sor María de Ágreda y Duns Scoto, figuras asociadas al inmaculismo franciscano.

En ese contexto comenzó a elaborarse en este virreinato una utopía que tendría profundos efectos en la construcción de la identidad urbana de la ciudad de México y después en todo el reino de la Nueva España. Esta utopía tendría como su eje una imagen de la Inmaculada Concepción con rasgos indígenas que se había aparecido a un indio en el cerro del Tepeyac cercano a la capital virreinal. A diferencia de la visión franciscana, cristocéntrica y cargada con tintes pesimistas a causa de la mortandad indígena, la nueva utopía era mariocéntrica y muy optimista. La Virgen de Guadalupe, la nueva Eva, transformaría el territorio de México en el paraíso original de fertilidad y crecimiento espiritual y protegería a sus habitantes de las acechanzas del Demonio, de la idolatría y la enfermedad.

27 Suzzane Stratton-Pruitt, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. José L. Checa (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989).

La ermita del Tepeyac comenzó a funcionar desde 1555 sobre una pequeña capilla dedicada a santa María, ex voto de acción de gracias que los conquistadores construyeron a la caída de Tenochtitlan. El arzobispo dominico fray Alonso de Montúfar, para consolidar la posición del clero secular sobre los religiosos, mandó colocar ahí una nueva imagen de la Inmaculada Concepción de factura indígena y la puso bajo la advocación de la virgen de Guadalupe de Extremadura. El templo estaba situado en un lugar estratégico, al final de la calzada del Tepeyac que comunicaba la parte norte de la ciudad con tierra firme. Montúfar comenzó a promover la ermita como santuario, recolectó sus limosnas y nombró a sus capellanes. Los franciscanos, encabezados por su provincial fray Francisco de Bustamante, manifestaron en 1556 el peligro que había al decirles a los naturales que una imagen pintada por un indio hacía milagros, pues con ello se sembraba la confusión y se deshacía lo bueno que habían plantado los frailes.[28]

Aunque certera, la oposición franciscana no daba cuenta de una realidad más compleja, pues los principales usuarios del templo no eran los indios sino los españoles que asistían ahí para oír misa, flagelarse y pedir favores. La fuerte presencia de peninsulares y criollos entre los peregrinos queda demostrada porque poco antes de 1562 funcionaba en la ermita una cofradía de españoles que le dejaba buenas limosnas.[29] También en este periodo, a partir de 1566, los virreyes comenzaron a ser recibidos ahí a su llegada, como lo hizo el marqués de Falces antes de su entrada a la ciudad, lo que muestra que para entonces la ermita era un símbolo de identidad para los capitalinos de origen hispano, más que para los indios.[30]

Para ese entonces sólo competía con el Tepeyac el santuario de los Remedios localizado en la vieja ermita de santa María de la Victoria en Otoncapulco, donde se veneraba una pequeña imagen a la que se atribuía haber librado a los españoles de una muerte segura durante la huida de la Noche Triste. La advocación reforzó el vínculo de la Virgen con la conquista y la pequeña imagen que había llegado con las huestes de Cortés se convirtió

28 Edmundo O'Gorman, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1991), 73 y ss.; Gisela von Wobeser, *Orígenes del culto de Nuestra Señora de Guadalupe (1521–1688)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2020).

29 Magnus Lundberg, *Unificación y conflicto: la gestión episcopal de Alonso de Montúfar, OP, arzobispo de México, 1554–1572* (México: El Colegio de Michoacán, 2009), 246.

30 *¿Cómo te confundes?¿acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista*, ed. Luis Reyes García (México: Biblioteca Lorenzo Boturini del Museo de la Basílica de Guadalupe / CIESAS, 2001), 153.

en la principal benefactora de la ciudad. Desde 1570 el control del santuario estaba en manos del ayuntamiento de la capital, corporación que casi todos los años, a partir de 1577, organizaba un traslado de la imagen a la catedral metropolitana desde su lejano santuario en el cerro de Otoncapulco para pedir lluvias y alivio para las epidemias. La emergencia de los dos cultos marianos, Guadalupe y los Remedios, estaba inserta en los marcos corporativos e institucionales que los promovieron: el cabildo de la catedral y el ayuntamiento español. Dichas imágenes no sólo se consideraban instrumentos de la divinidad para otorgar sus favores, se volvieron elementos fundamentales en la conformación del entramado simbólico que les daba cohesión e identidad, tanto a las dos corporaciones que las promovían, como a la misma ciudad.

Durante las primeras décadas del siglo XVII ambas imágenes ya estaban vinculadas con la conquista y la evangelización, reforzadas por el carácter guerrero que recibió la Virgen en las últimas décadas del siglo XVI gracias a las campañas militares de Felipe II contra turcos y protestantes. En 1621 año en que se debía celebrar el centenario de la conquista de Tenochtitlan, se publicó la primera obra dedicada a un santuario: la *Historia del principio y origen […] de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios* del mercedario fray Luís de Cisneros (m. 1619).[31] Este libro, en cuya portada campeaba el escudo de la ciudad de México con el águila y la serpiente, daba a la imagen un papel central en la toma de Tenochtitlan.

Por otro lado, la expansión del culto a la Inmaculada Concepción en todos los ámbitos del imperio español, gracias al apoyo de los reyes y del clero, dio en México su gran impulso a la imagen de la Virgen de Guadalupe, representada como la mujer vestida de sol del *Apocalipsis*. Su iconografía era la misma que la de la Inmaculada y por ello pudo asimilar en su imagen todos los símbolos referidos a ella, asociación que no pasó desapercibida por los clérigos criollos que atendían el santuario.

Influido por el omnipresente inmaculismo y por la obra de fray Luis de Cisneros el presbítero Miguel Sánchez publicó el primer libro impreso sobre los orígenes de la Virgen de Guadalupe. Con base en un relato indígena en náhuatl (*Nican Mopohua*) que su colega Luis Lasso de la Vega recopiló y publicó, Sánchez asoció la imagen con la mujer vestida de sol del Apocalip-

[31] Rosario Granados, "Escribiendo lo sagrado: texto y contexto de las dos primeras crónicas marianas de América", *Colonial Latin American Review* 28, núm. 3 (2019): 367–95. Esta autora señala que el libro había sido escrito varios años atrás pero no se pudo publicar por falta de fondos.

sis; para ello convirtió al dragón demoníaco de siete cabezas en el símbolo de las siete naciones idólatras de "la gentilidad de México", siendo una de sus deidades vencidas por la Virgen la diosa *Theotenantzi* (sic), madre de los dioses, que se veneraba en el Tepeyac. En su juego de analogías Sánchez volvió a Hernán Cortés y a sus guerreros en émulos de san Miguel y sus ángeles, vencedores de las huestes infernales bajo el signo de la Vera Cruz. La ciudad de México, nueva Jerusalén, una alegoría viva de la visión descrita por san Juan, había recibido en las alas del águila de su escudo el anuncio de esa mujer-águila descrita en el Apocalipsis y aparecida en el Tepeyac, un nuevo Monte Sion. Las estrellas que la coronaban simbolizaban a los valerosos conquistadores enviados, como lo hizo la profetisa y jueza Débora en la Biblia, a luchar contra los paganos cananeos, lo cual los convirtió en estrellas victoriosas. La Virgen de Guadalupe no sólo se constituía así en una belicosa "diosa", en la razón de ser de la Conquista y en su justificación, además llenaba de sentido cristiano al águila, emblema fundacional pagano de la capital.[32]

Para Miguel Sánchez, con la aparición de la Virgen de Guadalupe se había cumplido la profecía de Isaías (32: 15): "será derramado sobre nosotros el espíritu de lo alto y el desierto se trocará en vergel" en referencia a las rosas nacidas en invierno en el desértico cerro. El icono sintetizaba en sí todas las temáticas desarrolladas a lo largo del siglo XVI: con él se confirmaba la elección que Dios había hecho de estas tierras para construir en ellas el jardín del Edén que precedería al Juicio Final.

Por otro lado, gracias al referente apocalíptico, la mujer vestida de sol convertía a la capital en el Reino Milenario de Cristo sobre la tierra, la nueva Jerusalén indiana, y al mismo santuario guadalupano en trasunto del templo de Salomón. Al igual que la ciudad santa, la nueva México Jerusalén tenía su centro simbólico en el templo del Tepeyac, pero en la Jerusalén mexicana el centro era María, no Jesús. En un momento dado las dos ciudades se confundieron y por una extraña alquimia, la capital novohispana se volvió semejante a la ciudad celestial, no sólo porque compartía con ella el geometrismo urbano, sino también porque en ella se realizaba la idea de la renovación de los tiempos mesiánicos, cuando la acción de Dios transformaría la creación. México Tenochtitlán, gracias a la portentosa aparición

32 Iván Escamilla, "La conquista en la construcción de la historicidad del relato guadalupano, ciudad de México, 1621–1759", en *Iglesia y conquista. Los procesos fundacionales*, coord. María del Pilar Martínez y Francisco Xavier Cervantes (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, 2022), 255–78.

de la Virgen, se había convertido en una nueva Jerusalén terrena, en el paradigma de la Iglesia militante indiana que caminaba hacia la patria celeste. A finales del siglo XVII el jesuita Francisco de Florencia señalaba que Guadalupe y los Remedios eran dos de los cuatro baluartes o santuarios que, al igual que Roma, hacían a la ciudad de México inmune de las acechanzas del Demonio.[33]

Las disquisiciones retóricas de Miguel Sánchez y de Francisco de Florencia se vieron plasmadas en la plástica, como se puede observar en un cuadro anónimo del siglo XVIII, que custodia la colección Franz Mayer en la ciudad de México, la Virgen de Guadalupe se muestra como la visión de la mujer vestida de sol que tuvo san Juan, quien aparece en una esquina del cuadro escribiendo. A los lados de la imagen dos figuras, tomadas del Viejo Testamento, hacen alusión a símbolos de la letanía lauretana: una es la escala de Jacob (*scala coelli*) por donde suben y bajan los ángeles; el otro, la ciudad de Dios (*civitas Dei*) que alude a la Jerusalén celeste con sus doce puertas resguardadas por doce ángeles; lo curioso es que las murallas, en lugar de edificaciones, contienen árboles, por lo que se da también la idea de un huerto o paraíso cerrado (*hortus conclusus*).

Uno de los temas teológicos que más se vio afectado por la modernidad fue el de la escatología cristiana en el cual la problemática del final de los tiempos comenzó a diluirse y a alejarse. Algunos de los factores que incidieron en el nuevo tratamiento dado a muchos temas del ámbito religioso fueron: la expansión del pensamiento retórico en todos los ámbitos de la cultura, incluida la teología; la aparición de la emblemática; la hipersimbolización de la realidad y la transformación de la oratoria sagrada en un ejercicio erudito y esteticista. En Nueva España, territorio que, como vimos, había recibido el Apocalipsis con gran fuerza durante la evangelización franciscana del siglo XVI, los discursos apocalípticos se fragmentaron para quedar sólo presente con unas cuantas imágenes que, utilizadas de manera retórica, funcionarían como símbolos identitarios. Dos de esos temas, la Jerusalén celeste y la mujer vestida de sol, fueron muy difundidos en la era barroca novohispana, aunque ya no relacionados con una esperanza escatológica pesimista sino con una visión optimista, la de un reino protegido por la divinidad y por la Virgen María, en el cual se restauraba el paraíso primigenio en la tierra y las fuerzas del mal habían sido vencidas.

[33] Esta idea fue propuesta por el jesuita Francisco de Florencia en su *Estrella del Norte de México*.

Guadalupe se convertía así en la cabeza de un nuevo reino milenario que se había asentado en la América septentrional esperando el Juicio Final.

A la muerte de Carlos II, el último rey de la casa de Austria, y con el ascenso de su heredero borbón Felipe V, nieto de Luis XIV, los discursos guadalupanos tomaron una nueva dimensión. Por un lado, para garantizar la sumisión al nuevo régimen y hacer olvidar las continuas guerras que España sostuvo con su abuelo a lo largo del siglo XVII, los borbones continuaron promoviendo los discursos sobre la Inmaculada Concepción, el culto a la Eucaristía y a los santos españoles propios de la piedad de los Austrias; al mismo tiempo resucitaban mitos medievales como los del emperador de los últimos días o las metáforas solares, corporales y familiares que hacían visible las abstracciones políticas. También se hizo presente la mitología davídica de la casa de Saboya, a la que pertenecía la esposa de Felipe V, así como la rica tradición medieval española alrededor de la reconquista y la cultura emblemática renacentista. A raíz de la guerra de sucesión se desplegó una virulenta propaganda contra el candidato austriaco a la corona española, Carlos de Habsburgo, hijo del emperador alemán Leopoldo, acentuada por la invasión de sus ejércitos mercenarios protestantes a la península. Los ataques a las iglesias, a las estatuas de los santos y a la Eucaristía eran utilizados como muestra de sus posiciones heréticas; con ello se resucitaban las viejas ideas sobre la lucha del bien contra el mal y la representación de los borbones como salvadores y redentores. Con actos de Desagravio al Sacramento, los promotores borbónicos reforzaban esa idea de lucha contra los herejes seguidores del Demonio. Todos esos temas formaron también parte del rico arsenal del que se alimentaron los sermones y las imágenes de propaganda borbónica.[34]

En ese contexto de la guerra contra el infiel durante la primera década del siglo XVIII, la utopía guadalupana tuvo un gran impulso siendo una de sus manifestaciones más acabadas la gran fiesta de consagración del nuevo santuario celebrada en 1709. Un cuadro de José o Manuel de Arellano encargado por el virrey duque de Alburquerque dejó un testimonio visual de la fastuosa conmemoración.[35] Alrededor del nuevo templo, concluido por

34 Frances Ramos, *The Rebirth of the Spanish Empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 2026).

35 Entre los investigadores que han estudiado dicho cuadro están: Marita Martínez del Río (*México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*, vol. I [México: Azabache, 1996], 236–37), Joaquín Berchez (*Los siglos de oro de los virreinatos de América* [Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, Ministerio de

el arquitecto Pedro de Arrieta, se despliega una intensa actividad festiva cuyo centro es la procesión que porta la imagen milagrosa de camino hacia su nueva sede, rodeada por la capilla de niños cantores y por los miembros del cabildo de la catedral. La preceden las órdenes religiosas siendo la más cercana a la imagen la de los franciscanos que portan al único santo que la acompaña, el beato mártir Felipe de Jesús, montado sobre el águila emblemática de la ciudad de México. Detrás de la imagen marchan en procesión las más importantes corporaciones urbanas en orden jerárquico, la universidad y los regidores del ayuntamiento, los tribunales (Audiencia, Cuentas, Protomedicato), el virrey, la virreina y su hija y muy probablemente los representantes de las archicofradías más destacadas (Santísimo Sacramento, la Trinidad, el Rosario).

En medio de la procesión, el despliegue festivo recuerda la celebración del *Corpus Christi*, modelo para todas las de este tipo. Un grupo de danzantes con disfraces y máscaras representando el mitote de la conquista acompañan a figuras grotescas de gigantes y cabezudos, los cuatro continentes, simbolizados por sus parejas de reyes entre los cuales destacan Moctezuma y la Malinche como representantes de América. Atrás de ellos se mueve la "tarasca", un enorme dragón sobre ruedas, hecho de madera, lienzo y pintura, con ojos espantosos y fauces batientes; sobre su cuerpo, lleno de escamas, van montados varios personajes, bailando y brincando. La "tarasca" simbolizaba al diablo, la herejía y la idolatría que serían vencidos por la gracia. Alrededor de estas escenas centrales hay una gran variedad de observadores desde las azoteas o en las entradas a la plaza: una embajada japonesa, personas que nadan en el río o pasean sobre el puente, una docena de caballos en el primer plano y una procesión indígena alternativa. Al no estar invitados a la ceremonia oficial "española", las dos parcialidades llegaron a la fiesta con sus santos: Santiago patrono de Tlatelolco y San Agustín en representación de Tenochtitlan; para entonces, en los barrios orientales (San Pablo, San Sebastián y Santa Cruz) se encontraba la mayor concentración de población india de la ciudad y sus doctrinas eran administradas por los padres agustinos.

En la ceremonia del traslado, todos los emblemas de la ciudad de México fueron incluidos en el campo simbólico de la imagen: el águila de su

Educación y Cultura, 2000], 149–52), Beatriz Berndt (*Los pinceles de la historia, De la Patria criolla a la nación mexicana* [México: MUNAL, BANAMEX, CONACULTA, UNAM, 2000], 101–2) y Pablo Amador (*Tornaviaje*, 117). Según este último autor el cuadro forma parte de la colección del marqués de los Barbases.

escudo de armas, Moctezuma y La Malinche, Felipe de Jesús. A ella quedaban supeditadas los hechos fundadores del pasado (la conquista y la evangelización) y con ella se buscaba dar esperanza y unidad para el futuro país que se estaba gestando.

La expansión del culto de Guadalupe desde mediados del siglo XVII sobre todo el territorio propició que muy pronto la gente que habitaba en él se sintiera parte del utópico mito de un Reino milenario del fin de los tiempos elegido por Dios. Este discurso apoteósico se vinculaba y fortalecía con las visiones que exaltaban a la nueva dinastía borbónica que prometía el triunfo final contra Inglaterra, la pérfida Albión, que sería vencida al igual que la Inmaculada lo hiciera con el dragón infernal. Haciendo referencia a metáforas regenerativas, numerosos oradores afirmaban que el recién nacido príncipe heredero, Luis Fernando, como descendiente de casa de Saboya por su madre, estaba emparentado con la Virgen María y con el mismísimo Jesucristo; los sermones argumentaban que por esta razón ese linaje poseía la Sábana Santa que se encontraba en Turín. Para muchos, ese niño nacido en medio de la guerra sería un "Príncipe de la Paz", que vencería al imperio otomano e inauguraría una idílica época dorada. La gran epidemia de 1737 y su "milagrosa" desaparición después de dos años dio pie para que la Virgen de Guadalupe se convirtiera en la patrona de toda la América Septentrional. Las utopías futuras de la ciudad y del territorio pudieron construirse gracias a este sentimiento de seguridad y optimismo.

Bibliografía

Baudot, George. *Utopía e Historia en México, Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520–1569)*. Espasa Universitaria. Madrid: Espasa Calpe, 1983.

Berchez, Joaquín. *Los siglos de oro de los virreinatos de América*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo de América, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.

Berndt, Beatriz. *Los pinceles de la historia, De la Patria criolla a la nación mexicana*. México: MUNAL, BANAMEX, CONACULTA, UNAM, 2000.

Brading, David. *Mito y Profecía en la historia de México*. México: Vuelta, 1988.

Chinchilla, Perla, Alfonso Mendiola *et al. La construcción retórica de la realidad. La Compañía de Jesús*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.

¿Cómo te confundes?¿acaso no somos conquistados? Anales de Juan Bautista. Edición bilingüe de Luis Reyes García. México: Biblioteca Lorenzo Boturini del Museo de la Basílica de Guadalupe / CIESAS, 2001.

Cuadriello, Jaime. "Los jeroglíficos de la Nueva España". En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994.

———. "El origen del Reino y la configuración de su empresa". En *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España (1680–1750)*, 51–107. Ciudad de México: Museo Nacional de Arte, 1999.

Cuadriello, Jaime, y Rafael López Guzmán. "Épica y topografía urbana de México-Tenochtitlan". En *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España. Catálogo de la Exposición*, 129–43. Madrid: Museo del Prado, Fundación Axa, 2021.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición de Joaquín Ramírez Cabañas. Colección Sepan Cuántos, 5. México: Editorial Porrúa, 1983.

Escamilla, Iván. "La conquista en la construcción de la historicidad del relato guadalupano, ciudad de México, 1621–1759". En *Iglesia y conquista. Los procesos fundacionales*, coordinación de María del Pilar Martínez y Francisco Xavier Cervantes, 255–78. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, 2022.

Florencia, Francisco de. *Estrella del Norte de México*.

Frost, Elsa Cecilia. *La Historia de Dios en las Indias*. México: Tusquets Editores, 2002.

Granados, Rosario. "Escribiendo lo sagrado: texto y contexto de las dos primeras crónicas marianas de América". *Colonial Latin American Review* 28, núm. 3 (2019): 367–95.

Gutiérrez Haces, Juana, y José Rubén Romero Galván. "A imagen y semejanza, la Roma del nuevo mundo". En *Actas del XIV coloquio internacional de Historia del Arte*, 163–74. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.

Kagan, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico*. Madrid: Ediciones El Viso, 1998.

Keen, Benjamin. *La imagen azteca en el pensamiento Occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Lundberg, Magnus. *Unificación y conflicto: la gestión episcopal de Alonso de Montúfar, OP, arzobispo de México, 1554–1572*. México: El Colegio de Michoacán, 2009.

Martínez del Río, Marita. *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*. 2 vols. México: Azabache, 1996.

Mendieta, Jerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*. Edición de Antonio Rubial. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Minguez, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón: Diputación de Castellón, Universidad Jaime I, 1995.

Motolinía, Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. Edición de Edmundo O'Gorman. México: Porrúa, 1969.

———. *El libro perdido*. Reconstrucción de Edmundo O'Gorman. México: CONCACULTA, 1989.

———. *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. Edición de Edmundo O'Gorman. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.

O'Gorman, Edmundo. *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1991.

Ramos, Frances. *The Rebirth of the Spanish Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2026.

Rubial, Antonio. "*Civitas Dei et Novus Orbis*. La Jerusalén Celeste en la pintura de Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XX, núm. 72 (1998): 5–35.

———. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521–1804)*. 2.ª ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2026.

Rubial, Antonio, y Jessica Ramírez. *Ciudad pactada, México, XVII*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2026.

Sánchez Baquero, Juan. *Relación breve del principio y progreso de la provincia de Nueva España de la Compañía de Jesús*. México: Editorial Patria, 1945.

Solís y Rivadeneira, Antonio de. *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. Edición de Edmundo O'Gorman. Sepan Cuantos, 89. México: Editorial Porrúa, 1973.

Stratton-Pruitt, Suzzane. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Traducción de José L. Checa. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

Terraciano, Kevin. *Cánones vistos y no vistos en el México colonial*. Ciudad de México: Museo Franz Mayer, 2021.

Tornaviaje. Arte iberoamericano en España. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo del Prado, Fundación Axa, 2021.

Torquemada, Juan de. *De los Veintiún libros rituales y Monarquía indiana*. [Sevilla, 1615]. 7 vols. Edición de Miguel León Portilla *et al.* México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1979–1983.

Vetancurt, Agustín de. *Teatro Mexicano, Descripción breve de los sucesos ejemplares históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias*. [México, 1698]. Biblioteca Porrúa, núm. 45. México: Porrúa, 1982.

Wobeser, Gisela von. *Orígenes del culto de Nuestra Señora de Guadalupe (1521–1688)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020.

Alejandra Mayela Flores Enríquez
Universidad Nacional Autónoma de México

ARTÍCULO

Los jardines de los conventos de monjas de la Nueva España

En la Nueva España, a partir de mediados del siglo XVI, iniciaron las fundaciones de los conventos de monjas: paradigmas del panorama sociocultural de la época e hitos citadinos. Ejemplo de ello fue el convento de la Concepción, el primero en su tipo del territorio virreinal, en donde sus fundadoras fueron puestas en clausura a partir de 1540.[1] Este tipo de inmuebles se convertirían en protagonistas del urbanismo y arquitectura local a partir de su emplazamiento, partido arquitectónico y formas, así como a través de los nombres de los personajes que los inmortalizaron, ya sean sus patrocinadores, pobladores, alarifes y cronistas, o bien, mediante los relatos y vestigios que les sobreviven. Ya la investigadora Cristina Ratto ha señalado el protagonismo de estos edificios, en tanto hitos de las ciudades novohispanas, fundamentando su planteamiento en la propuesta teórica del autor Richard Kagan:[2]

> La descripción de las ciudades virreinales en términos de grandes urbes dominadas por un número sorprendente de iglesias y conventos ha sido una imagen visual y literaria muy frecuente. Un rasgo que ya desde finales del siglo XVI fue motivo de orgullo para propios y sorprendió a los extranjeros. Dentro de este paisaje, unos y otros coincidieron en destacar, a lo largo del tiempo, la presencia insoslayable de los conventos de monjas. La revisión de crónicas y textos literarios revela que ellos fueron un tópico recurrente en el discurso laudatorio de la ciudad como *urbs* y *civitas*.[3]

---

1 Concepción Amerlinck y Manuel Ramos Medina, *Conventos de Monjas. Fundaciones del México Virreinal* (México: CONDUMEX, 1995), 31–43.

2 Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1493–1780* (Madrid: El Viso, 1998), 48–50.

3 Cristina Ratto, "La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinatos de Nueva España y Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94 (2009): 59.

Algunos investigadores, como por ejemplo los mencionados anteriormente, han retomado estos espacios para revisar su historia, desarrollo y carácter, además de la vida cotidiana de la que fueron marco y escenario. Dentro de esta línea, existen estudios que se han abocado a ahondar en el análisis de espacios específicos como templos, coros, celdas y cocinas conventuales; así mismo, también se han escrito diversos ensayos acerca de las etapas constructivas de estos recintos, ahondando en las implicaciones de cada una de ellas, resultando en monografías sobre las fundaciones. Dentro de estas iniciativas, los reportes de excavaciones arqueológicas han resultado especialmente enriquecedores pues han arrojado información detallada y de primera mano a partir del descubrimiento de evidencias de la infraestructura y arquitectura de los conventos.

Regresando con los datos históricos, cabe recordar que durante la década de los 1860 se suprimieron los conventos femeninos en México, hecho que resultó en los periodos definidos por estudiosos del tema como "la exclaustración" y "la refundición";[4] estos acontecimientos sucedieron a partir de la promulgación de la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos en 1856, y mediante el decreto emitido por Benito Juárez el 26 de febrero de 1863, con el que se firmó la extinción de las comunidades de religiosas en el país.[5] A la expulsión de todas las órdenes de monjas (con excepción de las Hermanas de la Caridad) de los conventos que, en algunos casos, habían ocupado por más de 3 siglos, le siguió el derrumbe de los inmuebles: unos sufrieron la destrucción de algunas secciones o de sus claustros, mientras que otros fueron motivo de la demolición de todo el conjunto conventual, incluido el templo. Este es el marco general del aproximamiento que pretendo realizar al análisis de los jardines monásticos, espacios que, debido a su carácter efímero, fueron unos de los primeros en perder su aspecto y carácter originales. Aunque muchos de ellos desaparecieron totalmente, de algunos se guarda noticia, ya sea a través de representaciones pictóricas, gráficas o imágenes fotográficas, o bien, a partir de los vestigios que les sobreviven y que principalmente dan cuenta de sus últimas fases de configuración, destacando aquellos elementos propios de la arquitectura de jardines que se ha definido como "barroca" por su relación con las tendencias que en este sentido se consolidaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII.[6]

4 Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España* (México: Santiago, 1946).

5 Enrique Tovar Esquivel, *Espacios trastocados. Historia del convento de San Lorenzo a través de su arquitectura* (México: Instituto Politécnico Nacional, 2011), 143–52.

6 El investigador Michel Conan ha apuntado los antecedentes historiográficos que han derivado

Inaugurando la aproximación a la revisión de las características de este tipo de espacios, es pertinente revisar la definición de la palabra *jardín* que para 1734 se publicó en el *Diccionario de Autoridades* de la *Real Academia Española:*

> 1. Huerto de recreación, compuesto de diversas flores y hierbas olorosas, ordenado regularmente en varios cuadros, y en ellos lazos y labores, formadas de las mismas hierbas.
> 2. Por semejanza se llama el paraje donde hay abundancia de sujetos hermosos, especialmente mujeres, o de otras cosas de especial bondad, o agradables y deleitosas a los sentidos.[7]

Las definiciones, cuyos antecedentes abarcan hasta las primeras civilizaciones, destacan el agrado y el deleite, además de otras experiencias gozosas propuestas casi a manera de sinónimos de los jardines y que sólo resultarían de la afección sensorial que detonaron este tipo de espacios. Ya sea a nivel simbólico o en cuanto a su configuración arquitectónica, los jardines conventuales también llegaron a satisfacer los requerimientos que supusieron tales conceptos, como se comprobará más adelante, moldeando así la posibilidad de apuntar el tipo de *agencia* de la que fueron motivo y que hicieron extensiva a la totalidad del conjunto conventual, incidiendo en la conformación de su propio carácter y del inmueble que los enmarcó.[8] La existencia de estos espacios dialogó con la de los jardines protagonistas de paseos, de las casas de campo o de "placer", de conventos masculinos y demás edificios de los que también se guarda noticia o de los que inclusive sobreviven vestigios o testigos sustanciales, como en el caso del Jardín Borda en Cuernavaca, del Pensil Mexicano en la actual Alcaldía Miguel Hidalgo de la Ciudad de México, de la Huerta del Colegio de Carmelitas

---

en la clasificación de ciertos tipos de jardines como "barrocos"; en relación con ello ha indicado algunos problemas teóricos que acompañan dicha denominación y que en ocasiones entorpecen el análisis de las cualidades de ciertas producciones que se buscan ordenar bajo dicha categoría cuando no forzosamente debería hacerse. Véase Michel Conan, "The New Horizons of Baroque Garden Cultures", en *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, ed. Michel Conan (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2005), 1–36.

7 *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española*, t. IV (Madrid: Real Academia Española, 1734), consultado el 12 de mayo de 2025, http://web.frl.es/DA.html.

8 Se retoma el planteamiento de Alfred Gell, según el cual un artefacto sociocultural que en este caso puede entenderse como el jardín o el propio convento, de acuerdo con el concepto de agencia del objeto (*agency),* es capaz de afectar a las personas, detonando respuestas emocionales, ideas y acciones, llegando hasta los procesos sociales (Alfred Gell, "The problem defined. The need for an anthropology of art" y "The theory of the art nexus", en *Art and agency, an anthropological theory* [Oxford: Clarendon Press, 1998], 1–27).

de San Ángel, o bien, de la propia Alameda, protagonista de la Ciudad de México desde finales del siglo XVI. Independientemente de la relación que se acaba de sugerir entre los sitios mencionados y los jardines conventuales, la lectura simbólica de la que estos últimos fueron motivo, los convierte en un caso de estudio con características propias.

Los jardines conventuales encarnaron *de facto* la idea de que, partiendo del *Cantar de los Cantares*, la Virgen María podía ser considerada como huerto cerrado u *hortus conclusus,* a manera de metáfora profética y legitimadora de su virginidad; por ende, las monjas, quienes tuvieron a la Virgen como su principal modelo, aspiraron a reproducir dicho ideal, comulgando con un juego retórico polivalente que equiparó sus almas, el convento y sus propias personas con aquel huerto cerrado y jardín místico simbólicamente dispuesto para la unión con Dios. El jardín de los conventos resumió la aspiración de equiparar la clausura con el Paraíso y a sus habitantes como mujeres privilegiadas en aras de la eterna unión con su Divino Esposo.[9] En relación con ello, sobreviven pinturas que permiten revisar los diversos niveles de significación que pueden atribuírsele a los jardines conventuales, los cuales, comulgando con lo anteriormente mencionado, ya ha especificado la investigadora Patricia Díaz Cayeros:

> En su sentido literal, un jardín era un espacio cotidiano pero en su sentido alegórico se transformaba en la Iglesia, en la Esposa del *Cantar de los Cantares* o en una imagen del propio monasterio. En su sentido moral, el jardín sería el alma en particular que necesita de Cristo y, finalmente, en su sentido anagógico (o relativo a los fines últimos) el jardín es un recuerdo del Edén o de la promesa de volver al paraíso en el futuro.[10]

En este sentido, la pieza que una cédula titula como *Desposorios místicos* y que forma parte de la colección del *Museo Nacional del Virreinato*, se cuenta como uno de los ejemplos más elocuentes.

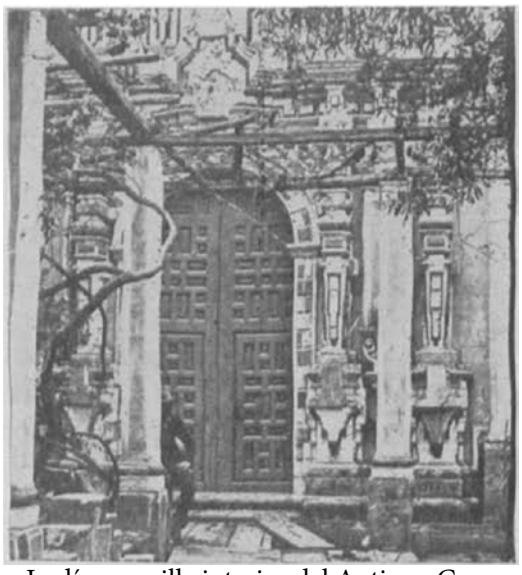
9 Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (Los Angeles; Berkeley; Londres: University of California Press, 1997), 138–39.

10 Patricia Díaz Cayeros, *Jardines místicos: huerto del celestial esposo y pensil eucarístico* (cédula introductoria de la exposición temporal del Museo de Arte Religioso, Ex Convento de Santa Mónica, Puebla, 7 de mayo-30 de junio, 2013).



Autor desconocido, , óleo sobre tela, Nueva España, finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX, Colección Museo Nacional del Virreinato, CONACULTA-INAH.

En dicho lienzo, se construye una alegoría visual que versa sobre el desposorio espiritual, siendo el jardín una metáfora del disfrute planteado en relación con la unión con Dios. El sentido de la obra empata con las definiciones propuestas por el *Diccionario de Autoridades*; las cualidades que en tal publicación se sugieren, casan en esta ocasión con la representación de un edificio conventual que, aunque genérico, comprende elementos que recuerdan a aquellos característicos de las fundaciones monásticas virreinales. Se observan en ella los altos muros que limitaban la clausura femenina, también se miran detalles específicos como lo son unos vanos enmarcados por



Jardín y capilla interior del Antiguo Convento de la Concepción, ciudad de México. Publicada en Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos; narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustrada con más de trescientos fotograbados* (México: Imprenta de Arturo García Cubas, 1904), 20.

jambas prolongadas, arriates, una fuente mixtilínea y una pérgola de la que algunas fotografías de la época de la exclaustración dan cuenta de su existencia y pervivencia.

En la pieza de la colección de Tepotzotlán, a partir de la figuración de un tipo iconográfico definido como "jardines místicos": imágenes propiciatorias de la práctica de la perfección religiosa; se emula el espacio conventual y, particularmente, el jardín en donde principalmente se cultivan flores y árboles, de manera semi-ordenada y en referencia a aquellos diseños de jardines publicados a partir del siglo XVII como parte de las ilustraciones de los manuales de botánica, jardinería y arquitectura. Más allá del simbolismo carmelitano que corresponde a esta obra y que vincula su interpretación con la propuesta teológica de santa Teresa de Jesús, su existencia puede considerarse como una fuente para el aproximamiento a los jardines de clausura, ubicando a la obra medio camino entre otras pinturas de jardines místicos de tendencia idílica y las noticias de los ya extintos jardines conventuales.

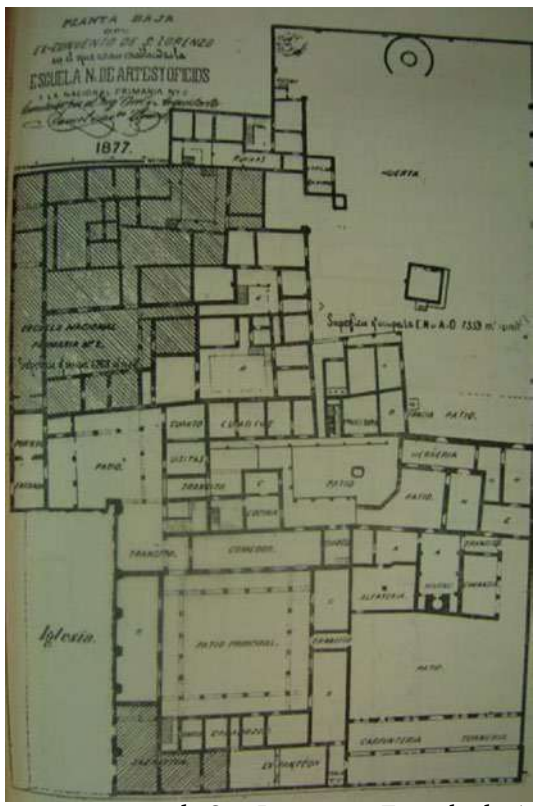


Autor desconocido, *La aparición de Cristo a sor María de la Antigua, Nueva España*, 1815, Templo de Santa Clara de Querétaro. En el vano de la ventana, el pintor representó una vista de un jardín compuesto por una fuente, arriates y árboles, denotando una composición geométrica y que remite a la configuración de los jardines del siglo XVIII.

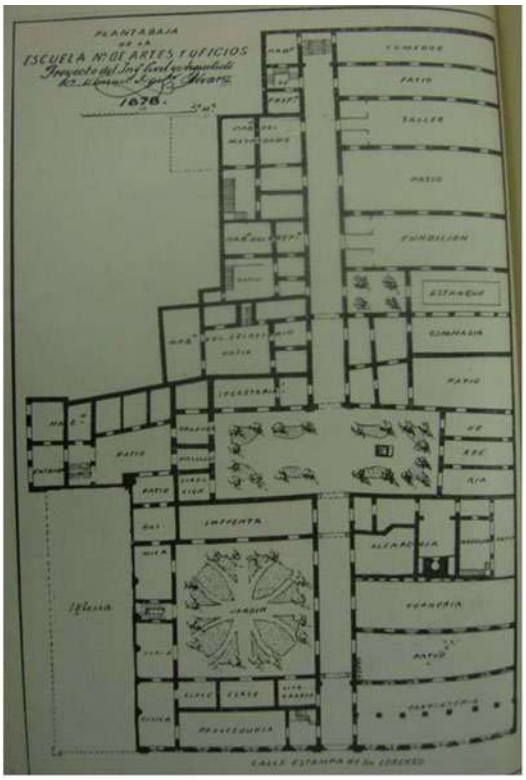
Testigos del jardín conventual

La ya mencionada fundación del Convento de la Concepción inauguró la de 20 conventos más dentro de los límites de la traza de la ciudad de México y que acontecieron durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Se dio paso a la

edificación de inmuebles de un mismo carácter con algunas variantes que respondieron a los pormenores de sus constituciones, a la generosidad de sus benefactores y a las necesidades de su población. En ellos fue imprescindible la presencia de espacios como el templo, coro, antecoro, cripta, sacristía, antesacristía, refectorio, cocina, sala de labor, enfermería, sala de novicias, portería y locutorios, principalmente. La proyección de este tipo de arquitectura se realizó tomando en cuenta las dimensiones del terreno dispuesto para tal fin, el espacio destinado para la disposición del templo y la conformación de los patios que darían paso a los claustros conventuales. Fue así que en los monasterios se erigieron numerosos patios cuadrangulares que, según sus dimensiones y el tipo de dependencias que los rodeaban, se destinaron a distintos fines, llegando a albergar patios de servicio, jardines, huertas y ermitas. Cabe apuntar que dentro de los conventos también se asignaron grandes secciones del terreno al cultivo de huertas, con objetivos distintos a los de los jardines y que, aunque no eran tan extensas como las de las órdenes masculinas, definitivamente llegaron a ocupar un espacio significativo dentro de los límites de los muros de la clausura, tal y como se sabe que ocurrió en el caso del convento jerónimo de San Lorenzo.



Plano del antiguo convento de San Lorenzo y Escuela de Artes y Oficios, levantado en 1877. Publicado en Enrique Tovar, *Espacios trastocados*, 190.



Plano del antiguo convento de San Lorenzo y Escuela de Artes y Oficios, levantado en 1878. Publicado en Enrique Tovar, *Espacios trastocados*, 193.



Vista aérea del antiguo convento de San Lorenzo y de los lotes aledaños que actualmente sirven como dependencias del IPN, vecindades y comercios. Google maps, 2014.

Existen noticias de la época que apuntan a una distinción entre los diversos usos que se le dieron a los patios y a la huerta. Dichas menciones, recogidas en contratos, inventarios, avalúos y pleitos, añaden a este panorama el caso específico de los jardines que las monjas de las órdenes "de regla relajada" tenían al interior de sus celdas y que en general fueron de dimensiones más reducidas que los jardines claustrales.[11]

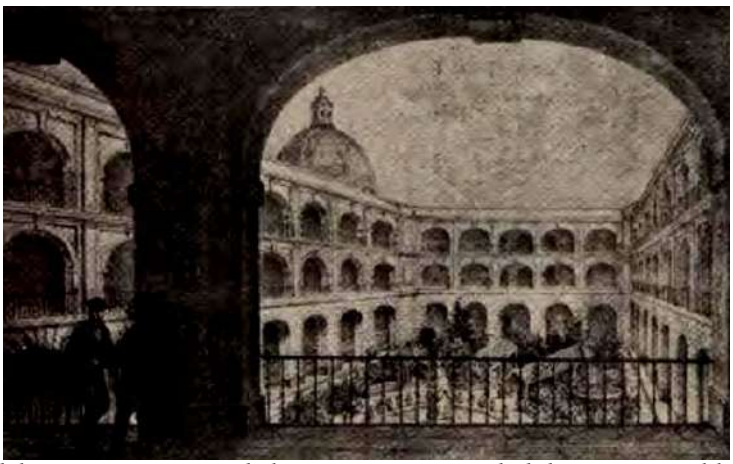
Por otro lado, también destacan las menciones que figuran en publicaciones como la de la autoría de Frances Erskine Inglis o Francisca Erskine Inglis de Calderón de la Barca (1804–1882), mejor conocida como Madame Calderón de la Barca quien, a partir de sus visitas y mediante el libro

11 Acerca de los jardines ubicados en las celdas particulares véanse las noticias que se recogen en las siguientes tesis: Cristina Ratto, "El convento de San Jerónimo de la ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos XVII y XVIII" (tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007); Nuria Salazar Simarro, "El convento de Jesús María de la ciudad de México, historia artística 1577–1860" (tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1986); Enrique Tovar Esquivel, "Arquitectura y vida cotidiana en el convento de San Lorenzo de la Ciudad de México" (tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2001).

titulado *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país,* 1843, presenta una evocación de algunos jardines de conventos de monjas.

Sobre el caso del antiguo convento de la Encarnación dice lo siguiente:

> El jardín, que fue lo primero que visitamos, le tienen muy bien cuidado, con sus arriates, de guijarros, bancas de piedra, y una fuente que vierte sus aguas jugetonas y chispeantes. Los árboles se doblaban bajo el peso de la fruta, y esquilmaron para nosotras los parterres de las más bellas flores: guisantes de olor y rosas, que aquí siempre abundan en todos los jardines, claveles, jazmines y heliotropo. Era un cuadro encantador contemplarlas ir y venir, o formando corros en ese jardín de altas paredes en donde no llega el bullicio de la ciudad; y mientras el sol se hundía detrás de las montañas, todo respiraba reposo y alegría.[12]



Jardín del antiguo convento de la Encarnación, ciudad de México. Publicada en Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos; narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustrada con más de trescientos fotograbados* (México: Imprenta de Arturo García Cubas, 1904), 26.

Acerca del caso del convento de Santa Teresa la Antigua y dando cuenta de la austeridad con la que esta orden aspiraba a vivir, Madame Calderón hizo una breve mención del jardín principal que solía poseer el convento y que probablemente corresponde al espacio que recuperado a partir de los trabajos de rescate arqueológico y que resultaron en la restauración y estabilización de un pequeño patio que actualmente puede visitarse, ubicado a un lado del recinto que anteriormente sirvió como templo: "Poseen [las monjas de Santa Teresa la Antigua] un pequeño jardín con una fuente, lleno de flores y un algo de fruta; pero todo es de menores proporciones y más melancólico que en el convento de La Encarnación".[13]

---

12 Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, trad. y pról. Felipe Teixidor, 2.ª ed. (México: Porrúa, 1967 [1843]), 107.

13 Calderón de la Barca, *La vida en México*, 204.



Vista del Patio del antiguo convento de Santa Teresa la Antigua o San José, ciudad de México; tomada del sitio web del museo *Ex teresa de arte actual http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/* (consultado el 18 de mayo de 2014). En la imagen se observan los trabajos de rescate arqueológico y que resultaron en la recuperación de los vestigios de uno de los patios del recinto.

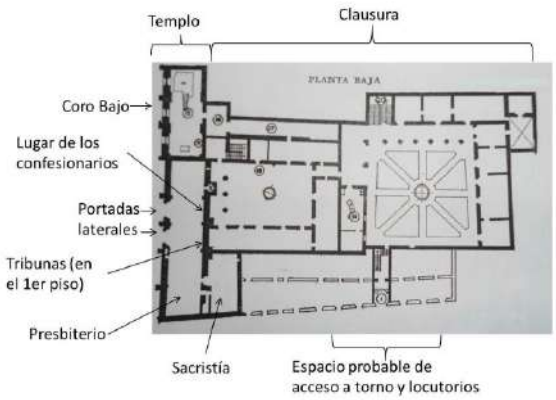


Detalle en el que se observa la fuente dispuesta en el patio del antiguo convento de Santa Teresa la Antigua; Fotografía de José Ignacio Lanzagorta.

En atención al afán de este ensayo, es imperante destacar la mención dentro de las citas anteriores de los grupos de árboles, parterres, arriates de guijarros, fuentes, bancas, flores, así como de la dicha que denota el ánimo y acciones de sus habitantes: las monjas. El particularizar estos aspectos, hará elocuente su consideración a la luz de pinturas como las que ya se mencionaron, en las que se repite la presencia de tales elementos; por otro lado, también será pertinente su comparación con ilustraciones de jardines, trabajadas mediante técnicas de estampación: modelos formales para la proyección de este tipo de espacios que a su vez confirman su injerencia a través de su cotejo con planos y algunos conventos que aún conservan parte de sus jardines.



Autor desconocido, *Alegoría al Dulcísimo Esposo o El Cantar de los cantares o Jardín del rey Salomón*, óleo sobre tela y estructura de madera, siglo XVIII, Colección Museo de Arte Religioso. Ex Convento de Santa Mónica. Fotografía: Andrés De Leo.



Plano del antiguo convento de Santa Mónica, Puebla. Tomado de: Cristina Ratto, "La ciudad dentro de la gran ciudad". En el plano se destaca la sección que corresponde a las fotografías presentadas.



Vista del claustro del antiguo convento de Santa Mónica, Puebla. Fotografía tomada de: http://www.mexicoenfotos.com/antiguas/puebla/puebla/MX13229838193872



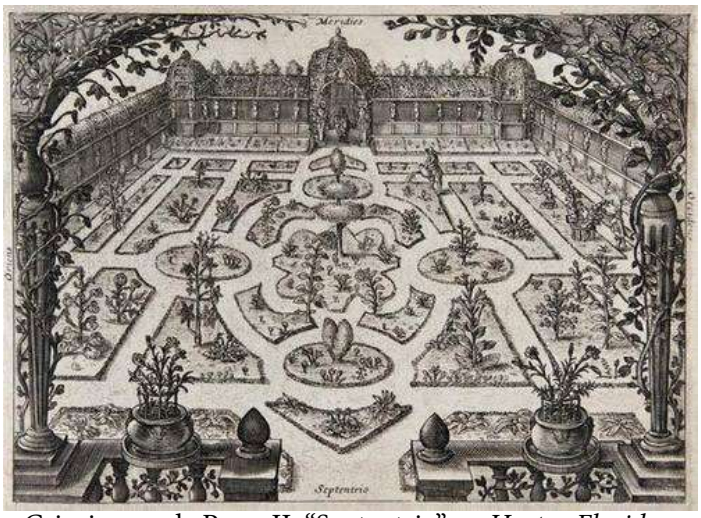
Vista del claustro del antiguo convento de Santa Mónica, Puebla. Fotografía: Mayela Flores

En cuanto a los modelos formales que recogieron los proyectistas de estos espacios, es difícil mencionar títulos o nombres específicos, pues aún están por realizarse investigaciones más profundas en este sentido, sin embargo, considerando el panorama general del tema, se sabe que, por ejemplo, eran conocidos los diseños de jardines que se usaron como modelo formal para la decoración de la sillería de coro de la Catedral de Puebla. En relación con ello, se han identificado las ilustraciones de publicaciones alemanas como *Hortus palatinus* de Salomon de Caus, 1620; *Architectura curiosa nova* de Georg Andreas Böckler, 1662 y *Den nederlandtsen hovenier* de Jan van der Groen, 1669.[14] Asimismo, se sabe que son abundantes las ilustraciones de jardines que acompañaron las publicaciones de herbarios como los que se resguardaron en bibliotecas novohispanas, como fue el caso de la colección de ejemplares franceses que poseyó el ya extinto Jardín Botánico de la Ciudad de México, antaño ubicado al interior del actual Palacio Nacional.[15] En este sentido, es pertinente presentar a manera de

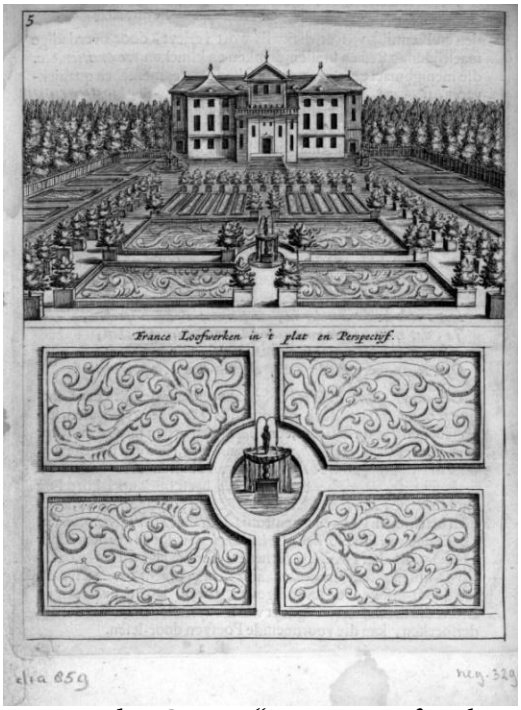
14 Patricia Díaz Cayeros, "Garden as Threshold in Eighteenth-Century New Spain. The Puebla Cathedral's *Hortus Conclusus*", en *Interlacing Words and Things. Bridging the Nature-Culture Opposition in Gardens and Landscape*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXXIII (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2012), 135–55.

15 Joseph Dionisio Larreátegui, *Descripciones de plantas. Discurso que en la abertura del estudio*

ejemplo algunas de las ilustraciones de jardines recogidas en varios de los herbarios más difundidos durante el siglo XVII y XVIII, así como modelos de jardines recogidos en manuales arquitectónicos.



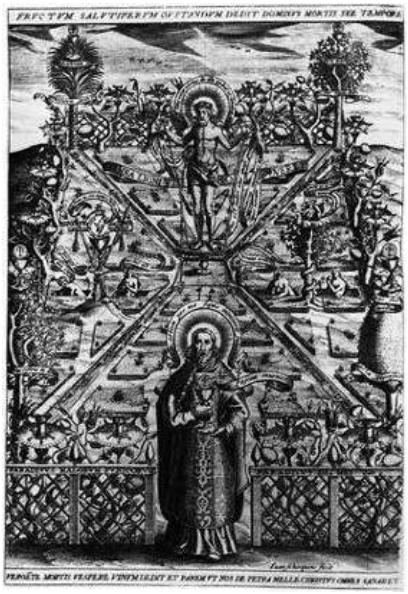
Crispin van de Passe II, "Septentrio" en *Hortus Floridus*, Holanda, 1614.



Jan van der Groen, "France Loofwerken in plat en Perspectiif", en *Den Nederlandtsen Hovenier*, Amsterdam, 1669.

de botánica del 1 de junio de 95 se pronunció en el Real Jardín de México (México: M. de Zúñiga y Ontiveros, 1795), 24.

No hay que perder de vista que, aunque los ejemplos presentados corresponden al ámbito civil, en cuanto a los diseños de jardines existió un intenso intercambio formal que fue motivo de una recepción a gran escala, la cual trascendió las fronteras de los muros del convento y de los referentes formales religiosos que se privilegiaron, entre los que destaca como ejemplo el grabado que versa sobre el tema de la Redención y que ilustró el libro *Psalmodia Eucharistica de* Melchor Prieto, 1622.[16]



Juan Schorquens, "Alegoría de la Sangre de Cristo" en Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, estampa, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

Consideraciones finales:

A través del libro *Paraíso Occidental*, 1683, Carlos de Sigüenza y Góngora realizó una crónica del Real Convento de Jesús María que, en aquella ocasión, presentó de la siguiente manera:

> Ennoblecieron los augustísimos progenitores de V.M. su imperial ciudad de México con el Convento Real de Jesús María; mejorando en él su magnificencia aquel delicioso Paraíso, con que en las niñeces del mundo se engrandeció el Oriente: porque si aquél se componía de lo que experimentó la voracidad del

16 Pablo Ruiz Martínez-Cañavate, *Psalmodia Eucharistica, grabados e iconografía* (Granada: Zumaya, 2011), 137–38.

> tiempo por vegetable, el que en el contexto de este volumen le ofrezco a V.M. se forma de flores que se han de inmortalizar por racionales en el mismo empíreo […].[17]

A partir de dichas palabras, el autor comulgaba con una tradición consolidada durante la Edad Media tardía que buscó equiparar a los conventos con jardines y a sus pobladoras con las flores virtuosas que bien podrían poblar el Paraíso, aspiración máxima y modelo ideal de todos los yermos, en tanto rico jardín plantado por Dios. De esta manera, el autor participó de una tradición retórica de la que las imágenes de jardines místicos se apropiaron para condensar las aspiraciones de unión con lo divino, cifrándolas mayormente en las representaciones de *hortus conclusus* que, a su vez, podían calificarse de *locus amoenus*: el jardín cerrado, símbolo lauretano que resumió la significación del alma de las monjas, de la iglesia y de los conventos, se dispuso como una locación ideal para el cultivo del amor de Dios. Los jardines conventuales que existieron, no sólo a nivel de alegoría, sino como una realidad dispuesta para su disfrute al interior de la clausura, recogieron esa idea y la reformularon a partir de estrategias propias de la arquitectura de jardines de la época, pero dotándola de un carácter propio que, recordando las palabras de Madame Calderón de la Barca, se convirtieron en una efectiva estrategia que apartó a sus pobladoras del bullicio del "siglo" o de la vida detrás de los muros del convento, transportándolas a un estado de reposo y alegría, paradigma aspiracional del ámbito monjil que hizo de la arquitectura de jardines un medio propiciatorio de la máxima virtud:

> Ahora tornemos a nuestra huerta o vergel, y veamos cómo comienzan estos árboles a empreñarse para florecer y dar después fruto, y las flores y claveles lo mismo para dar olor. Regálame esta comparación, porque muchas veces en mis principios […] me era gran deleite considerar ser mi alma un huerto y al Señor que se paseaba en él.[18]

[17] Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paraíso Occidental* (México: CONACULTA, 2003 [1683]), 33.
[18] Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, ed. Tomás Álvarez (Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2011), 141.

Bibliografía

Amerlinck, Concepción, y Manuel Ramos Medina. *Conventos de Monjas. Fundaciones del México Virreinal*. México: CONDUMEX, 1995.

Baridon, Michel. *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas (Islam, Edad Media, Renacimiento, Barroco)*. Textos de paisaje. Madrid: Abada, 2005.

Barnett, Rod. "Serpent of Pleasure: Emergence and Difference in the Medieval Garden of Love". *Landscape Journal*, núm. 28 (2009): 137–50.

Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Traducción y prólogo de Felipe Teixidor. 2.ª ed. México: Porrúa, 1967 [1843].

Charlesworth, Michael. "Sacred landscape: signs of religion in the eighteenth-century garden". *Journal of Garden History* 13 (enero–junio de 1993).

Conan, Michel, ed. *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2005.

–––. "The New Horizons of Baroque Garden Cultures". En *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, edición de Michel Conan, 1–36. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2005.

–––, ed. *Sacred Gardens and Landscapes: ritual and agency*. Dumbarton Oaks Colloquium Series in the History of Landscape Architecture, núm. 26. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2007.

Delumeau, Jean. *Historia del paraíso*. México: Taurus, 2003.

Díaz Cayeros, Patricia. "Garden as Threshold in Eighteenth-Century New Spain. The Puebla Cathedral's *Hortus Conclusus*". En *Interlacing Words and Things. Bridging the Nature-Culture Opposition in Gardens and Landscape*, 135–55. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXXIII. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2012.

–––. *Jardines místicos: huerto del celestial esposo y pensil eucarístico*. Cédula introductoria de la exposición temporal del Museo de Arte Religioso, Ex Convento de Santa Mónica, Puebla, 7 de mayo – 30 de junio, 2013.

Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española. T. IV. Madrid: Real Academia Española, 1734. Consultado el 12 de mayo de 2014. http://web.frl.es/DA.html.

Gell, Alfred. *Art and agency, an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Hamburger, Jeffrey F. *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*. Los Angeles; Berkeley; Londres: University of California Press, 1997.

Kagan, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1493–1780*. Madrid: El Viso, 1998.

Larreátegui, Joseph Dionisio. *Descripciones de plantas. Discurso que en la abertura del estudio de botánica del 1 de junio de 95 se pronunció en el Real Jardín de México*. México: M. de Zúñiga y Ontiveros, 1795.

Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.

Muriel, Josefina. *Conventos de Monjas en la Nueva España*. México: Santiago, 1946.

Ratto, Cristina. "La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinatos de Nueva España y Perú". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 94 (2009).

———. "El convento de San Jerónimo de la ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos XVII y XVIII". Tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

Rubial García, Antonio. "El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España". *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, núm. 18 (enero–abril de 2010): 5–33.

Ruiz Martínez-Cañavate, Pablo. *Psalmodia Eucharistica, grabados e iconografía*. Granada: Zumaya, 2011.

Salazar Simarro, Nuria. "El convento de Jesús María de la ciudad de México, historia artística 1577–1860". Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1986.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Paraíso Occidental*. México: CONACULTA, 2003 [1683].

Teresa de Jesús, Santa. *Obras completas*. Edición de Tomás Álvarez. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2011.

Tovar Esquivel, Enrique. "Arquitectura y vida cotidiana en el convento de San Lorenzo de la Ciudad de México". Tesis de licenciatura en Arqueología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2001.

———. *Espacios trastocados. Historia del convento de San Lorenzo a través de su arquitectura*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2011.

Antonio Cortijo Ocaña
University of California, Santa Barbara

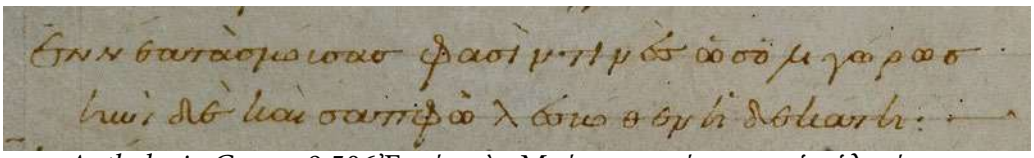
ARTÍCULO

Sor Juana en su contexto: *la res publica litterarum*

La monja jerónima, Sor Juana, la Décima Musa, la madre Sor Juana Inés de la Cruz, la intelectual, la feminista, la cortesana Sor Juana ha sido estudiada en sus muchas facetas, como si en torno a su persona se congregaran muchas capas o caras que los estudiosos han ido desentrañando con paciencia. Se la ha analizado como escritora que defiende la capacidad intelectual femenina, una feminista *avant la lettre*. Como religiosa en su aspecto devocional y en su vida conventual de servicio a sus compañeras de convento. Como escritora de circunstancias, haciendo gala de su ingenio en breves composiciones que acompañaron regalos enviados a diversas personalidades y amistades. Se la ha estudiado como creadora de espectáculos teatrales que, dentro del convento, ayudarían a entretener a una sociedad cerrada y algunas amistades invitadas. Como casi confidente de personajes de alcurnia, en especial los del entorno virreinal de los marqueses de la Laguna y de María Luisa Manrique de Lara Gonzaga. Como intelectual recluida en su celda y entre sus libros, dedicada al estudio y a la composición. Como escritora de poemas, villancicos, discursos y obras teatrales, todos dentro de los moldes estéticos y genéricos de la época. Como figura epigonal de todo un movimiento hispano y europeo poético y estético conocido como Barroco. Como icono político-cultural que alcanza nada menos que carácter de figura fundacional de las letras para la nación mexicana. Como máxima representante de las letras virreinales del periodo colonial, a modo de piedra fundacional o faro y luminaria de una época en que comienza *velis nolis* a dejarse entrever una conciencia criolla que identifica lo mexicano como un ente cultural dotado de legitimidad letrada. Como monja, en suma, sometida al deber de pasar sus escritos por la criba del confesor. Como *yo, la peor de todas* con que se erige (o se la ha erigido) casi en mártir de la cultura y mártir del intelecto. Y con esto no

trato de agotar los muchos perfiles que los estudiosos siguen destacando en Sor Juana.

En mis estudios anteriores sobre Sor Juana[1] he partido de dos premisas que considero cruciales. La primera es que es imposible estudiar el significado de la obra de Sor Juana sin analizarla en su totalidad. Sin analizar sus poemas, su teatro, su *Primero Sueño*, su *Neptuno alegórico*, y sus obras ensayísticas menores como un todo, es decir, mirando de manera aislada alguna de estas obras o alguna parte de estas obras, algún poema suelto, o la *Carta atenagórica* o la *Crisis de un sermón,* o una selección de sus *Villancicos,* no se puede entender a Sor Juana. Mi segunda premisa es que Sor Juana es un epígono cultural español: esto significa que por la fecha en que nació y murió, es decir, por una simple cuestión cronológica, escribe al final de un período y escribe dentro de un contexto con unos referentes culturales y estéticos, que son los de la lengua española en que escribe, y son los de los autores que lee, que provienen del Barroco español y del Humanismo vernáculo, latino y europeo, con el aditamento de algunos clásicos y patrísticos. Y dentro del mundo hispano, por usar una etiqueta reciente, Sor Juana, como no podía ser menos, mira a su *patria chica*, la Nueva España, entendida como la Ciudad de México. Ese es el marco geográfico y cultural de Sor Juana.



Anthologia Graeca 9.506 Ἐννέα τὰς Μούσας φασίν τινες· ὡς ὀλιγώρως· ἠνίδε καὶ Σαπφὼ Λεσβόθεν ἡ δεκάτη (Algunos dicen que las Musas son nueve; ¡qué descuido!; pues hay una Décima: Safo de Lesbos) *(mi traducción)*

Para estas líneas, pues, me gustaría aplicar a Sor Juana otro membrete, si se quiere simplista, uno más que añadir a los de religiosa, feminista, cortesana, etc. con que se ha tildado a la monja: el de humanista.[2] Porque reducién-

[1] Especialmente Antonio Cortijo Ocaña, *Sor Juana o la búsqueda de identidad* (Sevilla: Renacimiento, 2016); y Antonio Cortijo Ocaña, "Sor Juana en su gineceo: las *puellae doctae* humanista", en *Carísimas hermanas. Y doce diálogos actuales*, ed. S. Poot Herrera (Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2024).

[2] En Cortijo, "Sor Juana en su gineceo", reflexioné sobre las *puella doctae* tratando de situar a Sor Juana en lo que denominé para ese trabajo su "gineceo". En este caso quiero recuperar algunas de esas ideas, aunque con un enfoque distinto: situar a Sor Juana en varios contextos que explican su preparación y esencia humanista, explicando en qué consiste la misma.

donos ahora al aspecto de la lectura, reflexión intelectual y afán por poner sus ideas por escrito, a lo que Sor Juana dedica en cuerpo y alma su vida entera no es sino a ser un miembro más de esa comunidad letrada que a ambos lados del Atlántico y sin que haya distingos nacionales se denomina *res publica litterarum*, la que engloba en uno a la *intelectualidad* de todo el orbe europeo y su extensión americana. Sor Juana es sus libros, y los libros de su celda y convento son la monja Sor Juana. De ellos aprende y con ellos dialoga, así como a ellos se refiere de modo constante en sus escritos.

Humanista no es un epíteto más, sino *el* marbete, *la* etiqueta que creo mejor describe a Sor Juana. Humanista es, creo, como ella se hubiera descrito a sí misma, o una de las etiquetas con que más se hubiese sentido en conformidad. Pero humanista no es una etiqueta única que aplicar a la monja. Sor Juana vendría a ser miembro de lo que podríamos denominar quinta o sexta generación humanista, aquella que comenzara en España con Nebrija, en Salamanca, hacia 1485. Humanistas por antonomasia son Martínez de Cantalapiedra, Francisco de Enzinas, Hernán Núñez de Toledo, Arias Montano, Pedro de Valencia o Sánchez de las Brozas, por citar sólo algunos nombres a vuelapluma en el caso español. Antes, claro, debíamos haber comenzado por el humanismo en ciernes de Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, y de Alfonso de Madrigal, los dos profesores de Salamanca, los dos a veces llamados pre-humanistas, de hacia 1450. Amén de ello, el humanismo entra en Castilla de mano de mecenas nobles, entre ellos el marqués de Santillana o el conde de Tendilla.

Por supuesto, humanista por excelencia es Antonio de Nebrija, que a su vez había aprendido sobre el movimiento en Italia, en donde nace el movimiento. Humanistas excelsos italianos del siglo XV, son Coluccio Salutati (a quien se aplica el título de creador del *umanesimo civico*), León Bautista Alberti, Ficino, Pico della Mirandola o Pietro Bembo, o en el caso francés Jacques Lefèvre d'Étaples, Guillaume Budé o Pierre de La Ramée. Humanista es, por supuesto, Desiderio Erasmo.[3]

Ello no quiere decir, *va de soi*, que quiera ni por asomo comparar a Sor Juana con ninguna de esas figuras cimeras. Por debajo de estos nombres excelsos y sus estudios y escritos sobre letras latinas, griegas o hebreas, sobre

[3] La bibliografía al respecto es ingente, aunque remito al lector a Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas* (Madrid: Gredos, 1994), y Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España* (Madrid: Cátedra, 1994), y a la bibliografía contenida en ellos, así como a Teresa Jiménez Calvente y Antonio Cortijo Ocaña, "Humanismo español latino: Breve nota introductoria", *La Corónica* 37, núm. 1 (2008).

escriturística y filosofía, sobre política y derecho, existe una larguísima nómina de discípulos y seguidores (a veces directos, a veces indirectos a través de la lectura de su obra) que conforman una *comunidad*, una especie de república de las letras. Se leen entre sí, se escuchan en la cátedra universitaria, se cartean y hasta se visitan, y su pensamiento se difunde a través del medio escrito, de la compraventa de libros y su difusión desde imprentas especializadas como la de Aldo Manucio en Venecia, o los Cromberger en España, y de la lectura reposada. Y sus libros viajan sin parar desde las prensas de los impresores a las librerías y las bibliotecas conventuales, universitarias o privadas. En diálogo con los vivos y los muertos, con los autores de las épocas pretéritas y los actuales, se va conformando un espacio donde las *letras*, la lectura y reflexión meditadas se dan la mano y conforman el ser de los humanistas.

A esta comunidad general letrada pertenece Sor Juana. Lo que es más anómalo en su caso (aunque ni mucho menos único, como veremos) es que se trate de una mujer, pues no son muchas las que de su género entran en la época a formar parte de esa élite del pensamiento. El no ser muchas, sin embargo, no quiere decir que no hubiera un abundante grupo de ellas, llamadas con el apelativo genérico de *puellae doctae*, minervas, cuartas musas, segundas safo o décimas musas. En su mayoría pertenecían a los grupos más elevados de la sociedad (al que pertenece Sor Juana como privilegiada por nacimiento), y se les había dado en consecuencia una educación esmerada, en la que habían sobresalido por sus dotes de ingenio. Algunas, las menos, son hijas de profesores humanistas que han decidido dar a sus hijas educación cuidadosa. Quizá el caso más señalado en el mundo hispano de las *mujeres doctas* sea el de Luisa Sigea, llamada la Décima Musa por antonomasia. En Italia el nombre más destacado es el de Laura Cereta. A esa nómina de doncellas o jóvenes intelectuales pertenece por pleno derecho Sor Juana, junto a nombres que la anteceden como los de las españolas Luisa Medrano, Francisca de Nebrija, Beatriz Galindo, Oliva Sabuco de Nantes, la portuguesa Publia Hortensia de Castro, las italianas Laura Cereta, Cassandra Fedele, Isotta Nogarola, Olimpia Fulvia Morata, o las inglesas Mildred, Anne, Katherine y Elizabeth Cooke o Margaret Roper, hija de Tomás Moro. Así, cuando Sor Juana recibe el epíteto de *décima musa mexicana*, quien le pone el apelativo reconoce en ella a una más de las *puellae doctae*; el epíteto no sale de la nada, sino que quien lo crea era capaz de reconocer, en el momento coetáneo, en el momento mismo en que Sor Juana está escribiendo,

que es a ese mundo de las sabias letradas europeas al que pertenece nuestra monja, y le da asimismo un apelativo numérico y otro gentilicio, los dos prototípicos de otras mujeres. El numérico es referente al 10; el gentilicio es el referente a su lugar de residencia, la Ciudad de México.[4]

[4] Para una bibliografía básica de humanistas españolas y europeas, y sobre autoras de la temprana modernidad, ver Rosa María Alabrús Iglesias, *Juliana Morell. De niña prodigio a maestra de las emociones* (Sant Cugat del Vallès: Ed Arpegio, 2020); C. Borreguero Beltrán, "*Puellae doctae* en las cortes peninsulares", *Dossiers feministes* 15 (2013); María Antonia del Bravo, "Humanismo y humanistas españolas", https://www.laityfamilylife.va/content/dam/laityfamilylife/Documenti/donna/culturasocieta/espanol/HUMANISMO%20Y%20HUMANISTAS%20ESPA%C3%91OLAS.pdf; T. Gismera Velasco, *Luisa de Medrano. La primer catedrático* (Torazza Piemonte: Amazón Italia Logística, 2016); T. Gismera Velasco, "Luisa de Medrano. La primera mujer catedrático europea", 2017, http://tgismeravelasco.blogspot.com/2017/03/luisa-de-medrano-y-de-atienza-la.html; T. Gismera Velasco, "Luisa de Medrano. Una mujer para la historia", 2018, https://henaresaldia.com/luisa-medrano-una-mujer-la-historia/; R. Grande del Brío, *Beatriz Galindo y Lucía de Medrano. La latina y la catedrática* (Salamanca: Signo, 2020); María del Mar Graña Cid, *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III–XVII)* (Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, D.L. 1994); Elizabeth Teresa Howe, *Autobiographical Writings by Early Modern Hispanic Women* (London: Tamesis, Taylor and Francis, 2016); Kristine Ibsen, "The High Places of my Power: Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad and the Hagiographic Representation of the Body in Colonial Spanish America", *Colonial Latin American Review* 7, núm. 21 (1998); Kristine Ibsen, *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America* (Gainesville: University Press of Florida, 1999); Theresa M. Lamy, "Juliana Morell: Child Prodigy, Religious Reformer, Spiritual Writer" (tesis de doctorado, New York University, 1992); Asunción Lavrin, "De su puño y letra: las epístolas conventuales", en *El monacato femenino en el Imperio español* (México: Condumex, 1995); Asunción Lavrin, "La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el convento de San Juan de la Penitencia", *Estudios de Historia Novohispana* 22 (2000); Julia Lewandowska, *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2019); Julia Lewandowska, *Escritoras monjas de los siglos de oro*, https://escritoras-monjas.al.uw.edu.pl/; Rosalva Loreto López, *Los conventos de mujeres en el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII* (México: El Colegio de México, 2000); Áurea María Martín Tordesillas, *El Renacimiento y las Humanistas españolas: discurso de apertura del año académico 1961–62* (Toledo: Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1961); Ruth Martínez Alcorlo, ed., "*Puellae doctae* en la corte de los Reyes Católicos (1470–1555): educación, literatura y mecenazgo", *Atalaya* 20 (2020), https://journals.openedition.org/atalaya/4896#text; V. Márquez de la Plata y Ferrándiz, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica* (Madrid: Castalia, 2005); J. J. Mateos Díez, "Problemas de interpretación: de las fuentes documentales manuscritas e impresas sobre Luisa de Medrano", *Studia Historica: Historia Moderna* 44, núm. 1 (2022); L. Montaño Montero, "Humanistas en la corte de Isabel la Católica: Luisa de Medrano, ¿primera catedrática en una universidad europea?", *Cuadernos sobre Vico* 27 (2013); Bárbara Mujica, *Women Writers of Early Modern Spain: Sophia's Daughters* (New Haven: Yale University Press, 2004); Kathleen A. Myers y Amanda Powell, eds., *A Wild Country Out in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun* (Bloomington: University of Indiana Press, 1999); Margarita Nelken, *Las escritoras españolas* (Madrid: Horas y Horas, 2011 [1930]); Elizabeth Rhodes, "Luisa de Carvajal's Counter-Reformation Journey to Selfhood (1566–1614)", *Renaissance Quarterly* 51 (1998); Antonio Rodríguez Vela, "Las mujeres vindicadas: autoras españolas hasta el siglo XVIII", *Biblioteca Nacional de España*, 15 de octubre de 2021, https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/las-mujeres-vindicadas-autoras-espanolas-hasta-el-siglo-xviii; E. Sánchez Salor, "Mujeres humanistas en el siglo XVI. Un desiderátum teórico", en *La mujer en la Europa*

Mención especial, para delimitar aún más el perfil humanista de Sor Juana, merece el contexto en que ejercita su saber. Este se produce dentro de las tapias conventuales, es decir, en un enclaustramiento del que no saldrá nunca nuestra monja, aunque en él estará dotada del tiempo libre y la falta de ataduras sociales que otras mujeres de su posición no podían disfrutar. Este mundo claustral, de hecho, lejos de suponer un encerramiento opresivo no representaba sino un mundo de libertad de acción sin el que hubiera sido imposible obtener la figura de Sor Juana tal como la conocemos. En ello no es tampoco única, si hemos de señalar paralelos, porque otras muchísimas mujeres dedicadas a Dios y coetáneas de Sor Juana escribieron obras por decenas, o literalmente por miles de decenas, empezando en el mundo ibérico por sor Isabel de Villena. Quien comenzara la labor de rastreo de monjas escritoras hace ya muchas décadas fue Serrano y Sanz en sus dos volúmenes de *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el 1401 hasta 1833* para la BAE, y luego más en específico varios estudiosos que culminan ahora con los proyectos dirigidos por Nieves Baranda y Rebecca Sanmartín Bastida en la Universidad Complutense y la UNED, así como Julián Olivares, Janet Pérez o Anne Cruz en Norteamérica, o la reciente base Bieses.[5] En la actualidad, algunos de los temas más candentes en este respecto son el catálogo biográfico de mujeres escritoras en español, el estudio de las redes de sociabilidad femenina, y el análisis de la literatura espiritual a ambos lados del Atlántico. Asimismo, debe indicarse que dentro de las autoras que más interés han generado en las últimas décadas figuran Ana Caro Mallén y especialmente María de Zayas, amén de Sor Juana.

Dentro de las tapias conventuales, por seguir con ese contento sorjuanino, es cierto que sólo algunos casos especiales de escritoras descollaron de manera significativa, como son santa Teresa de Jesús, sor María Jesús

renacentista y en el Nuevo Mundo, coord. R. Martínez de Codes y C. Chaparro Gómez (Yuste: Fundación Academia Europea y de Yuste, 2000); Jane Stevenson, *Women Latin Poets. Language, Gender, and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2005); Ronald E. Surtz, *Writing in Medieval and Early Modern Spain: The Mothers of Saint Teresa of Avila* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995); Tomás Velasco Gismera, *Luisa de Medrano. La primer catedrático: Apuntes biográficos* (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017); y Iris M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (Barcelona: Anthropos, 1997).

[5] Ver por ejemplo el monográfico dirigido por Nieves Baranda, "Cartas y comunidades de mujeres en la Iberia de la primera modernidad", *eHumanista* 67, https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/67, o el recentísimo libro de Núria Lorente Queralt, *Manchadas de tinta las manos: Imaginarios femeninos y redes de sociabilidad en torno al libro hispánico en la primera Modernidad* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2026).

de Ágreda, Sor Marcela de San Félix o Sor Ana de San Bartolomé, pero el género de la literatura visionaria y/o religiosa y devocional da para llenar muchos, muchísimos volúmenes, con los escritos, pasados siempre por el consiguiente tamiz del confesor, de muchas monjas a ambas orillas del Atlántico. Entre las americanas, sin ir más lejos, estamos ahora en condiciones de escuchar voces como las novohispanas de la Venerable Madre María Magdalena de Lorravaquio Muñoz, María de Jesús [de Tomelín], el Lirio de Puebla sor Isabel de la Encarnación [Bonilla de Piña], Doña María Inés de los Dolores [Mora y Cuéllar], Doña Francisca de San José, Sor María de San José; o las peruanas Santa Rosa de Santa María (1586–1617), la Donada Úrsula de Jesucristo, Santa Mariana de Jesús (Azucena de Quito, 1618–1645), Antonia Lucía del Espíritu Santo, Sor Gertrudis de San Ildefonso, La Perla Mística; o las novogranadinas sor Jerónima del Espíritu Santo y Francisca Josefa de la Concepción de Castillo.[6]

Otro contexto que es necesario tener en cuenta para acotar el perfil humanista de Sor Juana es el áulico. Sor Juana es monja, monja de clausura, pero una clausura que dista mucho de ser la que conocemos en la actualidad. La literatura de Sor Juana no podría entenderse en gran medida sin prestar atención a la corte virreinal mexicana en que se produce, que en ese sentido es también un remedo de otras muchas cortes virreinales del mundo hispano, empezando con el grandísimo antecedente de la napolitana del Magnánimo (aunque esta en castellano, valenciano, italiano y latín), para seguir con la siciliana o hasta la valenciana de Fernando el Católico o Germana de Foix. Es decir, es costumbre normal en los virreinatos de los Habsburgo del XVI y XVII el haber fomentado cortes letradas.[7] Y aquí cabe explicar una paradoja. Aunque Sor Juana no saliera de las tapias conventuales, la atmósfera de la corte se adentró en los muros, directa o indirectamente. Pertenece de lleno a este ámbito todo el perfil de poesía de circunstancias de Sor Juana, que sólo se entiende como epígono de una moda que comenzó en particular en la corte de Carlos V, con el precedente de la

6 Ver Emilio Ricardo Sáez Rivera y su estupendo *De manos femeninas: Voces místicas criollo-mulatas en la Hispanoamérica colonial (siglos XVI–XIX). Antología y estudio* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2026).

7 No me refiero ahora (en exclusiva) a los virreinatos novohispano y peruano, sino a los territorios europeos o ibéricos con virreyes españoles, es decir el Reino de Nápoles, el Reino de Sicilia, el Reino de Cerdeña, el Reino de Portugal y los territorios de la Corona de Aragón dentro de la Península (Aragón, Cataluña, Valencia y Mallorca), todos ellos gobernados y administrados por virreyes (o lugartenientes).

catalana de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, y se extendió sobremanera en la de Felipe II.

Que Sor Juana utilice otros idiomas en su lírica, otro de los elementos que se han señalado como prueba de su conocimiento asombroso, es también producto, no de erudición o solo de erudición, sino de moda, una moda renacentista/barroca que proviene de España. Juan de Timoneda había escrito comedias en 4 idiomas, con personajes que hablaban en catalán (o valenciano), castellano, italiano y latín; lo mismo había hecho Juan de Heredia en su obra, o Luís del Milán, los dos dentro de la corte virreinal valenciana; Lope de Vega usa el neerlandés en varias de sus comedias del ciclo de Flandes; Díaz Rengifo introduce un pequeño auto en gallego dentro de su obra *Comedia de la invención de la sortija*; y Garibay alternó el castellano y el vasco en sus obras, todos ellos en el siglo XVI. El cronista Beuter escribe su obra en valenciano y castellano. En este contexto es donde cabe ver el uso del vasco en Sor Juana, o bien las referencias al náhuatl y los tocotines en su obra: es dar sabor local a su trabajo en un contexto hispánico en el que hay muchos idiomas del imperio, que entran en la literatura escrita en español como algo supeditado a la misma.

Por último, un contexto más en que situar la producción de nuestra monja es el político-cultural novohispano. Ahora en diálogo con el mundo hispano general, el transatlántico que engloba la producción a ambas orillas del océano, Sor Juana nos muestra el eco de las preocupaciones de la prosa política de las épocas de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, con los escritos políticos de Quevedo o de Saavedra Fajardo. Así, si en la *Carta Atenagórica* la monja respondía a la famosa frase de san Pablo (o malamente atribuida a san Pablo porque no es sino una adición tardía al texto original) que indicaba *mulieres in ecclesia taceant* (*que callen las mujeres en la Iglesia*), en el *Neptuno alegórico* proclama ahora una especie de *Mexicum in Hispanis terris dicat* o un *hable México en el mundo hispano*. Por su boca no sólo habla Sor Juana, sino los Sigüenza y Góngora y letrados y humanistas novohispanos que se ven representados en el discurso con que la monja, en nombre suyo y del cabildo, da la bienvenida a sus nuevos pseudomonarcas. Sor Juana al hablar de la llegada del conde de Paredes, marqués de la Laguna a México, la México de la Laguna, y enlazar dicha coincidencia del nombre mediante un relato mitológico basado en las enciclopedias de Conti y otros mitólogos, insiste en que la ciudad letrada novohispana está emparentada con el dios de las lagunas, de las aguas, Neptuno, el dios tu-

lelar de Atenas, junto a Palas Atenea. El par Atenea-Neptuno representa el principio femenino y masculino, el yin y yang de una continuidad cultural que pasa de Atenas a Roma, de lo griego a lo romano o europeo y ahora de lo europeo/hispano a lo hispano/novohispano. Es decir, Sor Juana viene a legitimar la continuidad cultural entre Europa y América y de paso señala la mayoría de edad de la Nueva España en el terreno intelectual. No se defiende ninguna independencia, o autonomía o diferencia; justo al contrario, lo que se defiende es la igualdad en sintonía, el aupamiento de lo novohispano a su mayoría de edad y su pertenencia plena al mundo de la *res publica* de las letras.[8]

Estos contextos, *grosso modo*, dan cuenta de una gran parte de las capas que configuran a la monja. A ellos se le pueden seguir sumando más, todos dentro del perfil humanista. A Sor Juana preocupa una de las improntas más claras del movimiento, el de la dignidad del hombre como sujeto moral e intelectual. Y dentro de este tema, entra en diálogo defendiendo en especial la igualdad del sujeto femenino como sujeto de conocimiento.

Por ejemplo, en sus villancicos la monja da rienda suelta a una devoción que hunde sus raíces en un género que se retrae a la Edad Media. En muchos de ellos, los marianos, dedicados a la Virgen María, puede decirse que Sor Juana ejerce de pseudoteóloga, o al menos lo hace siguiendo los pasos de otras mujeres, como sor Isabel de Villena en la segunda mitad del siglo XV en Valencia. Sor Isabel escribió una *Vita Cristi* para refutar el misoginismo del *Spill* o *Llibre de les dones* de Jaume Roig. Pero en su obra sobre la vida de Cristo, por otra parte en la órbita de la famosa obra del Cartujano, Ludolfo de Sajonia, sor Isabel construye en realidad una *Vita Mariae*, dando a la virgen un papel preponderante en la narrativa. Sor Juana Inés de la Cruz hace algo semejante en sus villancicos marianos y exalta a la Virgen como teóloga y letrada, privilegiando algunos aspectos de la misma que la hacen casi rivalizar con su hijo. Sin faltar a la ortodoxia, es claro que Sor Juana está privilegiando aspectos marianos que sintonizan con la defensa que hace en otros escritos de la capacidad intelectual de la mujer.[9]

---

8 Cortijo, *Sor Juana o la búsqueda de identidad*.

9 Para un estudio de la *theologia sui generis* en Villena, ver el monográfico dirigido por Roxana Recio y Antonio Cortijo, "Isabel de Villena and the fifteenth-century spirituality (1430–1490)", *Mirabilia Journal* 22 (2016/1), https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-journal-22–2016–1; y A. Cortijo Ocaña, "Sor Isabel de Villena: de la *religió amoris* al *amor religionis*", *Mirabilia Journal* 22 (2016/1): 1–29.

Esas capas y estos contextos que van configurando ese complejo existencial que es Sor Juana, repitamos una vez más, se pueden subsumir en un título con el que resumimos todos los mismos: Sor Juana es una humanista. Es decir, Sor Juana, antes de nada, se ve parte de una tradición. Es parte de un entramado de autores y obras que desde las épocas griega y romana han moldeado lo que ella es. A este elemento fundacional se añade el aditamento clave del cristianismo y en especial de la patrística, con figuras clave como san Agustín y san Jerónimo, este último su padre espiritual, y con el acristianamiento de autores como Séneca. Sor Juana se ve a sí misma como otra Polla Argentaria y otra Faltonia Betitia Proba, autora cristiana contemporánea de san Agustín que compuso el *Cento Vergilianus de laudibus Cristi* o *Centón virgiliano de las alabanzas de Cristo*, un intento de cristianizar a Virgilio y así aunar la tradición literaria clásica en que ella se había formado y el cristianismo que había adoptado como fe. Sor Juana, como hacen con ella todos los humanistas, se ve como ese puente que recoge el bagaje cultural clásico-cristiano y lo acomoda a la nueva época que desde el tardomedievalismo se conoce como *Umanesimo*. Entre el mundo clásico y el cristiano no hay separación sino continuidad. Este *continuismo* cultural es algo de importancia trascendental para la monja. Entre la mente masculina y la femenina hay continuidad; entre lo clásico y lo cristiano hay continuidad; entre lo pagano y lo cristiano, entre el dios del maíz y el dios de la espiga, hay continuidad; entre Grecia y Roma hay continuidad; entre la metrópoli y la Ciudad de México hay continuidad.[10]

Esta nueva época representa a la vez la tensión entre lo viejo y lo nuevo, a caballo entre el nuevo mundo mercantil del sur de Europa amparado en el optimismo del espíritu comercial y emprendedor y el suspense con notas de cierto temor de poner en entredicho un orden ya caduco que, a pesar de su mucho tiempo de vigencia, estaba ya desapareciendo. Es una época caracterizada por el poder optimista en la razón, en la inteligencia creadora, que aúpa al ser humano a una altura y dignidad que derivan de su libertad para elegir y también de la supresión y arrumbamiento de un paradigma teocéntrico anterior sustituido ahora por otro en el que la sociedad se rige por nuevos patrones económicos, de relaciones sociales y de producción. No hay un complot para hacer que las antiguas estructuras de poder desaparezcan. Es todo consecuencia de factores económicos, en primer término, que

10 Antonio Cortijo Ocaña, "Sor Juana y Proba. Un modelo de *translatio*", *Mirabilia* 15, núm. 2 (2012).

acabarán cambiando la producción, los modos de vida, las estructuras de poder y la ideología que los sustenta. Que acabarán aumentando la riqueza y bienestar de los ciudadanos, que lograrán consecuciones tecnológicas impresionantes o que harán que se llegue, en expediciones de exploración y conquista, a prácticamente todos los lugares del orbe. Todo esto surge además en un contexto ciudadano en que la urbe, no el campo, la *villa* o el monasterio, se erige en el epicentro comercial, bursátil y letrado. Y en una urbe desde donde no sólo se genera y distribuye la riqueza, sino desde donde se organiza la misma mediante un aparato burocrático que se sustenta en el aprendizaje que proporcionan las universidades. Es sobre todo a este hombre de la ciudad, que pertenece como nuevo miembro al estado-nación, a la *res publica* que anuncian desde Francisco Eiximenis en el siglo XIV, en su *Regiment de la cosa pública*, a Saavedra Fajardo en el Madrid de mediados del siglo XVII con su *República literaria*, al que va dirigida la agenda, el programa, la nueva visión humanista, que comenzara primero precisamente en esas nuevas nacientes ciudades italianas del siglo XIV, con la Florencia de los Medici a la cabeza. El mundo del monje en su monasterio, si no aislado al menos autosuficiente como unidad económica, ha dado paso a los nuevos frailes predicadores, franciscanos y dominicos, que buscan adeptos y conversos en la ciudad, y a quienes se dirigen con nuevas prédicas que resaltan los aspectos más humanos de un Cristo a quien se propone como modelo de imitación. El Dios-Padre medieval, el pantocrátor de los tímpanos de fachada románica, deja su paso al Cristo de la *Imitatio* de Tomás de Kempis y el modelo de seguimiento personal del nazareno que acabará dando pábulo a las nuevas corrientes reformadas del catolicismo y las más reformistas del protestantismo. Este mundo ciudadano es el que España transporta a América, una América de nueva planta, de nueva creación, de nuevas ciudades, la que Ángel Rama identificara como eminentemente urbana. El barroco americano es eminente el de las ciudades.

El humanista no vive en el convento medieval, ajeno al mundo, sino inserto en la vorágine de la ciudad y el Estado, en medio de esa vida política que también Cicerón defendía para su modelo de *cives Romanus* de fines de la República. Y ese humanista tiene obligaciones políticas, si se quiere, como cuando el claustro de Salamanca se ve obligado a tomar partido en la disputa del alma de los nativos americanos, o cuando Sor Juana debe aceptar el encargo de lanzar al nuevo virrey en 1680 todo un programa político-cívico-cultural en su discurso del *Neptumo alegórico*. De por me-

dio han quedado otros muchos humanistas *comprometidos*, desde Erasmo y las disputas reformistas que quieren que se decante por un bando u otro de la disputa religiosa, a fray Luis de León y los problemas de ejercer la escriturística hebrea en el mundo de los conversos y la limpieza de sangre, o Quevedo y su destierro de Madrid por disputas con el poder. El humanista no está aislado, sino inmerso en los trajines del poder, deseando el retiro del mundo pero en realidad enfrascado en el mismo sin solución de continuidad con él.

Este enfrascamiento, a su vez, deriva de una concepción ética del saber. Para el humanista, desde el *umanesimo civico* del notario y canciller de la república florentina Coluccio Salutati, el saber no es erudición. El saber es compromiso y es deber para con la humanidad y los conciudadanos. Sor Juana da muestras de ese deber cuando utiliza su pluma (su pluma letrada) para lanzar claros guiños en defensa de la condición intelectual de la mujer o en defensa de la condición intelectual de la colonia. Es también el suyo un compromiso con el saber en general, cada vez más en expansión, que desde la religión lanza guiños al sincretismo entre cristianismo y religiones indígenas o, a través de uno de sus autores predilectos, Atanasio Kircher, lanza guiños al sincretismo entre cristianismo y religiones mistéricas. La Verdad, en suma, ese objeto de búsqueda del *Primero Sueño*, no se ciñe, en vena humanista, al margen estrecho de una sola tradición cultural y busca puentes de contacto constantes con los que abarcar, ampliar, acceder y encontrar nuevas manifestaciones a las que llamar propias.

Sor Juana humanista no es, pues, una etiqueta más que añadir a la larga lista de nombres, membretes y marbetes con que se ha tildado a la monja. Humanista recoge en una sola palabra la esencia de la vida de Sor Juana, que se imagina a sí misma una más del diálogo entre autores, entre libros, en los que se ha enfrascado desde pequeña. Esa comunidad de las letras, esa comunidad lectora sobre todo, comunidad de la palabra escrita, es a la que pertenece Sor Juana y con la que dialoga en su obra. Y asimismo, como persona del siglo, miembro de una comunidad de religiosas, de una comunidad ciudadana y política que se cuela entre las tapias conventuales, Sor Juana escribe para sus monjas jerónimas y para sus conciudadanos, sin duda los de México, pero también los de España. Porque en el fondo la comunidad con la que dialoga Sor Juana es, primero, una comunidad en español, una comunidad hispana cuyos personajes vienen de España, llegan de Perú, regresan desde América a Sevilla e inician su camino de vuelta

a Veracruz, siempre a lomos de una lengua compartida e igual. Es en este sentido que leer a Sor Juana solo desde el marco geográfico mexicano sería como leer a Lope solo desde el marco valenciano, por mucho que Valencia haya desempeñado un gran papel en la vida de Lope; es perderse gran parte de la esencia de Sor Juana, que, como humanista, quiere sobre todo entablar un diálogo que supere las limitadas fronteras territoriales.

De hecho, el recurso al latín, lengua de comunicación entre humanistas, tendía precisamente a la ruptura del peligroso y absurdo nacionalismo cultural. Al mundo de las letras se llegaba a elucubrar, y se hacía, entre los mejores, en la lengua universal del momento, que era el latín. Sor Juana, que sólo utiliza el latín de manera harto esporádica o mínima, participa, eso sí, de la comunidad lectora en latín. El uso de esta lengua entre los letrados no obedecía a un prurito de elitismo sino a una necesidad de comunicar el saber *urbi et orbe*, rompiendo fronteras, atravesando obstáculos, haciendo del idioma común un vehículo de comunicación y no de separación. Mírense los libros que pueblan los cuadros que retratan a Sor Juana y se verá que no hay siquiera uno en idioma vernáculo.

En el caso de las lenguas vernáculas, los círculos humanistas querían, por encima de todo, crear comunidades amplias de lectores, abrir fronteras, no cerrarlas en modo alguno, de ahí que el siglo XVI sea, en paralelo al momento humanista, el gran acicate a la producción en lenguas nacionales que sirvan realmente de "compañeras del imperio". Por eso para poder entender la altura, humanista, de Sor Juana en las letras españolas hay que ponerla, primero, en su época, el siglo XVII hispano, segundo en su contexto más cercano, el de las letras escritas en español (no las letras escritas en español en España o las letras escritas en español en México), tercero en el contexto humanista europeo de los autores que, como el jesuita alemán Kircher o los mitógrafos Conti y Cartari, figuran entre sus lecturas favoritas, y por último, cómo no, en el contexto más cercano que le toca vivir, que es el de su ciudad, México.[11] Es decir, desde su *aislamiento* conventual en un pequeño

[11] Quizá *el* mejor modo de entender el caldo de cultivo intelectual en que se ha formado un escritor o un intelectual sea acudir a *su* biblioteca, o al catálogo de libros que tuvo disponibles para su formación. En este sentido, contamos ahora con numerosos instrumentos que nos permiten saber a ciencia cierta qué libros estaban disponibles para consulta y para compra en bibliotecas privadas y conventuales hacia las décadas de 1680 y 1690 en México (especialmente en la Ciudad de México y Puebla, amén de en conventos de varias órdenes religiosas). El análisis que he llevado a cabo recientemente en *Memorias de libros. Censura y comercio de libros en Nueva España. Siglo XVII* (Valencia: Tirant, 2023) refleja los lotes de libros llegados de España a Veracruz, los canales de distribución desde Sevilla (y Europa), su distribución por tierras mexicanas, el contenido de las

convento de una ciudad más del imperio español, la Ciudad de México, y en un virreinato más de esa unidad política federal que son los Habsburgo españoles, Sor Juana abre puentes con la sociedad civil que la rodea de puertas afuera, con el mundo de la corte ilustre del boato virreinal, con los autores que en la otra orilla del Atlántico escriben, como ella, todos en un mismo idioma, y con los que, aquí y allí, escriben en latín, ya sea ahora (en su siglo XVII), ya sea dentro de una tradición que se remonta muchos siglos atrás a los albores de Grecia y Roma y que incorpora a la patrística como elemento crucial.[12] Porque el saber no conoce épocas y no ocupa lugar, como dicen, y Sor Juana quiso volar, como en su *Primero Sueño*, a las alturas de la Verdad, con mayúsculas, con independencia de su condición de mujer, con independencia de su condición de monja y con independencia de haber nacido en un lugar específico.

Recapitulemos. Juana de Asuaje pasa de niña prodigio a joven de gran inteligencia y preparación, sin duda dotada de un intelecto especial. Toma votos conventuales en la Ciudad de México, Nueva España, en el siglo XVII, lugar y geografía a la que pertenece y por la que queda marcada (¡cómo no!). Su formación sigue las convenciones del momento entre la élite privilegiada y letrada a la que pertenece, con amplio bagaje de lecturas de clásicos grecorromanos, patrísticos, y autores del medievo tardío y (españoles y europeos) de los siglos XVI y XVII.[13] Sor Juana se forma y escribe eminentemente en español, como parte de una comunidad de letras que se extiende de España a América sin solución de continuidad. El imperio español no crea colonias *avant la lettre*, sino que su territorio americano es una extensión más del suelo patrio, dotado de las mismas instituciones político-administrativas

librerías en la Ciudad de México, la preponderancia de materia legal o médica, amén del piadosa-teológica, la abundancia mayoritaria del español como lengua del libro de ficción o entretenimiento (comedias, novelas, poesías), y la limitada presencia de libros impresos en México, en su mayoría referentes a gramáticas y diccionarios de lenguas indígenas. En vista de ello, considerar la fluidez del tráfico de libros entre la Península y el virreinato mexicano, y en especial pensar que ambos mercados no son sino uno y el mismo, ya nos pone sobre la pista sobre el hecho de que los intelectuales de ambas orillas transatlánticas se forman con el mismo material impreso, sin distingo alguno, es decir compartiendo el mismo caldo de cultivo, como era de esperar.

12 Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz* (París: Editions hispaniques, Publications de la Sorbonne, 1982).

13 Antonio Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos (1668–1910)*, 2 vols. (México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio Nacional, 2007).

y culturales a ambos lados del Atlántico. Más importante aún, se trata de un mundo en constante contacto, donde las flotas traen libros, noticias y personas desde la Península a Nápoles o Sicilia, desde Madrid a Valencia o Cataluña, de cualquiera de estos lugares a México y Filipinas, y donde van a la Península de regreso personas y noticias en tráfico constante. En ese mundo cultural que no es sino el de la Europa letrada, sin paliativos, se forma Juana de Asuaje. Y de España recibe la mayor parte de los libros de los que aprende y en los que se forma, en *contacto* con una comunidad de autores del *momento*, entre quienes, en lengua vernácula, Lope, Góngora, Quevedo y Calderón ocupan los puestos cimeros, los modelos literarios a imitar en teatro, prosa y poesía. En latín lee a los autores que conforman el currículum clásico del *ordo studiorum* para aprender la lengua, así como algunas obras de la patrística y los comentarios y obras de los autores humanistas y neolatinos de renombre (en su mayoría compiladores, mitógrafos y enciclopedistas), así como la literatura piadosa (y la hímnica y algo de patrística) que ocupa gran parte de las prensas y bibliotecas del momento (incluyendo las bibliotecas conventuales); en su idioma vernáculo lee también numerosas obras religiosas y de devoción, así como historia y literatura de ficción y entretenimiento (comedias, autos, novelas, poesía). Y es en el español en que se ha formado con los autores nombrados el idioma en que escribe una amplísima producción que abarca géneros en verso y prosa, y que recoge desde lo circunstancial y nimio a lo erudito, desde la literatura religiosa de devoción sencilla a la comedia ligera de entretenimiento o el teatro sacramental, pasando por algunos vuelos de la pluma de cariz más teológico o filosófico e incluyendo un ensayo o discurso político (su *Neptuno*) y un poema de altos vuelos (el epinicio titulado *Primero Sueño*). Sor Juana Inés de la Cruz, Juana de Asuaje, se ve, a lo largo de toda esa larga etapa de preparación, formación y escritura como una más en la nómina de los humanistas de una república de las letras que les pone a todos en contacto. Son un círculo, una élite intelectual, una amplia comunidad (aunque minoritaria) de personas que comparten gustos, estética, lecturas, programas cívico-políticos y sensibilidades estéticas. Este grupo no distingue entre el vuelo lírico de la pluma y el afán cívico del *político* interesado por su ciudad letrada. Se saben herederos de una tradición a la que constantemente refieren, y buscan en la razón el modo de penetrar el sentido del mundo. En los libros encuentran conocimiento y descubren amigos con los que dialogar en silencio, aunque nunca solos, y a esa comunidad de letras contribuyen

creando sus propias reflexiones escritas sobre lo espiritual, lo psicológico, lo político y lo ético, es decir lo humano. Pero lo que es peculiar de esta monja es que a ese mundo humanista, que es propiedad casi exclusiva masculina, se consigue aupar una mujer, Juana de Asuaje, por la fuerza bruta de su ingenio, *ope ingenii*, como sólo una nómina reducidísima de autoras fue capaz de hacer en la época, y en su caso desde dentro de unas tapias conventuales (como muchas de ellas también), ajena a la familia y el matrimonio, en una ciudad mestiza y europea de unos cincuenta a sesenta mil habitantes,[14] que, a pesar de los más de nueve mil kilómetros de distancia de Madrid, está inmersa plenamente en la vida intelectual del momento, es decir en los debates de la *res publica litterarum*, por usar el término que creara el canciller florentino y gran impulsor del movimiento humanista, Poggio Bracciolini, allá por los albores del siglo XV. Pues como ella misma se encargara de repetir machaconamente en el *Neptuno alegórico*, entre las dos orillas del Atlántico no hay sino solución de continuidad.

Bibliografía

Alabrús Iglesias, Rosa María. *Juliana Morell. De niña prodigio a maestra de las emociones*. Sant Cugat del Vallès: Ed Arpegio, 2020.

Alatorre, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos (1668–1910)*. 2 vols. México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio Nacional, 2007.

Baranda, Nieves, ed. "Cartas y comunidades de mujeres en la Iberia de la primera modernidad". *eHumanista* 67. https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/67.

Baranda, Nieves, y Anne J. Cruz. *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: Historia y guía para la investigación*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018.

[14] Y en su Convento de San Jerónimo, reflejo en miniatura de la sociedad exterior, donde habría una nómina de unas 300 mujeres viviendo hacia 1680–90, de las que menos de un tercio serían las monjas *blancas* o *criollas* (como Sor Juana) y unas 220 serían niñas confiadas a su cuidado, sirvientas mestizas o esclavas mulatas (como Juana de San José, la esclava de Sor Juana –hija de la también esclava que perteneció a Isabel Ramírez, madre de Sor Juana– que luego vendió a su hermana Josefa María en 1683 por 250 pesos de oro, como nos recordara Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*), dedicadas a cocinar, mantener la limpieza y aseo del convento, y atender personalmente a las monjas.

Baranda Leturio, Nieves. "De investigación y bibliografía. Con unas notas documentales sobre Luisa Sigea". *Lemir* 10 (2006). https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Baranda/BARANDA.pdf.

–––. "Notas para un cancionerillo de poetas cortesanas del siglo XVI". *Destiempos.com* 19 (2009): 8–27.

Baranda Leturio, N., y M.ª del C. Marín. *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España Moderna*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

Barros, Thereza Leitão de. *Escritoras de Portugal: génio feminino revelado na literatura portuguesa*. [S.l.]: T.L. de Barros, 1924.

Bénassy-Berling, Marie-Cécile. *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz*. París: Editions hispaniques, Publications de la Sorbonne, 1982.

Bieses (Bibliografía de Escritoras Españolas). https://www.bieses.net/.

Borreguero Beltrán, C. "*Puellae doctae* en las cortes peninsulares". *Dossiers feministes* 15 (2013): 76–100.

Bravo, María Antonia del. "Humanismo y humanistas españolas". https://www.laityfamilylife.va/content/dam/laityfamilylife/Documenti/donna/culturasocieta/espanol/HUMANISMO%20Y%20HUMANISTAS%20ESPA%C3%91OLAS.pdf.

Carabias Torres, A. M. "Beatriz Galindo y Lucía de Medrano: ni maestra de reinas ni catedrática de derecho canónico". *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea* 39 (2019): 179–208.

Cortijo Ocaña, Antonio. "De Las Casas a Sor Juana. Legitimando la protesta". *Tipo.Libro.Objeto Unidiversidad (Phoenix)* 1 (2015): 21–29.

–––. "Hacia una interpretación comprensiva de Sor Juana. Tres loas y la *cifra* del mundo". En "Teatro breve virreinal", edición de Zugasti. *América sin nombre* 21 (2016): 39–48.

–––. *Memorias de libros. Censura y comercio de libros en Nueva España. Siglo XVII*. Valencia: Tirant, 2023.

–––. "Mujer y espiritualidad en el Siglo de Oro: hacia una tipología comprensiva (de Catalina de Cardona a Sor Juana)". *Prolija Memoria* 5, núm. 1–2 (2010–2011): 9–26.

–––. "*Mulier dea*. Sor Juana y la construcción de la femineidad". En "Sor Juana Inés de la Cruz. La construcción de lo femenino en su obra menor. Los mundos cortesano y festivo de loas y villancicos", edición de S. Poot Herrera y A. Cortijo Ocaña. *Anthropos* 243 (2015).

———. "Nótula sobre Sor Juana (Villancico a la Asunción II [li], 1686)". *Prolija Memoria* 1, núm. 1 (2017): 57–73.

———. "Sor Isabel de Villena: de la *religió amoris* al *amor religionis*". En "Isabel de Villena and the fifteenth-century spirituality (1430–1490)", edición de Roxana Recio y Antonio Cortijo. *Mirabilia Journal* 22 (2016/1): 1–29.

———. "Sor Juana en su gineceo: las *puellae doctae* humanista". En *Carísimas hermanas. Y doce diálogos actuales*, edición de S. Poot Herrera, 99–124. Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2024.

———. "Sor Juana, figura humanista". *Inundación Castálida* 14 (2020): 99–103.

———. "Sor Juana o el sueño de la razón". *Inundación Castálida* 9 (2019): 87–94.

———. *Sor Juana o la búsqueda de identidad*. Sevilla: Renacimiento, 2016.

———. "Sor Juana y Proba. Un modelo de *translatio*". *Mirabilia* 15, núm. 2 (2012): 202–26. http://www.revistamirabilia.com/nova/index.php/numeros/2011–08–15–06–03–06/2012–2.

Gismera Velasco, T. *Luisa de Medrano. La primer catedrático*. Torazza Piemonte: Amazón Italia Logística, 2016.

———. "Luisa de Medrano. La primera mujer catedrático europea". 2017. http://tgismeravelasco.blogspot.com/2017/03/luisa-de-medrano-y-de-atienza-la.html.

———. "Luisa de Medrano. Una mujer para la historia". 2018. https://henaresaldia.com/luisa-medrano-una-mujer-la-historia/.

Gómez Moreno, Ángel. *España y la Italia de los humanistas*. Madrid: Gredos, 1994.

Grande del Brío, R. *Beatriz Galindo y Lucía de Medrano. La latina y la catedrática*. Salamanca: Signo, 2020.

Graña Cid, María del Mar. *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III–XVII)*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, D.L. 1994.

Howe, Elizabeth Teresa. *Autobiographical Writings by Early Modern Hispanic Women*. London: Tamesis, Taylor and Francis, 2016.

Ibsen, Kristine. "The High Places of my Power: Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad and the Hagiographic Representation of the Body in Colonial Spanish America". *Colonial Latin American Review* 7, núm. 21 (1998): 251–70.

———. *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville: University Press of Florida, 1999.

Jiménez Calvente, Teresa, y Antonio Cortijo Ocaña. "Humanismo español

latino: Breve nota introductoria". *La Corónica* 37, núm. 1 (2008): 5–25.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Neptuno alegórico*. Edición de Vincent Martin y Electa Arenal. Madrid: Cátedra, 2009.

Lamy, Theresa M. "Juliana Morell: Child Prodigy, Religious Reformer, Spiritual Writer". Tesis de doctorado, New York University, 1992.

Lavrin, Asunción. "De su puño y letra: las epístolas conventuales". En *El monacato femenino en el Imperio español*, 43–62. México: Condumex, 1995.

–––. "La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el convento de San Juan de la Penitencia". *Estudios de Historia Novohispana* 22 (2000): 49–75.

Lewandowska, Julia. *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2019.

–––. *Escritoras monjas de los siglos de oro*. https://escritoras-monjas.al.uw.edu.pl/.

Lorente Queralt, Núria. *Manchadas de tinta las manos: Imaginarios femeninos y redes de sociabilidad en torno al libro hispánico en la primera Modernidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2026.

Loreto López, Rosalva. *Los conventos de mujeres en el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. México: El Colegio de México, 2000.

Marcela de San Félix, Sor. *Literatura conventual femenina, Sor Marcela de la Cruz, hija de Lope de Vega: obra completa, coloquios espirituales, loas y otros poemas*. Edición de Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers. Barcelona: PPU, 1988.

Márquez de la Plata y Ferrándiz, V. *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*. Madrid: Castalia, 2005.

Martín Tordesillas, Áurea María. *El Renacimiento y las Humanistas españolas: discurso de apertura del año académico 1961–62*. Toledo: Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media, 1961.

Martínez Alcorlo, Ruth, ed. "*Puellae doctae* en la corte de los Reyes Católicos (1470–1555): educación, literatura y mecenazgo". *Atalaya* 20 (2020). https://journals.openedition.org/atalaya/4896#text.

Mateos Díez, J. J. "Problemas de interpretación: de las fuentes documentales manuscritas e impresas sobre Luisa de Medrano". *Studia Historica: Historia Moderna* 44, núm. 1 (2022): 187–217.

Montaño Montero, L. "Humanistas en la corte de Isabel la Católica: Luisa de Medrano, ¿primera catedrática en una universidad europea?". *Cuadernos sobre Vico* 27 (2013): 129–36.

Mujica, Bárbara. *Women Writers of Early Modern Spain: Sophia's Daughters*. New Haven: Yale University Press, 2004.

Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1993.

Myers, Kathleen A., y Amanda Powell, eds. *A Wild Country Out in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*. Bloomington: University of Indiana Press, 1999.

Navarro, Ana. *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1989.

Nelken, Margarita. *Las escritoras españolas*. Madrid: Horas y Horas, 2011 [1930].

Olivares, Julián. *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*. London: Tamesis Books, 2009.

Olivares Zorrilla, Rocío. "De la *tristitia salutifera* a la elocuencia circunspecta: texturas de la simbólica espiritual en el *Primero Sueño*, de Sor Juana". En *La seducción del texto. Nuevos ensayos sobre retórica y literatura*, edición de Gerardo Ramírez Vidal y Erika Lindig Cisneros, 45–85. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 2018.

———. "Refracción e imagen emblemática en el *Primero Sueño*, de Sor Juana". *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos* (2008): 251–82.

———. "Sor Juana y Nicolás de Cusa". *Hipogrifo* 2 (2014): 107–25.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

Pérez, Janet, y Maureen Ihrie. *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002.

Pérez de Moya, Juan. *Varia historia de sanctas e ilustres mujeres en todo género de virtudes*. Madrid: Francisco Sánchez, 1583.

Pérez Toribio, Montserrat. "From Mother to Daughter: Educational Lineage in the Correspondence between the Countess of Palamós and Estefania de Requesens". En *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*, edición de Anne J. Cruz y Rosilie Hernández, 59–77. London: Ashgate, 2011.

Ramos Medina, Manuel. *Místicas y descalzas*. México: Condumex, 1997.

Recio, Roxana, y Antonio Cortijo, eds. "Isabel de Villena and the fifteenth-century spirituality (1430–1490)". *Mirabilia Journal* 22 (2016/1).

https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-journal-22–2016–1.

Rhodes, Elizabeth. "Luisa de Carvajal's Counter-Reformation Journey to Selfhood (1566–1614)". *Renaissance Quarterly* 51 (1998): 887–911.

Rodríguez Vela, Antonio. "Las mujeres vindicadas: autoras españolas hasta el siglo XVIII". *Biblioteca Nacional de España*, 15 de octubre de 2021. https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/las-mujeres-vindicadas-autoras-espanolas-hasta-el-siglo-xviii.

Sáez Rivera, Emilio Ricardo. *De manos femeninas: Voces místicas criollo-mulatas en la Hispanoamérica colonial (siglos XVI–XIX). Antología y estudio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2026.

Sánchez Salor, E. "Mujeres humanistas en el siglo XVI. Un desiderátum teórico". En *La mujer en la Europa renacentista y en el Nuevo Mundo*, coordinación de R. Martínez de Codes y C. Chaparro Gómez, 271–98. Yuste: Fundación Academia Europea y de Yuste, 2000.

Serrano y Sanz, Manuel. *Antología de poetisas liricas*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.

———. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Madrid: Atlas, 1975.

Stevenson, Jane. *Women Latin Poets. Language, Gender, and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Surtz, Ronald E. *Writing in Medieval and Early Modern Spain: The Mothers of Saint Teresa of Avila*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Velasco Gismera, Tomás. *Luisa de Medrano. La primer catedrático: Apuntes biográficos*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

Ynduráin, Domingo. *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1994.

Zavala, Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, 1997.

Vittoria Borsò
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

ARTÍCULO

Inspiración en Sor Juana Inés de la Cruz:
de la musa divina al anhelo de un saber que cruza y desafía los límites

En *Inundación Castálida*, la edición madrileña de sus obras (1689), la *editio princeps*, Sor Juana fue llamada "Décima Musa" y honrada con un lenguaje clásico-mitológico. El genio de una mujer del Nuevo Mundo fue así elevado al rango de las diosas de la inspiración, como si su voz poética pudiera dialogar de igual a igual con las figuras tutelares de la tradición occidental. La presentación de Sor Juana como "Décima Musa" en aquella primera edición madrileña no fue un gesto meramente honorífico: supuso su incorporación simbólica al panteón de los grandes poetas del Viejo Mundo. Y, sin embargo, este reconocimiento excedía la cortesía literaria.[1] En el marco de una sociedad colonial, atravesada por jerarquías patriarcales y asimetrías culturales, resultaba un acontecimiento innovador que la metrópoli celebrara a una mujer de las colonias como musa otorgándole a ella (y, de manera implícita, a la cultura colonial que la formó) la capacidad del genio. Ahora bien, las nueve Musas de Grecia representan cada una un arte o una ciencia. Sor Juana, en cambio, podía considerarse una "super-musa", pues dominaba la poesía, el teatro, la arquitectura, la música, la filosofía, la teología y las ciencias naturales. Era célebre por lo que luego Lezama Lima denominó su "golosina intelectual",[2] expresión que alude al goce lúdico con que ejercitaba el pensamiento.

En sus escritos confluyen las tradiciones grecolatinas y españolas, la filosofía europea y las lenguas locales; el náhuatl —la lengua de los mexicas, con sus mitos y saberes[3] — convive allí con referencias eruditas de la cultu-

1 "Cabe anotar en el homenaje de 1689 el nombre de Francisco de las Heras y el de Luis Tineo de Morales, prologuistas de *Inundación Castálida; estos prólogos* son una apología que vale para toda la obra". Sara Poot Herrera, "El homenaje de 1991 a Sor Juana Inés de la Cruz", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1993), x.

2 José Lezama Lima, "La curiosidad barroca", en *Obras completas*, vol. 1 (Madrid: Aguilar, 1977).

3 Sara Poot Herrera aborda el uso de la lengua nahua y el español mexicano en los villancicos

ra clásica.[4] Juana lee autores muy diversos, como Athanasius Kircher,[5] Pierre Gassendi o Galileo Galilei, y está al tanto de los nuevos descubrimientos científicos, por ejemplo en el campo de la medicina, como la circulación sanguínea descrita por William Harvey (*De motu cordis*, 1628).

La primera edición de las obras de 1689 con sus paratextos y los prólogos, presentan a Sor Juana como una diosa clásica que surge de la fuente de las Musas (el manantial castalio), una diosa que iba a completar a las nueve musas clásicas como Musa décima – una poeta excepcional digna de circular en el mundo letrado europeo. El frontispicio la representa como docta virgo rodeada de libros (Clío, Calliope), de instrumentos musicales (Euterpe), de instrumentos astronómicos (Urania).[6]

Si con el epíteto décima musa los contemporáneos quisieron reconocer la excelencia y la erudición universal de la culta poetisa, en la idea de "décima musa" radica también un concepto de inspiración novedoso que trasciende las ideas clásicas y su elaboración en el renacimiento y en la cultura barroca. ¿De qué modo, entonces, es tocada Sor Juana por la Musa? En diversos poemas —muy especialmente en romances y redondillas— la autora reflexiona de manera explícita sobre su vínculo con la inspiración poética. Esa fuerza que la impulsa a escribir se configura como un impulso inevitable, una necesidad interior que no admite desvíos, y que se manifiesta como una suerte de mandato luminoso que orienta y legitima el acto mismo de la creación. Además de la *Respuesta a Sor Filotea*, es particularmente trascendente el soneto que, en la *Editio princeps*,[7] se acompañó con el siguiente título: *Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios; y justifica su divertimiento a las Musas*:

---

de Sor Juana, echando luz a una visión integradora y conciliatoria entres las culturas. Sara Poot Herrera, "España y la Nueva España en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz", *Araucaria* 23, núm. 47 (2021), https://doi.org/10.12795/araucaria.2021.i47.7.

4 Véase Michael K. Schuessler, "El universo literario de Sor Juana Inés de la Cruz", *Prolija Memoria* 7, núm. 1 (abril de 2026).

5 En los estudios sorjuaninos existe una larga polémica sobre el conocimiento del jesuita alemán Athanasiuis Kircher por Sor Juana. Véase, entre otros, el ensayo de Mauricio Beuchot, "Kircher y algunos filósofos mexicanos en el siglo XVII", *Intersticios*, núm. 1 (1994).

6 Calíope, la musa de la poesía, épica y la elocuencia. Erato, la de la canción amatoria. Melpómene, la de la tragedia. Talía, la fuente de inspiración para la poesía bucólica y también para la comedia. Urania, la musa de la astronomía y las ciencias. Clío, la de la epopeya. Euterpe, la de la música. Polimnia, la de la poesía sacra y los cantos sagrados. Terpsícore, la inspiración para la danza.

7 Sor Juana misma determinó y autorizó la selección de los sonetos y otros poemas de *Inundación Castálida*.

¿En perseguirme, mundo, qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas,
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi entendimiento
que no mi entendimiento en las riquezas.

Y no estimo hermosura que vencida
es despojo civil de las edades
ni riqueza me agrada fementida,

teniendo por mejor en mis verdades
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.

Este soneto juega con los retruécanos, frecuentes en la poesía de Sor Juana y en el Barroco hispánico: se repite un mismo campo semántico, se invierten las funciones sintácticas y, mediante esa inversión, se produce un desplazamiento de sentido, sostenido por un marcado paralelismo sonoro. El retruécano le permite a Sor Juana una estrategia fundamental: la imitación de discursos y su ulterior desplazamiento, una fórmula retórica decisiva en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. También en este soneto, bajo aquello que se presenta como un juego verbal, se articula en realidad la profunda afirmación de una forma de vida que puede adquirir incluso relevancia política. Pues la figura barroca de la *vanitas vanitatum*, es decir, la renuncia a valores exteriores como la belleza o la riqueza —a la que el texto alude mediante la referencia a la temporalidad (vv. 9–10)[8]— se convierte aquí en el camino hacia la búsqueda de la belleza del espíritu; y es precisamente esta la que logra "consumir", desgastar y debilitar las vanidades del mundo social. Ya en este punto se advierte el gesto de auto-afirmación de Sor Juana como sujeto escribiente: la ley de la lírica petrarquista, que exhibe —a menudo con agresividad— la fugacidad de las vanidades femeninas

[8] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 1, *Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre (México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

mediante el *memento mori*, queda subvertida. Mientras que Petrarca hace desaparecer a Laura al convertirla poéticamente en el laurel que lo consagra como *poeta laureatus*, y mientras que en el petrarquismo[9] barroco hispánico —por ejemplo en Quevedo— la belleza del cuerpo femenino es destruida para poner en primer plano el *memento mori*, Sor Juana se afirma aquí como sujeto poético que reivindica el derecho de poner lo bello —lo poéticamente bello— al servicio del espíritu. Y precisamente eso —lo subraya la propia autora— provoca censura social, tal como se anuncia en el primer verso y en el título.

El poema constituye una confesión de la inspiración literaria como forma de vida. Sor Juana defiende su divertimento a las Musas, es decir, su dedicación a la poesía. Presenta a las Musas como una alternativa legítima y políticamente salutífera frente a las vanidades del mundo.

De hecho, mediante piezas teatrales y arcos triunfales, la escritora jerónima llevó a cabo lo que hoy se podrían llamar intervenciones políticas: su *Neptuno Alegórico*[10] constituye un ejemplo sobresaliente, pues esta obra —destinada a recibir y homenajear al nuevo virrey Tomás de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, y a su esposa María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga a su llegada a México el 30.11.1680 — dista mucho de ser un panegírico. No se trata de un elogio cortesano, sino más bien de una lección dirigida al virrey según la tradición humanística de "educación de príncipes". Ante las limitaciones sociopolíticas de su época, Sor Juana se manifiesta otra vez como una escritora de enorme ingenio y como una lectora extraordinariamente culta, íntimamente familiarizada con las tradiciones bíblicas y grecolatinas.

---

[9] La docena de composiciones sobre amor profano es pequeña en número, pero significativa en impacto. Es un espacio minoritario pero decisivo. Sor Juana despliega una retórica amorosa heredera de la lírica petrarquista con modulaciones conceptistas propias del Barroco, explorando la subjetividad femenina en un marco literario dominado por voces masculinas. Estas piezas son clave para entender su relación con la tradición amorosa y su capacidad de subversión retórica.

[10] Remito al estudio básico de Georgina Sabat de Rivers, "El *Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político", *University of Dayton Review* 16, núm. 2 (1983), https://ecommons.udayton.edu/udr/vol16/iss2/10. Mariscal Hay demuestra cómo Sor Juana en el *Neptuno alegórico* es un agente intermediario entre los virreyes y el mundo novohispano, sus demandas, su sentir. Beatriz Mariscal Hay, "Una 'muger ignorante': Sor Juana, interlocutora de virreyes", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1993). Acerca de la tradición de los arcos triunfales véase Verónica Grossi, *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz* (Madrid: Iberoamericana, 2007), 91–103.

El *Neptuno alegórico* es también un arco triunfal que la "Décima Musa" erige en honor al conocimiento. Con figuras mitológicas del Occidente clásico muestra a los nuevos señores coloniales las formas de conducta que los habitantes de la colonia esperan de ellos y que consideran adecuadas a su cargo.

La autodeclaración de la inspiración como forma de vida se manifiesta de manera particularmente impresionante en la *Respuesta de la Poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* (fechada el 1 de marzo de 1691). La reciente edición facsimilar de la Respuesta[11] posiciona a Sor Juana como filósofa, teóloga, pensadora política, voz feminista temprana y, como una antecesora de los debates modernos. Presenta la *Respuesta* como una contribución temprana y poderosa a la autodeterminación de la erudición femenina, y la vincula con discusiones contemporáneas sobre libertad intelectual, justicia de género y autoría. La *Respuesta* de Sor Juana confirma de múltiples maneras estos argumentos.

En la carta que el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz —bajo el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz— dirige a Sor Juana y que añade como prólogo a la publicación de la *Carta Athenagórica* (1690), reprende a Sor Juana por su curiosidad intelectual, a pesar de su entusiasmo teológico ante la agudeza con que la monja jerónima, en la *Carta Athenagórica*, publicada por el obispo, refuta las tesis del jesuita portugués Antonio Vieira sobre la última virtud de Cristo antes de su muerte. En el prólogo a la *Respuesta*, el obispo invoca al apóstol Pablo, quien prohibió a las mujeres enseñar y estudiar, pues con esa prohibición pretendía prevenir el riesgo de

[11] Edición de la Cátedra Alfonso Reyes del Tec de Monterrey, Ediciones Tecnológico de Monterrey y Patrimonio Cultural de la institución educativa. Reproduce el volumen *Fama y obras póstumas* de 1701 Incluye la reproducción facsimilar de uno de los ejemplares más antiguos de 1701 resguardado por la Biblioteca Cervantina del Tec de Monterrey. El prólogo de Sara Poot Herrera es un acontecimiento feliz: La *Respuesta* es el texto público más íntimo de Sor Juana: una defensa autobiográfica y teórica escrita en 1691, publicada póstumamente en *Fama y obras póstumas* (1700–1701). En *Los guardaditos de Sor Juana* (1999) Sara Poot Herrera da a conocer textos no publicados, reservados o poco difundidos en vida de Sor Juana, textos que forman el "archivo íntimo" de las tensiones políticas y las estrategias de autodefensa intelectual de Sor Juana. Los *Guardaditos* y la *Respuesta* hacen parte de un mismo sistema documental: los primeros revelan la intimidad intelectual y política de la monja jerónima; la segunda es la defensa pública de esa misma vida intelectual. La *Respuesta* es una de las primeras declaraciones del derecho de las mujeres al conocimiento. Los G*uardaditos* muestran cómo Sor Juana vivió ese derecho en la práctica, en cartas privadas, borradores y textos no destinados a la imprenta. Sara Poot Herrera estudia ambos como partes complementarias de un archivo de resistencia, donde Sor Juana protege, negocia y finalmente proclama su derecho al conocimiento. Sara Poot Herrera, *Los guardaditos de Sor Juana* (México: UNAM, 1999).

distracción que, según él, era propio del género femenino. Ese peligro, afirma, se manifiesta en la inclinación de Sor Juana hacia las *profanae litterae*, que en su caso no sirven únicamente como preparación para la literatura religiosa, como ocurría en Santa Teresa. La carta del obispo intenta circunscribir y disciplinar a la monja, célebre por su agudeza intelectual. En la *Respuesta*, Sor Juana adopta inicialmente las condiciones discursivas impuestas por el obispo, pero lo hace para, de manera gradual y mediante una *finesse* retórica extraordinaria, afirmarse como sujeto escribiente. El texto se abre en el estilo de una apología. Resulta particularmente notable el tono claro, directo y didáctico, más cercano a los tratados dieciochescos que a la prosa barroca. La lengua aparece depurada de la retórica conceptista y de la exuberancia metafórica propias del Barroco hispánico. Esta claridad constituye una modalidad de *elocutio* —en el sentido ciceroniano y quintiliano—, es decir, una organización de la expresión que encubre una retórica altamente elaborada y una estrategia discursiva cuidadosamente calculada.

Sor Juana observa con virtuosismo las prescripciones de la *oratio* para la especie judicial, tal como las codifican Aristóteles en la *Retórica,* Cicerón en el *De oratore* y Quintiliano en la *Institutio oratoria*: asumir en un primer momento el logos dominante, plegarse a la voz de autoridad y adoptar la posición de inferioridad que el marco discursivo exige. Por ello escenifica un sujeto subordinado, situado en una posición dependiente y privado del derecho a la contradicción directa. Las condiciones del discurso están fijadas por el obispo: en su carta, la mujer es caracterizada como vana, carente de razón y de voluntad. Sor Juana inicia, por tanto, con la fórmula de modestia propia del discurso cortesano y adecuada a una religiosa, siguiendo la tradición de la *captatio benevolentiae*.

Sin embargo, la *gradatio* y el clímax de esta fórmula revelan, conforme avanza la argumentación, la constelación de poder que la obliga a ocupar el lugar de un sujeto subordinado. De este modo, el texto termina convirtiéndose en una acusación —velada pero inequívoca— contra las instancias que prescriben ese papel. La estrategia responde a una lectura sofisticada de la retórica clásica: Sor Juana reproduce el ethos de humildad impuesto, solo para desmontarlo desde dentro mediante una progresiva reconfiguración del logos y del ethos autoral.

Esta transformación se articula en cuatro partes:

1. De la sujeción y subjetivación a la autorización de sí misma como sujeto con derecho al saber

2. El saber, tema central de la *Respuesta*, abordado de manera directa

3. Desmontaje del poder del obispo

4. Autoconstitución como mujer con derecho al saber y a escribir, mediante *loci* de la memoria

Debido a su finura y agudeza retórica los *hilos argumentativos* merecen un atento comentario.

1. De la sujeción y subjetivación a la autorización de sí misma como sujeto con derecho al saber

1.1 Con una serie de comparaciones tomadas del Antiguo y del Nuevo Testamento, Sor Juana desplaza el campo relacional desde el cual el obispo articula su acusación. Los paralelos bíblicos que introduce sustituyen al obispo por instancias superiores o directamente por Dios. Con ello, Juana cuestiona la legitimidad del acusador —el obispo— y abre el espacio para demostrar la fuerza de su propio intelecto.

1.2 A continuación discute la función del silencio. Mediante el paralelo con el silencio de Santo Tomás de Aquino frente a su maestro Alberto Magno, Sor Juana devuelve al obispo a los límites de su autoridad.[12] La comparación, tomada de la tradición escolástica y de la exégesis medieval, opera como una *auctoritas* que reconfigura la jerarquía discursiva: el silencio no es signo de ignorancia, sino de prudencia, discernimiento y respeto por el orden del saber. Así, Sor Juana transforma un reproche en un argumento de legitimación intelectual, y lo hace recurriendo a la retórica del ejemplo (*exemplum*) tal como la codifican Cicerón y Quintiliano, para subrayar que el silencio puede ser una forma superior de elocuencia. Sigue por lo tanto una serie de ejemplos eruditos, entreverados de citas latinas. En todos ellos se tematiza el triunfo político de sujetos socialmente subordinados que, gracias a su sabiduría, alcanzan la autoridad; y en cada caso, el motivo central es el silencio. Sor Juana introduce, por ejemplo, la fórmula de modestia de Saúl cuando fue proclamado rey de Israel, y con ello reinterpreta la modestia no como signo de aceptación de jerarquías sociales, sino como expresión de un saber superior: la modestia es soberana porque implica el

[12] Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", en *Obra selecta*, vol. 2, ed. Margo Glantz (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994), 450. En *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* (2000), Glantz muestra ampliamente el uso que Sor Juana hace de la comparación como mecanismo de legitimación (equipararse a autoridades bíblicas o escolásticas) - estrategia retórica barroca para desplazar la autoridad del acusador. La hipérbole aparece en Sor Juana como arma retórica tanto en los elogios como en las censuras que ella recibió. Ambas figuras retóricas son estrategias de autodefensa intelectual. Margo Glantz, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* (México: Conaculta, 2000).

conocimiento de los propios límites. Así, ella misma se inclina al silencio por sabiduría, "forzada de mi propio conocimiento" (451).

Modestia y silencio experimentan aquí un desplazamiento semántico: se convierten en indicios del saber. El silencio es una lengua más poderosa: "explica mucho en el énfasis de no explicar" (451). La escritora recurre al topos de la inefabilidad —el *unsagbarkeitstopos*— presente en San Juan y en las místicas, como forma de una lengua más potente, fruto de un conocimiento superior: "Audivit arcana Dei, quae non licet homini loqui" (451). La condición del silencio no es, por tanto, la falta de saber, sino el exceso de saber.

1.3 Con el estilo epideíctico del paralelo entre la gracia de Dios hacia Moisés y la gracia del obispo hacia ella, la escritora jerónima eleva, ciertamente, la figura de su protector; pero al mismo tiempo lo prepara para su propia transgresión de límites, para su deseo de un saber más amplio, análogo al de Moisés cuando pidió contemplar el rostro de Dios: "Ostende mihi faciem tuam" (452). El recurso al ejemplo bíblico le permite desplazar la autoridad del obispo hacia una instancia superior y, con ello, legitimar su aspiración intelectual.

1.4 Ahora aborda el punto de acusación relativo a la "literatura profana". Aunque su *elocutio* permanece formalmente dentro del topos de la modestia, lo hace solo para poder sobrepasarlo una y otra vez; por ejemplo, cuando responde al mandato de privilegiar la literatura religiosa señalando las metáforas eróticas del *Cantar de los Cantares* (453). Le resulta, por ello, incomprensible la prohibición del obispo respecto de la literatura profana. Sor Juana introduce aquí una tensión deliberada entre la retórica de la humildad y la autoridad hermenéutica al invocar el *Cantar*, texto canónico saturado de imágenes amorosas, demostrando que la frontera entre lo "profano" y lo "sagrado" es, en realidad, una construcción discursiva. Su argumentación se inscribe en la tradición escolástica y patrística que reconoce en la exégesis bíblica la coexistencia de sentidos literales, alegóricos y místicos, y con ello desestabiliza la acusación del obispo. Afirma además que, si ella prefiere escribir versos profanos, la responsabilidad recae en la Inquisición, que vigila con ojos de Argos la ortodoxia religiosa. Así declara Sor Juana: "[…] yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante […]" (453). Sor Juana insiste con claridad y valentía en el poder de la Inquisición, que sería culpable de su inclinación hacia la literatura profana: un ejemplo virtuoso de la

refutación mediante *remotio*, por la cual la acusación se desplaza hacia una instancia superior. Si Sor Juana fuese culpable, lo sería únicamente como víctima de un poder tiránico. La acusación se formula aquí en latín, de manera explícita: "*Vos me coegistis*" (454). Vosotros me habéis obligado. Con ello, el discurso se convierte en una denuncia de las constelaciones de poder. Con el recurso a la Inquisición como instancia que determina los límites del discurso la escritora jerónima se apropia de la tradición patrística que, desde Tertuliano hasta Agustín, concibe la vigilancia doctrinal como un mecanismo que regula la circulación del saber; sin embargo, invierte la función de este marco: la vigilancia no garantiza la pureza, sino que constriñe la libertad intelectual. Además, la fórmula latina "Vos me coegistis" se inscribe en la retórica sacra novohispana, donde el latín funciona como lengua de autoridad y como instrumento de acusación velada. Su empleo recuerda los procedimientos de la *denuntiatio* en los sermones barrocos, en los que la lengua docta permite señalar la violencia estructural sin romper formalmente la obediencia. Ahora bien, si el desplazamiento de la culpa hacia la Inquisición se relaciona con la teoría barroca del ingenio —particularmente con Gracián—, para quien la agudeza consiste en transformar la debilidad en fuerza mediante una operación conceptual, Sor Juana convierte la acusación en un acto de autodefensa intelectual: si escribe literatura profana, es porque el sistema la obliga a ello.

1.5 Ahora puede abordar directamente la *confessio*, que, sin embargo, se transforma en la confesión de su propio compromiso con el saber: la *confessio* refuerza la transformación de la constelación del discurso. Siguiendo el ejemplo de las *Confesiones* agustinianas, el destinatario de su discurso ya no es, en modo alguno, el obispo, sino Dios mismo. Al desplazar el destinatario del discurso del obispo a Dios, reconfigura la jerarquía comunicativa y se sitúa en un plano teológico superior al de su acusador. La escritura de la carta adquiere así la función de erigir y de empoderar al propio sujeto mediante la confesión.[13] Además, cabe recordar que el desplazamiento del destinatario hacia Dios y la inscripción del discurso en la *confessio* se relacionan con la retórica sacra novohispana, donde la confesión pública —en sermones y ejercicios espirituales— funcionaba como mecanismo de autoridad espiritual. Sor Juana se apropia de este género para legitimar su voz frente al obispo.

[13] Michel Foucault, "Écriture de soi", *Corps écrit*, núm. 5 (febrero de 1983); reimpreso en *Dits et écrits: 1954–1988*, vol. 4, ed. Daniel Defert y François Ewald (Paris: Gallimard, 1994).

La primera confesión de Sor Juana concierne a su inclinación hacia el saber, ese "impulso natural" que Dios ha depositado en ella y que se encendió con la primera luz de la razón. Es un impulso vehemente, contra el cual ni el reproche ajeno ni las propias reflexiones pueden hacer nada (453). La escritora escenifica su sujeto de manera rigurosa: la marca de su vida es el conocimiento. Para ello aporta ejemplos de su biografía. Ya siendo una niña de tres años ocultó a su madre que sabía leer, por miedo a ser castigada por haber aprendido a leer sin que se lo hubieran mandado. La golosina, el deseo gozoso de los niños por la comida, lo sentía ella por la lectura, y leyó tanto en la biblioteca de su abuelo que, cuando llegó a México, su saber causó gran admiración. La restricción en la lectura que le exigió su entrada en el estado de novicia no hizo sino aumentar el "apetito". Así afirma Sor Juana: *"privatio est causa appetitus"* (456). La sed de saber es el motor de su vida. La idea de que la *privatio* incrementa el *appetitus* se encuentra en manuales jesuíticos de retórica y moral, donde la privación se concibe como estímulo para la virtud y el estudio. Sor Juana reutiliza este principio para explicar su propio deseo de saber.

2. El saber, tema central de la *Respuesta*, abordado de manera directa

2.1. Necesidad del saber para fundamentar la fe: El proceso hermenéutico

Sor Juana puede formular ahora abiertamente su pretensión de fundar la fe en Dios sobre el conocimiento de la teología como ciencia, lo cual presupone, a su vez, el conocimiento de las demás ciencias: la lógica como método de interpretación de la *Sagrada Escritura*; la retórica (456) como disciplina que permite la interpretación del discurso indirecto (metáforas, tropos, etc.);[14] la física en cuanto permite interpretar fenómenos naturales mencionados en la Biblia. La aritmética y la geometría son indispensables para comprender medidas, tiempos y proporciones bíblicas. La arquitectura se vincula con la exégesis del templo de Salomón conforme a las artes arquitectónicas (457), y esta referencia sigue la tradición patrística que ve en su estructura una figura del orden divino. Lo mismo vale para la historia y para la jurisprudencia.[15] La inclusión de la historia y la jurisprudencia

[14] La referencia a la retórica como disciplina necesaria para interpretar metáforas y tropos remite a la retórica jesuítica, codificada en la *Ratio Studiorum* (1599). Allí se prescribe que el predicador debe dominar la teoría de los tropos para evitar errores doctrinales. La retórica es el fundamento de la correcta lectura de la Escritura.

[15] El argumento de Sor Juana se inscribe en la tradición hermenéutica que, desde Orígenes y Agustín, concibe la interpretación bíblica como un ejercicio que exige múltiples disciplinas auxiliares.

responde a la tradición de la teología política de la Escuela de Salamanca, que lee la Escritura como fundamento del derecho natural y del orden histórico, mostrando así que la Biblia exige un saber interdisciplinario. Además, la Biblia se convierte, finalmente, en estímulo para conocer la infinita diversidad de las formas del saber y de las manifestaciones del mundo. Sor Juana admite que la ciencia es inútil sin el conocimiento y la pureza del alma citando a *Sabiduría* 1.4 (*In malevolam animam non introibit sapientia*, 458) que remite a la antropología moral patrística,[16] sin embargo la usa estratégicamente: la pureza del alma no excluye el saber, sino que lo exige, subrayando que el saber abstracto no hace justicia a la diversidad del mundo.[17] Además, según la línea de la hermenéutica escolástica tardía, la fe no es ignorancia iluminada, sino conocimiento ordenado.[18] El texto se detiene largamente en el elogio de la diversidad y de las múltiples diferencias de las cosas del mundo (458). Por razones de la variedad del mundo, la sed de conocimiento sería una *lex potentior*. Sor Juana llama a la pasión por el estudio un demonio, una "negra inclinación" (460), una fuerza que la sobrecoge y establece así también una analogía entre la invocación divina por parte de la musa y la invocación de la ciencia: "Bien se deja en esto conocer cuál es la fuerza de mi inclinación" (460).[19]

La enumeración de ciencias no es un gesto enciclopédico, sino una reivindicación de la estructura misma del saber teológico: Francisco Suárez, en el *De fide*, sostiene que la fe requiere una *intelligentia* previa de los contenidos revelados, y que esta *intelligentia* depende de las ciencias humanas. Francisco de Vitoria, en sus *Relectiones*, insiste en que la teología es ciencia precisamente porque se apoya en principios racionales y en disciplinas auxiliares.

16 Para Agustín, la sabiduría solo habita en un alma purificada; para Suárez, la ciencia sin virtud es estéril.

17 Se citan diversas figuras de la relación entre unidad y multiplicidad, entre ellas la cadena del ser, una imagen que Sor Juana atribuye al magnetismo de Athanasius Kircher (458); por otra parte, transforma también aquí la confesión de culpa respecto a la dispersión del conocimiento y la convierte en una afirmación de la tesis sobre la necesaria interdisciplinariedad, es decir, de un estudio que sobrepasa el orden de las ciencias particulares (458). A ambos aspectos remite también Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 543–44.

18 El conocimiento es un mayor tema en la escritura de Sor Juana. El famoso romance "Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil, aun para saber, y nociva para vivir", termina pues con la crítica de la ambición científica que "nos lleva de nosotros olvidados" (vv. 132–33) "que cuanto añado al discurso, tanto le usurpo a los años" (vv. 146–48). Sor Juana Inés de la Cruz, "Finjamos que soy feliz", en *Obras completas*, vol. 1, *Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), núm. 2. Remito a mi ensayo "Sor Juana desde el archivo: la contemporaneidad de una de las más grandes autoras de la literatura mundial", *Prolija Memoria* 7, núm. 1 (abril de 2026).

19 El énfasis en el "impulso natural" hacia el saber dialoga con la antropología intelectual de la escolástica tardía. Francisco Suárez, en el *De anima*, describe el intelecto como una potencia que

A más tardar en estos enunciados se hace evidente que la escritora jerónima ha transformado la *confessio* en un discurso de empoderamiento que conlleva a la vez una escisión del sujeto: "¡Rara especie de martirio donde yo era el mártir y me era el verdugo!" (461). El análisis lúcido de Sor Juana parece anticipar la doble estructura de heterodeterminación y autodeterminación - una "doble estructura" a la que se refiere Michel Foucault con el análisis de la relación entre la sujeción (ser constituido por el poder) y la subjetividad (la capacidad de auto-constituirse o autodeterminarse).[20]

2.2 Empoderamiento político y filosófico mediante el saber

A partir de aquí comienzan dos movimientos: la desarticulación del poder social que condena el deseo de saber (de las mujeres), y el empoderamiento del saber mediante el ejemplo de Cristo. Sor Juana aborda la incompatibilidad entre pasión interior y discurso público, y analiza, a partir de ejemplos históricos, el efecto social que se produce cuando se transgrede la prohibición del silencio. El vínculo entre saber y poder que Sor Juana establece aquí se relaciona con la tradición de la teología política escolástica[21] –una matriz conceptual que ella transforma para mostrar que la prohibición del saber es una forma de tiranía. Lo demuestran los ejemplos mencionados por la escritora jerónima: La práctica de Atenas, que consistía en desterrar a individuos destacados por miedo a que pudieran convertirse en tiranos, se prolongó hasta Maquiavelo, quien quiso prohibir los signos públicos de virtudes personales porque podían oscurecer la luz del príncipe.[22]

---

tiende naturalmente hacia la verdad, incluso contra obstáculos externos. Francisco de Vitoria, en sus *Relectiones*, insiste en que el conocimiento es un acto que perfecciona la naturaleza humana y que no puede ser legítimamente impedido por autoridad injusta. Con la formulación del "impulso vehemente" hacia el conocimiento se alinea con la teoría del ingenio de Baltasar Gracián, para quien el ingenio es una fuerza interior que se enciende con la luz de la razón y que opera incluso contra la censura o la adversidad. También la Compañía de Jesús, a través de la *Ratio Studiorum* (1599), promovió una retórica que combinaba disciplina intelectual y cultivo del ingenio. Sor Juana presenta su biografía como prueba de esta fuerza: leer a escondidas, aprender sin permiso, transformar la prohibición en deseo.

20 Esta relación es un tema central en el pensamiento de Foucault, desde *Historia de la sexualidad* hasta sus cursos en el Collège de France. Véanse Michel Foucault, *L'histoire de la sexualité*, vol. 3, *Introduction à l'usage des plaisirs* (Paris: Gallimard, 1984); "Le sujet et le pouvoir", en *Dits et écrits: 1954–1988*, vol. 4, ed. Daniel Defert y François Ewald (Paris: Gallimard, 1994); y el ya mencionado "Écriture de soi". Remito a mi artículo: "Die Schrift des Subjektes an den Grenzen der Macht: Sor Juana Inés de la Cruz", en *Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen*, ed. Yvonne Alefeld y Hans-Georg Pott (Bielefeld: Aisthesis, 2007).

21 Me refiero especialmente a Vitoria y la Escuela de Salamanca. En Vitoria, la autoridad se legitima por la recta razón; en Suárez, el poder injusto es aquel que reprime la inclinación natural hacia la verdad.

22 El uso de Atenas como *exemplum* sigue la tradición retórica clásica (Cicerón, Quintiliano). El

Precisamente según este principio explica Sor Juana la culpa de los fariseos en el asesinato de Cristo. Cristo, un individuo que sabía dirigirse a la multitud, tuvo que ser estigmatizado como transgresor de la ley, casi como un revolucionario, y condenado a muerte.[23] Cristo es pues perseguido no por error doctrinal, sino por su capacidad de interpelar al pueblo. Su muerte se explica como reacción del poder ante un sujeto que rompe el silencio impuesto[24] y porque su palabra desplaza la autoridad.

Sor Juana convierte estas referencias en argumento: el silencio impuesto es mecanismo de control; romperlo es acto de resistencia. No la riqueza ni la belleza causan envidia, sino el entendimiento: esta es la tesis principal. Como el entendimiento es el criterio de la diferencia entre Dios y el ser humano, y entre los seres humanos entre sí, aquel que comprende más representa una amenaza. *"Rarus est, qui velit cedere ingenio"* (463): raro es quien está dispuesto a ceder en el ingenio.[25] La corona de espinas, que debía burlarse del rey de la humanidad, fue, según Sor Juana, ante todo una dolorosa humillación de la cabeza de Cristo, el lugar supremo del entendimiento.

Las buenas obras de Cristo eran indudables incluso para los fariseos; sin embargo, tuvo que morir. ¿Por qué?, pregunta él: "Os he mostrado las buenas obras de mi Padre. ¿Por cuál de ellas me apedreáis?". "No te apedreamos por las buenas obras, sino por tu blasfemia." (*Multa bona opera ostendi vobis ex Patre meo, propter quod eorum opus me lapidastis — De bono opere non lapidamus te, sed de blasphemia*) (464).[26] La escena del ape-

ostracismo ateniense es una reacción al miedo al individuo sobresaliente; Maquiavelo representa la continuidad renacentista de esa sospecha hacia la virtud pública. Sor Juana emplea estos ejemplos para mostrar que la represión del saber no es un accidente, sino un patrón histórico.

23 La lectura de Cristo como "individuo que sabía dirigirse a la masa" se inscribe también en la retórica sacra novohispana, donde Cristo es modelo de orador perfecto. Con ello se refuerza también la crítica del poder político y religioso de la administración novohispana y en particular, la crítica del poder que requiere el sacrificio de su propia escritura.

24 Esta lectura se aproxima a la tradición jesuítica del *parrhesiastes*, el que habla con franqueza ante la autoridad. Además, la idea de que la transgresión del silencio produce efectos sociales remite a la moral jesuítica del *affectus*: el silencio es disciplina; la palabra es riesgo; la transgresión es siempre política. La caracterización de Cristo como "casi revolucionario" se alinea también con la teoría barroca del ingenio (Gracián).

25 La sentencia latina procede de la tradición moral clásica (Séneca, Quintiliano), para la que el ingenio es capital simbólico; nadie quiere cederlo; la competencia intelectual genera conflicto. Sor Juana la emplea para explicar la hostilidad hacia quienes saben más.

26 La lectura de la corona de espinas como ataque al "lugar del entendimiento" se inscribe en la retórica sacra novohispana, donde la cabeza simboliza la sede de la razón iluminada por Dios. Sor Juana reinterpreta el símbolo: la humillación de Cristo es humillación del intelecto; la violencia contra Cristo es violencia contra el saber. Esta lectura se acerca a la exégesis patrística que ve en la pasión una pedagogía del conocimiento.

dreamiento se convierte en argumento político: Cristo es condenado no por sus obras, sino por su palabra; la blasfemia es acusación política, no doctrinal; el individuo que habla a la multitud es peligroso. La tesis de que el entendimiento —no la riqueza ni la belleza— es el verdadero objeto de la envidia, se inscribe en la antropología intelectual escolástica,[27] que, empero, Sor Juana trastrueca con la tesis de que el entendimiento no solo distingue, sino que amenaza; es fuerza política.[28] Además, la lectura jesuítica del *parrhesiastes*, de el que habla con franqueza ante el poder, se transforma, en fín, en discurso autobiográfico que abre una grieta hacia la experiencia interior de la monja: el sufrimiento. El saber y el entendimiento se pagan con dolor – el saber es martirio: esta es la *sententia* final.

Con Cristo como criterio hermenéutico supremo la autoridad del obispo es desplazada mediante un gesto teológico clásico: el juicio no se mide por normas humanas, sino por la figura de Cristo como *norma normans*.[29] Este criterio que se inscribe en la tradición patrística (Agustín, Gregorio Magno) y en la escolástica tardía (Suárez), donde Cristo es la medida del entendimiento y de la verdad, sirve aquí a desautorizar al obispo sin atacarlo directamente: simplemente lo deja fuera del marco hermenéutico legítimo.

3. Desmontaje del poder del obispo

No el sistema normativo del obispo, sino Cristo es definitivamente el criterio para juzgar su culpa. Medido según este criterio, el saber y el entendimiento no conocen jerarquías ni límites. Al obispo, que se oculta tras el nombre de Sor Filotea, le devuelve ahora irónicamente sus prejuicios sobre la diferencia de género como un espejo deformado: "Pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? […] Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito" (467).

Esta litotes, una ironía de *dissimulatio*, desenmascara las razones de la prohibición de escribir y es uno de los comentarios feministas más morda-

27 En Suárez (*De anima*), el intelecto es la potencia que distingue al ser humano y lo aproxima a Dios. En Vitoria, la razón es el fundamento de la dignidad humana.

28 En *La comparación y la hipérbole* (2000) Glantz explora el modo en que el discurso religioso, por ejemplo en los villancicos, género que Sor Juana domina y transforma, funciona como espacio político, donde la escritora negocia autoridad, ingenio y libertad creativa. Entre otras cosas, introduce voces marginales, lenguas indígenas (náhuatl) y elementos populares.

29 También la afirmación de que el saber "no conoce jerarquías ni límites" tienen resonancias con la antropología intelectual de la Escuela de Salamanca: para Vitoria, la razón es igual en todos los seres humanos; para Suárez, el entendimiento es la potencia que más aproxima al ser humano a Dios. Sor Juana radicaliza y trastrueca esta tradición: si el entendimiento es divino, ninguna autoridad humana puede limitarlo.

ces y humorísticos de toda la *Respuesta*.[30] Si en la retórica sacra novohispana, la mujer suele aparecer como figura de humildad, Sor Juana subvierte abiertamente este tropo. Adoptando la humildad solo para desmontarla, expone la misoginia como ignorancia y reivindica el saber femenino como legítimo y necesario. La ironía es desmontaje político. El "espejo deformado" que la monja jerónima devuelve al obispo sigue la técnica jesuítica de la *reprehensio indirecta*, esto es, no se acusa directamente, sino que se muestra el error reflejado en una imagen exagerada. El resultado es devastador: el obispo queda retratado como quien sostiene una visión ridícula del saber y del género, revelando cómo el discurso del poder produce sujetos subordinados, y cómo la ironía puede desestabilizar ese régimen discursivo. La frase sobre Aristóteles es un acto de resistencia discursiva en sentido foucaultiano: la palabra desmonta la estructura que intenta silenciarla.

4. Autoconstitución como mujer con derecho al saber y a escribir, mediante *loci* de la memoria

Sor Juana cita ejemplos de mujeres sabias para constituirse a sí misma mediante los *loci memoriae*. Articulando la tradición escolástica de la memoria (Agustín, Suárez, Vitoria, la retórica jesuítica) legitima su derecho epistémico. Menciona a Débora, la reina de Saba, Abigail, Ester, Rahab, Ana y "otras infinitas, en otras especies de prendas y virtudes" (468) quienes en las narraciones bíblicas contradicen la prohibición. Se mencionan además "gentiles", es decir, ejemplos precristianos, desde Minerva hasta las mujeres egipcias, griegas y romanas, para llegar finalmente a las santas cristianas, a Isabel, la esposa de Alfonso el Sabio, y hasta las contemporáneas, Cristina Alexandra, la reina de Suecia. Ahora el *prâgma* –es decir, la cosa, el núcleo en torno al cual se organiza toda la estructura del discurso– se resume, a modo de *peroratio*, en las últimas palabras: "pues esto no ha sido más de una simple narración de mi inclinación a las letras" (467). Fortalecida por esta declaración, la monja jerónima formula la pregunta central, si debe permitirse a las mujeres interpretar los textos sagrados e incluso enseñarlos. Sor Juana cita a Pablo: *"Mulieres in Ecclesia taceant, non enim permittitur eis loqui"* (469) interpretando la sentencia con un silogismo virtuoso:

[30] La ironía "¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?" es un ejemplo perfecto de *dissimulatio*, figura descrita por Quintiliano: fingir aceptar el prejuicio, para devolverlo como crítica aniquiladora. La litotes ("si Aristóteles hubiera guisado…") funciona como inversión irónica. Aristóteles, símbolo del saber universal, reducido al espacio doméstico, revela el absurdo del argumento misógino. Este procedimiento es típico de la retórica barroca del ingenio (Gracián): la agudeza consiste en voltear el argumento del adversario hasta que se destruya a sí mismo.

como no saben, las mujeres deben estudiar, y mientras estudian, no pueden hablar; el silencio es indicio de saber.

Conforme a la *ars rhetorica*, no es finalmente la burla, sino el topos de la modestia el que determina también la fórmula conclusiva. Juana denomina sus escritos "*borrones de mi ignorancia*", "*maculatura*"; y añade que el obispo los habría salvado del silencio del mismo modo en que Moisés fue salvado de las aguas del Nilo. No obstante, la poeta no deja de introducir una última ironía que desenmascara la situación comunicativa: en la última página de su carta a Sor Filotea de la Cruz pide perdón por la "casera familiaridad", por el tono doméstico y familiar, en caso de que –creyendo dirigirse a una hermana de orden– no hubiera respetado la distancia debida (479).

En su *Respuesta* la escritora define con claridad su sujeto intelectual. Se autoafirma mediante su derecho al saber, tanto secular como teológico, y mediante la reivindicación de la libertad de interpretar. La apología se transforma en un discurso autobiográfico en el que Sor Juana reflexiona sobre la inspiración: un impulso de conocimiento, una forma de vida, una "inclinación natural" hacia la curiosidad intelectual, una necesidad interior de leer y escribir.[31]

Ahora bien, la potencia de lo que Sor Juana denomina "la fuerza de mi inclinación" invita a pensar la productividad de la *Respuesta* más allá de la – importantísima – transgresión de los límites políticos y religiosos, impuestos a la mujer novohispana y a la monja.[32]

---

31 "…el obispo de Puebla también le ordenó que escribiera la historia de su vida, para igualarla a las demás monjas a quienes el conminaba a hacerlo. Sor Juana cumplió con gran maestría; el resultado es no un escrito edificante más, sino una autobiografía: se conoce con el nombre de *Respuesta a Sor Filotea*. Margo Glantz, "Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía?", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1993), 33.

32 Como ya Margo Glantz en *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* (2000), también Josefina Ludmer analiza en la *Respuesta* las formas retóricas demostradas también aquí (ironía, litotes, dissimulatio y inversión) como estrategias de agencia en condiciones de desigualdad (sujetos subordinados, coloniales). Estas "tretas del débil" revelan cómo sujetos subordinados negocian con la autoridad sin confrontarla abiertamente, demostrando también tácticas de desplazamiento. Josefina Ludmer, "Tretas del débil", en *La sartén por el mango*, ed. P. E. González y E. Ortega (San Juan, Puerto Rico: Huracán, 1984). A estas estrategias se refiere Aralia López González con la tesis de una doble transgresión de la *Respuesta* "porque desafía también la lección del Génesis desautorizando la culpa originaria y sugiriendo la reinterpretación del texto." Aralia López González, "Anticipaciones feministas en la vida y en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1993), 344.

La potencia de la "Respuesta": Teoría de la inspiracíón y contemporaneidad de Sor Juana

Si la contemporaneidad de las letras sorjuaninas y su obra como precursora del feminismo ya fue explorada, menos estudiado es el concepto novedoso de inspiración. Aún situándose el impulso hacia el saber como un don divino que no puede ser reprimido por mandatos humanos en las tradiciones patrísticas y jesuitas, la noción de la inspiración que deriva de las letras sorjuaninas en la *Respuesta* trasciende las ideas clásicas y su elaboración en el renacimiento y en la cultura barroca. Con el hambre de conocimiento manifestado en la *Respuesta*, la ilustre jerónima habría encontrado refugio natural en la Ilustración donde la teología pierde el dominio intelectual sobre las otras ciencias. En sus manos la invocación a las Musas de la tradición homérica –ese momento en que el poeta es "tocado" por la Musa que lo arrastra hacia la palabra– se transforma radicalmente y adquiere acentos que relacionan con la contemporaneidad lo que Sor Juana llama "la fuerza de mi inclinación", una "negra inclinación, una *lex potentior* – un impulso contra el que ella misma, aunque lo quiera, no puede hacer nada. En lo siguiente intentamos explorar los diferentes atisbos de un concepto de inspiración sorjuanino.

1. Reivendicación del sujeto epistemológico como "modo de existencia" (*Primero Sueño* y *Respuesta)* - Diversidad del mundo y método de conocimiento

En la pluma de Sor Juana las referencias hermenéuticas medievales y barrocas prefiguran un sistema de interpretación que, además del contexto histórico, pone de relieve la función del sujeto en la constitución del sentido, y con ello, prefigura el nacimiento de lo que será denominado la hermenéutica, la ciencia de la interpretación que Friedrich Schleiermacher introdujo con *Hermeneutik und Kritik* (postúm 1838). Sin embargo, con la inspiración como impulso de saber, como epistemofilia, las sugerencias van más allá y matizan aspectos de una epistemología moderna tanto por el nivel epistemológico que moldea también el sujeto, como por la idea de la diversidad del mundo como motor del conocimiento.[33]

[33] Sor Juana va más allá de la escolástica clásica, para la que la insistencia en la diversidad del mundo como fundamento del deseo de saber no es un tópico. En la escolástica tardía (Suárez, Vitoria), la multiplicidad del mundo se reconoce como objeto de estudio, pero no como principio epistemológico.

La diversidad infinita del mundo es condición del deseo de conocer y prueba de la infinitud del saber, lo cual constituye un sello propio de la filosofía poética de Sor Juana[34] en que la *Respuesta* converge con el *Primero Sueño* donde la variedad infinita del mundo exige una mente que se expanda hacia lo ilimitado. En la *Respuesta* Sor Juana elabora un concepto de inspiración como una forma de vocación intelectual, inevitable y motivada por la diversidad del mundo. La vocación intelectual se transforma en un modo de existencia que aspira a la trascendencia, interpretada también como una superación de los límites sociales y políticos –un modo de existencia con un impacto potencialmente político. En *Primero Sueño*, el extenso poema onírico –una silva de 975 versos compuesta entre 1685 y 1690– el impulso cognoscitivo del alma[35] llega hasta la experiencia de lo sublime, allí donde el entendimiento se derrumba ante la infinita diversidad de la tierra y del cosmos.[36] Con distinto lenguaje –la palabra poética y la fineza retórica del discurso–, estos dos textos elaboran la pulsión de conocimiento con la pasión que en la *Respuesta* revela lo que la monja jerónima denomina la *lex potentior* de su propio modo de existencia.[37] Es menester interpretar el poema dentro de la lógica misma de la obra sorjuanina, pues lecturas que relacionan *Primero Sueño* a la poesía moderna ofuscan la potencia intelectual inherente a estos textos y a toda su obra.

Con respecto al marco epistemológico del poema, el punto de partida son la referencia a los "últimos principios" de la metafísica aristotélica, ex-

34 En la tradición hermenéutica patrística y escolástica (Agustín, Tomás, Suárez), la diversidad del mundo aparece como un repertorio de signos que remiten a Dios, un orden creado que debe ser interpretado, un conjunto de disciplinas auxiliares para la exégesis bíblica. Sin embargo, no se formula como un principio epistemológico que impulse al sujeto hacia un saber ilimitado. La hermenéutica medieval es jerárquica, orientada a la unidad del sentido (literal, alegórico, moral, anagógico), no a la multiplicidad como tal.

35 El estilo y la estructura de *Primero Sueño* en la tradición del viaje órfico reproducen también el itinerario de la experiencia mística –el eco de "En una noche oscura" de San Juan de la Cruz, en la forma y la estructura, es más que evidente. En la reproducción de ambos hipotextos hay, sin embargo, metamorfosis sustanciales.

36 Véase mi artículo: "El saber informado por la estética: estética y política del ethos barroco. Reflexiones sobre Sor Juana Inés de la Cruz", en *Los saberes en la modernidad: aproximaciones desde la literatura*, ed. Raquel Serur (México: UNAM, 2017).

37 Margo Glantz discute los problemas de las interpretaciones de *Primero Sueño* como anticipación de la poesía moderna. Margo Glantz, "Prólogo", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, vol. 1, ed. Margo Glantz (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994), xix. Los alcances de la poesía sorjuanina en *Primero Sueño* sugieren, ciertamente, asociaciones no solamente con *Muerte sin fin* de Gorostiza (Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 505), sino también con Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), Arthur Rimbaud (*Le bateau ivre*) u otros.

plícita en la parte central de *Primero Sueño* (vv. 408–12),[38] así como el "conocimiento físico" como parte del fundamento aristotélico de la escolástica tomista. Sin embargo, la propensión de la escolástica por el microcosmos y los sentidos[39] se transforma en Sor Juana en una tensión hacia la "gravedad", precisamente hacia la inmanencia del mundo.[40] En la imaginación del sueño cobran fuerza los sentidos corporales. El sueño es por ende la modalidad para imaginar la extensión y la variedad del mundo, cuya inmensidad se presenta a la intuición intelectiva tan sólo como una confusión. Lo que la razón considera un sinsentido, es para la sensibilidad corpórea de la imaginación y del sueño una forma compleja de conocimiento,[41] un "conocimiento humano maravillado ante los misterios del hombre y de su cosmos.[42] Por ello el *Sueño* de Sor Juana no es ni ficción, ni fantasía, sino una búsqueda epistemológica para acercarse a la riqueza del mundo. La *Respuesta a Sor Filotea* y el *Primero Sueño* articulan una teoría del conocimiento análoga. El punto de partida común es el mundo como exceso de diversidad que hace eco con la epistemología barroca. En *Primero Sueño*, la mente se enfrenta a la "diversidad tanta" del universo, cuya vastedad des-

38 Sor Juana Inés de la Cruz, "Primero Sueño", en *Obra selecta*, vol. 2, ed. Margo Glantz (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994).

39 "Nihil est in intelectu quod prius non fuerit in sensu" ("Nada hay en el intelecto sin que antes pasara por los sentidos") (Santo Tomás, *Summa Theologiae*, I, q. 78, a. 4, c). Véase Mauricio Beuchot, "Poesía y filosofía escolástica en Sor Juana", *Literatura mexicana* 3 (1992). Acerca del aristotelismo en la recepción de la escolástica remito a mi artículo "Dante Alighieri und die *virtus* der geistigen Arbeit: Übergänge zwischen Materialität und Immaterialität", en *Der Wert der Arbeit: Annäherungen an ein kulturelles Paradigma in Mittelalter, Neuzeit und Moderne*, ed. Jürgen Wiener (Düsseldorf: DUP University Press, 2015). Con respecto a la base material de los afectos en la escolástica, véase Vittoria Borsò, "Bocaccios Dekameron, der affektive Leib und die Materialität der Emotionen: Überlegungen zum spätmittelalterlichen Materie-Begriff", en *Emotionen in Mittelalter und Renaissance*, ed. Christoph Kann (Düsseldorf: DUP University Press, 2014).

40 Glantz contrapone a la mera interpretación "hermética" del conocimiento del *Sueño* "la gravedad del cuerpo, ese peso terrestre, esa guerra civil de los sentidos, o los simples procesos fisiológicos, la impulsan de nuevo hacia abajo, a ese 'mundo iluminado' que ella recobra, ya despierta (Glantz, "Prólogo", lxi). Lezama Lima caracteriza el proceso onírico del poema como un conocimiento físico que, más que una reducción del mundo al orden conocido de la naturaleza, es un saber que reconoce la provocación de la physis como alternativa a la razón – un momento esencial del barroco americano. Lezama Lima, "La curiosidad barroca".

41 Investigaciones recientes en el área somatosensorial, como el tacto (temperatura, presión, suavidad/rugosidad, dureza) y la propiocepción (sensación de la posición relativa y límites en el espacio de las diferentes partes del cuerpo) han abierto nuevas perspectivas en el estudio de los procesos de percepción sensorial. Michel Serres ya señaló la importancia del tacto y la propiosepción para el conocimiento corpóreo. Michel Serres, *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo* (Bogotá: Taurus, 2003).

42 Elías Trabulse, "El hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz", en *El círculo roto* (México: Fondo de Cultura Económica / SEP, 1984), 82–83.

borda la capacidad humana de abarcarla con el intelecto. En el poema el alma intenta abarcar el universo entero, pero la multiplicidad infinita provoca confusión revelando los límites perceptivos: "por mirarlo todo, nada veía".[43] En ambos textos la diversidad es no solamente un dato ontológico, sino un impulso epistemológico, un principio dinámico que provoca el deseo de saber. El poema expresa la tensión entre el deseo de conocimiento ilimitado y la finitud del entendimiento humano. La diversidad del mundo aparece como objeto del conocimiento y fuente del vértigo cognitivo, como prueba de la infinitud del saber y límite estructural del intelecto. En *Respuesta*, Sor Juana formula en prosa la idea de que la multiplicidad del mundo exige una curiosidad igualmente múltiple, una inclinación natural hacia el estudio, y justifica la amplitud de su saber secular y teológico. La diversidad es aquí fundamento de su derecho a conocer. Sor Juana convierte esa misma experiencia en autobiografía intelectual: su "inclinación natural" al estudio nace de la variedad del mundo, que exige múltiples disciplinas, lenguas y artes. La diversidad legitima su curiosidad universal y su derecho al saber. Así, la diversidad se convierte en argumento político-intelectual que justifica la amplitud de su biblioteca y su método interdisciplinario. Ambos textos construyen un sujeto epistemológico que se define por su relación con el conocimiento, un sujeto que, en *Respuesta* es el fundamento de la autoconstitución intelectual. Desde una misma epistemología barroca donde la diversidad infinita del mundo impulsa el deseo de saber, los dos textos revelan los límites del entendimiento humano y legitiman la libertad de interpretación, el poema dramatiza esta tensión en un viaje del alma; la carta la convierte en argumento autobiográfico y político para defender el derecho de una mujer a estudiar y escribir.

2. Estructura paradójica de la subjetividad – Michel Foucault como lector manchado de la *Respuesta*

[43] Con *Y por mirarlo todo, nada veía* (México: Sexto Piso, 2018) Glantz traslada la tensión entre la multiplicidad y los límites de la percepción de *Primero Sueño* a la saturación de la mirada, al exceso de información y a los estímulos visuales de los social media que impiden una conciencia crítica. En 168 páginas, los 368 fragmentos - frases de la longitud de un tuit (280 caracteres) sin signos de puntuación, como en un feed de redes sociales - relacionan arte, literatura, cultura pop y terror global. Remito a mi artículo "Zur medialen Transformation topologischer Prozesse in der Materialität des Schriftraums Topologie I (1963: *Rayuela*) und Topologie II (2018: *Y por mirarlo todo, nada veía*)", en *Tropologie: Die Relationalität textueller Räumlichkeit*, ed. Mae Bengert, Andreas Mahler y André Otto (Berlin: Brill, 2026).

En el análisis de su propia subjetividad Sor Juana podría ser el fruto de la modernidad, donde su impulso creador habría resonado con plenitud. en la *Respuesta*, El impacto político de la inspiración trasciende los límites del discurso apologético. De hecho, la frase "yo era el mártir y me era el verdugo" revela una estructura doble: la heterodeterminación de un sujeto moldeado por coerciones externas, y a la vez la autodeterminación del sujeto que al interiorizar esas coerciones, a la vez se convierte en agente de su propio empoderamiento. Aunque la doble estructura aparece ya en la antropología escolástica, donde el alma es simultáneamente pasiva y activa (Suárez, *De anima*); sin embargo, en la pluma de Sor Juana anticipa la lectura foucaultiana del sujeto como efecto y agente del poder. Obviamente, la imagen del mártir y del verdugo se inscribe también en la retórica sacra novohispana, donde el martirio interior es un tropo frecuente en sermones y ejercicios espirituales. También en este contexto, la *Respuesta* va más allá cuando describe la violencia epistémica que la obliga a ser verdugo de sí misma. La consonancia con el análisis foucaultiano de la estructura paradójica de la subjetividad en el segundo volumen de *La historia de la sexualidad* es tanto sorprendente,[44] como la cercanía a los últimos desarrollos del pensamiento de Foucault acerca de la ética del sujeto. En sus últimas lecciones y escritos, Foucault piensa la ética del sujeto como una forma de existencia basada sobre un constante "cuidado de sí mismo", un trabajo constante, necesario pues la libertad es una "búsqueda eterna".[45] La función ético-política de la relación entre sujeto e inspiración en la *Respuesta* se presenta, de manera análoga, como una tarea, un proyecto interminable, una eterna disposición del sujeto a actuar en favor de la libertad del conocimiento.

3. Convergencia del "concepto de inspiración" de Sor Juana con teorías actuales

La invocación a las Musas de la tradición homérica –en la que el poeta es "tomado" o "poseído" por una Musa– es trasladada por la erudita poeta a

[44] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 2, *El uso de los placeres*, trad. Martí Soler (México: Siglo XXI Editores, 2011).

[45] Michel Foucault, "L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté", entrevista con H. Becker, R. Fornet-Betancourt y A. Gómez-Müller, 20 de enero de 1984, en *Dits et écrits: 1954–1988*, vol. 4, ed. Daniel Defert y François Ewald (Paris: Gallimard, 1994). Para un exploración extensa de la ética del sujeto en los últimos escritos de Foucault remito a mi ensayo "Il tempo della crisi e la postverità: Emergenze nel nesso tra regime della verità e egemonia", en *Il problema della verità secondo Gramsci e Foucault*, ed. Fabio Frosini (Roma: Meltemi, en prensa).

un discurso cristiano que interpreta la compulsión hacia el saber como un don intelectual otorgado por Dios.[46] Pero también lo reinterpreta mediante una "negra inclinación" no identificada con mayor precisión, una fuerza que excede los límites del sujeto racional y que permite trascender, mediante el conocimiento de la diversidad del mundo, las fronteras mismas de ese sujeto. Ciertamente, con estos conceptos, la escritora jerónima se inscribe en el marco del derecho natural y de la antropología intelectual de sus contemporáneos. En la Escuela de Salamanca (Suárez), la inclinación natural hacia la verdad es una ley más fuerte que las prohibiciones externas. En la teoría barroca, el ingenio es una fuerza vehemente que se enciende con la luz de la razón y que opera incluso contra la censura (Gracián). Sor Juana fusiona ambas tradiciones: la inclinación es oscura, pero divina; peligrosa, pero necesaria. La caracterización de la pasión por el estudio como "demonio" o "negra inclinación" se refiere además a la retórica jesuítica del *affectus*, donde las fuerzas interiores se describen como impulsos que pueden ser ordenados hacia Dios o desviados hacia el error. Sor Juana encarna literalmente estas pulsiones y con ello anticipa las teorías modernas de la inspiración, en las que la compulsión interior (*lex potentior*) y la pasión tanto por el conocimiento como por la escritura poética constituyen una "forma de vida" políticamente salutífera, como postula la poeta en el soneto sobre el deleite en las Musas.

El beso de las Musas es aquí nada menos que un instinto vital, y representa hoy en día una teoría de la inspiración existencialmente crucial, discutida desde diversos enfoques teóricos. Entre ellos, se ha relacionado la inspiración con la creatividad y la inteligencia emocional o afectiva. La teoría del afecto juega un rol esencial. Según los más recientes estudios, el afecto es una fuerza impersonal, una intensidad que existe antes de la esquematización discursiva de lo que llamamos emociones.[47] El afecto es más bien la energía que media la interacción entre los cuerpos y el mundo. Inherentemente relacional, se describe en términos de potencialidad, como

[46] Sócrates denominaba el daimon como una voz profética interior, proveniente de un poder superior. El daimon (que sería una especie de inspiración), posee una impronta religiosa, con poderes sobrenaturales. Contrariamente a la musa homérica que viene desde afuera, el daimon es una entidad "interna"; pero ambas comparten la posibilidad de que el artista o el filósofo puedan manifestarse en sus discursos con un estilo particular.

[47] La emoción, en contra, es la manifestación socializada y culturalmente mediada del afecto. Emociones son la forma en que una sociedad organiza y gestiona las intensidades afectivas, dándoles significado narrativo, moral y performativo. Cuando un afecto es capturado por un sistema de significado y se le asigna un objeto o una causa, se convierte en emoción.

aumento o disminución de la potencia de actuar. El afecto es la pura capacidad de ser afectado. Desde los años 2000, el giro afectivo propone que los afectos son condiciones de posibilidad de la percepción, la cognición y la imaginación.[48] Con esta base teórica, la inspiración ya no despierta una facultad interna y representacional, sino que pasa a ser un modo afectivo de estar en el mundo,[49] tal como se desarrolla en *Repuesta*.

> Sor Juana vincula profundamente la inspiración al deseo:
> En esto sí confieso que ha sido inexplicable mi trabajo; y así no puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado afán el saber. ¡Dichosos ellos! A mí, no el saber (que aún no sé), sólo el desear saber me le ha costado tan grande que pudiera decir con mi Padre San Jerónimo (aunque no con su aprovechamiento): *Quid ibi laboris insumpserim, quid sustinuerim difficultatis, quoties desperaverim, quotiesque cessaverim et contentione discendi rursus inceperim; testis est conscientia, tam mea, qui passus sum, quam eorum qui mecum duxerunt vitam*".[50] Menos los compañeros y testigos (que aun de ese alivio he carecido), lo demás bien puedo asegurar con verdad. ¡Y que haya sido tal esta mi negra inclinación, que todo lo haya vencido! (459–60)

El deseo de saber se califica otra vez como "esta mi negra inclinación" y como una fuerza que todo lo ha vencido, todos los impedimentos de la vida de religiosa, todos los tormentosos conflictos entre la caridad hacia las otras religiosas o las labores del convento y el impelente deseo de saber.

La inspiración es aquí un modo de existencia que empuja una pulsión de vida[51] ("todo lo ha vencido"). Resuena una teoría del impulso interior

---

48 En la línea actual de Brian Massumi y Moira Gatens/Annemarie Angerer, y en base a Gilles Deleuze, el afecto se define como variación de intensidad que atraviesa cuerpos y produce posibilidades de acción. La Inspiración, entonces, es la capacidad de producir mundos posibles a partir de esas intensidades. Brian Massumi, *Politics of Affect* (Cambridge: Polity Press, 2015); Moira Gatens, "Ethologische Körper: Geschlecht als Macht und Affekt", en *The Body of Gender: Körper, Geschlechter, Identitäten*, ed. Marie-Luise Angerer (Viena: Passagen, 1995).

49 La teoría del afecto ha revolucionado la Teoría Crítica al ofrecer un marco para analizar las estructuras de poder que operan en la dimensión corporal y no cognitiva de la vida social. Esto ha generado importantes implicaciones para la comprensión de la agencia, la ideología y el control.

50 "Cuánto trabajo invertí allí, cuántas dificultades soporté, cuántas veces desesperé, y cuántas veces me detuve y con el empeño del estudio volví a empezar; testigo es la conciencia, tanto mía, que lo sufrí, como de aquellos que compartieron mi vida conmigo" (traducción VB). El fragmento citado pertenece a la *Epístola 125* dirigida a un monje llamado Rústico. Como conocido, San Jerónimo de Estridón (hacia 347–420 d. C.) fue uno de los grandes Padres de la Iglesia y el célebre traductor que vertió la Biblia al latín (la célebre *Vulgata)*. En la Epístola describe con gran viveza el esfuerzo y la perseverancia que le costó aprender hebreo.

51 Para el concepto de pulsión de vita remito a mi investigación "'Pulsión de vida' y potencialidades de la paz: reflexiones sobre epistemologías y estéticas de paz desde la literatura en México", *Colección Avances de Investigación CIHAC*, segunda época, CALAS, Laboratorio Visiones de Paz, 2022, http://calas.lat/publicaciones/avances-de-investigaci%C3%B3n-calas-cihac/pulsio%C-C%81n-de-vida%E2%80%9D-y-potencialidades-de-la-paz.

en la que la *lex potentior* de Sor Juana revela una coincidencia conceptual –no histórica– con la noción de *conatus* de Baruk de Spinoza. En *Etica* III, proposición 7, dice Spinoza: "El esfuerzo con que cada cosa intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma".[52] El conatus es, pues, una potencia de perseverar que Spinoza llama "apetito" (*appetitus*), cuando va referido al alma y al cuerpo, representando así la esencia del ser humano, una esencia que, cuando es consciente de su apetito, se transforma en "deseo" (*cupitidas*). El deseo –dice Spinoza– "es el apetito acompañado de la conciencia de sí mismo".[53] Ambos conceptos –el *deseo* sorjuanino y el *conatus* de Spinoza – comparten rasgos estructurales. Se trata en ambos de un impulso interno, de una fuerza que no proviene del exterior, de una necesidad –no es elección, sino constitución existencial, es una potencia, una fuerza superior a restricciones externas.[54]

Entendida de esta manera, la potencia del deseo acerca el concepto de inspiración de Sor Juana a principios postfreudianos y postlacanianos, más allá del dominio de la pulsión de muerte (Freud) o del deseo como *jouissance* –el deseo del gran otro, basado en un vacío existencial (Lacan). Fueron Gilles Deleuze y Féliz Guattari que con *Mille Plateaux* (1980), superaron la negatividad freudiana y lacaniana, convirtiendo el concepto de *conatus* en una variación intensiva de la potencia, modulada por afectos. El deseo es potencia –como máquina productiva y motor fundamental de la psique, la sociedad y la creatividad. Es una fuerza productiva que da forma a la realidad.

Una lectura deleuziana del deseo de saber de Sor Juana pone el acento sobre los siguientes momentos: el deseo de saber no es una preferencia, sino la expresión de una potencia interior (*potentia*), aquello que aumenta la capacidad de actuar y de pensar. La *lex potentior* es, en términos deleuzianos, la dirección natural de la potencia del sujeto, aquello que lo hace más capaz de pensar, componer, conectar, crear. La prohibición de leer es un intento de descomposición: romper las relaciones que la constituyen. Sor

52 *Diccionario filosófico de Centeno*, https://diccionariofilosoficodecenteno.com/paginas/c_conatus.html.

53 Baruch de Spinoza, *Ética*, III, prop. 9.

54 Sor Juana y Spinoza reelaboran la idea estoica del impulso de autoconservación (*hormê*), la noción escolástica de inclinación natural hacia el bien y la verdad, la antropología agustiniana del deseo de conocer. Spinoza reformula estas tradiciones en clave racionalista; Sor Juana, en clave teológico-barroca. La *lex potentior* proviene de un discurso confesional y teológico, inscrito en la tradición escolástica y en la espiritualidad novohispana, aunque justamente la coincidencia con conceptual el conatus de Baruk demuestra cómo la monja jerónima cruza fronteras.

Juana resiste a la prohibición de leer y escribir porque su potencia la obliga a perseverar en el saber. El deseo de saber es un afecto positivo (alegría, placer): aumenta la potencia de actuar. La prohibición es un afecto negativo (tristeza): disminuye la potencia.

En esta base, la inspiración ya no anhela lo ausente, sino es el flujo de energía que conecta una escritora con su pluma, un artista con su lienzo, un científico con un problema, un sujeto con el saber.[55] Justamente *Primero Sueño* demuestra cómo el deseo de saberlo todo –tema desbordante del poema– y la imposibilidad de abarcarlo no desemboca en el vacío o en el *horror vacui* della cultura barroca, sino más bien en el triunfo del día.[56] Con razón habla Alatorre del *Sueño*[57] como "un deseo rebosante de alegría y entusiasmo".[58] Es el entusiasmo que proviene de una fuerza inmanente que empuja a trascender lo conocido y que a la vez es una forma gozosa de enfrentarse al límite. El conocimiento, como ejercicio intelectual y objeto de deseo, se carga de erotismo;[59] o dicho de otro modo, se carga de pulsiones sexuales y de autoconservación al servicio de un proyecto diferente al de la imagen patriarcal de la mujer.

---

55 Este paradigma nos sugiere un ejemplo de la congenialidad entre Margo Glantz y la obra de Sor Juana. En Glantz el deseo se manifiesta como una fuerza ineludible ligada de manera radical al cuerpo, a la memoria y al acto de escribir. Ella misma define la escritura como una forma de erotismo, un anhelo amoroso equiparable a la pasión física. Su estilo fragmentario funciona como un ritual repetitivo que exorciza el dolor, la represión y la violencia, uniendo de forma indisoluble la vitalidad del cuerpo con la construcción del texto. Lo demuestra, entre otros, en *Apariciones* (1996) que hace referencia a la novela erótica para subvertirla con el fundamento existencial de su escritura. Además de varias escritoras, escritores y filósofos, dialoga con Teresa de Jesús y Juana Inés de la Cruz. Margo Glantz, *Apariciones* (México: Alfaguara, 1996).

56 "mientras nuestro Hemisferio la dorada / ilustraba del sol madeja hermosa, / que con luz juiciosa / de orden distributivo, repartiendo / a las cosas visibles sus colores / iba restituyendo // entera a los sentidos exteriores / su operación, quedando a la luz más cierta //el mundo iluminado, y yo despierta" (Sor Juana, "Primero Sueño", vv. 967–75).

57 Antonio Alatorre subraya que *Primero Sueño* es un poema entusiasta. "A lo largo de un discurso que forzosamente deberá culminar con el reconocimiento de que el sueño de saberlo todo es imposible, Sor Juana deslumbra a los lectores con lo *mucho* que sabe (de historia humana y de historia natural, de anatomía y de medicina, de psicología, de política, de astronomía, de *todo)* y, lo que es más importante, los fascina con su *manera* de decirlo, su lenguaje eficaz, su arte inventivo, su sentido de la hermosura; en una palabra, su genio." Alatorre, "Lectura del *Primero Sueño*", 126.

58 Antonio Alatorre, "Lectura del *Primero Sueño*", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1993), 126.

59 Margo Glantz habla de un "procedimiento alquímico" y de "una violenta metaforización de la sexualidad" que transforman el rol del cuerpo. Glantz, "Prólogo", lxix. También Paz apunta a la corporeidad del conocimiento que se produce por los caminos subterráneos de las ambiguas metáforas barrocas. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 172.

La inspiración como modo material-afectivo de estar en el mundo sería la base de una "estética afectiva" que emerge del contacto con el entorno en el que las texturas son vectores de afecto que orientan la inspiración - La textura de una piedra no solo se siente; despierta un modo de atención, un ritmo, una posibilidad de imagen. La inspiración es pues un acontecimiento afectivo que emerge del contacto entre cuerpo y mundo, donde las texturas de las cosas modulan la imaginación y abren posibilidades de sentido. Desde el punto de vista del *new materialism*, la inspiración se entiende, así como una práctica encarnada, sensorial, un modo de habitar el mundo,[60] una forma de pensar con las manos, la piel, el oído. No es un acto mental, sino un proceso corporal. No es una idea, sino una intensidad que reorganiza la percepción. Integrando procesos ecológicos, también se habla de la inspiración como "intervención planetaria", donde imaginación y creatividad no son actos individuales, sino modos de participar en la vida de la Tierra, un modo de pensar con la tierra y no sobre ella.[61] La inspiración deja de ser un fenómeno psicológico o una propiedad del individuo y se vuelve una forma de resonancia entre cuerpos, climas, materiales y fuerzas planetarias.[62] Como evento ecológico, la inspiración sucede cuando el cuerpo entra en sintonía con dinámicas más amplias, como humedad, viento, luz, ritmos biológicos, texturas geológicas.

Concluyendo, regresemos a Sor Juana

Para Sor Juana el saber es existencial, "embodied", proviene de experiencias vitales.[63] La *Loa para el Divino Narciso*[64] es uno de los ejemplos que confir-

60 Según Tim Ingold la inspiración ocurre cuando el cuerpo sigue las líneas del mundo. La textura de un objeto, un sonido, una luz, guía entonces el gesto imaginativo. Tim Ingold, "Toward an Ecology of Materials", *Annual Review of Anthropology* 41 (2012).

61 Una de las frases más icónicas es la de Michel Serres: "Et pourtant la terre s'émeut" (Y sin embargo la tierra se conmueve). Michel Serres, *Le contrat naturel* (Paris: Champs / Flammarion, 1992), 67–68. Serres sustituye el contrato cartesiano entre el sujeto y el objeto, esto es, la tierra, con la simbiosis entre las dos entitades y anticipa asimismo uno de los fundamentos de la ecología actual. Bruno Latour se refiere a la fórmula de Serres cuando define el concepto de agencia en el tiempo del antropocene. Bruno Latour, "Agency at the Time of the Anthropocene", *New Literary History* 45, núm. 1 (2014).

62 Entre los autores más influyentes se encuentran Donna Haraway; Jane Bennett, Timothy Morton.

63 En el ya mencionado romance cuya glosa editorial dice "Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber, y nociva para vivir" Sor Juana se burla de discursos abstractos: "Para todo se halla prueba / y razón en qué fundarlo; / y no hay razón para nada, / de haber razón para tanto." Sor Juana, "Finjamos que soy feliz", vv. 41–47.

64 La loa arma pues un debate alegórico sobre la teología del misterio eucarístico y analiza con-

man esta tesis. Además del tema central, esto es, la crítica de la conquista y la "defensa del derecho universal que todos tienen al albedrío, sin excluir a las mujeres, a las monjas, a los indígenas, seres inferiores en la sociedad colonial"[65] [66] Sor Juana formula de manera concreta –y deslumbrante– la necesidad de relacionarse con la fuerza vital de la tierra en oposición al extractivismo de la conquista. En estos pasajes reconocemos una extraordinaria conciencia ecocrítica: se describe, de hecho, el ventaje del Dios de las Semillas que Occidente y América, los dos continentes acomunados, celebran repetidamente. El Dios de las Semillas tiene capacidades y atributos ambientales que son inmanentes al mundo; es un Dios que se puede ver y tocar.[67] En contra, la abstracción que deriva de las facultades del dios cristiano, es decir, la invisibilidad y la inmaterialidad debidas a su trascendencia, hacen superfluos los agentes materiales de la tierra.[68] La loa arma pues un debate alegórico sobre la teología del misterio eucarístico y ana-

---

cretamente el cálculo económico de la religión cristiana, es decir, los cuestos ecológicos que los creyentes pagan aceptando el plusvalor de la transcendencia de Dios. Además, partiendo de la Conquista, Sor Juana elabora un debate metacultural sobre universalismo y diferencias, así como sobre la violencia latente de la evangelización. Ambos continentes son acomunados en el deseo de ver materialmente a Diós y no desisten, así que la dama Religión cede y manda a poner en escena el auto sacramental en Madrid, con lo que Sor Juana subraya, una vez más, el poder de apropiación de la teología. Sor Juana Inés de la Cruz, "Loa para el auto sacramental de 'El Divino Narciso'", en *Obra selecta*, vol. 1, ed. Margo Glantz (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994), 324.

65 Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* (México: UNAM, 1995), 162.

66 "En la lucha entablada en la loa entre la pareja cristiana y la indígena, Sor Juana defiende la conversión razonada y reprueba el uso de la fuerza para la catequización, es decir emplear el requerimiento y las armas como únicos medios para convertir al cristianismo a los indígenas" (Glantz, *¿Hagiografía o autobiografía?*, 162).

67 "Occidente: '…aunque son (vuelvo a decir) / Tanto, entre todos mira / Mi atención, como a mayor, / Al gran dios de las Semillas / América: Y con razón, pues es solo el que muestra monarquía / Sustenta, pues la abundancia / De los frutos se Le aplica; / Y como éste es el mayor / Beneficio, en quien se cifran / Todos los otros, pues lo es / El de conservar la vida, / Como el mayor. Lo estimamos: / Pues ¿qué importara que rica / El América abundara / En el oro de sus minas, / Si esterilizando el campo / Sus fumosidades mismas, / No dejaran a los frutos / Que en sementeras opimas / Brotasen? (vv. 39–59). Sor Juana, "Loa para el auto sacramental", 314–15.

68 La abstracción que deriva de las facultades del dios cristianos, es decir, la invisibilidad y la inmaterialidad debidas a su trascendencia, hacen superfluos los agentes materiales del ambiente. "Religión: Esos milagros que cuentas, / esos prodigios que intimas, / esos visos, esos rasgos, / que debajo de cortinas / supersticiones asoman; / esos portentos que vicias, / atribuyendo su efecto / A tus deidades mentidas, / Obras del Dios verdadero / Y de Su sabiduría/ Son efectos. Pues si el prado / Florido se fertiliza, / Si los campos se fecundan, / Si el fruto se multiplica, // si las sementeras crecen, / Si las lluvias se destilan, / todo es obra de Su diestra; / pues ni el brazo que cultiva, / ni la lluvia que fecunda, / ni el calor que vivifica, / diera incremento a las plantas, // a faltar Su productiva // Providencia, que concurre / a darles vegetativa / alma. (vv. 297–321). Sor Juana, "Loa para el auto sacramental", 323.

liza concretamente el cálculo económico de la religión cristiana, es decir, los costos ecológicos que los creyentes pagan aceptando el plusvalor de la transcendencia de Dios. Con semejante crítica de la Conquista, Sor Juana elabora también un debate metacultural sobre universalismo y sobre la violencia latente de la evangelización contra las diversidades del mundo.[69]

En pleno Barroco tardío, en medio de las referencias a manierismo[70] conceptismo y estética barroca, el saber literalmente transfronterizo de Sor Juana presenta una articulación entre conocimiento y poesía y entre arte y política que constituye una calidad nueva dentro del horizonte del saber. El anhelo de saber de la escritora jerónima es una inspiración que siembra semillas de una voluntad de libertad del saber –semillas que nos empujan a desbordar los marcos epistemológicos en los que nos sentimos en casa.

Bibliografía

Alatorre, Antonio. "Lectura del *Primero Sueño*". En *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, 101–26. México: El Colegio de México, 1993.

Beuchot, Mauricio. "Kircher y algunos filósofos mexicanos en el siglo XVII". *Intersticios*, núm. 1 (1994): 87–95.

–––. "Poesía y filosofía escolástica en Sor Juana". *Literatura mexicana* 3 (1992): 269–81.

Borsò, Vittoria. "Bocaccios Dekameron, der affektive Leib und die Materialität der Emotionen: Überlegungen zum spätmittelalterlichen Materie-Begriff". En *Emotionen in Mittelalter und Renaissance*, edición de Christoph Kann, 295–324. Düsseldorf: DUP University Press, 2014.

–––. "Dante Alighieri und die *virtus* der geistigen Arbeit: Übergänge zwischen Materialität und Immaterialität". En *Der Wert der Arbeit:*

69 Remito a mi artículo "El humanismo escrito de otra manera: reflexiones desde América Latina", en *Teoría del humanismo*, vol. 7, ed. Pedro Aullón de Haro (Madrid: Verbum, 2010).

70 Alessandra Luiselli ve en el impulso vital de Sor Juana una huella de su renacentismo y manierismo: "siempre en persecución del conocimiento, siempre inquisitivo, siempre en la búsqueda poética de las imágenes nuevas, nunca vistas". Alessandra Luiselli, "Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 1993), 396.

Annäherungen an ein kulturelles Paradigma in Mittelalter, Neuzeit und Moderne, edición de Jürgen Wiener, 275–300. Düsseldorf: DUP University Press, 2015.

———. "El humanismo escrito de otra manera: reflexiones desde América Latina". En *Teoría del humanismo*, vol. 7, edición de Pedro Aullón de Haro, 357–81. Madrid: Verbum, 2010.

———. "'Pulsión de vida' y potencialidades de la paz: reflexiones sobre epistemologías y estéticas de paz desde la literatura en México". *Colección Avances de Investigación CIHAC*, segunda época, CALAS, Laboratorio Visiones de Paz, 2022. http://calas.lat/publicaciones/avances-de-investigaci%C3%B3n-calas-cihac/pulsio%CC%81n-de-vida%E2%80%9D-y-potencialidades-de-la-paz.

———. "El saber informado por la estética: estética y política del ethos barroco. Reflexiones sobre Sor Juana Inés de la Cruz". En *Los saberes en la modernidad: aproximaciones desde la literatura*, edición de Raquel Serur, 53–84. México: UNAM, 2017.

———. "Die Schrift des Subjektes an den Grenzen der Macht: Sor Juana Inés de la Cruz". En *Von der Liebe und anderen schrecklichen Dingen*, edición de Yvonne Alefeld y Hans-Georg Pott, 59–82. Bielefeld: Aisthesis, 2007.

———. "Sor Juana desde el archivo: la contemporaneidad de una de las más grandes autoras de la literatura mundial". *Prolija Memoria* 7, núm. 1 (abril de 2026): 26–39.

———. "Il tempo della crisi e la postverità: Emergenze nel nesso tra regime della verità e egemonia". En *Il problema della verità secondo Gramsci e Foucault*, edición de Fabio Frosini. Roma: Meltemi, en prensa.

———. "Zur medialen Transformation topologischer Prozesse in der Materialität des Schriftraums Topologie I (1963: *Rayuela*) und Topologie II (2018: *Y por mirarlo todo, nada veía*)". En *Tropologie: Die Relationalität textueller Räumlichkeit*, edición de Mae Bengert, Andreas Mahler y André Otto, 210–18. Berlin: Brill, 2026.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

Diccionario Filosófico de Centeno. https://diccionariofilosoficodecenteno.com/paginas/c_conatus.html.

Foucault, Michel. "Écriture de soi". *Corps écrit*, núm. 5 (febrero de 1983): 3–23. Reimpreso en *Dits et écrits: 1954–1988*, vol. 4, edición de Daniel Defert y François Ewald, 415–30. Paris: Gallimard, 1994.

———. "L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté". Entrevista con H. Becker, R. Fornet-Betancourt y A. Gómez-Müller, 20 de enero de 1984. En *Dits et écrits: 1954–1988*, vol. 4, edición de Daniel Defert y François Ewald, 708–29. Paris: Gallimard, 1994.

———. *L'histoire de la sexualité*. Vol. 3, *Introduction à l'usage des plaisirs*. Paris: Gallimard, 1984.

———. *Historia de la sexualidad*. Vol. 2, *El uso de los placeres*. Traducción de Martí Soler. México: Siglo XXI Editores, 2011. Primera edición en francés, 1984.

———. "Le sujet et le pouvoir". En *Dits et écrits: 1954–1988*, vol. 4, edición de Daniel Defert y François Ewald, 222–43. Paris: Gallimard, 1994.

Gatens, Moira. "Ethologische Körper: Geschlecht als Macht und Affekt". En *The Body of Gender: Körper, Geschlechter, Identitäten*, edición de Marie-Luise Angerer, 35–52. Viena: Passagen, 1995.

Glantz, Margo. *Apariciones*. México: Alfaguara, 1996.

———. "Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía?". En *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, 21–34. México: El Colegio de México, 1993.

———. "Prólogo". En Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, vol. 1, edición de Margo Glantz, xi–xc. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

———. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: Conaculta, 2000.

———. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México: UNAM, 1995.

———. *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*. Toluca: Gobierno del Estado de México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

———. *Y por mirarlo todo, nada veía*. México: Sexto Piso, 2018.

Grossi, Verónica. *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

Ingold, Tim. "Toward an Ecology of Materials". *Annual Review of Anthropology* 41 (2012): 427–42.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Inundación Castálida de la única poetisa, Musa Décima*. Edición de Juan Camacho Gayna. Madrid: Juan García Infanzón, 1689.

———. "Loa para el auto sacramental de 'El Divino Narciso'". En *Obra selecta*, vol. 1, edición de Margo Glantz, 313–29. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

———. *Obra selecta*. 2 vols. Selección y prólogo de Margo Glantz. Cronología

y bibliografía de María Dolores Bravo Arriaga. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

———. *Obras completas*. Vol. 1, *Lírica personal*. Edición de Antonio Alatorre sobre la de Alfonso Méndez Plancarte de 1951. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

———. *Obras completas*. Vol. 3, *Autos y loas*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

———. *Obras completas*. Vol. 4, *Comedias, sainetes y prosa*. Edición de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

———. "Primero Sueño". En *Obra selecta*, vol. 2, edición de Margo Glantz, 70–90. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

———. "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz". En *Obra selecta*, vol. 2, edición de Margo Glantz, 450–91. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

Latour, Bruno. "Agency at the Time of the Anthropocene". *New Literary History* 45, núm. 1 (2014): 1–18.

Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca". En *Obras completas*, vol. 1. Madrid: Aguilar, 1977.

López González, Aralia. "Anticipaciones feministas en la vida y en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz". En *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, 341–48. México: El Colegio de México, 1993.

Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". En *La sartén por el mango*, edición de P. E. González y E. Ortega, 47–54. San Juan, Puerto Rico: Huracán, 1984.

Luiselli, Alessandra. *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1993.

———. "Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz". En *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, 137–57. México: El Colegio de México, 1993.

Mariscal Hay, Beatriz. "Una 'muger ignorante': Sor Juana, interlocutora de virreyes". En *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, 91–100. México: El Colegio de México, 1993.

Massumi, Brian. *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press, 2015.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo

de Cultura Económica, 1992.

Poot Herrera, Sara. "España y la Nueva España en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz". *Araucaria* 23, núm. 47 (2021). https://doi.org/10.12795/araucaria.2021.i47.7.

———. *Los guardaditos de Sor Juana*. México: UNAM, 1999.

———. "El homenaje de 1991 a Sor Juana Inés de la Cruz". En *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, ix–xxiv. México: El Colegio de México, 1993.

Sabat de Rivers, Georgina. "El *Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político". *University of Dayton Review* 16, núm. 2 (1983). https://ecommons.udayton.edu/udr/vol16/iss2/10.

Schons, Dorothy. "The First Feminist in the New World". *Equal Rights* 12, núm. 38 (31 de octubre de 1925): 302.

Schuessler, Michael K. "El universo literario de Sor Juana Inés de la Cruz". *Prolija Memoria* 7, núm. 1 (abril de 2026): 48–56.

Serres, Michel. *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Bogotá: Taurus, 2003.

———. *Le contrat naturel*. Paris: Champs / Flammarion, 1992. Primera edición: François Bourin, 1990.

Spinoza, Baruch de. *Ética*.

Tomás de Aquino, Santo. *Summa Theologiae*.

Trabulse, Elías. "El hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz". En *El círculo roto*, 75–91. México: Fondo de Cultura Económica / SEP, 1984.

Beatriz Pastor
Dartmouth College

ARTÍCULO

Claves del pensamiento utópico en Sor Juana Inés de la Cruz

El descubrimiento de América supuso una expansión sin precedentes de horizontes geográficos y especulativos. Pero a lo largo de todo el proceso de descubrimiento y conquista el control de ambos horizontes siguió siendo exclusivamente masculino. El recorrido geográfico de América fue trazando los contornos de la figura del deseo, a la par que el pensamiento utópico iba creando la América utópica, locus simbólico de resolución de una problemática inequívocamente masculina. La figura utópica de América proyectaba ilusoriamente la neutralización de las limitaciones y contradicciones que marcaron el desarrollo de la historia occidental y configuraron la sociedad del renacimiento español, marcando la apertura de vastos espacios simbólicos de realización plena. El Nuevo Mundo se convirtió en el gran escenario donde se jugaba la liquidación de una historia caduca, hecha de trabajos, injusticia y desigualdad, y el comienzo de una nueva historia a la medida de los deseos del hombre. La reactivación de antiguos mitos –fuentes, tesoros, ciudades encantadas– indicaba la ruptura con el pasado, la interrupción de la continuidad de la serie del proceso histórico, y la suspensión de las leyes biológicas que, desde el dolor, la enfermedad y la muerte, inscriben la vulnerabilidad en el centro mismo de la condición humana.

Toda esa construcción de un nuevo continente como gran utopía revela la dinámica del pensamiento utópico. Porque el pensamiento utópico opera siempre creando espacios imaginarios alternativos de resolución simbólica a contradicciones, y problemas que no tienen solución posible dentro del espacio histórico donde se generan. El paradigma de *Utopía,* la novela de Thomas More, ilustra perfectamente ese mecanismo: la primera parte de la novela crítica en detalle los horrores que caracterizan la realidad histórica de la Inglaterra de More, y la segunda despliega, en la isla de Utopía que recorrió Raphael, el espacio alternativo de resolución simbólica de todas

aquellas contradicciones y horrores. Esos espacios alternativos pueden ser espacios geográficos –como la isla de Utopía o la América utópica– o espacios que visualizan un tiempo futuro, como en Mercier[1] y otros utopistas de la Ilustración. Pero pueden ser también espacios mentales, como en las jornadas espirituales de las místicas.

En ese espacio simbólico de posibilidades infinitas el sujeto histórico se creaba y recreaba a través de la acción y de la palabra, multiplicando la dinámica del moldeamiento de identidades en un juego incesante de máscaras que proyectaba simultáneamente la libertad del sujeto y su control sin precedentes sobre el mundo exterior y sobre el propio destino. En el gran ritual de autoafirmación que puntúan los textos de la Conquista– la transformación del traidor en vasallo y del rebelde en modelo (Cortés), del loco en peregrino (Aguirre), del soldado en historiador (Díaz), del náufrago en hijo del sol (Cabeza de Vaca), del conquistador en buscador de verdades (Ercilla)– son sólo algunos ejemplos que iluminan la ampliación extraordinaria de las posibilidades de expansión y liberación del sujeto histórico en el espacio simbólico del Nuevo Mundo y en la realidad concreta de las nuevas colonias. De un sujeto histórico masculino. Porque desde el punto de vista de la problemática de la mujer, la conquista de América no es más que una larga ceremonia de apropiación del espacio utópico por el poder patriarcal y de legitimación del dominio exclusivo del hombre sobre ese espacio. Los rasgos mismos de la figura de la América utópica con su inscripción de la mujer como amenaza a la integridad del sujeto histórico (amazonas) o como cifra de alteridad (bárbaras), proyectan simultáneamente su marginalidad y su necesaria subyugación para la configuración y preservación del nuevo orden. El lugar de la mujer en ese escenario simbólico en el que se juega para el hombre nada menos que el desplazamiento de la historia por la utopía es claramente marginal. Y el abanico de opciones de moldeamiento legítimo de la propia identidad que se le ofrecen en la nueva sociedad colonial es muy limitado. Cubre sólo las gradaciones posibles entre dos extremos: la perfecta casada y la perfecta religiosa.[2]

Frente a la expansión incesante del espacio físico y simbólico del hombre en el descubrimiento y conquista de América, la trayectoria espacial de la mujer se caracteriza en ese nuevo espacio por el repliegue. Hay semejan-

[1] Sébastien Mercier publica en 1771 *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*. La novela narra a través del sueño de un parisino la transformación de la ciudad Paris en una perfecta utopía ilustrada. 250 años más tarde.

[2] Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana* (México: UNAM, 1982), 38.

zas y también diferencias entre las distintas formas en que la mujer colonial explora los espacios posibles de realización. De entrada, el espacio propio de la mujer es el privado y el público le pertenece al hombre, tal como sucedía en el Viejo Mundo. Pero hay una serie de circunstancias que acentúan la extensión de ese desequilibrio y que iluminan las implicaciones reales, a veces muy extremas, de ese reparto. El movimiento de expansión incesante del espacio del sujeto histórico masculino hace todavía más evidente la estrechez extrema del espacio del sujeto marginal femenino.

En España familia y casa configuraban tradicionalmente el universo femenino y definían las relaciones de la mujer con una sociedad más amplia, relaciones que controlaba siempre con ojo vigilante la Iglesia. En la colonia la relajación de costumbres y moral que permitía y sancionaba las relaciones extramatrimoniales sin siquiera estigmatizar sus frutos, se acompañó de una intensificación de la ortodoxia religiosa y una severidad creciente de los clérigos más puristas contra una sensualidad que, lejos de estar contenida en el marco del matrimonio o reprimida de forma eficaz por una moral compartida, desbordaba y acechaba la virtud femenina con una fuerza y una asiduidad insólitas en España. Los testimonios más variados de la época corroboran esa polarización que enfrentaba la intolerancia feroz de un Aguiar y Seijas[3] con la sociedad licenciosa, de la que se hacían lenguas los viajeros extranjeros que se admiraban "de la ligereza de las mujeres y la facilidad con la que los españoles y sus descendientes criollos y mestizos satisfacían sus apetitos", a la vez que se escandalizaban de la "lujuria, avaricia y liviandad" de tantos clérigos.[4]

Vivir en sociedad había sido siempre considerado arriesgado para la mujer. La vida social obligaba a la mujer a aventurarse en el mundo que se abría más allá del recinto familiar que enmarcaban la protección indispensable del marido y la guía imprescindible del confesor. En el contexto de la sociedad colonial se debilitaron tanto la protección que aseguraba el espacio tradicional familiar como la de un marido menos observante de una rígida moral conyugal. Las tentaciones se multiplicaban y el asedio de la Iglesia y el poder de los confesores aumentó proporcionalmente.

Esa es la dinámica histórica en la que se va perfilando un primer espacio alternativo: el convento**.** Espacio a la vez de repliegue y de expansión,

3 Obispo de México y enemigo personal de Sor Juana.

4 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 105. Las citas son de los textos de Thomas Cage y Agustín de Vetancourt.

el convento ofrecía en su recinto una protección razonable de las tentaciones mundanas que amenazaban la siempre frágil virtud femenina, abriendo opciones de realización que la vida familiar y la inserción de la mujer en el cuadro de relaciones sociales clausuraban. Sor Juana no fue la única que vio la posibilidad de encontrar entre sus paredes un refugio contra las imposiciones del matrimonio, para el cual, como tantas otras, "tenía total negación"; una protección contra los asedios, calumnias y ataques de que era inevitablemente blanco la mujer que rechazara la integración de por vida en el espacio familiar; y una promesa de apertura de espacios propios, no subordinados a las exigencias del matrimonio ni de la maternidad.

Octavio Paz señala con acierto que para muchas de esas mujeres el claustro era "una carrera, una profesión".[5] Pero, como toda carrera, implica una elección y creo que vale la pena detenerse en algunas de las implicaciones de esa elección. El repliegue al espacio del convento marca un desplazamiento del espacio propio de la mujer que ilumina tanto las opciones abiertas en ese momento al pensamiento femenino como las posibilidades de resolución simbólica de las contradicciones en que se manifestaba la situación personalmente alienada e históricamente marginal de la mujer. La entrada en el convento es un gesto de repliegue que sigue a uno anterior –impuesto por el hombre– que circunscribía el espacio femenino al familiar, negándole a la mujer acceso pleno al ámbito intelectual y social.[6] Y, a la vez, ese repliegue espacial inicia toda una serie de desplazamientos que van a ir restringiendo cada vez más el espacio físico de la mujer. Pero, paradójicamente, esa reducción física se inscribe en un movimiento general de expansión vital: la búsqueda de espacios alternativos al espacio social, político, cultural y familiar, siempre controlado y dominado por hombres. La entrada en el claustro podía muy bien presentarse en ese contexto como ingreso a un espacio alternativo donde se abrían opciones de desarrollo personal, de solidaridad femenina, de expresión cultural; donde el hori-

5 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 165.

6 Margaret Wade Labarge reconoce la existencia de mujeres extraordinarias en el ámbito público a lo largo de la historia occidental pero señala su carácter excepcional en una tradición en la que la visión generalizada era que "su necesaria sujeción a los hombres era considerada demasiado natural como para ser cuestionable y era obviamente parte del orden divino de las cosas. Incluso en el caso de pensadores que como Gilberto, obispo de Limerick en el siglo XII, estaban dispuestos a incluir a las mujeres en los distintos estamentos sociales, la condición subalterna se subrayaba explícitamente señalando que fuera cual fuera su situación social, 'les correspondía estar medio escalón por debajo de los hombres'". Margaret Wade Labarge, *La mujer en la Edad Media* (Madrid: Nerea, 1986), 16–17.

zonte especulativo y vital de la mujer, sustraída a la omnipresencia masculina, se ensanchaba de forma insospechada. Podía parecer a los ojos de toda mujer poco inclinada, por los motivos que fuera, al papel prescrito de esposa, madre y eterna subordinada, un acceso a un espacio liberador de resolución simbólica de la incómoda "condición femenina" que justificaba en el mundo exterior las razones múltiples de su marginalidad y opresión constante. El carácter particular del espacio que sigue al del convento en la serie de repliegues del espacio femenino confirma esta visión. Me refiero a la celda, espacio que proyecta simultáneamente una nueva reducción drástica del espacio físico de la mujer y una ampliación clara de su espacio vital.

El espacio que le correspondía a la mujer en el ámbito familiar era tan reducido como precario: "El espacio que se reservaba a las mujeres era, incluso en las mansiones de la nobleza, reducido, y de fácil acceso a los hombres de la familia y a los criados. Las mujeres no tenían derecho a estar en todas las habitaciones y, con frecuencia, debían sentarse en cojines en lugar de sillas. Tanto las casas como los objetos domésticos eran propiedad– como las mujeres mismas –de los hombres".[7] Es cierto que el término *celda* no promete una mejoría notable a esa situación. Pero la realidad fue muy distinta en los conventos coloniales de lo que el término mismo parece sugerir. La celda constituyó un espacio femenino de gran complejidad y de relativa autonomía frente a otros espacios femeninos posibles. Lejos de ser el cubículo encalado y austero que amueblaban el catre y la jofaina en la tradición monacal medieval más austera, las celdas de los conventos coloniales fueron espacios complejos y ricos, como la vida que albergaban.[8] En el microcosmos femenino que se abría tras las paredes del convento, la celda era un espacio propio para la mujer, lo más próximo a esa "room of one's own" que Virginia Woolf todavía reclamaría tres siglos más tarde. Las "celdas" eran a veces aposentos espaciosos, con frecuencia de dos plantas, con espacios designados para la cocina y para el baño. Cada monja inscribía su personalidad en una decoración que tenía como único criterio el propio gusto. La importancia de la organización de ese espacio y su carácter emblemático en relación con la personalidad de la que lo habitaba se subraya una y otra vez con toda claridad en las representaciones pictóricas de la

7 Electa Arenal y Stacey Schlau, *Untold Sisters* (University of New Mexico Press, 1989), 3.

8 "En el convento de Santa Catalina de Arequipa las celdas– que incluían cuartos de servicio –eran pequeñas casas que delineaban graciosas calles y plazas, con fuentes y jardines: la ciudad de las mujeres dentro de la ciudad". Raúl Bueno, "Los espacios utópicos de la Arequipa colonial" (inédito).

época. Los retratos que se conservan de Sor Juana por Miguel de Cabrera y Juan de Miranda, por ejemplo, inscriben en el espacio de la celda, contra cuya representación icónica se recorta la figura, todos los signos de su identidad, y todos los símbolos de su búsqueda.

Espacio cotidiano de convivencia de un pequeño grupo[9] en una sociedad de mujeres, la celda era también lugar de afirmación de la identidad femenina y de expresión de sus particularidades. Era el lugar de la convivencia y de esa socialización que tomaba la forma del trasiego constante de chismes y visitas del que se quejaba con irritación Sor Juana. Era el lugar de la cultura y de la educación: música, canto, adoctrinación de las "niñas". Y era, a pesar de las continuas interrupciones que tanto desesperaban a Sor Juana, el lugar del estudio, de la meditación, de la reflexión y de la creación.

Entre las paredes de su celda las posibilidades de control y expresión de la mujer se multiplicaban. En ella las monjas organizaban su vida social, se encargaban de sus propias finanzas, administraban sus propios bienes, dictaban reglas de convivencias y gobernaban, hasta cierto punto sin interferencia directa masculina, sus vidas y las de sus subordinadas: discípulas, sirvientes, esclavas. El tradicional voto de pobreza había ido dejando paso a un bienestar considerable y a una sensualidad que se manifestaba abiertamente en el refinamiento de los hábitos, la riqueza de los abalorios y la sofisticación de la cocina. Asunción Lavrin señala que las monjas bebían cantidades enormes de chocolate, y hasta la propia Sor Juana se entretuvo en componer un libro de cocina que catalogaba los platos exquisitos del convento de San Jerónimo, uno sólo entre tantos otros donde vivían las "monjas regalonas y chocolateras" contra las que se dirigió eventualmente la ira de una Iglesia represora bien representada por el tremendo Aguiar y Seijas. El *Destierro de ignorancias,* compuesto en 1694 por Raymundo Lumbier a petición del obispo de México y de su amigo el jesuita Antonio Núñez, confesor de Sor Juana, atacaba con virulencia inusitada la laxitud de las reglas conventuales, la falta de observancia de los tres votos: castidad, pobreza y clausura, y retomaba críticas y preceptos de la intransigente *Cartilla de la doctrina religiosa* (1680) de Francisco de Salcedo. El tono del *Destierro* era feroz y la amenaza contundente: reforma o excomunión.

La condena iracunda en ambos documentos de ese mundo femenino que simbolizan convento y celda ilumina de forma inequívoca una realidad

9 Paz señala que con frecuencia vivían en la celda además de la monja sus sirvientas, esclavas, discípulas y "favorecidas". Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 173–75.

inquietante: la extensión del poder masculino –en este caso el clerical– a los espacios alternativos en los que la mujer colonial exploraba su identidad o buscaba formas de plenitud o liberación.

El convento y la celda abrían un espacio alternativo de desarrollo de una identidad femenina que permitía la eclosión de formas de autonomía –propiedad, finanzas– y de indagación –los estudios de Sor Juana– que difícilmente habrían podido tener cabida en el mundo exterior: "Fue en el convento, y no en la casa, donde floreció una cultura específicamente femenina".[10] Pero no hay que perder de vista la estrechez de ese espacio alternativo cuando lo comparamos con el locus utópico del espacio geográfico americano y el ámbito histórico de su redefinición cultural y política. En este locus, vedado a las mujeres, se jugaba la resolución de las contradicciones históricas del mundo occidental y se entreveía el acceso a la plenitud sin precedentes de una identidad masculina. América resultó no ser el paraíso con el que tantos descubridores quisieron identificarla, pero, aún así, el ingreso en el Nuevo Mundo supuso una expansión, inconcebible hasta entonces, de todo horizonte. Frente a esa realidad histórica se hace evidente la pequeñez y pobreza del espacio alternativo de resolución simbólica de la mujer. El convento es un paraíso muy con minúscula, estrecho y, en realidad, muy poco paradisíaco. Es un espacio de autonomía femenina, pero de autonomía relativa. Es un espacio de libertad para la mujer, pero de libertad vigilada. El poder patriarcal, que encarna la Iglesia y representan los clérigos, dicta los límites de esa autonomía y fija los términos de esa libertad. Sin embargo, pese a tremendas cortapisas y férreas interferencias, el convento y la celda fueron la puerta de acceso a la jornada utópica y al gran espacio alternativo de resolución simbólica para las numerosas místicas que habitaron entre sus paredes.

"Arrebatada en sus sueños y visiones más allá de los estrechos confines de su celda –dice Franco– la mística volaba a través del tiempo y del espacio, contemplaba el futuro, y alcanzaba a penetrar los secretos del purgatorio y del mismo cielo, antes de retornar, como una paloma cautiva, a su celda. Este vuelo era el equivalente femenino de la jornada heroica de transformación masculina".[11] Sí, pero hay diferencias entre ambas que importa señalar porque iluminan con gran claridad el contraste entre la búsqueda de espacios alternativos de resolución simbólica a la problemática de la

10 Jean Franco, *Plotting Women* (New York: Columbia University Press, 1989), xvi.

11 Franco, *Plotting Women*, 16.

mujer –una de cuyas vertientes extremas es el misticismo– y las utopías masculinas.

El motor es el mismo: el deseo. Y la voluntad de romper los límites que aprisionan la propia identidad es determinante en ambos casos. En ambos casos el ingreso al espacio utópico –América para el conquistador y el espacio simbólico alternativo para la mujer– expresa el rechazo de una realidad histórica que articula parámetros identitarios y restricciones sociales, y marca la salida utópica de esa serie histórica y la búsqueda de la plenitud: el héroe en perfecto control de sí mismo y del mundo para el descubridor, y la mujer completa y libre para la monja. Tanto los textos que narran descubrimiento y conquista como los que describen la jornada mística se dejan leer como parte de un discurso utópico: ambos se articulan desde un pensamiento utópico que codifica sus elementos en figuras espaciales. A los páramos y selvas que recorren los descubridores corresponden los desiertos y precipicios imaginarios que atraviesan las místicas; a la construcción de la figura utópica de Tenochtitlán corresponde la figura utópica del espacio alternativo del castillo de *Las Moradas,* "todo de diamante e muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, ansí como en el cielo hay muchas moradas… unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todos tiene la más principal, que es donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma… en este castillo tan resplandeciente y hermoso, esta perla oriental, este árbol de vida, que está plantado en las mismas aguas de la vida, que es Dios".[12] Y en ambos casos la narración de la jornada es –como señala Marin– "the constitution of a discourse as space",[13] un discurso, en ambos casos, de realización personal y de acceso al poder.

Pero la trayectoria de repliegue y de reducción espacial en la que se inscriben la jornada mística y la creación del espacio simbólico alternativo iluminan –frente al movimiento de expansión incesante del espacio utópico masculino– su función exacta. El espacio utópico que recorre la jornada de las místicas no es un espacio de resolución ni de liberación sino de supervivencia y de resistencia; un espacio simbólico de transformación de la conciencia que da sentido a lo sin sentido, espacio al encierro, y vivencias de libertad a la opresión límite. No es un espacio de liberación ni de plenitud sino, como señala la monja María de San José, el espacio de "una

12 Santa Teresa de Ávila, *Las moradas* (Madrid: Clásicos Castellanos, 1916), 5, 7, 14.

13 Louis Marin, *Utopics: Spatial Play* (NJ: Humanities Press, Mac Millan, 1984), 51.

sumisión más alta".[14] La figura de ese espacio y los términos de esa sumisión iluminan de forma inequívoca las interdicciones férreas que pesan no sólo sobre el pensamiento utópico femenino sino sobre todo el pensamiento de la mujer y sus modos posibles de conciencia.

Está claro que las opciones del pensamiento utópico femenino en la conquista y en la colonia eran pues –como en España– muy limitadas. Pero no se agotan con la vía mística ni implican forzosamente la renuncia inicial a cualquier derecho a la razón, el discurso y la interpretación que se expresaba en los sucesivos repliegues espaciales que abrían la vía al espacio simbólico alternativo de la revelación. Sor Juana Inés de la Cruz, como ninguna otra, verificaría, con funambulismo secreto, los límites de su propia libertad, inscribiendo los signos de una búsqueda utópica infatigable, que transcurría por otros cauces, en su vida y en sus textos.

Entre las muchas imágenes que proyectan desde los textos las caras múltiples de Sor Juana, quiero comenzar por referirme a una que me parece emblemática de su lucidez y de su búsqueda:

> Luna siempre brillante,
> a quien vapor impuro
> quiso eclipsar obscuro,
> pero tu Fe constante
> supo hallar plenilunio en la menguante.
> (*OC*. II.179.321)[15]

Esta estrofa forma parte del ciclo de villancicos dedicados a Santa Catarina. Es una de sus últimas obras poéticas, y una cuyo feminismo ha sido señalado repetidamente.[16] El contexto de la estrofa que acabo de citar es el relato del martirio de una mujer sabia: Santa Catarina, y el paralelo implícito entre su destino y el de Sor Juana.[17] La estrofa retoma una constante común a ambas: la lucha de la mujer –que simboliza la luna– y más exactamente de la mujer sabia –iluminada, brillante– contra el error y la opresión

14 Arenal y Schlau, *Untold Sisters*, 380–81.

15 Todas las citas de Sor Juana vienen de Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. Méndez Placarte (México: Fondo de Cultura Económica, 1994). Clave de abreviaciones: O.C.=obras completas; II=vol.; 179= pg.; 321= poema.

16 Véase, por ejemplo, *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Stephanie Merrim (Wayne State University Press, 1991).

17 La escritura del villancico corresponde a un período de asedio terrible para Sor Juana. De hecho, es su última gran obra poética antes de la misteriosa renuncia que la alejó de las letras para siempre pocos meses más tarde.

–vapor impuro– que intentan privarla de sus luces provocando el "eclipse obscuro". Y reafirma el valor de la perseverancia de la fe en una búsqueda que se ve coronada por el éxito: "supo hallar plenilunio en la menguante". La tensión fundamental de la estrofa se apoya en la oposición entre plenitud (luna brillante/plenilunio) y carencia (eclipse/menguante). El agente del paso del término pleno al carente es el "vapor impuro" de la autoridad errada –los infieles para Santa Catarina y el poder clerical para Sor Juana. El agente implícito de la inscripción de la plenitud en la carencia –plenilunio en menguante– es el conocimiento de la mujer sabia: la "Fe constante". Pero lo más revelador es la elección de las imágenes que caracterizan la búsqueda y su logro. Es una búsqueda de plenitud que va de la menguante al plenilunio. El primer término recoge tanto la tradición de una visión de la mujer como ser incompleto –sin mente y sin falo desde la antigüedad clásica– como el proceso de repliegue espacial que marcaba la búsqueda de los espacios alternativos para el ejercicio de la libertad femenina: de la luna llena a la luna nueva median catorce pasos de reducciones cotidianas. Pero la menguante es aquí más que paso transitorio hacia la instalación anhelada en el plenilunio: es una condición permanente que convoca, en el último verso, la carencia en el centro mismo de la plenitud.

La estrofa ilumina una búsqueda que se concibe como femenina y que se define como recuperación de la plenitud –la que indica la luna brillante del principio –que falta en el menguante. Pero, a la vez, con lucidez escéptica, Sor Juana asigna a la carencia carácter permanente e identifica la plenitud con la apertura opcional de un ámbito propio para la libertad que Santa Catarina, como Sor Juana, "supo hallar", pero que se encuentra forzosamente inscrito en la carencia –"en la menguante"–, más que con el desplazamiento definitivo de la carencia por la plenitud. La realidad histórica de la mujer y de Sor Juana como mujer se define por la carencia de plenitud y por la reducción del espacio de la libertad. La luna menguante es su emblema. El espacio alternativo utópico de resolución simbólica de esa problemática es el espacio de la plenitud femenina –la luna llena y brillante– y se identifica con el conocimiento. Para Santa Catarina y para Sor Juana, realidad histórica y utopía convergen en una misma imagen emblemática que, al reinscribir metafóricamente el plenilunio en la menguante, delinea las coordenadas simbólicas de una vida, de una búsqueda y de una creación. Contiene las claves de la pasión de Sor Juana en un sentido doble. Pasión por un conocimiento que es para ella la condición misma de transforma-

ción de la carencia en plenitud, de superación de la condición de mujer definida como ser incompleto; y también tarjeta de ciudadanía en el espacio utópico: el de la plenitud de la mujer, iluminada por el conocimiento como la luna llena. Pero, a la vez, es pasión en el sentido religioso del término, pasión que iguala en dos trayectorias paralelas de sufrimiento y martirio la vida de dos mujeres sabias: Santa Catarina y Sor Juana.

El cerco que delimita tanto el espacio simbólico de definición de una subjetividad femenina como el horizonte especulativo al que la mujer puede acceder legítimamente es, en la época de Sor Juana, bien estrecho. Pero frente al patrón de reducción progresiva que configuran los desplazamientos espaciales de las religiosas y místicas en busca del espacio simbólico alternativo de la revelación, los desplazamientos de Sor Juana trazan una trayectoria muy distinta. De la hacienda de Nepantla a México, del espacio familiar a la corte, el espacio de Sor Juana se amplía con cada desplazamiento, multiplicando accesos a la realidad exterior, abriendo vías de expresión, de comunicación y de intercambio. Los espacios imaginarios se enriquecen y amplían a cada paso: la biblioteca del abuelo abre las puertas del ámbito de la cultura y del saber. La corte marca el acceso al mundo del arte y de las ideas, no sólo a través de la contemplación –la lectura en la biblioteca familiar– sino de la acción: la creación literaria.

Sin embargo, paradójicamente, este movimiento de expansión culmina en un gesto de repliegue: la entrada en el convento. Pero aunque la elección misma de este espacio es algo que Sor Juana comparte con tantas otras monjas, el significado de la elección y la función del repliegue son muy distintas. En el caso de las monjas cuya trayectoria analicé más arriba, la entrada en el convento equivale a la renuncia al mundo exterior. En Sor Juana es lo contrario: la profesión es la condición de preservación de su relación con el mundo exterior, no con el mundo social sino con el que de verdad le interesa a Sor Juana: el del arte y las ideas. Coincido con Paz cuando señala que "el convento es el equivalente de la biblioteca", pero no con su interpretación de ambos espacios como "espacios de compensación frente al padrastro y de substitución del padre" y de retorno al mundo infantil del claustro materno.[18] La celda-biblioteca de Sor Juana no es la "caverna maternal" del mundo del origen, sino el espacio simbólico de la expansión del horizonte especulativo, de la multiplicidad de relaciones del sujeto con el mundo que la rodea, la puerta de ingreso al espacio utópico de la plenitud.

18 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 118.

Es el espacio que entrevió Sor Juana por vez primera en la biblioteca de su abuelo, y el espacio iconográfico del fondo de las telas de los retratos que se conservan de Sor Juana, donde se inscriben una y otra vez con precisión los signos de su búsqueda. Pensamiento, arte, ciencia y escritura configuran un universo simbólico que transciende los límites de la estrecha condición femenina y crean aperturas para su resolución. La entrada en el convento no es para Sor Juana renuncia, sino reafirmación de la voluntad de seguir caminando por esa cuerda floja que se tiende entre su lugar histórico y la utopía, línea de equilibrio improbable que separa en la vida de Sor Juana el propio vuelo de la propia destrucción.

Sor Juana reclama, entre tanto juego de espejos, una identidad diferente. Es una identidad que se fragua para ella en la lucha misma por su derecho al conocimiento y que, en la *Autodefensa,* se identifica con el martirio. Martirio que no se concibe aquí como destrucción sino como confirmación del propio movimiento. En los villancicos sobre el martirio de Santa Catarina Sor Juana explora e ilumina esa visión:

> Fue de Cruz su martirio; pues la Rueda
> hace, con dos diámetros opuestos
> de la Cruz la figura soberana
> que en cuatro se divide ángulos rectos.
> (*OC*. II. 169. 315)

La cruz y la rueda son inseparables. La primera es símbolo de la inmovilidad, la segunda de movimiento. La rueda se crea al imprimir a la cruz –símbolo del martirio en la cristiandad– el movimiento. La rueda con la cruz inscrita en ella es símbolo de la transformación de la inmovilidad en el movimiento incesante, de la muerte en la vida. La estrofa siguiente confirma esta transformación:

> Fue en su círculo puesta Catarina
> pero no murió en ella: porque siendo
> de Dios el jeroglífico infinito,
> en vez de topar muerte halló el aliento.
> (*OC*. II. 169. 315)

En esta estrofa el sufrimiento enlaza con la fuerza (el aliento), el martirio con la vida, la destrucción con la afirmación de una identidad femenina

que logra sobrevivir porque es "de Dios el jeroglífico infinito". El verso es deliberadamente ambiguo. Tiene dos sujetos posibles: el jeroglífico y Santa Catarina, y este desdoblamiento proyecta su equivalencia simbólica: Catarina es el jeroglífico infinito de Dios, y el jeroglífico de Dios es infinito. La identidad que persigue Sor Juana –la de la mujer sabia como Santa Catarina– es nueva y misteriosa como un jeroglífico. Pero, a la vez, es parte de una sabiduría igualmente misteriosa y mucho más amplia: el jeroglífico de Dios. La figura emblemática de la cruz inscrita en el círculo integra la historia individual en el orden de la sabiduría divina, la dimensión finita de la cruz en la extensión infinita –sin principio ni fin– de la circunferencia, proyectando en contraposición a la visión estrecha, autoritaria e intransigente del clero, el jeroglífico indescifrable de la relación de la mujer con Dios.

En los tres elementos del jeroglífico– rueda, cruz y círculo – que convoca Sor Juana en el villancico para expresar una subjetividad propia y una identidad de elección se ocultan las claves de una búsqueda y de una vida. El jeroglífico es figura de lo indescifrable, pero ilumina, a través de la oposición inicial entre cruz y círculo, que se resuelve simbólicamente en el movimiento incesante de la rueda, un punto de articulación central del pensamiento de Sor Juana. La rueda se crea en la relación entre cruz y circunferencia, pero se define por una cualidad diferenciadora: el movimiento. Es el movimiento lo que la hace rueda y, a la vez, la diferencia radicalmente de la cruz y la circunferencia que la constituyen. La rueda es el tercer término del jeroglífico y también el lugar simbólico de la transformación. Santa Catarina encuentra, al ser inscrita en ella, no la muerte del martirio sino el movimiento de la vida.

En sus escritos Sor Juana volvió una y otra vez sobre el significado de ese tercer término simbólico, explorando y revelando su función y su sentido a través de un elemento clave en su obra y en su pensamiento: el neutro. En el romance 48 Sor Juana es explícita: el neutro es el sexo que elige y con el que se identifica:

> Yo no entiendo de esas cosas
> Sólo sé que aquí me vine
> Porque, si es que soy mujer,
> Ninguno lo verifique.
> Y también sé que, en latín,
> sólo a las casadas dicen

uxor, o mujer, y que
es común de dos lo Virgen.
Con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite.
(*OC*. I. 138. 48)

De forma menos explícita y directa el *Primero Sueño* y el *Romance 19* confirman esa elección, a través del desplazamiento del sujeto femenino por el alma asexuada.

La definición de Sor Juana en términos de sexo es una cuestión que ha interesado a la crítica desde su época hasta hoy. No es casualidad que uno de los teólogos que autorizaron la publicación de la primera edición del segundo tomo de sus obras en España dijera con entusiasmo que una obra de tal calidad tenía que ser "de un hombre con toda la barba".[19] Más recientemente algunas lecturas psicoanalíticas bastante impresentables ven en la supuesta "masculinidad" de Sor Juana tanto la clave de su rebeldía creadora como la de su conversión.[20] Y no es atípica la defensa de Cécile Benassy-Berling cuando afirma, con la mejor intención de zanjar una cuestión cuya complejidad quiere borrar de un plumazo, que "se había convertido en un mito cuando lo que habría deseado de corazón era ser una mujer".[21] Stephanie Merrim, por otra parte, muy en la línea de un determinado pensamiento feminista, ve en la elección del neutro una de las manifestaciones de un deseo "de negar la diferencia de la mujer literaria e ideológicamente".[22] Octavio Paz desmonta con partes iguales de saña y de razón la lectura de Pfandl, que califica muy justamente de "aberración", pero analiza el neutro como manifestación de una "masculinidad psicológica y social" que es estrategia necesaria, virilidad que asume Sor Juana como disfraz de ladrón "La biblioteca es un tesoro que consiste en libros hechos por hombres, acumulados

19 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 93.
20 Previsiblemente, Pfandl.
21 Cécile Benassy-Berling, *Religión y Humanismo en Sor Juana* (UNAM, 1983), 81.
22 *Feminist perspectives*, 22–23.

por ellos y distribuidos entre ellos. Para apoderarme de ese saber acumulado hay que hacer lo que hacen todos los ladrones sin excluir los héroes del mito: disfrazarme. La virilidad es un disfraz impuesto a Juana Inés por la sociedad y lo mismo sucede con su profesión de religiosa".[23] El argumento del disfraz es persuasivo: ¿Quién duda de que Sor Juana adoptara máscaras y disfraces como parte de una estrategia de supervivencia en su lucha tenaz por el acceso a un ámbito discursivo y un poder interpretativo que tradicionalmente les pertenece a los hombres? Pero se apoya en una confusión: la que identifica lo neutro –que reivindica Sor Juana– con lo masculino –que le atribuye Paz. Sólo desde una perspectiva que identifica toda subversión de la construcción patriarcal de la identidad femenina con la adopción de los rasgos de una identidad masculina pueden parecer idénticos e intercambiables.

El análisis que hace Franco de toda la cuestión del neutro es mucho más rico. Aunque no estoy de acuerdo con su afirmación de que "the enquiring soul is not so much a neutral as a combination of masculine and feminine",[24] porque me parece que se apoya sobre una lectura demasiado literal que confunde la función simbólica con la estrategia representacional, el análisis de Franco señala dos cuestiones fundamentales. La primera: que a Sor Juana no le interesa ni la reivindicación del balbuceo femenino –el lenguaje emotivo de la mística– ni la asimilación del lenguaje, masculino, de la autoridad. La segunda: que el efecto de la estrategia de Sor Juana es el crear un "écart" que produce "un nuevo tipo de sujeto".[25]

El neutro es precisamente el signo de ese "écart" y muestra las huellas de los procesos del pensamiento utópico indicando la salida de la serie histórica. La alternativa que señala Franco –balbuceo femenino/lenguaje de la autoridad– corresponde a una oposición fundamental de resonancias más amplias. La que, desde Platón, enfrenta al hombre, ser completo, dueño de la inteligencia, del discurso y de la razón, a la mujer, incompleta, emotiva, instintiva y parlanchina. En los términos escuetos del principio de oposición aristotélica, retoma la oposición Hombre ~ Mujer en la serie histórica de occidente, donde, tal como señala Ludmer,[26] se le otorga al primero el monopolio de la razón, de la abstracción y del discurso, y se asigna pasión,

23 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 122.

24 Franco, *Plotting Women*, 37.

25 Franco, *Plotting Women*, 37.

26 Ludmer, en *La sartén por el mango*, ed. Eliana Ortega y Patricia González (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985).

interioridad y reproducción a la segunda. Esa es la oposición fundamental que Sor Juana, mujer en lucha tenaz por acceder a la razón, a la abstracción y al discurso tiene que neutralizar. En ese contexto que aparece indisolublemente ligado a una problemática de diferencia sexuada pero que de ningún modo se circunscribe a ella, el neutro no indica ni el rechazo de la identidad femenina ni la identificación con el poder masculino. Es el tercer término imposible de la oposición, el signo que marca la salida de la serie histórica y el ingreso en el espacio simbólico de resolución utópica. Podemos representar el cuadro de relaciones así:

Hombre	~	Mujer
A		B
	Neutro	

Etimológicamente, neutro viene de ne-uter, es decir ni lo uno ni lo otro. No es ni lo masculino ni lo femenino en la oposición de género A~B sino precisamente aquello que está *fuera* del género. El neutro que reivindica Sor Juana apunta –tal como señala Franco– a la creación de "un nuevo tipo de sujeto". Revela los procesos del pensamiento utópico en la categorización y en la búsqueda de resolución simbólica de la oposición que bloquea ideológica y socialmente el acceso a la plenitud de la mujer. El neutro es, como la rueda del villancico a Santa Catarina, signo de transformación, tercer término dinámico que neutraliza la oposición misma que está en su origen (la cruz y el círculo). Indica lo que Bloch llama "el ingreso en un destino modificable":[27] el de la mujer completa, dueña del conocimiento, de la razón y de la palabra. El neutro es, finalmente, el tercer término de la oposición, pero es un término suplementario, el signo dentro del discurso mismo *no de la síntesis sino de la apertura*, dentro del pensamiento, de un espacio que no tenía cabida en el pensamiento ni en el discurso.[28]

En el contexto histórico de la colonia, Sor Juana comparte con las místicas una búsqueda utópica de una plenitud y libertad que ese contexto le niega a la mujer. Pero en las místicas, el espacio alternativo de resolución utópica frente a un asedio implacable, que se expresaba metafóricamente en la reducción progresiva del espacio vital, es el espacio interior y se-

27 Ernst Bloch, *The Principle of Hope* (MIT Press, 1986), 45.

28 Marin, *Utopics*, 7. Sobre esta distinción se basa precisamente mi reserva ante la visión del neutro como combinación de ambos.

creto de la intimidad con Dios y de la revelación. En Sor Juana el espacio simbólico de resolución es un espacio imaginario de expansión infinita. Es simultáneamente el espacio del arte y de las ideas; y el de la creación y el conocimiento. Es el espacio donde "tiene cabida un conocimiento y una poética que se apartan de las rígidas jerarquías genéricas… donde se dan la mano el conocimiento y la poesía".[29] El conocimiento, "el mundo de las ideas" como lo llama Octavio Paz con acierto, es efectivamente el mundo alternativo para Sor Juana, un espacio utópico de resolución de la mutilación originaria que definió a la mujer como subalterna, determinando su inferioridad esencial y subordinándola a la autoridad del hombre. Acceder al conocimiento equivale a recuperar la dimensión perdida –la razón– con todas las implicaciones de esa recuperación: el acceso desde "la menguante" de una identidad cercada y mutilada por el poder patriarcal a la plenitud de la luna llena, al espacio simbólico de la libertad, de la creación y de una identidad femenina plena. Esta es la búsqueda utópica de Sor Juana, y en ella reside el carácter transgresor de su irrenunciable voluntad de saber.

El mundo de las ideas de Sor Juana y su filosofía no era un almacén indiscriminado de los conocimientos que por razones diversas caían entre sus manos. Era un mundo coherente y completo que se organizó como espacio utópico y cuyos criterios implícitos de selección respondían a las necesidades de resolución simbólica de la problemática de la mujer intelectual en esa época. La organización interna de ese mundo y la combinación particular de los elementos que lo integran no es ni una imitación ni una simple recopilación que renueva viejos conocimientos "con una fresca manera femenina".[30] Revelan un acercamiento propio al conocimiento y a la realidad que se articula desde los procesos de categorización del pensamiento utópico.

Las obras filosóficas de Sor Juana se han perdido. *El caracol*, el *Equilibrio moral* y *Las súmulas* han seguido el camino que la propia Sor Juana indicó proféticamente en relación con el pensamiento de Santa Catarina:

> Perdiose (¡oh dolor!) la forma
> de sus doctos silogismos:
> pero, los que no con tinta,
> dejó con su sangre escritos.
> (*OC*. II. 172. 59–63)

29 Franco, *Plotting Women*, 38.

30 Karl Vossler, introducción a las *Obras escogidas* (Austral, 1938), 21.

Pero la lectura del resto de su obra nos da las claves de ese pensamiento utópico, y de la función en su desarrollo de una de sus fuentes de inspiración más directas: el hermetismo. Es indudable que Sor Juana conocía bien la obra de Atanasius Kirsher –a quien llama Quirquerio en su *Respuesta*. Por lo menos el *Oedipus Aegyptiacus* (1652). Y es probable que hubiera leído los textos fundamentales del *Corpus Hermeticum*, como el *Pimandro* y el *Aesclepius*. El *Primero Sueño* está cuajado de referencias al pensamiento hermético y revela en sus imágenes una afinidad que va mucho más allá de la adopción expresiva de una serie de motivos y recursos poéticos. Paz atribuye el interés de Sor Juana por las ideas de Kirsher y por el hermetismo a la falta de contacto con filosofías más recientes y menos ortodoxas, por una parte, y a la condición "colonial" de Sor Juana (y de Sigüenza y Góngora), que hacía parecer los paralelismos simbólicos que detallaba Kirsher en su discusión de la relación entre México y Egipto sumamente atractivos.[31] Es probable que ambos factores contribuyeran al interés, pero ninguno de los dos me parece determinante. La reinscripción del hermetismo en la obra de Sor Juana está ligada a las estrategias de resolución de su pensamiento utópico. El *Corpus Hermeticus* se presenta en el momento de su descubrimiento como el compendio y la fuente de una sabiduría más antigua que la de la antigüedad clásica. A partir de los estudios de Isaac Casaubon, en 1614, que demuestran que se trata, en realidad, de textos compuestos en los primeros siglos de la era cristiana, el *Corpus Hermeticus* pierde ese prestigio, pero adquiere una nueva función simbólica: la de una alternativa a las vías del saber que ha ido privilegiando de forma creciente un pensamiento occidental inclinado, de manera cada vez más exclusiva, a las formas de raciocinio del logos. Frente a la autoridad y a las clausuras de ese pensamiento, el pensamiento hermético le ofrece a Sor Juana una movilidad particular. El interrogante del misterio –el jeroglífico– se sustituye a la interpretación del mundo prefijada por una autoridad que es la misma que, desde la Grecia clásica, definió la condición inferior de la mujer y le asignó un lugar subalterno. Entre el jeroglífico del mundo –de una realidad simbólica en la que todo: cielo, rocas, plantas, animales y gentes son símbolos de una realidad oculta– y el jeroglífico que es, como Santa Catarina, la propia Sor Juana, se establece una correspondencia que sustituye el aislamiento psicológico por una suerte de comunidad espiritual. Sor Juana, el fenómeno extraño

31 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 125.

del México colonial, asediada o criticada por las autoridades eclesiásticas y por sus compañeras de convento, se integra (igual que Santa Caterina) como un símbolo más en un mundo que es jeroglífico de la sabiduría divina. La mujer atormentada que es signo de otra forma de ser mujer sale del ostracismo para reintegrarse al plano de una sabiduría originaria –la del Egipto hermético– que relativiza la autoridad de la ortodoxia clerical. La visión hermética del mundo como silogismo, como libro de símbolos, abre la opción de formas de interpretación alternativas y de formas de autoridad paralelas. Es lo que resume Benassy-Berling cuando se pregunta: "¿Resulta una locura esperar que la inteligibilidad del mundo podrá ser desvelada mediante un desciframiento global de los sistemas simbólicos que se responden y corresponden de una civilización a otra"?[32] No es por casualidad que las resonancias herméticas del *Primero Sueño* se recortan contra una crítica del pensamiento platónico y del logos aristotélico,[33] y de unas formas de conocimiento incapaces de descifrar el simple fluir de una fuente. La tradición hermética convoca la visión de un mundo diferente, hecho de resonancias simbólicas, espacio mental de una armonía en la que Sor Juana ya no sería la nota discordante sino la doble de Isis, su emblema secreto de superación de la doble problemática de la mujer y del saber, su figura utópica de resolución simbólica: mujer, cifra de superación del saber masculino, madre de la sabiduría y encarnación de la sabiduría misma.

El conocimiento es el espacio simbólico del vuelo, pero también de la caída. Faetón, modelo mítico de todos los que, como Sor Juana, con "ánimo arrogante/que el vivir despreciando, determina/su nombre eternizar en su ruïna",[34] es su figura tutelar y su emblema. El vuelo de Sor Juana traza los razonamientos deslumbrantes de la *Respuesta*, recorre el laberinto del sueño y le da acceso al ámbito de la razón. No de la razón patriarcal, sino de una razón más amplia que esa tradición ha clausurado al arrogarse su propiedad exclusiva, limitando las formas del conocimiento. Pero el cerco de control que se cierne sobre ese vuelo, las presiones del confesor, el miedo a la Inquisición, inscriben en el vuelo mismo los signos de la caída y de la destrucción del espacio utópico. La fascinación de Sor Juana con el hermetismo, con su tradición egipciana, con su definición de mundo, realidad y armonía, se explica en parte en relación con ese contexto. El hermetismo

32 Benassy-Berling, *Religión y humanismo*, 155.

33 Véase Georgina Sabat-Rivers, "A feminist reading of Sor Juana's Dream", en *Feminist perspectives*, 150.

34 *OC*. I. 355. 216.

es un pensamiento simbólico que le permite a Sor Juana transformar la transgresión en signo del jeroglífico de Dios, la discordancia en parte de la armonía. Y que le abre una vía de reinscripción del espacio mental utópico en el movimiento de una historia simbólica –la que indican los textos del *Corpus Hermeticus*– y de integración de su búsqueda en el orden de una sabiduría más antigua y más alta.

Entre toda su obra Sor Juana concede un lugar de excepción a un sólo poema: El *Primero Sueño*. Refiriéndose a él en la *Respuesta,* opone a una obra hecha "por ruegos y preceptos ajenos, el papelillo que llaman el *Sueño*" que reconoce "haber escrito por mi gusto".[35] No es sorprendente. En contraste secreto con la jornada de descubrimiento masculina en busca de la América utópica, y con la jornada espiritual de las místicas en busca de la revelación, el *Primer Sueño* traza el recorrido de la búsqueda utópica de Sor Juana: el acceso a la plenitud de la mujer a través del conocimiento, la transformación de la menguante en plenilunio.

El sujeto de la búsqueda es el alma. Es, como se ha señalado en diversas lecturas –Franco, Sabat-Rivers– un sujeto neutro. Pero no en el sentido sexuado que se tiende a darle en esas lecturas,[36] sino en el sentido utópico del término. No es fusión ni síntesis sino alternativa simbólica. Es el sujeto neutro que no combina los atributos de los dos términos de la oposición –Hombre ~ Mujer– sino que indica la salida utópica de la serie que se inscribe entre esos dos polos. En *Primero Sueño* es el sujeto de una búsqueda utópica. Y su relación con el sujeto histórico –el *yo* que sólo aparecerá en el último verso del poema– no es una relación de rechazo sino de suspensión:

> El alma, pues, suspensa
> del exterior gobierno…
> remota, si del todo separada
> no, a los de muerte temporal opresos
> lánguidos miembros, sosegados huesos.
> (*OC*. I. 340. 192)

35 Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta*, 78–79.

36 Por ejemplo, Georgina Sabat-Rivers dice en uno de sus magníficos estudios sobre la poesía de Sor Juana "que trata de presentarse como intelectual y neutro, unión de ambos sexos". Véase "Sor Juana: Imágenes femeninas de su científico sueño", en *Estudios de literatura Hispanoamericana* (Barcelona: PPU, 1992), 315.

La suspensión temporal de lo que define a ese sujeto del último verso como sujeto histórico –la mujer– es la condición de liberación del sujeto utópico de la búsqueda –el alma– y de su salida de la serie histórica a través de la búsqueda del conocimiento. No hay, pues, de entrada, ni rechazo de lo femenino ni identificación con lo masculino por parte del sujeto neutro: sólo desplazamiento simbólico frente a ambos.

La búsqueda del conocimiento que lleva a cabo el sujeto neutro del poema lo confirma: no se limita a una usurpación de las vías del pensamiento masculino. Contiene también su crítica y la sugerencia de una alternativa. El objetivo transgrede también claramente los límites del conocimiento que la tradición patriarcal asigna a la mujer. Es una búsqueda intelectual que aspira al conocimiento abstracto más elevado; es

> el vuelo intelectual con que ya mide
> la cuantidad inmensa de la Esfera,
> ya el curso considera
> regular, con que giran
> desiguales los astros celestiales,
> (*OC*. I. 342. 301)

La contraposición en la jornada utópica que recorre el alma de las dos vías: la intuitiva y la analítica, no proyectan la imposibilidad de conocer sino la relativización de la autoridad y el cuestionamiento del monopolio masculino sobre el pensamiento. Son dos vías paralelas: una enlaza con la tradición del logos, y la otra con el pensamiento simbólico hermético. Pero son más que eso: son vías que el deseo de saber recorre una y otra vez en busca de la solución de un enigma. El poema cuestiona la autoridad del sistema de pensamiento que simboliza la oposición binaria, estableciendo un juego de alternativas en el que el sistema de pensamiento que se apoya sobre oposiciones binarias –día/noche, sol/luna, masculine/femenino– compite con un sistema terciario: los tres lados de la pirámide, las tres caras de la luna, las tres hermanas atrevidas, las tres figuras femeninas que preceden al Sol, y con otro de base cuatro: los cuatro humores.[37] La autoridad de un sistema de pensamiento, simbolizado por la cifra *dos*, que elabora la propia

[37] Predominan los grupos de tres, reforzando la importancia del modelo de resolución utópica de la oposición aristotélica a través de un tercer término: el neutro, que indica el ingreso a otro orden de pensamiento. Franco, *Plotting Women*, 33. Franco señala también la presencia de modelos binarios, tríadas y de base cuatro.

oposición fundamental Hombre ~ Mujer, y contra la que se levanta el pensamiento utópico de Sor Juana, queda relativizada, a la vez que el poema crea una apertura en el texto para otros modos de pensamiento posibles, simbolizados por el tres y el cuatro.

La jornada utópica del *Primero Sueño* se articula como serie de intentos frustrados de alcanzar el conocimiento. Pero también como búsqueda utópica irrenunciable. Más que autobiografía espiritual[38] se constituye como una figura hecha de figuras. O, más exactamente, como un jeroglífico compuesto de tres elementos: el círculo, la pirámide y la espiral. La trayectoria del alma se inicia presidida por la luna, primera figura de circularidad, y concluye con el sol, segunda figura de circularidad. La primera representa el primer término de la oposición sobre la que se levanta toda la búsqueda utópica de Sor Juana: el universo femenino. La segunda representa el segundo término con el que se enfrenta: el universo masculino. Entre ambas el poema traza el recorrido simbólico de la búsqueda. El alma, sujeto de la búsqueda, se asocia con la pirámide:

> …las Pirámides fueron materiales
> tipos solos, señales exteriores,
> de las que, dimensiones interiores
> especies son del alma intencionales.
> (*OC*. I. 345. 400)

La pirámide es simultáneamente símbolo del conocimiento alternativo –por su asociación con el hermetismo–[39] y de la relación del alma con la sabiduría, la Causa Primera que simboliza su ápice y que irradia hasta el plano inferior desde el cual el "alma-centella" inicia sus ascensos.

Finalmente, la espiral es el emblema de la búsqueda misma. Es figura de resolución de la oposición entre las dos figuras circulares que enmarcan la serie simbólica del poema: sol y luna. Y es figura de transformación de la clausura en apertura: cada ciclo de la búsqueda del alma se abre a otro análogo pero situado en otro plano. La última parte del poema ilumina de forma reveladora esa transformación:

38 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*.

39 En su prefacio al *Pimandro*, uno de los textos clave del *Corpus Hermeticus*, Marsilio Ficino veía en obeliscos y pirámides los símbolos de la sabiduría original.

Consiguió al fin la vista del Ocaso
el fugitivo paso,
y –en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento en la rüina–
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada.
(*OC*. I. 359. 959)

Lugar simbólico de convergencia de la poesía y el conocimiento, el poema clausura transitoriamente en el ámbito de la creación un ciclo –el del *Primero Sueño*– análogo al que recorre el alma en su búsqueda renovada del conocimiento. Y abre implícitamente el ciclo siguiente, configurando un movimiento infinito de espiral que duplica poéticamente el del intelecto, inscribiendo en el discurso poético el emblema de la búsqueda utópica.

Bibliografía

Arenal, Electa, y Stacey Schlau. *Untold Sisters*. University of New Mexico Press, 1989.

Benassy-Berling, Cécile. *Religión y humanismo en Sor Juana*. UNAM, 1983.

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. MIT Press, 1986.

Bueno, Raúl. "Los espacios utópicos de la Arequipa colonial". Inédito.

Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz. Edición de Stephanie Merrim. Wayne State University Press, 1991.

Franco, Jean. *Plotting Women*. New York: Columbia University Press, 1989.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Edición de Méndez Placarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Labarge, Margaret Wade. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1986.

Marin, Louis. *Utopics: Spatial Play*. NJ: Humanities Press, Mac Millan, 1984.

Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1982.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Sabat-Rivers, Georgina. "A feminist reading of Sor Juana's Dream". En *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Stephanie Merrim. Wayne State University Press, 1991.

–––. "Sor Juana: Imágenes femeninas de su científico sueño". En *Estudios de literatura Hispanoamericana*. Barcelona: PPU, 1992.

La sartén por el mango. Edición de Eliana Ortega y Patricia González. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.

Teresa de Ávila, Santa. *Las moradas*. Madrid: Clásicos Castellanos, 1916.

Vossler, Karl. Introducción a las *Obras escogidas*. Austral, 1938.

Jeonghwan Kim
University of North Dakota

ARTÍCULO

"el Mundo iluminado, y yo despierta": una aproximación médica de la melancolía somático-anímica en el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz*

* Este artículo es una versión revisada y modificada de "La melancolía del anhelo del saber en el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz" del primer capítulo de mi tesis doctoral, "Sensibilidad (in)mortal: representaciones de la melancolía somático-anímica en la literatura hispanoamericana desde el siglo XVII hasta el siglo XIX" (University of North Carolina at Chapel Hill, 2026).

Diversos estudiosos sorjuanistas han señalado el conocimiento médico de Sor Juana Inés de la Cruz (1648–1695).[1] Elsa Barberena Blásquez asimismo describe que en los retratos de Sor Juana en su estudio ella está rodeada de una gran variedad de libros, entre los cuales se hallan obras de Galeno e Hipócrates.[2] Respecto al conocimiento médico del siglo XVII, Elías Trabulse explica que los médicos novohispanos "seguían fielmente los textos de Hipócrates, Galeno, Aristóteles y Avicena, en casi total desconocimiento de la medicina renacentista de Vesalio y Fracastoro".[3] Si Sor Juana conoce bien la teoría médica de su época, su entendimiento se basa en la tradición hipocrática y galénica. Entre las enfermedades estudiadas desde el siglo XVII, Michael K. Schuessler señala que la melancolía renacentista ha sido un tema literario y filosófico recurrente en el mundo hispano.[4] Siendo autora y pensadora novohispana reconocida

1 Entre ellos, véase Francisco Fernández del Castillo, "La medicina de Carlos Sigüenza y de Sor Juana Inés de la Cruz: contribución al pensamiento barroco del siglo XVII en México", *Gaceta Médica de México* 100, núm. 2 (febrero de 1970): 107; José Gaos, "El sueño de un sueño", en *Cultura, ideas y mentalidades*, sel. Solange Alberro (El Colegio de México, 1992), 59–61; Stephanie Kirk, "Literary Dissections: The Gender Politics of Medicine and Anatomy in Colonial Mexico", en *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico* (Routledge, 2016), 103–4, 108; Noemi Atamoros de Pérez Martínez, *Sor Juana Ines de la Cruz y la Ciudad de Mexico* (Colección Popular Ciudad de México, 1975), 70; y Kim, "Sensibilidad (in)mortal", 36–41.

2 Elsa Barberena Blásquez, "Sor Juana and her Library World", *Transinformação* 12, núm. 1 (junio de 2000): 86.

3 Elías Trabulse, "Los trabajos de fray Diego", en *La ciencia perdida: fray Diego Rodríguez, un sabio del siglo XVII* (Fondo de Cultura Económica, 1985), 27. Numerosos médicos españoles, entre ellos, Alonso López de Hinojosos (1534 o 1535–1597), Fray Agustín Farfán (1532–1604) y Juan de Barrios (1563–ca. 1646) practicaron la medicina con base en la teoría galénica viajaron a América y ahí escribieron sus tratados médicos. Para más información, véase Kim, "Sensibilidad (in) mortal", 22–31.

4 Michael K. Schuessler, "La melancolía del entendimiento: *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la

incluso en Europa, Sor Juana no está fuera de esta tendencia del siglo XVII. Sin embargo, la filosofía escolástica y neoplatónica en las obras de Sor Juana ha recibido mayor interés académico que su conocimiento médico. Así, la mayoría de los estudios sobre el *Primero Sueño* (1692) de Sor Juana analiza el poema maestro en términos filosóficos, lo cual resulta en la interpretación pesimista de la obra.[5]

No obstante, la revisión de los estudios precedentes señala la importancia de entender su conocimiento médico. En la crítica prevalente del *Primero Sueño* observo: 1. La confusión entre el movimiento del humo en el sueño aristotélico y este en su poema y 2. la falta de conexión literaria entre la etiología de la melancolía y el poema.[6] Con base en estas observaciones es preciso retomar un estudio minucioso del *Primero Sueño* en relación con el proceso galénico de la melancolía como una enfermedad somático-anímica,[7] más que como un elemento simbólico. La melancolía en el mundo hispano del siglo XVII no sólo era un símbolo literario sino una enfermedad somática real y presente que afectaba la mente de los enfermos. Al respecto, el presente estudio establece una relación entre la melancolía somático-anímica y el *Primero Sueño* con base en la teoría médica de Galeno.

Cruz y *Melancolía I* de Albrecht Dürer", *Inundación Castálida* 4, núm. 9 (2019): 58.

5 Mauricio Beuchot presenta con claridad la perspectiva pesimista de las aproximaciones filosóficas al *Primero Sueño*. Después de repasar el conocimiento filosófico de Sor Juana, el estudioso arguye que el *Primero Sueño* "se trata de una actitud de sana humildad ante lo que nos queda sin saber, y especialmente ante los misterios que queremos suprimir por no ser abarcables con nuestro entendimiento y nuestra razón" (Mauricio Beuchot, "Sor Juana Inés de la Cruz y la filosofía", en *Sor Juana en la rueda voluble del tiempo*, ed. Sara Poot Herrera y Antonio Cortijo Ocaña [Universidad del Claustro de Sor Juana, 2024], 197). En su opinión, "Sor Juana se refugia en un saber más prudencial y de juicio (moral), así como en el 'no-saber' de la fe o de la experiencia mística dadora de plenitud" (197). Por lo tanto, la poesía de Sor Juana manifiesta constantemente "el desencanto y la desconfianza en la posibilidad de un conocimiento perfecto y completo" (198).

6 Como explicaré adelante, mientras que el movimiento de humo aristotélico es hacia abajo (Aristóteles, "On Sleep and Waking", en *Aristotle on Sleep and Dreams*, trad. David Gallop [Broadview Press, 1991], 76–77), el del *Primero Sueño* es hacia arriba. Además, Aristóteles explica que el ser humano duerme profundamente cuando el humo baja totalmente (Aristóteles, "On Dream", en *Aristotle on Sleep and Dreams*, trad. David Gallop [Broadview Press, 1991], 85); la voz poética se despierta tras la caída. Por su parte, la mayoría de los estudios que explican la teoría de los humores como el punto de partida de su aproximación a la melancolía en el *Primero Sueño* no la utiliza para interpretar la obra sino que la toma como una base de información. Analizo con mayor detalle los estudios relevantes sobre el *Primero Sueño* en mi tesis doctoral. Véase Kim, "Sensibilidad (in)mortal", 43–52.

7 Utilizo el adjetivo somático-anímico para describir la melancolía que tiene su base en la teoría hipocrático-galénica en contraste a la melancolía moderna en términos freudianos, ya que el concepto de la melancolía en el siglo XVII acierta su origen somático en lugar de psíquico.

Este análisis cuestiona el entendimiento predominante del *Primero Sueño* en relación con el "ensoñamiento" propuesto por Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) y el fracaso de la búsqueda intelectual. Partiendo de un análisis de los versos 210–66,[8] este estudio argumenta que la jerónima no describe un *proceso de ensoñamiento*, como hasta ahora se ha sostenido, sino la *fisiología de la melancolía* en el *Primero Sueño*. Es decir, el viaje anímico en la obra no responde al viaje del sueño sino aquél de la melancolía que resulta provechoso. En este acercamiento el último verso del poema reivindica la posibilidad de conseguir el máximo nivel intelectual a la vez que se opone a la aceptación pesimista del poema ante la tendencia crítica de los sorjuanistas. La voz poética "se despertará" con confianza clavando sus ojos en el mundo que ahora brilla distinto; es decir, aún no perderá su esperanza del "segundo" sueño.[9]

La indigestión y la fantasmagoría de la melancolía somático-anímica en el Primero Sueño[10]

En el *Primero Sueño* la descripción actual de cada órgano empieza desde el verso 210. El primer "miembro rey y centro vivo / de espíritus vitales" (vv. 210–11), es el corazón. Alfonso Méndez Plancarte anota que el corazón es considerado como "rey" y "la fuente del 'calor de vida'", citando a fray Luis de Granada (1504-1588), que se basa en las ideas aristotélicas.[11] Galeno (d. C. 129-d. C. 216) también explica que el corazón produce los espíritus vitales.[12] Siguiendo la teoría de Galeno, Andrés Velázquez (ca. 1535–1615) confirma de nuevo que el corazón es el más principal y digno de todos los

[8] Los números de versos citados del *Primero Sueño* en este estudio se basan en la primera edición de Alfonso Méndez Plancarte, titulada "*El Sueño*": Sor Juana Inés de la Cruz, "El Sueño", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (Fondo de Cultura Económica, 1951), 335–59.

[9] Aclararé adelante este elemento de su amanecer.

[10] He presentado una parte de esta sección en la ponencia "La melancolía como una enfermedad somático-anímica en el *Primero Sueño* (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz" en el 72nd Southeastern Council of Latin American Studies (SECOLAS) el 24 de abril de 2025, con el patrocinio del Department of Romance Studies en la University of North Carolina at Chapel Hill.

[11] Alfonso Méndez Plancarte, "Notas al *Sueño*", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (Fondo de Cultura Económica, 1951), 588.

[12] Galeno, *Galen on the Usefulness of the Parts of the Body*, trad. Margaret Tallmadge May (Cornell UP, 1968), 292n27.

miembros corporales, aunque luego parcialmente lo rechaza y argumenta que el cerebro es el más principal y noble por ser asiento del alma.[13] Estas explicaciones muestran que el corazón tradicionalmente era considerado el principal de los órganos corporales. Asimismo, Soriano Vallès ofrece una larga lista de argumentos sosteniendo por qué este miembro rey es el corazón.[14] Por su parte, José Luis Díaz Gómez menciona que el médico inglés William Harvey (1578–1657), quien "corrigió errores que prevalecieron como dogmas desde Galeno", describe "metafóricamente al corazón como el *rey*, el *sol* y el *centro espiritual* del cuerpo".[15]

En el poema aparece entonces la descripción de la función del pulmón, que es "respirante fuelle" (v. 213). Aquí la poeta describe su movimiento y los "pequeños robos al calor nativo" que ocurren por la respiración (v. 221). Soriano Vallès explica que estos robos son para refrescar el corazón, tal y como el verso 218 menciona que "lo circunscribe fresco ambiente", porque sin esta refrigeración, según Granada, el corazón va a ahogarse.[16] Esto, en efecto, evoca las explicaciones de Galeno sobre la relación entre el corazón y los pulmones.[17] Para la poeta esta refrigeración es un robo grave del calor innato y la describe como "nunca recuperados" porque su dueño no lo está monitoreando (vv. 222–25), y el cuerpo está en un estado entre la muerte y la vida por su indolencia (v. 203).

Bajo este estado corporal, en los versos 234–53, la poeta empieza a describir el proceso metabólico de los miembros gástricos:

> Y aquella del calor más competente
> científica oficina,

13 Andrés Velázquez, *Libro de la melancholia* (1585; facsímil de la edición de Sevilla, Janssen Farmaceutica, 1996), 12–20. Según Velázquez, existen cuatro miembros principales en el cuerpo humano: cerebro, corazón, hígado y testículos (12).

14 Alejandro Soriano Vallès, "*Primero Sueño*", en *Primero Sueño. Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Alejandro Soriano Vallès (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019), 53.

15 José Luis Díaz Gómez, "El corazón somático, el corazón simbólico y la psicocardiología", en *El enredo mente~cuerpo* (Asociación Mexicana de Médicos Psiquiatras, 2024), 81; énfasis en el original.

16 Alejandro Soriano Vallès, *El "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: bases tomistas* (Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000), 49; Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, en *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días: obras del V. P. M. Fray Luis de Granada, con un prólogo y la vida del autor*, t. I (Madrid: Imprenta de D. M. Rivadeneyra, 1848), 252.

17 Galeno, *Usefulness of the Parts*, 281.

> próvida de los miembros despensera,
> que avara nunca y siempre diligente,
> ni a la parte prefiere más vecina
> ni olvida a la remota,
> y en ajustado natural cuadrante
> las cuantidades nota
> que a cada cuál tocarle considera,
> del que alambicó quilo el incesante
> calor, en el manjar que –medianero
> piadoso– entre él y el húmedo interpuso
> su inocente substancia,
> pagando por entero
> la que, ya piedad sea, o ya arrogancia,
> al contrario voraz, necia, lo expuso
> –merecido castigo, aunque se excuse,
> al que en pendencia ajena se introduce–;
> ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
> templada hoguera del calor humano, (vv. 234–53)

Ha existido un consenso con respecto a estos versos que se interpretan como el funcionamiento del estómago. En su "Prosificación" Alfonso Méndez Plancarte describe que el estómago, como "la herrería de Vulcano", cuece los alimentos y manda los vapores templados al cerebro que causan imágenes.[18] Elias L. Rivers asimismo explica que el estómago, "like a blacksmith's forge", alimenta todo el cuerpo y convierte los humores en el vapor que sube al cerebro.[19] Con base en la relación entre la "templada hoguera del calor humano" (v. 253) y el alma vegetativa, Soriano Vallès interpreta estos versos como la función del estómago, la facultad del alma vegetativa.[20] Desde ahí, el crítico sorjuanino conecta el avance desde el alma vegetativa hacia la intelectiva, que según él es el interés de la poeta.[21]

Sin embargo, Soriano Vallès posteriormente se cuestiona si estos versos describen el estómago o el hígado y concluye que este pasaje muestra la

18 Alfonso Méndez Plancarte, "Prosificación del *Sueño*", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (Fondo de Cultura Económica, 1951), 607.

19 Elias L. Rivers, "Sor Juana's *Dream*: In Search of a Scientific Vision", en *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz* (Modern Language Association of America, 2007), 130.

20 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 51–52.

21 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 52.

función del hígado con base en las referencias del siglo XVII, en especial, de fray Luis de Granada.[22] De acuerdo con Soriano Vallès hasta cierto punto este pasaje describe el hígado. En la teoría galénica el hígado era considerado como un órgano que produce la sangre y la reparte por todo el cuerpo.[23] En este sentido, el hígado es el lugar del calor, que genera la sangre y "despensera" que reparte la sangre producida igualmente por todo el cuerpo. Siguiendo esta aproximación, Soriano Vallès señala que hasta el verso 242 la poeta describe la distribución de la sangre por todo el cuerpo como un oficio del hígado, mientras en los versos 243–51 describe el proceso digestivo entre el estómago y el hígado.[24] No obstante, visto con detenimiento, la poeta no muestra su intención de dividir, sino de describir un solo órgano, una sola "científica (centrífica) oficina". La estrofa comienza con la descripción del hígado sin mencionar el otro órgano. Es decir, Sor Juana *solo* habla del *hígado*.

Para evadir la confusión causada por el hipérbaton de los versos y entenderlos con mayor exactitud, será útil empezar con el análisis de Rosa Perelmuter. La sorjuanista interpreta los versos 243–46 como "del quilo que el incesante calor alambicó, en el manjar que –medianero piadoso– interpuso su inocente substancia entre él y el húmedo".[25] El desciframiento de Perelmuter de los versos 247–51 sigue así: "pagando por entero la que, ya sea piedad, o ya arrogancia, *lo* expuso, *necia*, al contrario voraz –merecido castigo, aunque se excuse, al que se introduce en pendencia ajena".[26]

Ahora bien, es muy importante señalar que aquí hay dos errores en la transcripción de Alfonso Méndez Plancarte,[27] que han impedido el entendimiento preciso de los versos. Por un lado, mientras que en el *Segundo volumen* (1692) y el *Segundo tomo* (1693) los versos 242–44 están escritos como "Que a cada qual tocarle conſidera / Del que alambicò chilo el inceſſante / Calor",[28] la versión de Méndez Plancarte dice, "que a cada cuál tocarle con-

22 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 52–53; Soriano Vallès, "*Primero Sueño*", 54–55.

23 Galeno, "On the Affected Parts", en *Galen on the Affected Parts*, trad. Rudolph E. Siegel (S. Karger, 1976), 160; Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, 251; Dionisio Daza Chacón, *Practica y teórica de cirugía en romance y en latin* (Madrid: Imprenta del Reyno, 1678), 250.

24 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 53.

25 Rosa Perelmuter, "Dos recursos estilísticos en el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz: cultismo e hipérbaton" (tesis de doctorado, Universidad de Michigan, 1980), 174.

26 Perelmuter, "Dos recursos estilísticos", 174; énfasis mío.

27 Cuando Perelmuter descifra el hipérbaton en el *Primero Sueño*, consulta la transcripción de Méndez Plancarte.

28 Sor Juana Inés de la Cruz, "Primero Sueño", en *Segvndo volumen de las obras de Soror Jvana Ines de la Cruz* (Sevilla: Tomas Lopez de Haro, 1692), f. 254; Sor Juana Inés de la Cruz, "Primero

sidera, / del que alambicó quilo el incesante / calor" (vv. 242–45; énfasis mío en la coma). Al poner una *coma* entre los versos 242–43, su transcripción los hace leer de manera separada, aunque sería más lógico leerlos juntos considerando la función del hígado. El encabalgamiento de los versos sin la puntuación introducida en la transcripción produce un cambio drástico importante en la interpretación. Por otro lado, mientras que en el *Segundo volumen* (1692) y el *Segundo tomo* (1693) el verso 249 está escrito como "Al contrario voraz *necio la* expuso:",[29] la versión de Méndez Plancarte transcribe "al contrario voraz, *necia*, *lo* expuso" (v. 249; énfasis mío). Es decir, como se observa, la transcripción de Méndez Plancarte modifica la versión original de Sor Juana en varios sentidos: 1. Separa los versos 242–43 con una coma; 2. Cambia el género del complemento directo (la → lo) y 3. Cambia el género del adjetivo (necio → necia)".[30] Estas modificaciones imposibilitan una interpretación fiel de las intenciones de Sor Juana.

Tras la revisión, la transcripción más adecuada con glosarios explicativos de los versos 234–51 sería de la siguiente manera:

> Y aquella centrífica [científica] oficina del calor más competente [el hígado],[31] próvida despensera de los miembros,[32] que nunca avara, y siempre diligente, ni prefiere a la parte más vecina, ni olvida a la remota, y nota las cuantidades en ajustado cuadrante natural,[33] que considera tocarle a cada cual del quilo, en el manjar, que el incesante calor alambicó,[34] que medianero piadoso [el quilo] interpuso su sustancia inocente [la sustancia inocente del quilo] entre él [el calor] y el húmedo, *pagando por entero* la que [la centrífica o científica oficina, o sea, el hígado] ya sea piedad, o ya arrogancia, *la* [*la sustancia inocente del quilo*] expuso *necio* [*neciamente*] al *voraz contrario*: merecido castigo (aunque se excuse) al que [*el quilo*] *se introduce en pendencia ajena*.[35]

Antonio Alatorre, quien correctamente interpreta "la" en el verso 249 como la sustancia del manjar, entiende los versos 241–51 como un proceso natural digestivo: "puede ser que el manjar haya interpuesto su sustan-

---

Sueño", en *Segundo tomo de las obras de Soror Juana Ines de la Cruz* (Barcelona: Joseph Llopis, 1693), 178.

29 Sor Juana, "Primero Sueño", *Segvndo volumen*, f. 254; Sor Juana, "Primero Sueño", *Segundo tomo*, 178; énfasis mío.

30 Para más información sobre la influencia de la transcripción errónea de Alfonso Méndez Plancarte en la interpretación del *Primero Sueño*, véase Kim, "Sensibilidad (in)mortal", 57n71.

31 En el *Segundo tomo*: "Y aquella científica oficina del calor más competente". En ambos casos, se refiere al hígado.

32 Primera descripción del hígado.

33 Segunda descripción del hígado.

34 Tercera descripción del hígado.

35 Cuarta descripción del hígado.

cia por altruismo (para ayudar al húmedo), pero también puede ser que lo haya hecho por arrogancia (para desafiar al calor): en cualquiera de los dos casos, quien sale perdiendo es el manjar, por entrometido".[36] De manera similar, Soriano Vallès prosifica estos versos y los entiende como un proceso completo de generación de la sangre, utilizando algunos conectores que no usa la poeta: "las sustancias que el hígado distribuye por el cuerpo, las alambicó, con el incesante calor *del* (o sea, "a partir del") quilo que ese mismo calor había producido ya antes (y a través también del húmedo radical) en el estómago al transformar el manjar en ese preciso quilo".[37]

A contrario sensu, la prosificación que propongo es así: el hígado utiliza *el incesante calor* para alambicar el quilo en el manjar e intenta procesar cada quilo para producir la sangre. En el hígado, el quilo, que es el "medianero piadoso", interpuso su *sustancia pura* o *intacta* ("su inocente substancia") entre el calor ("él") y el húmedo. En este proceso, el quilo se desgastó ("pagando") por entero *el hígado* y "expuso" necia o vagamente *su sustancia pura* ("la"), al voraz *contrario*. En ese sentido, el hígado merece un castigo, porque el proceso gástrico no pudo seguir la voracidad y el quilo se quedó en conflicto entre el calor y la humedad. Tanto el hígado desgastado como la exposición de la sustancia original del quilo en el proceso digestivo que no puede seguir su glotonería de antes de "soñar", señalan una inconsistencia que ocurre en el proceso digestivo: la *indigestión*.

Para comprender esta interpretación, es necesario conocer el proceso digestivo entendido en el siglo XVII. El quilo era considerado entonces como una sustancia de la comida (el manjar) convertida por el proceso de cocción en el estómago. El estómago envía el quilo, que es el manjar cocido, al hígado por la vía que está conectada con la parte derecha del hígado.[38] Con base en esta explicación galénica de la digestión, lo que pasa en los versos 234–51 del *Primero Sueño* es la *indigestión* o la *digestión incompleta*, cuando el quilo todavía muestra la sustancia no procesada ("inocente sustancia") agotando el hígado por la falta de cocción, puesto que la sustancia ya se ha movido del estómago al hígado. Es decir, si el oficio del estóma-

36 Antonio Alatorre, notas al *Primero Sueño*, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre (Fondo de Cultura Económica, 2009), 499.

37 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 53; énfasis en el original.

38 Daza Chacón, *Práctica y teórica de cirugía*, 249. Dionisio Daza Chacón (1510-1596) cita una explicación de Galeno: "Deſpues que el eſtomago ha embiado la mejor parte del chilo [quilo] al hígado, la otra parte mas gruefſa, y de dõde ſe forman las hezes, echa por el piloron" (249). Según la explicación de Daza Chacón, el piloron es la parte baja del estómago que está conectada con los intestinos (249).

go es convertir totalmente el manjar en el quilo para facilitar el proceso que genera la sangre en el hígado, aquí en el *Primero Sueño* ese proceso se encuentra en una situación problemática. Se puede inferir la causa de este fracaso en los versos anteriores a los versos 234–51 del *Primero Sueño* donde se muestra un ambiente no favorable para el proceso fisiológico del cuerpo humano y la glotonería de la cena contrapuesta a la apatía corporal tal como es descrita en el verso 249. El aire que rodea a la poeta es el de los "negros vapores" (v. 8), que vienen de la tierra (v. 1) y que la "empañaba con el aliento denso que exhalaba" (vv. 17–18). El sueño venció a todo el mundo (vv. 147–50) y casi todos los miembros del cuerpo ya estaban descansando al borde de la muerte (vv. 197–202), incluso los órganos gástricos. Bajo estas circunstancias y este estado del cuerpo, la digestión está *incompleta*.

Después de los versos 234–51, la poeta empieza a describir el movimiento de los vapores generados por la *indigestión*, tal como se entendían en su época, y su influencia en el cerebro en los versos 252–65:

> ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
> templada hoguera del calor humano,
> al cerebro envïaba
> húmedos, mas tan claros los vapores
> de los atemperados cuatro humores,
> que con ellos no sólo no empañaba
> los simulacros que la estimativa
> dio a la imaginativa
> y aquésta, por custodia más segura,
> en forma ya más pura
> entregó a la memoria que, oficiosa,
> grabó tenaz y guarda cuidadosa,
> sino que daban a la fantasía
> lugar de que formase imágenes diversas. (vv. 252–65)

Con respecto a estos versos algunos críticos ofrecen interpretaciones controversiales. Si la mayoría de los estudiosos –entre ellos Méndez Plancarte, Rivers, Alatorre y Tenorio Trillo[39]– examinan que los vapores suben

[39] Méndez Plancarte, "Prosificación del *Sueño*", 607; Rivers, "Sor Juana's *Dream*", 130; Alatorre, notas al "*Primero Sueño*", 500; Martha Lilia Tenorio Trillo, "Para leer a Sor Juana", en Sor Juana Inés de la Cruz, *"Ecos de mi pluma": antología en prosa y verso*, ed. Martha Lilia Tenorio Trillo (UNAM / Penguin Random House Grupo Editorial, 2021), 34.

del estómago en los versos 252–54, los argumentos de Soriano Vallès resultan incoherentes. Al intentar probar la idea tomista del movimiento del alma en el *Primero Sueño*, luego de explicar que el estómago envía los vapores al cerebro, el sorjuanista afirma que "estos vapores se qued[a]n en el hígado".[40] Sin embargo, según el entendimiento de su época, el alma vegetativa debe comenzar a moverse del hígado pasando por el corazón hasta el cerebro. A este respecto, fray Luis de Granada proporciona el lugar de "la vegetativa en el hígado, y la sensitiva en el corazón, y la intelectiva en la cabeza", con base en la explicación de Platón.[41] En su otro libro publicado en 2019 con sus notas sobre el *Primero Sueño,* Soriano Vallès menciona que "los 'vapores' del verso 255 proceden, en última instancia y a través del hígado, no del estómago, sino del corazón", y justo después se contradice afirmando que los vapores vienen del estómago y manjar.[42]

Además de esta confusión entre el hígado y estómago, la tendencia crítica del *Primero Sueño* presenta otro problema: a menudo, para justificar una interpretación aristotélica, los críticos que he consultado comentan que los vapores pasan por el corazón antes de llegar al cerebro sin atención en el proceso metabólico que Sor Juana describe con sutileza. Pero la poeta *no* habla del corazón cuando describe la subida de los vapores, sino del espíritu. Frente a este problema, Soriano Vallès sugiere leer los versos en orden inverso para que coincidan con el proceso nutritivo y, por ende, el proceso del alma.[43] No obstante, su intento resulta impreciso por dos razones: primero, el error ocurre al articular el proceso invertido de esta manera: "estómago → hígado → corazón → pulmones",[44] mientras que el orden descrito en el *Primero Sueño*, entendido de manera inversa sería "estómago → hígado → pulmones → corazón", pues Sor Juana describe el corazón antes que los pulmones. Segundo, en realidad la poeta solo menciona el estómago de manera retórica sin desarrollar su función en los versos 252–53 y trata de enfocarse más bien en el *hígado* como el lugar donde se generan los vapores. En efecto, estos versos no describen el proceso metabólico del estómago, sino que en los versos 252–53 el hígado está contrapuesto al estómago con una conjunción "si no" puesta después de "ésta" (v. 252). La palabra "ésta" en el verso 252 es un deíctico que señala una cosa cercana, de manera que

40 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 54.
41 Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, 247.
42 Soriano Vallès, "*Primero Sueño*", 59.
43 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 54.
44 Soriano Vallès, *Bases tomistas*, 54.

el órgano que envía los vapores tiene que ser el *hígado*, "científica oficina" (v. 235), porque los versos anteriores al verso 252 describen su oficio. Esta interpretación de los versos 252–53 coincide con la tendencia médica de la época, en la que el hígado, en lugar del estómago, era considerado como un miembro principal del cuerpo humano.[45]

De tal manera, si el estómago no envía los vapores al cerebro, el hígado es el encargado. No obstante, de todos modos, estos vapores pasan por el estómago; Galeno explica que hay una vía grande en los nervios que conecta el cerebro con la parte superior del estómago, por donde los vapores del estómago viajan hasta el cerebro.[46] De acuerdo con la explicación de Galeno, Juan Huarte de San Juan (1529–1588), médico español, asimismo explica que hay cuatro ventrículos que conectan el cerebro con el resto del cuerpo: "el uno ha de estar colocado en el lado derecho del cerebro, y el segundo en el izquierdo, y el tercero en el medio de estos dos, y el cuarto en la postrera parte del cerebro".[47] Entre estos cuatro ventrículos, el cuarto conecta el cerebro con el estómago.[48] De tal manera, el hígado y el estómago se yuxtaponen, revelando el conocimiento médico de Sor Juana que ella versifica con habilidad.

Ahora bien, estos vapores generados en el hígado son *atrabiliarios* a causa de la indigestión. Galeno pormenoriza que, cuando el hígado no avanza con la digestión para crear la sangre, regresa lo que tiene al estómago, convirtiéndo la sangre en sangre atrabiliaria: "whenever this [el manjar] is not able to be carried onward for whatever reason [en el hígado], it is necessary for it to rush back to the stomach and, under these circumstances, the *excreted blood* appears *blacker than is natural, and glistening* since it is *mixed from blood and black* bile".[49] Se puede entender que esta mezcla de la sangre y la bilis negra es por el esplín, el órgano de la bilis negra, que está íntimamente relacionado con el hígado.[50] En este sentido, los vapores enviados al cerebro no solo conservan los simulacros de la vida diaria que se quedan en la memoria, sino que también otorgan espacio para la fantasía que generan las diversas imágenes. De ahí que estos vapores negros que

45 Velázquez, *Libro de la melancholia*, 12.

46 Galeno, "On the Affected Parts", 88.

47 Juan Huarte, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575; Barcelona: Daniel Cortezo y C.ª, 1884), 92.

48 Huarte, *Examen de ingenios*, 116–17.

49 Galeno, "On the Causes of Symptoms III", en *Galen on Diseases and Symptoms*, trad. Ian Johnston (Cambridge UP, 2006), 289; énfasis mío.

50 Galeno, "On the Affected Parts", 168–69; Galeno, "On the Causes of Symptoms III", 278.

suben al cerebro obstruyen todas las partes con su color oscuro, como "a shadow over the area of thought", causando el miedo y el abatimiento que le molesta a la mente.[51]



El viaje melancólico hacia el entendimiento avanzado del mundo

Sor Juana trata de evitar la peor afección de esta melancolía somático-anímica siguiendo los consejos de Galeno, Marsilio Ficino (1433–1499) y Huarte: describe los vapores como una mezcla de cuatro humores *atemperados* y pone su origen en el hígado, donde se genera la sangre,[52] los cuales son los primeros que tienen la función de controlar la calidad de su atrabilis. De tal suerte, aunque son principalmente de la bilis negra, los vapores atrabiliarios moderados a través del balance de los humores no empeoran la función del cerebro[53] sino que ayudan a mantener la contemplación ajena de los asuntos terrestres. Tal es la melancolía "blanca"[54] que Ficino explica cuando aconseja que

> make sure it [la bilis negra] has the moisture of the more subtle phlegm surrounding it, so that it doesn't become hard and completely dried up. But let it not be mixed only with phlegm, . . . let it be so mixed with bile and with blood, that one body is made of the three humors, compounded in a double proportion of blood

51 Galeno, "On the Affected Parts", 93.

52 El humor sanguíneo ha sido tradicionalmente considerado contrapuesto al humor melancólico.

53 Ficino argumenta la importancia del balance de los humores. Según el médico italiano, la inteligencia de la melancolía blanca brilla al máximo siempre y cuando la mezcla de la bilis y la sangre sea adecuada y balanceada, puesto que la bilis negra tiende a llegar al extremo, —es decir, una vez caliente, se quema, mientras refrigerada, se congela— (Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, ed. y trad. Carol V. Kaske y John R. Clark [1489; Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006], 119–21). Al mantener este equilibrio, el ser melancólico puede gozar mayormente su virtud, descrita en palabras de Heráclito como "A dry light, a soul most wise" (citado en Ficino, *Three Books on Life*, 121). En este estado, Ficino describe que la bilis negra consigue el color brillante de "red-hot gold tinged with purple" (121). Para más información, véase Kim, "Sensibilidad (in)mortal", 10–12. Asimismo, Cristina Müller, estudiosa de Huarte, señala justamente la importancia de mantener el equilibrio de las circunstancias que pueden afectar los humores: "la *disposición* creadora del melancólico depende de un equilibrio difícilmente realizable, que se aleja de la variedad patológica descrita, guardando las distancias con relación a los extremos. El "buen melancólico" es entonces una disposición, más que un ser individual caracterizado por la constancia de sus rasgos" (Cristina Müller, *Ingenio y melancolía: una lectura de Huarte de San Juan* [Editorial Biblioteca Nueva, 2002], 47; énfasis en el original).

54 Ficino, *Three Books on Life*, 122–23.

> to the [sum of the] two others; where there are eight parts blood let there be two portions bile and two again of black bile. . .
>
> Therefore it behooves you to temper black bile in an appropriate manner. . . Like wood in straw when both are kindled, it burns and shines more and longer. But certainly by means of long-lasting and vehement heat, there arises huge radiance and vehement and long-lasting motion. This is what Heraclitus meant when he said, "A dry light, a soul most wise".[55]

Por su parte, la melancolización de manera somático-anímica descrita en el *Primero Sueño* muestra el entendimiento de la melancolía ingeniosa de Huarte.[56] Primero, el calor incesante en el hígado que procesa el quilo facilita la evaporación de la atrabilis para que suba al cerebro por el cuarto ventrículo. Segundo, la humedad atrabiliaria generada por el proceso digestivo funciona a favor de la memoria, ayudando a guardar los simulacros que generan los sentidos impedidos por el humo. Por último, la naturaleza seca de los vapores atrabiliarios ayuda a entender los simulacros guardados en el cerebro. Ahora, si estos vapores nublan el cerebro poniendo una capa oscura de calidad caliente y húmeda, entonces provocan el efecto fantasmagórico, que evoca la imaginación, o la fantasía. De ahí que la sequedad de la atrabilis facilita entender las figuras creadas en el cerebro nublado por los vapores calientes a través de la contemplación tardía a lo largo de la digestión forzada.

En esta descripción del efecto fantasmagórico el *Primero Sueño* muestra la virtud de la melancolía somático-anímica de la época, explicada en tres niveles por Enrique Cornelio Agrippa de Nettesheim (1486–1535), un ocultista alemán reconocido en el siglo XVII español. El polímata explica que, cuando la melancolía es causada por la bilis "blanca" con el calor excesivo, el humor melancólico guía a los afectados hacia el conocimiento y adivinamiento.[57] Así, en el primer nivel, la mente visitada por espíritus in-

[55] Ficino, *Three Books on Life*, 118–21; segundo entre paréntesis rectos en el original.

[56] Siguiendo los discursos de Aristóteles y Galeno como punto de partida, Huarte explica que la humedad que reblandece el cerebro mejora la capacidad memoriosa, la sequedad enriquece el entendimiento y el calor estimula la imaginación, mientras que la frialdad impide los movimientos de lo corporal y lo espiritual (Huarte, *Examen de ingenios*, 120). Huarte le otorga a la memoria el oficio de guardar los fantasmas de la imaginación y al entendimiento el de descifrar esta reserva (123–24). Para más información sobre la idea de Huarte, véase Kim, "Sensibilidad (in)mortal", 23–26.

[57] Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, trad. James Freake, ed. Donald Tyson (1533; Llewellyn Publications, 2021), 188. La bilis blanca se entiende con base en la melancolía blanca de Ficino, la cual llega a su auge siempre y cuando haya un equilibrio de la temperatura. Además, considerando que la bilis negra es llamada *adusta* refiriéndose al calor extremo, la bilis blanca se encuentra en el equilibrio entre el calor y el frío.

feriores está toda dotada de imaginación, que le facilita al ser melancólico entender las artes manuales.[58] En el segundo nivel, la mente profundiza en la razón, que la deja recibir espíritus medios, y, de tal manera, el ser melancólico consigue el conocimiento de los asuntos de la naturaleza y de los humanos como la política.[59] En el último nivel, la mente está totalmente elevada, recibiendo espíritus sublimes y es cuando el ser melancólico aprende el secreto de lo divino.[60] Con base en este entendimiento de la influencia mental de la melancolía, el *Primero Sueño* argumenta el alcance del primer nivel de conocimiento de manera metafórica. En los versos 266–434, la voz poética describe las construcciones del humano, como las pirámides y la torre. Entre el verso 423 y el 434, su pirámide mental aparece más alta que otras construcciones. La altura de su pirámide mental representa su dominio de las artes manuales, el primer nivel entre los tres niveles de la melancolía interpretada por Agrippa de Nettesheim. Desafortunadamente, su incesante intento de avanzar al segundo nivel parece fracasar. Después de alcanzar lo más alto de todas las construcciones humanas, la voz poética indaga la naturaleza que la rodea en los versos 435–830, pero la grandeza natural todavía no le es alcanzable y el resplandor le impide la claridad, cayendo hacia la tierra (vv. 435–515), hasta llegar al imperio de Plutón (vv. 716–18). Estos versos muestran que la poeta logra el primer nivel, el nivel imaginativo, bajo la influencia melancólica, sin poder alcanzar al segundo nivel, el nivel racional.

Sin embargo, sus observaciones no se detienen, utilizando la oscuridad como un antídoto galénico del extenuante resplandor (vv. 516–39). Solo cuando el afecto melancólico se ha calmado tras el proceso digestivo mejorado, *temporalmente* suspende su estudio del mundo:

> había lentamente
> el manjar trasformado,
> propia substancia de la ajena haciendo:
> y el que hervor resultaba bullicioso
> de la unión entre el húmedo y ardiente,
> en el maravilloso
> natural vaso, había ya cesado . . . (vv. 837–43)

58 Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, 189.
59 Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, 189.
60 Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, 189.

En estos versos el proceso digestivo termina completo convirtiendo todo el manjar en el quilo, sin abrumar más el hígado. Puesto que el hervor entre el húmedo y el calor ardiente e incesante ha cesado, los vapores que vinieron de este hervor desaparecen y, por ende, la melancolía no afecta más el cerebro. El cerebro sale de la fantasmagoría y recupera los sentidos reales, tal y como sigue en los versos 864–86.

Ahora bien, parece que los estudiosos, basándose en el entendimiento del poema como un viaje del sueño, entienden el último verso "literalmente" excluyendo significado metafórico, de manera que interpretan que el mundo se ha iluminado con el sol y la poeta se despierta del sueño: "el Mundo iluminado, y yo despierta" (v. 975). De esta aproximación, surge la tendencia interpretativa del *Primero Sueño* como un fracaso ante la búsqueda del conocimiento. No obstante, en su época el término "sueño" no solo se usaba como se entiende hoy en día, sino que también hacía referencia a la imaginación o alguna cosa fantástica y sin razón.[61] Además, hay cinco categorías del "sueño" concebidas por los griegos, citando a Macrobio: el sueño enigmático (*oneiros* en griego; *somnium* en latín), la visión profética (*horama* en griego; *visio* en latín), el sueño oracular (*chrematismos* en griego; *oraculum* en latín), la pesadilla (*enypnion* en griego; *insomnium* en latín) y la aparición (*phantasma* en griego; *visum* en el uso de Cicerón).[62] Entre ellas, Miguel Ángel Martínez Barradas supone que el *Primero Sueño* "se asemeja a los primeros dos, al enigmático y a la visión profética".[63] Asimismo, Rocío Olivares Zorrilla propone que el *Primero Sueño* es "una *visio*", dado "el constante afán de conocimiento de la protagonista, que es algo 'real'", aunque su viaje del alma revela "la limitación humana en el conocimiento

61 Según el *Diccionario de autoridades*, tomo VI, el sueño "significa también el sucesso, ò especies, que en sueños se representan en la imaginación. Se toma también por cosa phantástica, y sin fundamento, ò razón" (s.v. "sueño"). En el *Tesoro de la lengua castellana o española* Sebastián de Covarrubias Horozco registra "soñar" de manera siguiente: "Del verbo latino *somnio, as*. Son ciertas fantasías que el sentido común rebuelve quando dormimos, de las quales . . . ay que hazer caso, y solos aquellos sueños tienen alguna apariencia de verdad, por los quales los médicos juzgan el humor que predomina en el enfermo, y no entran en esta cuenta las revelaciones santas y divinas, hechas por Dios a Joseph y a otros santos" (944; énfasis en el original). Al señalar la imposibilidad de las revelaciones divinas en el sueño, Covarrubias explica la imposibilidad del viaje anímico de Sor Juana respecto a su alcance al último nivel en la idea de Nettesheim.

62 Miguel Ángel Martínez Barradas, *El mundo iluminado: filosofía y revelación en Sor Juana Inés de la Cruz* (Ediciones del Lirio / BUAP, 2022), 60; Rocío Olivares Zorrilla, "Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, ed. José Pascual Buxó (UNAM, 1998), 181.

63 Martínez Barradas, *El mundo iluminado*, 60.

todo".[64] Sin embargo, el contenido del *Primero Sueño* no muestra ninguna profecía, sino algunas imágenes vivas del mundo y los mitos relacionados al estado de viaje. En este sentido, el *Primero Sueño* se categorizaría como *phántasma* o aparición, en la que la fantasía surge con claridad. Pero, como se ha analizado, estos fantasmas no son negativos, sino positivos.

A su vez, la poeta no especifica el verbo del último verso y nos hace intuirlo. Aquí, existen tres opciones: "está / estoy", "ha / he estado" y "estaba". Al considerar que antes de este verso la poeta describe la subida del sol, parecería que "está / estoy" tiene más lógica en el sentido en que *dormía* y *se despertó*. Sin embargo, a lo largo del poema la poeta describe las imágenes en el verbo presente. Además, esas imágenes son tan vivas como la realidad:

> 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, . . . (vv. 873–81)

Así, las imágenes en su imaginativa no están menos iluminadas que el mundo real. Al considerar su experiencia del sueño como el presente, "estaba" tampoco tiene sentido lógico. De tal manera, "ha / he estado" surge como buena posibilidad de interpretación, y el último verso puede ser entendido como que el mundo ha estado iluminado y yo he estado despierta. Esto quiere decir que debido al insomnio causado por la melancolía la poeta ha estado en vigilia toda la noche, tal y como explica en su *Respuesta*: "ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa".[65] Este insomnio, sin embargo, no es patético o como una pesadilla, sino intelectual. A este respecto, cabe mencionar que en su época "despertar" significaba "recordar del sueño",[66] e "iluminar" significaba "por translación

64 Olivares Zorrilla, "Los tópicos del sueño", 182; énfasis en el original.

65 Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 4, *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda (Fondo de Cultura Económica, 1957), 460.

66 Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 462; *Diccionario de Autoridades*, t. III (1732), s.v. "despertar". Según el *Diccionario de autoridades*, tomo III, despertar también

vale dar luz al entendimiento para comprehender lo que le era escuro y dificultoso de entender".[67] Esta perspectiva se establece el *Primero Sueño* de Sor Juana a la par del ángel melancólico de Alberto Durero (1471–1528), con sus ojos audazmente abiertos, mirando el horizonte, esperando el amanecer y desinteresado en su entorno lleno de artes manuales;[68] así avanzará incesantemente hacia el "segundo" sueño –en términos de Agrippa de Nettesheim.

De tal suerte, a través de esta interpretación médica que propongo, concentrada en la melancolía somático-anímica, el *Primero Sueño* de Sor Juana no se muestra como un poema del viaje del sueño, sino como uno del viaje melancólico, causado por la fantasmagoría de los vapores negros, originados por la evaporación de la sangre atrabiliaria que ha resultado de la indigestión. En este sentido, el poema explica la afección somático-anímica de manera literaria e implícitamente señala su nivel de conocimiento. De ahí que se infiere que el *Primero Sueño no* es "la historia de una derrota",[69]

---

significa "dexar de dormir [;] vale también quitar el sueño al que está durmiendo, haciéndole recordar [;] significa tambien excitar, remover o traher a la memória alguna cosa que yá estaba olvidada [;] significa assimismo hacerse más advertido, avidado, agúdo y entendido, el que antes estaba rudo, abobado o simple [;] se toma también por resucitar [;] en el sentido moral es volver sobre sí del error" (s.v. "despertar"). Nótese aquí que el significado de despertar se centra en *recordar*, *memoria* y *entender*.

67 Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 731. Según las entradas primera, tercera y séptima del *Diccionario de autoridades*, tomo IV, iluminar también significa "alumbrar, ilustrar, dar luz, o resplandor [;] en sentido moral y por analogía, significa quitar las dudas o dificultades en las cosas, enseñar o avisar de lo que se debe executar para que no se yerre [;] se dice también de las ciencias humanas: como el estudio de la Philosophia abre el entendimiento y le ilumina" (s.v. "iluminar"). Aquí, el significado de iluminar aparece como *mostrar lo oculto* y *entender*.

68 La crítica del *Primero Sueño*, entre ella Octavio Paz, Robin Ann Rice Carlssohn, Michael K. Schuessler y Miguel Ángel Martínez Barradas, ha comparado la obra de Sor Juana con el grabado de Durero *Melencolia I* (1514), lo cual ha sido una base de su interpretación pesimista (Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, 4.ª ed. [Fondo de Cultura Económica, 2018]; Robin Ann Rice Carlssohn, "La reinvención de la melancolía: '*Primero Sueño*' de Sor Juana y *Melancholia I* de Durero", *Valenciana* 8, núm. 16 [julio-diciembre de 2015]: 77–99; Schuessler, "La melancolía del entendimiento"; Martínez Barradas, *El mundo iluminado*). A diferencia de esta tendencia, observo la obra de Durero de manera positiva: el ángel melancólico de Durero está esperando a que amanezca, sumergido profundamente en su contemplación con la mirada aguda a su entorno después de dominar el conocimiento de las artes manuales. Para la explicación detallada al respecto, véase Jeonghwan Kim, "El resplandor profético de la melancolía barroca en *Cien años de soledad*" (tesis de maestría, Korea University, 2020), 34–42; Kim, "Sensibilidad (in) mortal", 47–48. En su breve glosario del *Primero Sueño* Roger Bartra utiliza la interpretación de Frances Yates sobre el ángel de Durero para señalar que la voz poética en la obra de Sor Juana está "en un intenso trance visionario" bajo la influencia de la melancolía, aunque el poema termina "sin haber llegado a su fin [intelectual]" (Roger Bartra, *Melancolía y cultura: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro* [Editorial Anagrama, 2021], 80–82).

69 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 566.

ni "la visión de la no-visión",[70] *ni* "la revelación de la no-revelación",[71] sino que es la manifestación metafórica de las dificultades para quien busca el entendimiento completo del mundo. Asimismo, la poeta indica la posibilidad de lograr un nivel intelectual más avanzado. Esto es, como Antonio Alatorre argumenta, el desengaño "con un deseo rebosante de alegría y entusiasmo".[72] Si bien es cierto que la corporalidad limita el conocimiento, la mente libre sí puede rebasarlos. En ese momento, como dice Sor Juana, al *despertarse verdaderamente*, más allá de lo físico puede verse un mundo *iluminado*: "el Mundo [ha estado] iluminado, y yo [he estado] despierta" (v. 975).

Bibliografía

Agrippa von [de] Nettesheim, Heinrich Cornelius [Enrique Cornelio]. *Three Books of Occult Philosophy*. 1533. Traducción de James Freake. Edición de Donald Tyson. Llewellyn Publications, 2021.

Alatorre, Antonio. "Lectura del *Primero Sueño*". En *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, edición de Sara Poot Herrera, 101–26. El Colegio de México, 1993.

———. Notas al "*Primero Sueño*". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, edición de Antonio Alatorre, 486–538. Fondo de Cultura Económica, 2009.

Aristotle [Aristóteles]. "On Dream". Ca. 350 a. C. En *Aristotle on Sleep and Dreams*, traducción de David Gallop, 84–105. Broadview Press, 1991.

———. "On Sleep and Waking". Ca. 350 a. C. En *Aristotle on Sleep and Dreams*, traducción de David Gallop, 60–83. Broadview Press, 1991.

Atamoros de Pérez Martínez, Noemi. *Sor Juana Ines de la Cruz y la Ciudad de México*. Colección Popular Ciudad de México, 1975.

70 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 550.

71 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 570, 575.

72 Antonio Alatorre, "Lectura del *Primero Sueño*", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, ed. Sara Poot Herrera (El Colegio de México, 1993), 126.

Barberena Blásquez, Elsa. "Sor Juana and her Library World". *Transinformação* 12, núm. 1 (junio de 2000): 83–92. www.scielo.br/j/tinf/a/3GwKfLWXFqVTkWNB3jk3gLK/abstract/?lang=en.

Bartra, Roger. *Melancolía y cultura: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Editorial Anagrama, 2021.

Beuchot, Mauricio. "Sor Juana Inés de la Cruz y la filosofía". En *Sor Juana en la rueda voluble del tiempo*, edición de Sara Poot Herrera y Antonio Cortijo Ocaña, 187–211. Universidad del Claustro de Sor Juana, 2024.

Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*.

Daza Chacón, Dionisio. *Practica y teorica de cirugía en romance y en latin*. Madrid: Imprenta del Reyno, 1678.

Díaz Gómez, José Luis. "El corazón somático, el corazón simbólico y la psicocardiología". En *El enredo mente~cuerpo*, 81–85. Asociación Mexicana de Médicos Psiquiatras, 2024.

Diccionario de Autoridades. T. III, 1732; t. IV, 1734; t. VI, 1739. apps2.rae.es/DA.html.

Fernández del Castillo, Francisco. "La medicina de Carlos Sigüenza y de Sor Juana Inés de la Cruz: contribución al pensamiento barroco del siglo XVII en México". *Gaceta Médica de México* 100, núm. 2 (febrero de 1970): 98–109. www.anmm.org.mx/bgmm/1864_2007/1970–100–2–98–109.pdf.

Ficino, Marsilio. *Three Books on Life*. 1489. Edición y traducción de Carol V. Kaske y John R. Clark. Reimpresión exacta de la edición original de 1989. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006.

Galen [Galeno]. *Galen on the Usefulness of the Parts of the Body*. Siglo II. Traducción de Margaret Tallmadge May. Cornell UP, 1968.

———. "On the Affected Parts". Ca. 157. En *Galen on the Affected Parts*, traducción de Rudolph E. Siegel, 6–197. S. Karger, 1976.

———. "On the Causes of Symptoms III". Siglo II. En *Galen on Diseases and Symptoms*, traducción de Ian Johnston, 265–301. Cambridge UP, 2006.

Gaos, José. "El sueño de un sueño". En *Cultura, ideas y mentalidades*, selección de Solange Alberro, 29–46. El Colegio de México, 1992. https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnqbx.7.

Granada, Luis de. *Introducción del símbolo de la fe*. 1583–1585. En *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros*

días: obras del V. P. M. Fray Luis de Granada, con un prólogo y la vida del autor, t. I, 181–733. Madrid: Imprenta de D. M. Rivadeneyra, 1848.

Huarte, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. 1575. Barcelona: Daniel Cortezo y C.ª, 1884.

Juana Inés de la Cruz, Sor. "Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita al Reverendo Padre Maestro Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús". 1682. En *"Ecos de mi pluma": antología en prosa y verso*, edición de Martha Lilia Tenorio Trillo, 301–16. UNAM / Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.

———. "Primero Sueño". En *Segundo volvmen de las obras de Soror Jvana Ines de la Cruz*, ff. 247–76. Sevilla: Tomas López de Haro, 1692. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/segundo-volumen-de-las-obras-de-soror-juana-ines-de-la-cruz--0/html/f32c6599-a951–4707–857d-a68db8649ee3_351.htm.

———. "Primero Sueño". En *Segundo tomo de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, 171–200. Barcelona: Joseph Llopis, 1693. bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=436064.

———. "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz". 1700. En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 4, *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto G. Salceda, 440–75. Fondo de Cultura Económica, 1957.

———. "El Sueño". 1692. En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, 335–59. Fondo de Cultura Económica, 1951.

———. "El Sueño y su versión en prosa". En *El Sueño*, edición, introducción, versión en prosa y notas de Alfonso Méndez Plancarte, 1–69. UNAM, 2024.

Kim, Jeonghwan. "El resplandor profético de la melancolía barroca en *Cien años de soledad*". Tesis de maestría, Korea University, 2020.

———. "Sensibilidad (in)mortal: representaciones de la melancolía somático-anímica en la literatura hispanoamericana desde el siglo XVII hasta el siglo XIX". Tesis de doctorado, University of North Carolina at Chapel Hill, 2026.

Kirk, Stephanie. "Literary Dissections: The Gender Politics of Medicine and Anatomy in Colonial Mexico". En *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico*, 102–35. Routledge, 2016.

Martínez Barradas, Miguel Ángel. *El mundo iluminado: filosofía y revelación en Sor Juana Inés de la Cruz*. Ediciones del Lirio / BUAP, 2022.

Méndez Plancarte, Alfonso. "Notas al *Sueño*". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, 575–603. Fondo de Cultura Económica, 1951.

–––, ed. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 1, *Lírica personal*. Fondo de Cultura Económica, 1951.

–––. "Prosificación del *Sueño*". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 1, *Lírica personal*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, 603–17. Fondo de Cultura Económica, 1951.

Müller, Cristina. *Ingenio y melancolía: una lectura de Huarte de San Juan*. Editorial Biblioteca Nueva, 2002.

Olivares Zorrilla, Rocío. "Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz". En *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, edición de José Pascual Buxó, 179–211. UNAM, 1998.

Pascual Buxó, José. *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*. UNAM / Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. 4.ª ed. Fondo de Cultura Económica, 2018.

Perelmuter, Rosa. "Dos recursos estilísticos en el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz: cultismo e hipérbaton". Tesis de doctorado, Universidad de Michigan, 1980.

Rice Carlssohn, Robin Ann. "La reinvención de la melancolía: '*Primero Sueño*' de Sor Juana y *Melancholia I* de Durero". *Valenciana* 8, núm. 16 (julio-diciembre de 2015): 77–99. www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007–25382015000200077.

Rivers, Elias L. "Sor Juana's *Dream*: In Search of a Scientific Vision". En *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, 127–34. Modern Language Association of America, 2007.

Schuessler, Michael K. "La melancolía del entendimiento: *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz y *Melancolía I* de Albrecht Dürer". *Inundación Castálida* 4, núm. 9 (2019): 56–61. revistas.elclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/issue/view/11/10.

Soriano Vallès, Alejandro. El *Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: bases tomistas*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.

———. "*Primero Sueño*". En *Primero Sueño. Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Alejandro Soriano Vallès, 21–145. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019.

Tenorio Trillo, Martha Lilia. "Para leer a Sor Juana". En *"Ecos de mi pluma": antología en prosa y verso*, edición de Martha Lilia Tenorio Trillo, 9–35. UNAM / Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.

Trabulse, Elías. "Los trabajos de fray Diego". En *La ciencia perdida: fray Diego Rodríguez, un sabio del siglo XVII*, 21–50. Fondo de Cultura Económica, 1985.

Velázquez, Andrés. *Libro de la melancholia*. 1585. Facsímil de la edición de Sevilla. Janssen Farmaceutica, 1996.

Rómulo Ramírez Daza y García
Universidad Panamericana

Elementos retóricos y argumentales en el auto sacramental: *El Divino Narciso* de Sor Juana

Ahora diga, el Catón más rígido, si por ventura
hay sílaba de Soror Juana, que no la eleve a tan exquisita
línea de superlativo encarecimiento, la idea, el ingenio,
la llenura de noticias, lo amaestrado del discurso,
aquella facilidad dificultosa,
que parece que todo se lo haya dicho.

Aprobación de Luis Tineo de Morales
Inundación Castálida, pp. 6–7

EXORDIO

Sor Juana Inés de la Cruz es grande por muchas cosas, entre ellas, por ser la primera mujer en América que publicó un libro de autoría propia (libros que –por cierto– ni de lejos han podido ser superados), por ser la máxima expresión del orbe estético del barroco castellano, y por haber creado una simbiosis estilística entre gongorismo, culteranismo, escolasticismo y modernismo, a la par de convertirse en un paradigma ecléctico de los frutos más granados de varias corrientes de pensamiento,[1] mismos que hizo confluir en su verbo luminoso. Mén-

[1] Hay varios acercamientos críticos a su obra desde diversos enfoques filosóficos que aparecen en sus obras: molinismo, bañecismo, tomismo, platonismo, aristotelismo, escepticismo y hermetismo, los que más. Una buena introducción a ello puede verse en Jesús García Álvarez, *El pensamiento filosófico de Sor Juana Inés de la Cruz* (León, Guanajuato: Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino, 1997).

dez-Plancarte decía que con Sor Juana estábamos en "la sobremadurez del Renacimiento […]. Al cantar a temas viejos y eternos, el barroco apela a una expresión cada vez más rica, sutil y compleja".[2]

Entre otras grandezas poco avistadas por la crítica, tenemos en ella un empleo magistral de la retórica clásica y de lo que hoy se denomina "empleo formal argumentativo" dentro de su obra literaria; "si supo de lógica, no es de extrañar que haya sabido retórica, seguramente también había estudiado la poética".[3] Hay ocasiones que sus escritos tienen elementos científicos, otras veces entrevera conceptos de orden filosófico, religioso y hasta hermético. Hay algunos investigadores que han resaltado estos o aquellos aspectos, y este recurso literario de nuestra *Décima Musa* es un común denominador de su escritura erudita, en que hace siempre ocasión de "apurar de la ciencia el argumento",[4] pues ella misma es "de eruditos conceptos un resumen".[5] Y así, sus escritos "van desde sentimientos muy claros y directos hasta algunos que sustentan telones de metafísicas lejanas, no visibles en una primera lectura".[6]

En esta investigación queremos mostrar –acotadamente– el grado de formalidad que acompaña sus versos, mostrando los pasajes que tienen que ver sobre todo con su expresión técnica, retórica y formal. Pues si la retórica es –siguiendo a Tulio–: "Elocuencia por arte",[7] y "un cierto saber práctico para producir encanto y placer, como ciencia del bien decir, abarcando todas las virtudes del discurso".[8] Sor Juana es un verdadero rétor y hay que mostrarlo a continuación.

---

2 Alfonso Méndez Plancarte, "Estudio liminar", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 3, *Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 9–12.

3 Mauricio Beuchot, "La retórica en Sor Juana", en *Retóricos de la Nueva España*, 2.ª ed. (México: UNAM, 2010), 56. Posiblemente utilizó la *Retórica Cristiana* de fray Diego Valadés (OFM) que fue muy popular en su tiempo, pero no hay certeza de ello, pero, de no haber sido así, lo más seguro es que haya aprendido en algún manual jesuita, quienes "eran, por lo demás, los maestros del barroco" (Beuchot, "La retórica en Sor Juana", 56).

4 Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. facsímil de la publicada en Madrid por Manuel Ruiz de Murga en 1700, ed. Mauricio López Valdés (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 68. El texto es de Iván de Bolea Alvarado, *Madrigal* 2do, v. 8.

5 Sor Juana, *Fama*, 70. El texto es de Martín de Ávila y Palomares, *Rima*, v. 6.

6 Sergio Fernández, "Introducción a *Inundación Castálida*", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida de la única poetisa, Musa Décima, soror Juana Inés de la Cruz*, ed. facsímil de la publicada en Madrid por Juan García Infanzón en 1689, ed. Mauricio López Valdés (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 16.

7 Cicerón, *De la invención retórica*, trad. Bulmaro Reyes Coria (México: UNAM, 2010), I, 5–6.

8 Quintiliano de Calahorra, *Instituciones oratorias* (México: UNAM, 2006), II, 15, 23–24, 34.

Para ello tomamos por caso o paradigma el auto sacramental[9] de *El Divino Narciso* con su respectiva *Loa*, obras en que confluyen elementos que la tradición grecolatina identificó y trabajó desde la *Retórica* de Aristóteles, pasando por los tratados ciceronianos *De la Invención* y *De la partición retórica*, hasta llegar a las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano. En este sentido, mostraremos las razones formales técnicas que organizan y vertebran la estructura del discurso sorjuanino aunadas a la belleza de sus versos; y sean un signo anticipado de ello, aquellas bellas palabras de Octavio Paz con que, refiriéndose a Sor Juana, la insertaba en esta larga tradición de rétores y grandes pensadores del pasado: "por sí sola era una especie,[10] metáfora encarnada, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, su voz encanta, sus razones matan".[11]

La misma Juana Inés incentiva a la lectura de su auto y nos introduce exhortativamente, cuando dice a la letra:

[Habla *La Religión*]
Pues vamos. Que en una idea
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista,
te la mostraré. (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 401–5)[12]

PROPOSITIO

El auto sacramental sorjuanino es una pieza maestra de su invención teológica, armonizada con su conocimiento literario de la mitología clásica: en este caso, el mito de *Narciso* y de *Eco*; y no se olvide que "en la mitología,

9 Para el contexto del teatro eucarístico y su función en la Nueva España, véase Méndez Plancarte, "Estudio liminar", 7–98.

10 La *especie* es un paradigma ontológico o ente modélico divino que –para Platón y para toda la tradición platonista– representa el ser más verdadero. Ente veracísimo con base en el cual el mundo está configurado en su diseño por el Dios ordenador o *Demiurgo*.

11 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral, 1985), 359.

12 Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa* para *El Divino Narciso*, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 3, *Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), vv. 401–5. En adelante, los versos de la *Loa* y de *El Divino Narciso* se citan en el texto por esta edición.

Sor Juana sólo anhelaba un recurso explicativo",[13] para vehicular sus conceptos.[14] En este caso, ella con fines evangélicos ¡como Esposa de Cristo!,[15] toma el mito de Narciso para identificarlo con Jesucristo, dándole un giro al envanecimiento autoerótico del hermoso doncel del mito clásico condenado a morir, hacia una muerte libre, dado un enamoramiento de la *Naturaleza humana* por parte del amor divino:

[Habla *La Gracia*]
Naturaleza feliz,
pues ya te ves tan cercana
a conseguir tu remedio,
llega a la Fuente sagrada
de cristalinas corrientes,
de quien yo he sido la Guarda,
desde que ayer empezó
su corriente, Inmaculada
por singular privilegio;
y encubierta entre estas ramas,
a Narciso esperaremos,
que no dudo que Lo traiga
a refrigerarse en ella
la ardiente sed que Lo abrasa.
Procura tú que tu rostro
se represente en las aguas,
porque llegando Él a verlas
mire en ti Su semejanza;
porque de ti Se enamore. (*Divino Narciso*, vv. 1149–67)

13 Ermilo Abreu Gómez, "Estudio introductorio", en *Poesía de Sor Juana Inés de la Cruz* (México: Ediciones Botas, 1970), 87.

14 El mismo Abreu-Gómez profundiza en esta razón, y explica: "aun en los personajes que idea para su teatro tiende a elevarse hacia un campo de abstracción. Así esto no son sino entes abstractos que pintan lo que se quiere decir. En este sentido, Sor Juana corresponde, mentalmente, al estilo clásico" (Abreu Gómez, "Estudio introductorio", 77).

15 Este teatro de la *Décima Musa* fortalecía el apostolado cristiano al ir en la misma línea del teatro de evangelización de los misioneros del siglo XVI, posterior a la Conquista militar y en pro de la Conquista espiritual de los naturales. Estas representaciones dramáticas se llevaron a cabo durante todo el periodo colonial.

Al mito moral tradicional griego, que originalmente trata del castigo mortal de un vicio (hábito operativo malo), como enseñanza de los límites trágicos del amor propio desmedido (*philautía*), Sor Juana lo convierte en ocasión de remisión y de esperanza en la fineza providente de la Divinidad,[16] que no abandona la naturaleza caída del hombre por la perdición de sus pecados. La base fundamental del texto sorjuanino es el texto de la Sagrada Escritura (*Gén.* I, 26–27) que asume la naturaleza humana como creación a imagen y semejanza de su creador,[17] por eso afirma:

[Habla *La Naturaleza Humana*]
vuelve tú la imagen clara
de la beldad de Narciso,
que en ti sola se retrata
con perfección Su belleza,
sin borrón Su semejanza! (*Divino Narciso*, vv. 1144–48)

[Habla *La Gracia*]
de ver el reflejo hermoso
de Su esplendor peregrino,
viendo en el hombre Su imagen,
Se enamoró de Sí mismo.
Su propia similitud
fue Su amoroso atractivo,
porque sólo Dios, de Dios
pudo ser objeto digno. (*Divino Narciso*, vv. 2107–14)[18]

16 El tema de *las Finezas de Cristo* fue un tema muy tratado en la teología de la época; resultaría interesante para la crítica calibrar los argumentos sorjuaninos de *El Divino Narciso* con la *Crisis de un sermón*. En su contexto neoescolástico, la discusión se elevó dialécticamente hacia una verdadera *Quaestio disputata* sobre cuál de entre todas sería *la fineza mayor* de Cristo para con los hombres. En este sentido, es muy interesante el sermón del padre Palavicino, verdadero amigo de Sor Juana: Francisco Xavier Palavicino y Villarasa, *La fineza mayor: sermón panegyrico*, transcripción paleográfica de Ricardo Camarena Castellanos (California: Editorial Aldan, 1997).

17 "Y dijo Dios: Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. Y creó, pues, Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó" (Gén 1, 26–27, *Biblia de Jerusalén* [Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998]).

18 Quizás el influjo de la idea aristotélica de que sólo Dios es objeto digno de sí mismo, está a la base de esta metáfora sorjuanina, porque Aristóteles en la *Metafísica* (Libro *Lambda*) explica que el único objeto digno de la contemplación divina sólo puede ser él mismo. A esta idea, añadida la imagen del dogma cristiano, corresponde la del amor divino por la naturaleza humana.

Este enfoque revitaliza el relato clásico y lo redimensiona en clave cristiana. En este sentido "la novedad no está reñida con la tradición. Incluso la verdadera originalidad es, siempre, un regreso al principio: el arte es un continuo recomienzo".[19] El papel de *Eco*, de ser una ninfa locuaz que engatusaba con sus relatos o con *la fuerza del discurso* a quien la escuchaba –¡inclusive a la mismísima diosa Hera!–, enamorada y posteriormente despreciada por el mismo Narciso, pasa en la redefinición del mito sorjunanino a ser, como "naturaleza angélica" (aunque réproba), una enamorada de Cristo:

[Habla *Eco*]
y pues también alguna vez Narciso
enmudecer me hizo,
porque Su Ser Divino publicaba,
y mi voz reprendiéndome atajaba,
no es mucho que también ahora quiera
que, con el ansia fiera,
al llegar a mirarlo quede muda. (*Divino Narciso*, vv. 1436–42)

Al final del auto, Dios como *Narciso* a través de *La Gracia* "habla", le pide que cante en su loor sus armónicas proezas, sus bellezas y perfecciones manifestadas en la creación de los seres (*Divino Narciso*, vv. 2046–2106):

[Habla *El Divino Narciso*]
¡Llega, Gracia, y recopila
en la metáfora mesma
que hemos hablado hasta aquí,
Mi Historia! (*Divino Narciso*, vv. 2037–40)

Y en esa, que es la *Historia de la Salvación,*[20] Sor Juana aprovecha para referir el misterio de la consagración de la vianda eucarística u hostia sagrada como el cuerpo del Salvador (*Divino Narciso*, vv. 2150–90), a título de un acto providencial cual "alimento para el justo" (*Divino Narciso*, v. 2181). Al

19 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 405.

20 El magisterio eclesiástico afirma que Dios se ha valido de muchos recursos en la historia, para ir preparando el camino del Evangelio (*La Buena Nueva*) en las culturas paganas; es lo que Eusebio de Cesárea, como Padre de la Iglesia a principios del siglo IV de la era (312–318 d.C.), denominó: *Praeparatio evangelica.* Sor Juana en voz de *La Religión*, afirma en este sentido: "sepa que también había/ entre otros Gentiles, señas/ de tan alta Maravilla." (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 432–34).

final, el misterio amoroso de la Divinidad que es capaz de autosacrificio por el hombre. Este es el centro del teatro eucarístico como tal.[21]

[Habla *El Divino Narciso*]
Tampoco eso ha de faltarle,
porque dispuso Mi inmensa
Sabiduría, primero
que fuese Mi Muerte acerba,
un Memorial de Mi Amor,
para que cuando Me fuera,
juntamente Me quedara. (*Divino Narciso*, vv. 2023–29)

Si Dios habla no hay más que decir, es preciso callar y guardar silencio: enmudecer es el resultado de la elocuencia que cede su paso a la sabiduría verdadera.[22] La persuasión humana no tiene parangón con la palabra divina sino que sólo puede funcionar como vehículo del verbo divino, para profesar la verdad a los que aún no han captado su poderoso mensaje salvífico ni lo han creído con fe verdadera.[23]

Al final, el amor vuelve a ganar la partida, "sin duda es invencible/ del Amor la fortaleza" (vv. 1596–97). El ser humano cobra consciencia de ese amor sobrehumano a través de la Revelación, y afirma que la muerte del Salvador es su renacer a la vida eterna:

[Habla *La Naturaleza Humana*]
Buscad mi Vida en esa
imagen de la muerte,
pues el darme la vida
es el fin con que muere. (*Divino Narciso*, vv. 1927–30)

21 Sobre la forma de llevarse a cabo este teatro edificante, sobre sus dificultades, precauciones y cuidados litúrgicos en el proceso de consolidación de la Iglesia, véase Robert Ricard, *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523–1572*, trad. Ángel María Garibay K. (México: Jus/Polis, 1947), 355–74.

22 Hay un hermoso pasaje sorjuanino que profiere –por boca de *La Gracia*–, semejando mucho el poema místico: *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, al cantar el bello reflejo de Dios en su creación con elementos naturales (*Divino Narciso*, vv. 2044–2106).

23 La *fe*, la *esperanza* y la *caridad* son las tres virtudes teologales que están de telón de fondo de este discurso.

ARGUMENTATIO

Como puede advertirse en este auto sacramental y en su *Loa*, los personajes abstractos de Sor Juana son conceptos encarnados en la metáfora evangélica: *La Gracia*, *La Gentilidad*, *La Soberbia*, *El Amor propio*, *La Música*, *Eco*, *La Naturaleza Humana*, *La Sinagoga* y *El Divino Narciso.* Todos ellos representan realidades teológicas figuradas que interactúan dialógicamente entre sí en el escenario dramático. Todo este ingenio teatral es un acto retórico con fines de conversión suave (a *América*), como ella misma afirma:

[Habla *La Religión* al *Celo*]
Sí, porque haberla vencido
le tocó a tu valentía,
pero a mi piedad le toca
el conservarle la vida:
porque vencerla por fuerza
te tocó; mas el rendirla
con razón, me toca a mí,
con suavidad persuasiva. (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 210–17)[24]

Y en el afán de utilizar los elementos del arte retórico para determinar la representación de los divinos misterios, hace una apuesta de convencimiento por alegorías para los naturales de las Indias Occidentales.

[Habla *La Música*]
Nobles Mejicanos,
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del Sol se origina
pues hoy es del año
el dichoso día
en que se consagra

[24] La potencia operativa que está detrás de la conversión religiosa es la voluntad, pues la misma Sor Juana lo afirma cuando formula: "no hay fuerza ni violencia/ que a la voluntad impida/ sus libres operaciones" (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 240–42).

la mayor Reliquia,
¡venid adornados
de vuestras divisas,
y a la devoción
se une la alegría;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas![25] (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 1–14)

Este recurso inicial del que parte el discurso sorjuanino es una clara apelación a la instancia retórica de la *captatio benevolenti* de su auditorio indiano, con el fin de convencerle suavemente de la viabilidad de la *vera religione*. En toda la *Loa* aparece como estribillo la celebración festiva del Dios de las Semillas,[26] para llevar a la audiencia de los posibles conversos desde donde les es más cómodo, a saber: sus creencias vernáculas, para después convencerles de un fin mayor a efectos de la conversión. En efecto,

25 En la formulación sorjuanina, [Habla *Occidente*].- "Es un dios que fertiliza/ los campos que dan los frutos;/ a quien los cielos se inclinan, / a Quien la lluvia obedece/ y, en fin, es El que nos limpia/ los pecados, y después/ se hace manjar, que nos brinda." (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 250–56).

26 El rito original prehispánico al Dios de las Semillas era un rito complejo en el mundo azteca, denominado *Panquetzaliztli*. En la *Historia General de las cosas de la Nueva España* II 24, dice la narración: "En esta fiesta hacían de masa que se llama *tzoalli* la imagen de Huitzilopochtli, tan alta como un hombre hasta la cinta […] a la imagen la henchían toda de aquella masa, hasta hacer un bulto de un hombre […]; ornamento que hacían para honra de este dios […], y todos los que le llevaban iban todos en procesión; iban cantando sus cantares del mismo dios. […] En llegando arriba la imagen, poníanla en su lugar o silla donde había de estar […]; cuando lo acababan de subir ya era a puestas del sol, y luego entonces hacían ofrendas a la imagen de tamales y otras comidas. […] No solamente en este lugar se hacía fiesta o ceremonia, pero también en las casas incensaban a todas las estatuas de los dioses que en sus casas tenían, […] abrazaban a Huitzilopochtli. Todo esto se hacía con gran recato y honestidad" (Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, ed. Ángel María Garibay Kintana, 7.ª ed. [México: Porrúa, 1989], 109–11). Y en otro lugar: II 34, el mismo informante afirma: "Hecho esto comenzaban a comer masa de bledos que tenían aparejados; ninguno dejaba de comerla, y estos tamales rollizos […]. Esto se hacía en todas las casas del pueblo […], la estatua de Huitzilopochtli era hecha de masa de bledos; […] trayendo consigo la estatua de Huitzilopochtli cautiva, que era de masa, y llevábanla para sus casas y hacían convite con ella a sus parientes y a todos los de su barrio" (Sahagún, *Historia general*, 144–45); para mayor abundamiento véase Laura Ibarra, *Creencias, mitos y rituales en el mundo prehispánico: una explicación desde la teoría histórico-genética* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007), 69–75. Sor Juana toma la idea del ritual *Teocualo,* comer al dios (de amaranto), para hacer la transposición con el cuerpo de Cristo en la forma sagrada de la hostia (refiérese al milagro de la transubstanciación de la celebración eucarística); y en lugar del sacrificio del hombre por los dioses, en Sor Juana –siguiendo la visión católica ortodoxa– es Dios mismo que se sacrifica finalmente por amor a los hombres.

en este *auto sacramental* seguido de su respectiva *Loa* antecedente, presenta la *narratio* del mito griego de Narciso en clave cristiana. Desde este punto de vista, la retoricidad de la pieza sorjuanina está de principio a fin zanjada por elementos técnicos de ese arte de la palabra que –como decían los antiguos– *mueve a la acción*.

Desde el inicio de esta obra, en la *Loa*, Sor Juana advierte el recurso retórico como un implemento de necesidad evangélica, para los fines de la conversión de *América*:

[Habla *El Celo*]
Religión, dime:
¿en qué forma determinas
Representar los Misterios?

[Habla *La Religión*]
De un Auto en la alegoría,
quiero mostrarlos visibles,
para que quede instruida
ella, y todo el Occidente,
de lo que ya solicita
saber. (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 16–23)

Y va cerrando la *Loa* con una *reafirmatio* de la idea esencial, repitiendo el contenido conceptual con palabras semejantes y matices diferentes:

[Habla *La Religión*]
Como aquesto solo mira
a celebrar el Misterio,
y aquestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos, que pintan
lo que se intenta decir,
no habrá cosa que desdiga,
[…]
que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan. (*Loa* para *El Divino Narciso*, vv. 462–72)

Sor Juana está plenamente persuadida de que ella argumenta con la verdad; por consiguiente, no se trata de una retórica vacía o artificial sino de un arte que descansa en saberes y en doctrinas clásicas, argumentalmente muy consistentes. Su discurso se apuntala tanto con el peso doctrinal de la tradición cristiana como de sus propias razones no faltas de agudeza, figuras de reflejos poliédricos que le brinda su brillante ingenio.

En gran medida, la base del pensamiento filosófico clásico –previo a la modernidad– es la Ley Natural,[27] de la que parte el criterio de la acción práctica y el fundamento de la moralidad (así opera en Aristóteles, en Maimónides, en San Alberto Magno, en Santo Tomás de Aquino, etc.). Ella exclama en voz de *La Naturaleza Humana*:

escuchadme lo que os digo,
atended a mis razones,
[…]
por ley natural oídme. (*Divino Narciso*, vv. 22–26)

La literatura barroca sorjuanina utiliza todos sus recursos para ennoblecer sus objetos, enamorar a sus lectores y acercar a las mentes a la verdad que enseña. El recurso figurativo es solamente un vehículo de la belleza y de la verdad y no un fin en sí mismo.[28] La retórica de Sor Juana, debidamente, está pues al servicio de la verdad y no a la inversa.

[Habla *La Naturaleza Humana*]
y así, volviéndome al orden
del discurso, digo que
oyendo vuestras canciones,

[27] Por acto de sindéresis, la regla de oro de la moralidad es formulada en este mismo texto –poéticamente– por Sor Juana, porque representa el fundamento de la acción práctica que está a la base del proceder prudente o racional. En voz de *La Sinagoga*, ella formula: "Y sólo en esto conformes / estamos, pues observamos, / ella allá entre sus errores/ y yo acá entre mis verdades, / aquel precepto, que impone, / de que uno a otro no le haga/ lo que él para sí no abone;/" (*Divino Narciso*, vv. 35–41), a lo que *La Gentilidad* responde: "Así es, porque este precepto, / porque ninguno lo ignore, / se lo escribes a tus hijos/ dentro de los corazones. /" (*Divino Narciso*, vv. 48–51). Esta formulación en metro poético de una norma ética universal –dicho sea de paso– nos da una idea aproximada de lo bello y único que debió ser *El Equilibrio moral.*

[28] Aquí está supuesta la doctrina tomista y escolástica en general de *los trascendentales del ser*, por la presencia de ley natural del *pulchrum* y el *verum* como formas absolutas del ser, por lo que esto que afirma Sor Juana tiene un fundamento metafísico.

me he pasado a cotejar
cuán misteriosas se esconden
aquellas ciertas verdades
debajo de estas ficciones.
Pues si en tu Narciso, tú
tanta perfección supones,
que dices que es su hermosura
imán de los corazones, (*Divino Narciso*, vv. 79–89)

Aquí mismo Sor Juana enfatiza el empleo del lenguaje figurado, con el uso de alegorías y metáforas alusivas a la elegancia de los vestidos, que se abren paso en un sentido estético para dar pie al mensaje divino. Por último, enfatiza que el resultado es un acto de visión (comprensión) por la atenta escucha que logra desentrañar en las palabras: raro juego entre el ojo y el oído:

[Habla *La Naturaleza Humana* a *La Sinagoga* y a *La Gentilidad*]
Y así, pues Madre de entrambas
soy, intento con colores
alegóricos, que ideas
representables componen,
tomar de la una el sentido,
tomar de la otra las voces,
y en metafóricas frases,
tomando sus locuciones
[…]
de Dios, a ver si dibujan
estos obscuros borrones
la claridad de Sus luces;
[…]
y así quiero que, concordes,
tú des el cuerpo a la idea,
y tú el vestido le cortes.
[…]
Pues volved a las acordes
músicas, en que os hallé,
porque quien oyere, logre

en la metáfora el ver
que, en estas amantes voces,
una cosa es la que entiende
y otra la que oye. (*Divino Narciso*, vv. 112–24, 131–33, 149–55)

Sor Juana hace consciente a su lector o a su escucha teatral que el empleo de razones naturales va aparejado al servicio de las divinas. La esfera natural queda rebasada por la esfera sobrenatural, y mostrar esto le da licencia de construir un portentoso artificio expresivo de mano del arte retórico. Así lo refiere:

[Habla *Eco*][29]
y para que a las Divinas
sirvan las Humanas Letras,
valiéndose de las dos,
su conformidad coteja,
tomando a unas el sentido,
y a las otras la corteza;
y prosiguiendo las frases,
usando de la licencia
de retóricos colores,
que son uno, y otro muestran,
[…]
os referiré la historia
con la metáfora mesma,
[…]
Desde aquí el curioso
mire si concuerdan
verdad y ficción,
el sentido y la letra.
[…]
inventé tales ardides,
formé tal estratagema, (*Divino Narciso*, vv. 329–38, 417–18)

[29] Aparte de esta elocuencia de los planteamientos de *Eco* –que se han pensado hasta de tintes biográficos–, la obra presenta un manejo magistral de las locuciones con que finalizan las frases otros personajes, y a fuerza de repetirlas, *Eco* va formando un discurso de sentido alterno hasta revelar su desamor como tragedia interna (*Divino Narciso*, vv. 1470–1529).

Sor Juana saca el máximo provecho de la idea del hombre como *imago Dei*, que en esencia es, llegando a plantearse la estratagema ingeniosa ("y con una estratagema/ conoceré si es Divino" vv. 678–79): de esperar a que el *Divino Narciso* beba en la fuente cristalina, para que Él mismo vea en el agua la semejanza de la natura humana con su propio ser, y se acabe por consecuencia enamorando (vv. 1149–67).[30]

[Habla *Eco*]
Su imagen que mira en ella
obligará a Su Deidad
a que se incline a quererla;
que la semejanza
tiene tanta fuerza,
que no puede haber
quien no la apetezca. (*Divino Narciso*, vv. 460–66)[31]

PERORATIO

Con todo lo antes dicho podemos advertir en Sor Juana un uso consciente y diligente de algunos elementos del *corpus retórico* con fines literarios, dramáticos y de teología sacramental. La consideración y tratamiento que Sor Juana hace de la tradición clásica resulta importante en términos de una confluencia armónica de elementos que, en principio son disímbolos, heteróclitos y hasta antagónicos si se quiere. Huelga decir que nos enfocamos en las figuras de pensamiento, porque de tropos y de figuras de dicción, la pieza dramática abunda sobremanera.

La obra también permite un fiel acercamiento al pensamiento religioso e ideológico de su época, dejando ver muchos conocimientos que suponía el manejo de un tema tan importante como la evangelización, en el escenario de las artes dramáticas en el siglo XVII.

En su auto sacramental, tanto los temas mitológicos paganos como los religiosos de su tiempo (la Torre de Babel, vv. 487–506; el Diluvio, vv. 467–

30 Hay una *reafirmatio* de esta formulación central de la obra en varios pasajes (*Divino Narciso*, vv. 1144–48, 1410–16).

31 En otro pasaje dice: "que aun copiada Su imagen, / hace efecto tan fuerte/" (*Divino Narciso*, vv. 1845–46).

86, etc.) son abordados con conocimiento de causa, y con las herramientas formales que precisa tanto de forma como de fondo, con un fin dirigido.

De la retórica, de sus elementos y conceptos. No solamente usa de ellos, sino que habla explícitamente de la retórica y sus doctrinas. Sor Juana estudió la retórica de su momento, que era la clásica, la de Aristóteles, que llegaba a través de los manuales de los jesuitas […], era vista como una de las artes sermocinales, dentro de la filosofía.[32]

La noción de *imagen*, sobredimensionada teológicamente, es el pivote que organiza el auto sacramental, y por ende le permite idear una gama de recursos retóricos: alegóricos y metafóricos que, como tuvimos ocasión de ver, están a la base de su *inventio*.

Por lo que pudimos observar en el tratamiento sorjuanino, la adecuación de la religión cristiana en sustitución del mito prehispánico es circunspecta, por lo que atañe a la empatía de su autora respecto a su audiencia (*pathos*). También se advierte un discurso diligente y esmerado en los detalles, signo de una obra bien lograda y del carácter bien trabajado del orador (*ethos*). Por último, se advierte un uso erudito y muy capaz de los conceptos que maneja en la elocución (*lógos*). Todas las condiciones que Quintiliano considera de un buen orador.

Bibliografía

Abreu Gómez, Ermilo. "Estudio introductorio". En *Poesía de Sor Juana Inés de la Cruz*, 7–107. México: Ediciones Botas, 1970.

Beuchot, Mauricio. "La retórica en Sor Juana". En *Retóricos de la Nueva España*, 2.ª ed. Bitácora de Retórica 2. México: UNAM, 2010.

Biblia de Jerusalén. Edición crítica textual e interpretada autorizada por la Conferencia Episcopal Española. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1998.

Cicerón. *De la invención retórica*. Traducción de Bulmaro Reyes Coria. Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM, 2010.

———. *De la partición retórica*. Traducción de Bulmaro Reyes Coria. Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM, 2000.

Fernández, Sergio. "Introducción a *Inundación Castálida*". En Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida de la única poetisa, Musa Décima, soror Juana Inés de la Cruz*,

[32] Beuchot, "La retórica en Sor Juana", 55–58.

edición facsímil de la publicada en Madrid por Juan García Infanzón en 1689, edición a cargo de Mauricio López Valdés, xi–xxix. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

García Álvarez, Jesús. *El pensamiento filosófico de Sor Juana Inés de la Cruz*. León, Guanajuato: Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino, 1997.

Ibarra, Laura. *Creencias, mitos y rituales en el mundo prehispánico: una explicación desde la teoría histórico-genética*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Fama y obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición facsímil de la publicada en Madrid por Manuel Ruiz de Murga en 1700. Edición a cargo de Mauricio López Valdés. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

———. *Inundación Castálida de la única poetisa, Musa Décima, soror Juana Inés de la Cruz*. Edición facsímil de la publicada en Madrid por Juan García Infanzón en 1689. Edición a cargo de Mauricio López Valdés. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

———. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 3, *Autos y loas*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Edición electrónica, 2017.

Méndez Plancarte, Alfonso. "Estudio liminar". En Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. 3, *Autos y loas*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, 7–98. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Palavicino y Villarasa, Francisco Xavier. *La fineza mayor: sermón panegyrico*. Impreso con licencia de los superiores en México por María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1691. Transcripción paleográfica de Ricardo Camarena Castellanos. California: Editorial Aldan, 1997.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

Quintiliano de Calahorra. *Instituciones oratorias*. Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM, 2006.

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523–1572*. Traducción de Ángel María Garibay K. México: Jus/Polis, 1947.

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición anotada y editada por Ángel María Garibay Kintana. 7.ª ed. Sepan Cuantos 300. México: Porrúa, 1989.

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University, Pomona

ARTÍCULO

Tres poemas de Sor Juana en la *Fama y obras pósthumas*: reverberaciones de su "Respuesta a Sor Filotea"

Consabido es que al publicar la disquisición de Sor Juana contra el padre Vieira bajo el título de "Carta atenagórica", junto con un prólogo a manera de carta bajo el pseudónimo de sor Filotea, a fines de noviembre de 1690,[1] el obispo de Puebla motiva a Sor Juana a responderle con lo que ella llama un "breve rótulo" al silencio –es decir, su elaborada redacción de la "Respuesta a Sor Filotea",[2] fechada el 1 de marzo de 1691. Pero también reacciona la jerónima a la carta de sor Filotea en varios textos posteriores que parecerían conversar con su famosa *Respuesta*. Tal como afirma Margo Glantz sobre preliminares censuras, aprobaciones y panegíricos de los admiradores de la jerónima en el *Segundo volumen* publicado a mediados de 1692– "parecen dialogar entre sí … sus ecos resuenan de texto en texto, … establecen un diálogo a varias voces"[3] – paralelamente la "Respuesta a Sor Filotea" reverbera en textos de Sor Juana posteriores a manera de respuestas adicionales a las amonestaciones del obispo poblano de limitarse a cuestiones teológicas.

---

1 Según Francisco Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo* (Madrid: Cátedra, 2019), 174–75, aparece el 25 o 26 de noviembre; Sor Juana Inés de la Cruz, "Carta atenagórica", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto Salceda (México: Fondo de Cultura Económica, 1957; primera reimpresión 1976), 412–39 (en adelante, *OC* IV); Manuel Fernández de Santa Cruz, "Carta de Sor Filotea de la Cruz", en *OC* IV, 694–97.

2 Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta a Sor Filotea", en *OC* IV, 441 (líneas 79–82): "Casi me he determinado dejarlo al silencio; pero como este es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle un breve rótulo". A partir de esta se citará de la *Respuesta* en el Tomo IV editado por Salceda, indicando dentro del texto la página y líneas en paréntesis.

3 Margo Glantz, "El elogio más calificado", prólogo a *Segundo volumen de sus obras: Edición facsimilar 1692*, de Sor Juana Inés de la Cruz (Ciudad Universitaria, México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995), XVIII.

Entre estas, Octavio Paz observó el "Epinicio gratulatorio al conde de Galve".[4] escrito por petición de Sigüenza y Góngora para el volumen que edita en celebración de la victoria naval sobre los franceses en las Antillas, anunciada en Ciudad de México el 15 de marzo de 1691. Paz llama esta silva gratulatoria, "poema en el que Sor Juana se arriesga en el género heroico".[5] Se trata realmente de alabanza hiperbólica por parte de Sor Juana pretendiendo, al parecer, mayor apoyo virreinal–¿acaso en contraposición a la censura anónima a su critica de Vieira?[6]– pero de lamentable contraste con el comportamiento antiheroico del virrey en los próximos sucesos de carestía y motín.

Paz también incluye los villancicos de Santa Catarina de Alejandría entre las respuestas de Sor Juana. Cantados en la catedral de Oaxaca el 25 de noviembre de 1691–casi un año después de amonestar a Sor Juana el prelado poblano en su carta que prologa la "Carta atenagórica"–los villancicos resaltan como defensivo reflejo biográfico por parte de Sor Juana, celebrando con regocijo lírico la unión de belleza, santidad e inteligencia en la mártir alejandrina.[7] Según el biógrafo de la jerónima, Ramírez Santacruz, "los villancicos de Santa Catarina son un autorretrato pero también un texto donde resuenan todas las polémicas de aquel año" y, por otro lado, su publicación denota la ambivalencia de la postura clerical hacia la jerónima, ya que no fue en Oaxaca sino en Puebla, en la misma imprenta de donde salió la "Carta atenagórica".[8]

Además del poema de alabanza virreinal y estos villancicos a la bella y docta mártir alejandrina, otra de las respuestas de Sor Juana que Paz observa es la dedicatoria de la jerónima misma a su *Segundo volumen*. Según Paz, se trata de "una prolongación de los temas de la 'Respuesta': el 'defecto' de ser mujer, la falta de maestros, el amor al conocimiento y las penalidades que ha padecido por ese amor. Más que una dedicatoria, es un alegato".[9] Por otro lado, Margo Glantz ve en esa dedicatoria "Una extraña petición

4 Sor Juana Inés de la Cruz, "Epinicio gratulatorio al conde de Galve", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 1, *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Fondo de Cultura Económica, 1951; segunda reimpresión 1988), 331–35. A partir de esta se citará de las *Obras completas*, Tomo I editado por Méndez Plancarte por *OC* I.

5 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral, 1982; segunda reimpresión, México, 1985), 558.

6 Sor Juana alude a un "censor" y a "mis impugnadores" en la *Respuesta a Sor Filotea*, *OC* IV, líneas 1184 y 1195.

7 Véase Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 562–65.

8 Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 195–98.

9 Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 559.

de benevolencia", la primera muestra de "la estrategia de defensa […]muy probable[mente. . .] planeada por la propia monja con la ayuda de la Condesa de Paredes".[10]

Aparte de estos tres textos de Sor Juana que Paz explícitamente cataloga bajo un apartado titulado "Y las respuestas" (además de la "Respuesta a sor Filotea") –es decir, el "Epinicio", los villancicos y la dedicatoria al *Segundo volumen*–, la voz de Sor Juana resuena también a manera de respuesta a las amonestaciones de las misivas del obispo de Puebla en tres poemas profanos publicados en la *Fama y obras póstumas* de 1700, a saber, la décima a Castorena y Ursúa[11] y los romances 50 y 51.[12] Adicionalmente surgen después de la "Respuesta a sor Filotea" los veinte poemas de Sor Juana incluidos en los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* que en palabras de Ramírez Santacruz "son un reto al ingenio"[13] y por consiguiente implican también una reacción a las amonestaciones del obispo poblano de abandonar temas profanos por teológicos. Pero no están compuestos a manera de respuesta en primera persona como los tres mencionados poemas que hacen eco a la "Respuesta" de Sor Juana a la misiva del poderoso prelado de Puebla, publicada como prólogo con la "Carta atenagórica". Y ya que Sor Juana no responde a la llamada "Carta de Puebla" del 31 de marzo de 1691, la segunda carta del obispo poblano en que contesta a la "Respuesta a sor Filotea" de la jerónima,[14] estos tres poemas reverberan entonces en particular por su postura personal responsiva.

El primero, la décima a Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, al parecer figura en esa entretejida tensión epistolar en torno al dilema de Sor Juana debido a la publicación de la "Carta atenagórica". Va dirigida al joven prelado originario de Zacatecas[15] que después de la muerte de Sor Juana

10 Glantz, "El elogio más calificado", XII y XVI.

11 *OC* I, 249, núm. 112; citas se darán en el texto por vv. en paréntesis.

12 *OC* I, 153–61; citas se darán en el texto por vv. en paréntesis.

13 Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 209.

14 Alejandro Soriano Vallès, ed., *Sor Filotea y Sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a Sor Juana Inés de la Cruz* (Toluca, Estado de México: FOEM, 2014), edición en PDF, 189–233. Además, véase Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 193–94.

15 Castorena y Ursúa tenía 27 años cuando muere Sor Juana, según indica Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 211; según Méndez Plancarte, *OC* I, 502, n. 112, cuando edita la *Fama* . . ., entre otros puestos, ocupaba ya el de "Capellán de honor de su Majestad [. . .] Protonotario apostólico, Teólogo de la Nunciatura de España y Prebendado de la Metropolitana de Méjico" y llega a destacar en otros hasta fungir como obispo de Yucatán por cuatro años antes de morir en Mérida en 1733. Véase además Beatriz Mariscal Hay, "Castorena y Ursúa, Defensor de Sor Juana", *Inundación Castálida* 5, núm. 19 (noviembre de 2021): 65–68.

se esforzaría por recoger todos sus textos inéditos en el tercer volumen de sus obras, acompañadas de poemas laudatorios de admiradores contemporáneos, más la semblanza biográfica sorjuanina de Calleja en su "Aprobación".[16] La décima conforma una halagadora respuesta de agradecimiento por parte de Sor Juana debido a favores que ella considera inmerecidos, como había afirmado respecto a la publicación de la "Carta atenagórica". Y en ese sentido, la décima hace breve eco a la extensa y elaborada disposición agradecida de la jerónima hacia el obispo poblano por publicar su disquisición contra Vieira –salvo que en la "Respuesta a sor Filotea" la autenticidad del agradecimiento sorjuanino se reviste de retórica hiperbólica a tal grado que resulta, si no cuestionable, sí ambivalente, como constata con resonancia religiosa el comienzo de esa expresión de agradecimiento de Sor Juana:

> No es afectada modestia, Señora, sino ingenua verdad de toda mi alma que, al llegar a mis manos impresa, la carta que vuestra propiedad llamó Atenagórica, prorrumpí (con no ser esto en mí muy fácil) en lágrimas de confusión, porque me pareció que vuestro favor no era más que una reconvención que Dios hace a lo mal que le correspondo; y que como a otros corrige con castigos, a mí me quiere reducir a fuerza de beneficios. Especial favor de que conozco ser su deudora, como de otros infinitos de su inmensa bondad; pero también especial modo de avergonzarme y confundirme: que es más primoroso medio de castigar hacer que yo misma, con mi conocimiento, sea el juez que me sentencie y condene mi ingratitud. (441, líneas 44–57)

Esta expresión de hiperbólico agradecimiento ambiguo por parte de Sor Juana hacia el poderoso obispo poblano, inflada retóricamente incluso por cuestionable alusión al rendimiento mariano a la Encarnación con la cita bíblica "Et unde hoc mihi" (441, línea 39) contrasta con el succinto tono conceptista en la décima de agradecimiento dirigida al joven prelado Castorena, según el epígrafe, "por un papel que discurrió en elogio y defensa de la Poetisa" (*OC* I, 249).[17] ¿Sería este el papel que Sor Juana especifica remitir al obispo poblano junto con su "Respuesta a sor Filotea" (472, líneas

[16] Para más sobre el proyecto editorial de Castorena para la *Fama y Obras phostumas* (1700), los textos sorjuaninos que no logra incorporar y la relación de Calleja con Sor Juana, véase Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 234–36.

[17] ¿Podría haber sido Castorena el autor de los epígrafes a los poemas de la *Fama póstuma*? Frederick Luciani, "Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono", *Revista Iberoamericana* [S.I.] (1985): 777–83, edición en PDF, comenta que no se sabe quién escribió los epígrafes, refiriéndose en particular a los de *Inundación Castálida*. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 263, se inclina por Calleja como autor de esos epígrafes. Pero sobre los que encabezan los poemas en la *Fama póstuma*, no se puede negar la posible intervención de Castorena.

1316–18) como muestra principal de "docto" rebate al anónimo censor de la "Carta atenagórica", según sugiere Méndez Plancarte?[18] Y de ser así, quizá Fernández de Santa Cruz no se haya dignado ni a mencionar ese papel en su "Carta de Puebla" por provenir de un joven aún sin posición de influencia alguna? Sea lo que fuere, en la brevedad de diez versos, en su agradecimiento por favores concedidos, Sor Juana vuelve a declararse, como en la "Respuesta", inmerecedora e incapaz de verbalizar su gratitud:

> Favores que son tan llenos
> no sabré servir jamás,
> pues debo estimarlos más
> cuanto los merezco menos. (vv. 1–4)

Esta décima, sin hipérbole ni alusión bíblica alguna para referirse Sor Juana a su propia falta de mérito de los favores de Castorena, recurre solo a dos sucintas contradicciones conceptistas destacando, en elogio del talentoso emisor, la imposibilidad de agradecerle su defensa; pues "de pagarse están ajenos / al mismo agradecimiento" (vv. 5–6), ya que esos favores en sí "tan llenos" (v. 1) de méritos, exhibiendo la inteligencia del autor, fungen en su propio reconocimiento:

> [. . .] Ellos mismos intento
> *que sirvan de recompensa,*
> pues debéis a mi defensa
> lucir vuestro entendimiento. (vv. 7–10, énfasis mío)

Esta expresión de agradecimiento conceptista por parte de Sor Juana a Castorena, publicada por él mismo en la *Fama póstuma* que edita, agrega un brevísimo eco de tonalidad muy distinta a la extensa expresión retórica de agradecimiento en la "Respuesta". Aunque de fecha incierta, por su aparición posterior a la publicación del *Segundo volumen*, este breve poema profano contradice las amonestaciones del obispo poblano para que Sor Juana se dedique a cuestiones teológicas. Se encuentra, pues, entre la producción con que la jerónima responde a las cartas del obispo de Puebla

[18] Méndez Plancarte, en *OC* I, 502, solo observa en nota respecto al epígrafe: "Pero de ese *Papel* en pro de Sor Juana (quizá contra el anónimo "censor" [sic] de su Crisis [sic], al que alude Calleja) no hay más noticia". No comenta nada sobre la alusión de Sor Juana misma en su "Respuesta a Sor Filotea", ni los comentarios del obispo Fernández de Santa Cruz en su *Carta de Puebla*.

Otros dos poemas, los romances 50 y 51, también reaccionan a las amonestaciones de las dos cartas del prelado poblano– la de noviembre de 1690 que acompaña a la "Atenagórica" y la de Puebla del 31 de marzo de 1691 donde el obispo abandona el inútil pseudónimo "Filotea".[19] Ambos romances, como la décima a Castorena, publicados en la *Fama póstuma* de 1700**,** Sor Juana los compone definitivamente después de la publicación del *Segundo volumen*. De hecho, ambos surgen a consecuencia de esa publicación; y ambos recogen de la "Respuesta a sor Filotea"–aunque en tono muy distinto– un derrame de estrategias de la postura retórica en respuesta a alabanzas.

En el romance 50,[20] la jerónima responde con humor al romance anónimo de jocosos elogios a los dos tomos de su obra[21] y en el 51, con grave reclamación, en contra de las alabanzas preliminares en el más reciente de 1692. A la vez que ambos romances de Sor Juana hacen caso omiso de la recomendación obispal de abandonar asuntos profanos por teológicos, estas respuestas harán eco especial a la retórica de la jerónima respecto a la falta de merecimiento –figura de litotes con efecto estratégico de *captatio benevolentiae*, aunque Sor Juana afirme en la "Respuesta" (441, línea 44) que no se trata de "afectada modestia". En el humorístico romance 50 asevera que "[. . .] no es humildad, porqué [sic] no es mi genio tan bendito / que no tenga más filaucia / que cuatrocientos Narcisos . . ." (vv. 141–44). Y en el Romance 51 que es un elaborado desarrollo grave de ese mismo tema, desde un principio lo plantea con típico conceptismo: "¿[. . .] cuándo / merecieron mis descuidos / ocupar vuestros cuidados?".[22] Así pues el leve auto-rebajamiento en la décima a Castorena aumenta hiperbólicamente en los romances 50 y 51 aseverando el primero con gran humor y el segundo con gravedad quejosa la falta de mérito por alabanzas.

También haciendo eco a la "Respuesta a sor Filotea", estos dos últimos romances de Sor Juana, de distancia cronológica desconocida, constituyen un dúo poético de semejanza temática al hacer un repaso autobiográfico, aunque de muy llamativo contraste en tono que igualmente deja de lado

19 Véase Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 193–94.

20 *OC* I, 153–58; las siguientes citas de este romance se indicarán en el texto por los vv. en paréntesis.

21 Incluido en *OC* I, como Romance 49 *bis*, 148–53, encabezado con el siguiente epígrafe: "Romance de un Caballero del Perú (el Conde de la Granja), en elogio de la poetisa, suplicándole que su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta".

22 *OC* I, 158–61, vv. 2–4; las siguientes citas de este romance se indicarán en el texto por los vv. en paréntesis.

las amonestaciones del obispo poblano. El romance 50 es una ingeniosa respuesta cómica de 200 versos al admirador incógnito que Sor Juana identificará al final, mientras que el acaso incompleto 51 de 132 versos es una respuesta de grave reclamo correctivo a los autores de los elogiosos preliminares en el *Segundo volume*n. En ambos, la poeta responde a alabanzas dando un fondo autobiográfico con detalles que, de tono distinto, hacen eco a la "Respuesta a sor Filotea".

Como el autor del halagador romance jocoso, en i-o, que pretende permanecer anónimo le ruega a Sor Juana (según advierte el epígrafe) que le responda–"Un Socorro de respuesta / solo de limosna os pido: que para poetizar / vuestras migajas mendigo" (vv. 209–12)–, Sor Juana contesta en el romance 50,[23] también en i-o, de manera apropiadamente burlesca. Según el romance de alabanza cómica, la "Mejicana Musa" ha hecho del convento un Parnaso no solo aumentando el coro de las nueve musas sino sobrepasando su inepta nulidad.[24]

El romance responsivo de la jerónima a estas alabanzas supuestamente anónimas hace eco, aunque en tono burlesco, a estrategias retóricas de su "Respuesta a sor Filotea". Resaltan en el romance 50 los primeros versos sobre lo indebido de responder a un admirador incógnito de manera jocosamente paralela a la aserción sumamente seria en la "Respuesta" de no responder al censor anónimo. Pues "Lo que es en mi defensa", dice la jerónima apoyándose en la autoridad de San Jerónimo, de San Ambrosio, y en una regla de Derecho, "nunca tomaré la pluma, porque me parece que no necesita de que otro le responda, quien [. . .] se oculta …" (471, líneas 1303–10). Si en la "Respuesta", Sor Juana se refiere al censor incógnito agresivo, en el romance 50, la poeta observa que igualmente no debiera responderle al admirador anónimo "porque cuando / se oculta el nombre, es indicio / que no habéis querido ser / hombre de nombre conmigo" (vv. 5–8). La falta de obligación de responder a un emisor incógnito afirmada en la "Respuesta" reverbera, pues, con humor en el romance 50.

También encuentra eco en este romance la afirmación de Sor Juana en su famosa carta sobre su inevitable tendencia a poetizar. Continúa su

---

23 *OC* I, 153–58; las siguientes citas de este romance se indicarán en el texto por los vv. en paréntesis.

24 Véase los primeros versos del Romance 49 *bis*, *OC* I, 148 (vv. 1–8): "A vos, Mejicana Musa, / que en ese Sagrado Aprisco, / del Convento hacéis Parnaso, del Parnaso Paraíso; / por quien las Nueve del Coro / no sólo a diez han crecido, / mas les dais aquel valor que a los ceros el guarismo".

respuesta a la alabanza anónima, obligada, dice, por la seductiva fuerza versificadora del

> . . . diablo del Romance [que]
> tiene, en su oculto artificio,
> en cada copla una fuerza
> y en cada verso un hechizo. (vv. 13–16)

No coincidentemente en la "Respuesta a sor Filotea", la jerónima asegura que "la tan perseguida habilidad de hacer versos–[. . .] en mí [dice] es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean [. . .]" (469, líneas 1218–20). Y en el romance 50, elaborando esa autorreflexión sobre su natural tendencia a versificar, la jerónima dedica por lo menos ocho cuartetas a la fuerza seductora y dominante del romance (vv. 14–44), concluyendo que "hice versos, como quien / hace lo que hacer no quiso" (vv. 59–60). Respondiendo al elogioso calificativo de musa, la poeta considera su posible servidumbre "a las Nueve Hermanas" (v. 97): "si podré entrar por fregona / de las Madamas del Pindo" (vv. 63–64), dice, por su vicioso beber en los clásicos (v. 82). Entonces sigue la poeta con un repaso autobiográfico humorístico de siete cuartetas sobre las obras de misericordia que las Musas ejercen con ella al verla tan hambrienta, sedienta y desnuda de conceptos (vv. 101–32). Estos versos hacen eco risible a los pasajes autobiográficos de la "Respuesta" donde la jerónima explica su persistencia en cultivar sus conocimientos en contra de obstáculos y carencias. E igualmente concluye su falta de merecimiento de alabanzas, pero en tono cómico, negando con genial conceptismo los elogios por mal enfocados aunque bien expresados:

> Con que se sigue, que no
> puedo ser objeto digno
> de los tan mal empleados
> versos, cuanto bien escritos. (vv. 137–40)

Y procede la voz poética a expresar burlescamente, pues, un agradecimiento negativo ya que más que alabar su ingenio, el elogioso romance anónimo le muestra el ejemplo talentoso del admirador:

> [. . .] cuando en mí empleáis
> vuestro ingenio peregrino,
> es manifestar el vuestro,
> más que celebrar el mío. [. . . .]
> y así yo no os lo agradezco,
> pues solo quedo al oíros,
> deudora de lo enseñado,
> pero no de lo aplaudido. (vv. 161–64, 169–72)

De tal manera queda tergiversado humorísticamente el concepto de agradecimiento utilizado con seriedad en la décima a Castorena para elogiar el talento del autor de favores o alabanzas.

Una cuarteta excepcional en el repaso autobiográfico del casi exclusivamente jocoso romance 50 –"Versifico desde entonces / y desde entonces poetizo, / ya en Demócritas risadas, / ya en Heráclitos gemidos" (vv. 93–96)– explicaría la gran divergencia entre los dos poemas repasados y el romance 51. El agradecimiento conceptista, sobriamente sucinto en la décima a Castorena y burlesco en el romance 50 al conde de la Granja, en el romance 51 se expresa casi como grave reclamo sobre erróneos encomios inmerecidos provenientes de los prologuistas sevillanos al *Segundo volumen*. Se trata de un poema etiquetado de incompleto en el epígrafe y considerado quizá el último de Sor Juana,[25] el cual sin embargo coincide cronológicamente con el romance 50 en responder, aunque de muy distinto tono, a alabanzas motivadas por la publicación del *Segundo volumen*. De manera que no se puede asegurar que los romances 50 y 51 reflejan actitudes sucesivas por parte de Sor Juana, o que el 51 tergiversa en lamentoso el tono jocoso del 50. De hecho, los dos podrían acaso expresar actitudes, si no exactamente simultáneas, imbricadamente contemporáneas, y así ser un dúo representativo de una muy válida postura irónica en la creatividad de la poeta –"ya en Demócritas risadas, / ya en Heráclitos gemidos". La gran diferencia entre los romances 50 y 51 se debe al origen de esas alabanzas que ambos, así como primero la *Respuesta* y después la décima a Castorena, califican de inmerecidas. El tono humorístico del romance 50 responde al estilo jocoso del incógnito Conde de la Granja.[26] El tono grave del romance

[25] En Méndez Plancarte, *OC* I, 158, el epígrafe del romance dice "que no se halló acabado". Ramírez Santacruz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 48, considera el romance 51 "quizá su último poema" y agrega (228) que "No sé si Sor Juana concibió este poema como su canto de cisne".

[26] Según Méndez Plancarte, *OC* I, "Notas", 441–42, madrileño, exgobernador de la Provincia de

51 responde a los panegíricos altisonantes de los prestigiosos prologuistas del *Segundo volumen* a quienes el epígrafe anuncia como "las inimitables Plumas de la Europa" y Sor Juana llama "Númenes divinos, / dulcísimos Cisnes" (vv. 1–2), "los Ingenios más claros / que en Púlpitos y en Escuelas / el Mundo venera sabios" (vv. 46–48). Sor Juana acostumbra responder, por regla estilística, en el mismo tono con que se le dirige a ella, como explica en su "Respuesta a sor Filotea", al pedir perdón al obispo por la familiaridad con que le trata como supuesta hermana religiosa de velo, es decir, sor Filotea.[27] De ahí, pues, la enorme diferencia de tono entre el romance 50 y el 51 que responden a alabanzas de tono muy distinto.

A la retórica hiperbólica de numerosos encomios que prologan el *Segundo volumen* corresponde el elaborado auto-rebajamiento de la poeta en el romance 51 como prolongada figura de litotes, según explica Margo Glantz:

> Las palabras de agradecimiento empleadas por la monja para responder a los elogios de los panegiristas del S[egundo V[olumen], moldeadas según los cánones negativos de la petición de benevolencia, reproduce en espejo las palabras y los elogios de sus panegiristas, rebajándolos, a fin de colocarlos en una escala de inferioridad, que desmienta las alturas en las que se le ha encaramado.[28]

Contraponiendo extensamente su inferioridad a los encomios hiperbólicos de los panegiristas, la jerónima desde un principio contrasta la agigantada figura que estos pintan de ella con su propia reducida realidad –"¿Qué Coloso habéis labrado, / que desconoce la altura / del original lo bajo?" (vv. 10–12)–, y también recurre a la suma disminución de su obra en meros "borrones" (vv. 25 y 95), como lo había ya hecho en su "Respuesta" (471, líneas 1278–79) al obispo de Puebla.[29]

Reverberaciones de la contestación a dicho prelado también se notan en el romance 51 al incluir la poeta algunas alusiones autobiográficas

---

Potos í, avecindado desde largo tiempo en Lima, literato respetable.

27 *OC* IV, 474, líneas 1419–23: "Si el estilo, venerable Señora mía, de esta carta, no hubiere sido como a vos es debido, os pido perdón de la casera familiaridad o menos autoridad de que tratándoos como a una religiosa de velo, hermana mía, se me ha olvidado la distancia de vuestra ilustrísima persona."

28 Glantz, "El elogio más calificado", XLI.

29 También en la "Respuesta" reduce su grandioso poema el "Primero Sueño" con extraordinaria modestia a "un papelillo" (471, línea 1267); en la "Dedicatoria del *Segundo volumen*" (al Señor Don Juan de Orve y Arbieto) se refiere a sus obras como "estos papelillos", terminando con cierta paradoja "espero con el tiempo ofrecerle otras, si no más primorosas, no tan incultas" (*OC* IV, 411). Para la aclaración de "primorosas", véase la nota 31.

que evocan acaso en sentido contrario el resumen de carencias trazadas en aquella como obstáculos superados con enorme esfuerzo. De tono muy distinto al sobrio defensivo de la "Respuesta" o al jocoso del romance 50, las alusiones autobiográficas del romance 51 insisten en la bajeza de su origen y preparación, por lo tanto casi lamentándose de los encomios de los panegiristas como engañosas ideas, aunque motivadas por afecto (v. 23), También muy distinto eco de la "Respuesta" se nota en la postura de Sor Juana en el romance 51 respecto a su identidad de mujer. En la "Respuesta a sor Filotea", Sor Juana acude a una letanía de mujeres a través de la historia (460–62, 467–68, líneas 845–907, 1137–48) como parte de una proclamación defensiva de la libertad de la mujer para estudiar y componer versos. En contraste, el romance 51, ya no en defensa sino en recogimiento de extrema modestia, responde a la letanía de grandes mujeres con quienes los panegiristas mismos la han comparado. Amplificando la "disculpa" en su "Dedicatoria del *Segundo volumen*" por el "defecto" de ser mujer,[30] incorpora entonces casi una queja por inmerecidos elogios exagerados que, afirma la poeta, quizá se deban incluso al hecho mismo de ser ella mujer: "Si no es que el sexo ha podido / o ha querido hacer, por raro, / que el lugar de lo perfecto obtenga lo extraordinario" (vv. 121–24).[31] Los panegiristas se han apoderado de la estrategia defensiva de Sor Juana en la *Respuesta* respecto a la serie de mujeres de inspiración ejemplar hasta el grado de pasar por alto sus hercúleos esfuerzos en sobreponerse a obstáculos contra sus estudios y afán por escribir. Por eso, en vez de solo agradecer todos esos encomios que bien podrían suscitarle ambición y vanidad (como a Faetonte y a Narciso), el romance 51 pretende compensar por la falta en esa representación exageradamente elogiosa de su creatividad, incluso acudiendo a una imagen que resalta acaso como humorísticamente burda, aunque se suavice con "pies" las patas garfiosas del bello pavo real:

---

30 *OC* IV, 411: "[. . .] llevan la disculpa de ser obra […] de una mujer, en quien es dispensable cualquier defecto".

31 Por "perfecto", entiéndase "acabado"; Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611] (Madrid / México: Ediciones Turner, 1984), 863: "perfeto [sic], "lo que está acabado, según su naturaleza o condición"; Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades (Edición facsímil)* [1737], t. O–Z (Madrid: Gredos, 1990), 221: "Acabado o cumplido en su línea"; solo "en sentido moral se llama el que tiene alto grado de virtud en la vida Christiana u Religiosa [sic]". La definición se contradice algo tomando en cuenta la de "primoroso": en Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, t. O-Z, 380: "Excelente, delicado y perfecto"; "Vale también diestro, experimentado y que hace o dice con perfección alguna cosa" ; Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, 882, bajo "Primo": "Primor, la excelencia en el arte".

¡Oh cuántas veces, oh cuántas
entre las ondas de tantos
no merecidos loores,
elogios mal empleados;
oh cuántas, encandilada
en tanto golfo de rayos,
o hubiera muerto Faetonte
o Narciso peligrado,
a no tener en mí misma
remedio tan a la mano,
como conocerme, siendo
lo que los pies para el pavo! (vv. 61–76)

Así declara la poeta no dejar que los encomios la lleven a la ambición de Faetonte o a la vanidad de Narciso por tener, como se dice comúnmente, "los pies en la tierra". Pues afirma conocerse a sí misma y recordar las limitaciones de donde han surgido sus logros, tal como el pavo real evitará el orgullo al verse las patas feas con que camina.

En el romance 51, también se afirma el reflejo del talento de los emisores en las alabanzas a la poeta, así como en la décima a Castorena y en el romance 50. En estos poemas el agradecimiento de la poeta de manera conceptista se nulifica para engrandecer el elogio hacia los emisores; pues la lograda expresión en sí de estos construye su propio agradecimiento en un loable ejemplo provechoso y aleccionador. Igualmente, en el romance 51 se da la afirmación de las alabanzas hacia la poeta que revelan la grandeza de los emisores mismos; pero se modula casi en reclamo de una grave distorsión de elogios infundados donde el vocablo "cortesano" conlleva doble connotación:

¿qué os pudo mover a aquellos
mal merecidos aplausos?
¿Así puede a la verdad
arrastrar lo cortesano? [. . . .]
Vosotros me concebisteis
a vuestro modo, y no extraño
lo grande: que esos conceptos
por fuerza han de ser milagros.

La imagen de vuestra idea
es la que habéis alabado;
y siendo vuestra, es bien digna
de vuestros mismos aplausos
Celebrad ese, de vuestra
propia aprehensión, simulacro,
para que en vosotros mismos
se vuelva a quedar el lauro. (vv. 29–32; 109–20)

Además de inmerecidos, los elogios recibidos los considera la jerónima como alabanza típica de un ambiente cortesano, el cual los hace en sí irrefutablemente admirables en su estilo cortés, pero a la vez dudosos por la duplicidad característica de la corte. De nuevo la poeta acude a la retórica introducida en la décima a Castorena y desarrollada en el romance 50, de que el logro literario de la alabanza recibida de admiradores merece en sí el elogio. Pero en este caso, respondiendo a los panegiristas hiperbólicos que prologan el *Segundo volumen*, la poeta les adjudica una visión de ella, si no falsa, distorsionada, que se han empeñado en configurar. De ahí el "simulacro" (v. 118) que la poeta termina por animar a los emisores que celebren. Pues promoviendo esa imagen falsamente parcial de ella tan meritoriamente delineada han de recibir los emisores su propia recompensa literaria, su "lauro" (v. 120).

Curiosamente en el último verso del poema que se considera inconcluso, la poeta por fin se rinde ante el juicio de sus panegiristas admitiendo por un lado el mando del gusto y por otro la libertad de interpretación de sus lectores: "Quien en mi alabanza viere / ocupar juicios tan altos, / ¿qué dirá, sino que el gusto / tiene en el ingenio mando? . . . [sic]" (vv. 129–32). Así la jerónima adopta la filosofía de la prevalencia del gusto proclamada repetida y exitosamente por Lope que proclama, con el apoyo de rima, que es justo lo que da gusto y vice versa.[32] Pero Sor Juana le da un giro personal de connotación irónica de obediencia al dominio del gusto. Sus panegiristas se someten al "mando" de su propio gusto en lo que leen y comentan; la poeta por consiguiente se somete al "mando" del gusto de los "juicios tan altos" de sus panegiristas. Es decir, que todos los elogios que le atribuyen,

[32] Como ejemplos, véase el *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609 y la "Epístola a Claudio" de 1631.

aunque ella los resienta como indebidos e injustos, se reducen a una ineludiblemente respetable cuestión de gusto.

La jerónima había ya afirmado esta libertad de interpretación explícitamente en la "Dedicatoria" a ese *Segundo volumen* que los prologuistas encomian: "Yo en estos papelillos […] llevo muy diverso fin; pues ni quiero empeñar su respecto en tan imposible empresa, como mi defensa, ni menos coartar su libertad a los lectores en su sentir" (*OC IV*, 411). Se trata de una alusión al lema clásicos "De gustibus non dispuntandum est", idea repetida por Lope en defensa de sus comedias de gran éxito popular a pesar de, o incluso por, contradecir las supuestas reglas clásicas. No debe sorprender la postura de libertad de lectura en uno de los últimos versos de la jerónima en poema profano que hace caso omiso de las amonestaciones del obispo de Puebla de dedicarse a cuestiones teológicas. Pues el romance 51 considera encomios hiperbólicos distorsionantes que pasan por alto sus enormes esfuerzos para sobreponerse a carencias y dificultades como artista intelectual, para terminar en afirmación del "mando" del gusto por el ingenio. Precisamente en esa aseveración poética de la prevalencia del gusto reverbera la afirmación de Sor Juana en la "Respuesta", de su derecho de interpretar sus lecturas en cuestiones fuera del dogma, de manera distinta a la de Vieira, y de "llevar una opinión contraria" a la del jesuita portugués sobre la mayor fineza de Cristo, tal como él mismo había hecho en contra de tres padres de la iglesia. (468, líneas 1165–72).

Así pues, los tres poemas profanos de Sor Juana publicados en la *Fama y obras póstumas* –la décima a Castorena y los romances 50 y 51– también constituyen respuestas a las amonestaciones del obispo de Puebla en sus cartas a la jerónima, aparte de las señaladas por Paz en el "Epinicio", los villancicos a Santa Catarina y la "Dedicatoria del *Segundo volumen*". Los tres poemas reverberan con ecos de la "Respuesta" en primer lugar por el agradecimiento que expresan por apoyo o alabanzas que considera inmerecidos, como le había expresado al prelado poblano respecto a la publicación de la "Carta atenagórica". Pero en la elaboración poética del agradecimiento, tanto la décima como los dos romances recurren a un conceptismo que lo nulifica a la vez que lo magnifica ya que la prueba del talento de sus admiradores surge en sus alabanzas de tal manera que los elogios hacia ella repercuten en los emisores mismos. En los dos romances además se da una especie de repaso autobiográfico comparable al de la "Respuesta", aunque trazado en tono muy distinto en cada poema, de acuerdo con el de

los emisores a quienes se responde, tal como explica la jerónima al obispo al disculparse por su tono familiar al tratarse de una hermana religiosa como la supuesta sor Filotea. En el romance 51 por otro lado se dan además dos reverberaciones de la "Respuesta" muy especiales –como se ha visto, uno contradictorio respecto a la identidad de la poeta como mujer y otro reafirmativo de la libertad de interpretación de lecturas. En los tres poemas de agradecimiento sorjuanino en la *Fama y obras pósthumas* resuenan ecos, pues, de la carta a sor Filotea, culminando así en ellos el macrotexto responsivo que acaso Sor Juana pretendía configurar al insistir en esa misiva al obispo de Puebla que solo escribía por obediencia, por responder a mandatos.[33] Para Sor Juana el favor de Castorena y los elogios del conde de la Granja así como los de los prologuistas del *Segundo volumen* requerían respuesta, constituían un mandato de escribir.

Bibliografía

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o Española* [1611]. Madrid / México: Ediciones Turner, 1984.

Fernández de Santa Cruz, Manuel. "Carta de Puebla". En *Sor Filotea y Sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Alejandro Soriano Vallès, 189–202. Toluca, Estado de México: FOEM, 2014. Edición en PDF.

–––. "Carta de sor Filotea". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto Salceda, 694–97. México: Fondo de Cultura Económica, 1957; primera reimpresión 1976.

Glantz, Margo. "El elogio más calificado". Prólogo a *Segundo volumen de sus obras: Edición facsimilar 1692*, de Sor Juana Inés de la Cruz, IX–LXXVII. Ciudad Universitaria, México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995.

Hernández Araico, Susana. "Romances responsivos [48, 49, 50 y 51] en torno a la *Respuesta a sor Filotea* 'ya en demócritas risadas, / ya en heráclitos gemidos'". *Inundación Castálida* 5, núm. 19 (noviembre de 2021): 92–96.

[33] Véase Susana Hernández Araico, "Romances responsivos [48, 49, 50 y 51] en torno a la *Respuesta a sor Filotea* 'ya en demócritas risadas, / ya en heráclitos gemidos'", *Inundación Castálida* 5, núm. 19 (noviembre de 2021): 92.

Juana Inés de la Cruz, Sor. "Carta atenagórica". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto Salceda, 412–39, 631–46. México: Fondo de Cultura Económica, 1957; primera reimpresión 1976.

———. "Dedicatoria del *Segundo volumen* de sus obras en la edición de Sevilla de 1692". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto Salceda, 410–11, 630–31. México: Fondo de Cultura Económica, 1957; primera reimpresión 1976.

———. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. T. 1, *Lírica personal*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951; segunda reimpresión 1988.

———. "Respuesta a Sor Filotea". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, *Comedias, sainetes y prosa*, edición de Alberto Salceda, 440–75, 646–63. México: Fondo de Cultura Económica, 1957; primera reimpresión 1976.

———. "Villancicos con que se solemnizaron en la S.I. Catedral de la Ciudad de Antuera, Valle de Oajaca, los Maitines de la gloriosa Mártir Santa Catarina de Alejandría, este año de 1691". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 2, *Villancicos y letras sacras*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, 163–81. México: Fondo de Cultura Económica, 1952; primera reimpresión 1976.

Luciani, Frederick. "Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono". *Revista Iberoamericana* [S.I.] (1985): 777–83. Edición en PDF.

Mariscal Hay, Beatriz. "Castorena y Ursúa, Defensor de Sor Juana". *Inundación Castálida* 5, núm. 19 (noviembre de 2021): 65–68.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982; segunda reimpresión, México, 1985.

Ramírez Santacruz, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*. Madrid: Cátedra, 2019.

Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades (Edición facsímil)* [1737]. T. O–Z. Madrid: Gredos, 1990.

Soriano Vallès, Alejandro, ed. *Sor Filotea y Sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a Sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca, Estado de México: FOEM, 2014. Edición en PDF.

Sara Poot Herrera
University of California, Santa Barbara

ARTÍCULO

Una invitación para reconstruir los objetos

de la obra y la celda de Sor Juana

Poemas de Sor Juana, acompañados de objetos

De que Sor Juana Inés de la Cruz escribió el conjunto de su obra en el convento de San Jerónimo de la Ciudad de México no cabe la menor duda.[1] Que la haya escrito en su celda (o en sus alrededores dentro del mismo convento) nos lleva a preguntarnos si lo hizo siempre en su celda y, de haber sido así, ¿en cuál celda sería? Está documentado que el 20 de enero de 1692 solicitó al arzobispo de México Francisco Aguiar de Seixas comprar la celda que había sido del uso de la Madre Catarina de San Jerónimo. La priora Andrea de la Encarnación, la vicaria Juana de Santa Inés y las definidoras María Bernardina de la Santísima Trinidad

[1] Se sabe que, antes de ingresar al convento de San Jerónimo (incluso al convento de las Carmelitas Descalzas), la joven Juana escribió el soneto que inicia con "Oh, cuán frágil se muestra el ser humano / en los últimos términos fatales", por la muerte de Felipe IV (17 de septiembre de 1665). Lo escribiría después de mayo de 1666, al conocerse oficialmente en la Nueva España la muerte del monarca (se publica en el *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* [Sevilla, 1692]). Otro soneto que la joven escribió antes de ingresar a San Jerónimo fue el que inicia con "Suspende, cantor Cisne, el dulce acento", dedicado al presbítero Br. D. Diego de Ribera, cantor de la dedicación de la catedral de la ciudad de México. Se publica en el libro de 1668 *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México, en la suntuosa dedicación de su hermoso magnífico y ya acabado templo, celebrada el jueves 22 de diciembre de 1667 años* (México: imprenta de Francisco Rodríguez Lupercio, 1668). Lo más seguro es que la joven Juana Ramírez haya escrito otros poemas antes de profesar como monja. Un ejemplo es la loa al Santísimo Sacramento que, según el jesuita español Diego Calleja, la niña Juana escribió cuando tenía 8 años.

y Agustina de la Madre de Dios apoyaron la petición (como en días especiales, tañen las campanas de San Jerónimo) y el 25 de enero el arzobispo aprobó la compraventa de dicha celda. Días más tarde –el 9 de febrero de 1692– se llevó a cabo la transacción y la celda pasó a ser propiedad de Sor Juana, quien pagó por ella trescientos pesos.2 Para esas fechas, la poeta de San Jerónimo había escrito lo más fundamental de su obra y ya era famosa en España, en otros virreinatos españoles, como anteriormente lo era en la Nueva España.3

¿Viviría Sor Juana antes de febrero de 1692 en otra celda del convento de San Jerónimo o en esta misma celda sin que fuera de su propiedad? Descartamos esto último ya que la celda en cuestión se le vende a Sor Juana "con sus altos y bajos y lo que le pertenece y según y como la poseyó la religiosa difunta". Si como informa Alejandro Soriano Vallès[4] la dueña de esta celda –la madre Catarina Manuel de San Jerónimo– había muerto a mediados de diciembre de 1691, entonces Sor Juana había estado viviendo en otra celda ("de su uso", "usándola"), o en otras celdas desde su ingreso en San Jerónimo (¿dormitorios comunes en su ingreso como seglar, luego como monja de velo blanco –novicia– y más tarde en otra celda como monja profesa?). Este asunto habitacional aún no está resuelto del todo en las investigaciones, pero podemos advertir que "la celda" de Sor Juana pudieron ser varias celdas y decir "la celda de Sor Juana" es concebir este espacio en términos generales (el Convento de San Jerónimo) o, incluso, simbólicos.[5]

---

2 De Enrique A. Cervantes, *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz* (México, 1949), véase los documentos (copio): XVIII. Sor Juana Inés de la Cruz, solicita licencia del Arzobispo de México, para comprar la celda que fue de la madre Catalina de San Jerónimo. 20 de enero de 1692 (47–48); XIX. Licencia del Arzobispo de México a las madres Priora, Vicaria y Definidoras del convento de San Jerónimo, para vender a Sor Juana Inés de la Cruz, la celda que fue de la madre Catalina de San Jerónimo. 25 de enero de 1692 (48–49); XX. Venta de la celda que fue de la madre Catalina de San Jerónimo, a Sor Juana Inés de la Cruz. 9 de febrero de 1692 (50–51). En este trabajo no toco lo relativo a la ubicación de la celda que, se ha dicho, se encontraba en la esquina de lo que ahora es la Calle Isabel la Católica y Avenida Izazaga.

3 Tres años antes Sor Juana ya había publicado *Inundación Castálida* (Madrid, 1689) y unos meses después se publicaría el *Segundo volumen* de su obra (Sevilla, 1692).

4 Alejandro Soriano Vallès opina que la celda era propiedad de la madre Catarina Manuela de San Jerónimo, quien había muerto el 16 de diciembre de 1691, y no de la madre Catarina de San Jerónimo, cuyo deceso había sido el 18 de septiembre de 1677. El estudioso argumenta que no era posible que la celda adquirida por Sor Juana hubiese quedado desocupada durante tanto tiempo. Véase Alejandro Soriano Vallès, "La celda de Sor Juana Inés de la Cruz", *Ecclesia* 36, núm. 1 (2022): 42–43.

5 Isidoro Enríquez Calleja sugiere una "Celda primera o El temperamento", una "Celda segunda o el sentimiento" y una "Celda tercera o el conocimiento". Véase Isidoro Enríquez Calleja, *Las tres celdas de Sor Juana*, pról. Luis Rius (México: Talleres Gráficos de la Editorial Intercontinental, 1953).

¿Cuál celda cita en su *Respuesta* a Sor Filotea en 1691?[6] En este escrito, Sor Juana menciona dos veces la palabra "celda": "estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar" y "hacía voto de no entrar en celda alguna".[7] Más adelante volveremos a este punto, refiriéndonos a la celda adquirida a principios de 1692 (a casi un año de haber firmado su *Respuesta* y a un año de renunciar a la vida intelectual que, con la religiosa, la había caracterizado). Por ahora, nos detendremos en los objetos mencionados en los epígrafes de sus textos (epígrafes anotados por "mano ajena" en *Inundación Castálida* de 1689). Objetos que, elaborados o no en su celda, los destinó a acompañar escritos que regalaría en distintas ocasiones. El escrito y el objeto entran en una dinámica temática en el que uno se refiere al otro y viceversa, motivo de la fineza de la poeta de San Jerónimo, y siempre en relación con una circunstancia específica.

Para hablar de los objetos en Sor Juana, sugiero partir de la lectura de su obra, de los objetos que se citan en los epígrafes de algunos poemas (correspondan o no estos epígrafes al contenido del poema pero que sí aludan al objeto mencionado). Hagamos un breve recorrido.

PRIMERA PARTE

1) 17, pp. 70–73 (*IC*, p. 22).[8] Romance: Celebra el cumplir años la señora virreina, con un ***retablito de marfil del Nacimiento****, que envía a su Excelen-*

[6] Firmada el primero de marzo de 1691, la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Philotea de la Cruz* se publicó en *Fama y obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Convento de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México* (Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700), 17–18.

[7] Véase Sor Juana Inés de la Cruz, "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz", en *Obras completas*, t. IV, *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), 440–75.

[8] Anotaciones: El número, en este caso el 17, es el asignado a los escritos de Sor Juana por Alfonso Méndez Plancarte, editor de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 1, *Lírica personal* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951). En el paréntesis, se anota el dato de la publicación original; en este caso, (*IC*, p. 22); esto es, *Inundación Castálida* y la página o páginas de su publicación. Utilizo la edición de Antonio Alatorre, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 1, *Lírica personal* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009); después del número del poema, anoto el número de páginas donde se encuentra en la edición de Alatorre.

cia. El romance consta de 84 versos y comienza con "Por no faltar, Lisi bella, / al inmemorial estilo…"

…
65 no tengo qué te decir,
sino que yo no he sabido.
para celebrar el tuyo,
más que dar un natalicio.
Tu nacimiento festejan
tiernos afectos festivos,
y yo, en fe de que lo aplaudo,
el nacimiento te envío.
Consuélame que ninguno
de los que te dan, rendidos,
podrá ser mejor que aquéste,
aunque se ostente más rico.

La Excelencia era la virreina María Luisa Manrique de Lara, quien cumplía años el 17 de abril (nació en 1649 y murió el 4 de septiembre de 1721; curiosamente, el día de su nacimiento coincide con el día de la muerte de Sor Juana). Llegó a la Nueva España cuando tenía 31 años y festejó su cumpleaños 32 en México. En este romance, como en otros poemas, la voz poética se refiere a la virreina como Lisi y dos versos se refieren a la condición de encierro de la monja, "rotos" por el sentimiento: "¡Rompa, pues, mi amante efecto / las prisiones del retiro!" El nacimiento como objeto representa el nacimiento de la virreina y, de lo más sublime en la religión, el nacimiento de Cristo. El mejor regalo es, se dice en el romance, este nacimiento.



2) 23, pp. 95–100 (*IC*, p. 186). Romance: *En retorno de* ***una diadema****, presenta* ***un dulce de nueces*** *que previno a un antojo de la señora virreina*. El romance consta de 140 versos y comienza con "Acuérdome, Filis mía / que a mí siempre se me acuerda"

El romance comienza con un recuerdo, el de un antojo o capricho de la virreina. Sor Juana retoma aquel momento y ahora le prepara a su amiga un dulce de nuez. Con este presente, que va a acompañar un romance, Sor Juana se adelanta a un nuevo antojo de la virreina que esta vez felizmente daría a luz, y en la Nueva España. Con humor, la poeta se dirige a la virreina con su romance y el dulce de nuez, advirtiendo que como poeta profetiza y ha guardado las nueces por encargo de Apolo. Casi a punto de concluir el romance y de envolver el dulce, recibe una diadema de plumas, de manos de un emisario de la virreina.

…
Y yo que llegaba aquí,
cuando hétele aquí que llega
Lima, de tu mano, con
una emplumada diadema,
  Real insignia que me envías,
en que tu grandeza muestra
que no sólo eres reina, pero
puedes hacer muchas reinas.
  Yo la ceñiré, señora,
por más decente sea
alfombra para tus plantas
coronada mi cabeza.

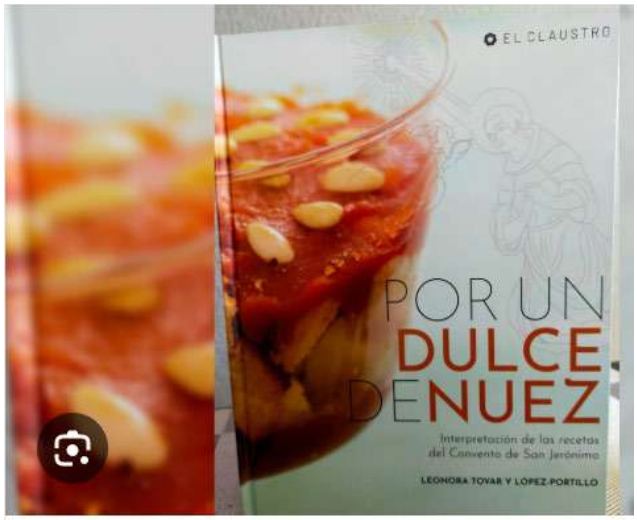
El enviado con el regalo por parte de la virreina –ahora Filis pero también Lisi– es Lima (v. 127; Ambrosio de Lima, médico de la corte de los virreyes de la Laguna y amigo de Sor Juana), quien llega con "una emplumada diadema" (v. 28). Este verso nos remite al arte plumaria indígena, de la época, a las amantecas, el *Amantecayotl*. En el intercambio de finezas, Sor Juana acompaña a su romance dirigido a la virreina con un dulce de nuez, habiendo recibido de María Luisa un regalo, "real insignia" de la cultura originaria mexicana. Un cruce "real de culturas".











Este dulce nos remite a la cocina, a los libros de cocina (atribuidos o no) a Sor Juana.[9]

[9] *Libro de cocina. Selección y transcripción por Sor Juana*, present. Josefina Muriel de González

La virreina se embaraza en octubre de 1682; su hijo nace en julio de 1683. El romance envuelto con el dulce de nuez sería de fines de diciembre de 1682. Sor Juana se adelanta y antes de que comiencen los antojos de María Luisa, a dos meses de su embarazo recibe el dulce preparado por "las labores de mano" de su amiga religiosa.

Es muy amplio el muestrario de citas gastronómicas en Sor Juana y son de varios tonos, de lo científico y literal a lo metafórico y metonímico de muchas de sus líneas, aderezadas con el incomparable sentido del humor de Juana Inés: en sus romances, billetes, en su prosa, en sus poemas. Sor Juana cita a Apolo como si fuera cocinera: "Esas nueces guarda, / de quien yo fui cocinera" (v. 90); "los que dicen que por Dafne / dejé mis luces a ciegas (vv. 95–96). "Esto dijo Apolo; y yo, / Señora, para que veas / que cumplo con el oficio / de pretendiente Febea, / te las remito, por què / a Apolo, si no están buenas, / por mal cocinero cortes / el copete y las guedejas" (vv. 117–24). En un romance Sor Juana mandó un dulce de nuez a la virreina y, en otro, un chocolate. Sus dádivas poéticas llegaban a su destinataria envueltas en dulce de papel. Es infaltable la referencia a la cocina en su *Respuesta*: "pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito". "Estas cosillas" son utensilios de cocina, aparatos domésticos, condimentos, la sazón y el deleite del paladar y de la reflexión, la reflexión que conlleva.

3) 26, pp. 112–116 (*IC*, p. 130). Romance: *Presentando a la virreina un andador de madera para su primogénito*. El romance consta de 96 versos y comienza con "Para aquel que lo muy grande / disfraza en tal pequeñez"

Mariscal, epílogo "Filosofías de cocina" de Guadalupe Pérez San Vicente [versión paleográfica de Guadalupe Pérez San Vicente y de Josefina Muriel] (1979). Se informa que se imprime la plaqueta en los Talleres de la Enciclopedia de México. Hay una edición de 1996 publicada por el Instituto Mexiquense de Cultura que se titula *Libro de cocina. Selección y transcripción atribuidas a Sor Juana Inés de la Cruz*; Mónica Lavín y Ana Benítez, *Sor Juana en la cocina* (México: Grijalbo, 2000; posteriormente, se han publicado varias ediciones); Leonora Tovar y López Portillo, *Por un dulce de nuez* (México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2022).

…
13 remito, divina Lisi,
ese pie de amiga,[10] que
a la torpeza pueril
le sirva de ayuda-pies.
(Los pies de amigo, señora,
para no andar suelen ser;
mas los pies de amiga son
para enseñarse a correr).





La Excelencia era la virreina María Luisa Manrique de Lara, quien cumplía años el 17 de abril, José María –hijo del Marqués de la Laguna y de la Condesa de Paredes– y nació en la Ciudad de México el 5 de julio de 1683. Sor Juana le dedicó varios poemas, y este regalo de andadera es muestra también de familiaridad, de cercanía. El juego de los pies –pies de amiga que corren, pies de amigo que no caminan– son al mismo tiempo los pies (quebrados y no) de los versos de Sor Juana, que vuelan calzados a la medida de su poesía.

4) 40, pp. 164–167 (*IC*, p. 203). Romance: *A la merced de* ***alguna presea*** *que la excelentísima señora doña Elvira de Toledo, virreina de México, la presentó, corresponde con* ***una perla*** *y con este romance, de no menor fineza [que el] que envió desde México a la excelentísima señora condesa de Paredes*. El

[10] En nota 14, Alatorre aclara: "*pie de amiga*, corrección mía, a base de lo que sigue, en vez de *amigo*…" (112–13).

romance consta de 64 versos y comienza con "Hermosa, divina Elvira / a cuyas plantas airosas"

25 Ese concepto oriental[11]
Que del llanto de la aurora
concibió concha lucida,
a imitación de tu boca,
[…]
41 Bien mi obligación quisiera
que excediera, por preciosa,
a la que líquida en vino
engrandeció egipcias bodas,[12]
o aquella que, blasón regio
de la grandeza española,
nuestros católicos reyes
guardan, vinculada joya.[13]
[…]
57 Recíbela por ofrenda
de mi fineza amorosa,
pues para ser sacrificio
no en vano quiso ser hostia:
mientras yo, para la prenda
de tu mano generosa,
como para mejor perla,
del corazón hago concha.



El rocío, llanto del amanecer, sobre la concha da lugar a la perla; la perla es la boca, el corazón la concha y el poema, gota "emperlada", regalo de Sor Juana a la virreina de Galve. El-

11 Nota a pie de Alatorre (165): 25. *concepto*: es la perla que Sor Juana le manda a Elvira (se decía que las conchas "concebían" sus perlas gracias a una gota de rocío que recibían).
12 Nota a pie de Alatorre (166): 44. *egipcias bodas*: las de Cleopatra y Marco Antonio.
13 Nota a pie de Alatorre (25): 48. *Vinculada joya*: una perla llamada "la Peregrina", que formaba parte, para siempre, del tesoro de la corona española.



José García Hidalgo Villena (Alicante), 1645 - Madrid, 1717. Hacia 1679. Óleo sobre lienzo, 96 x 68 cm Fuente: Museo Nacional del Prado. *María Luisa de Orleans, reina de España* (1662–1689).

vira no era Lisi; Sor Juana, la poeta de siempre, medida en el prodigio de sus versos.

Respecto a la perla, Sor Juana tiene un referente en la cultura oriental y otro en la perla "peregrina":

> El romance imita la perfección de esta perla "peregrina", que fue usada (y no solamente) por María Luisa de Orleans, la primera esposa de Carlos II.

La tercera loa que aparece en *Inundación Castálida* (1689) es la "Loa a los años de la reyna N. Señora Doña María Luisa de Borbón" (*IC*, pp. 65–73; MP, 379, pp. 376–393, 451 versos). Cuando Sor Juana escribe esta loa aún vivía la joven reina María Luisa de Orléans; sin embargo, cuando los manuscritos circulan entre quienes darían el visto bueno para la publicación, la joven reina ("de su edad florida y tierna") ya había muerto: 12 de febrero de 1689. Es una loa de cumpleaños. Sor Juana lo ubica en de abril (26 de abril de 1662): "hoy a su abril florido" (v. 260). ¿Mejor manera de referirse al paso de María Luisa de Francia a España que estos versos de Sor Juana: "pasó a Rosa de Castilla, / siendo flor de lis francesa"? (vv. 67–69).[14]

De origen panameño, la perla peregrina pasó por generaciones de monarcas españoles y un tiempo la tuvo José Bonaparte. En el siglo XX se subastó y la adquirió Richard Burton para regalársela a Elizabeth Taylor.[15] Su costo fue de 37,000 dólares.

---

14 En Sara Poot Herrera, "'A lo criollito, yo le cantaré'. España y la Nueva España en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales* 23, núm. 47, número monográfico *La construcción de la Nación española. Perspectivas de futuro* (2021): 131–62, especialmente 151–53.

15 "La perla que perteneció a Felipe II, los Bonaparte, Elizabeth Taylor y ahora no se sabe: la historia de la nueva exposición del palacio de Velázquez", *El País Semanal*, 14 de junio de 2026, https://elpais.com/eps/2026–06–14/la-perla-que-pertenecio-felipe-ii-los-bonaparte-elizabeth-taylor-y-ahora-no-se-sabe-la-historia-de-la-nueva-exposicion-del-palacio-de-velazquez.html.



Esta nota sucinta (e incompleta) es una muestra de relaciones de varios tipos entre presente y pasado, entre la literatura y otras artes. Es "una perla" en el campo de la investigación, ésta siempre inacabable.

Volviendo a los archivos de época, citamos lo que el Padre Calleja dijo en *Vida* de Sor Juana Inés de la Cruz: "El Convento de las Religiosas de san Jerónimo de la imperial de México fue el mar pacífico en que, para ser peregrina, se encerró esta perla".[16]

5) 44, pp. 178–180 (*Segundo volumen*, p. 332). Romance: *A la misma excelentísima señora,* ***enviándole un zapato bordado*** *según estilo de México, y* ***un recado de chocolate***. El romance consta de 72 versos y comienza con

Tirar el guante, señora,
es señal de desafío;
conque tirar el zapato
será muestra de rendido.
…
49 Hasta el recado tasado
Va, tan mudo y sin ruïdo,
que va guardando secreto
las ruedas del molinillo.

16 Véase Beatriz Colombi, "Diego Calleja y la vida de Sor Juana Inés de la Cruz. Vestigios y silencios en el archivo sorjuanino", *Revista Exlibris* 7 (2018): 24–44, dossier "En los márgenes del archivo". Colombi ofrece este dato bibliográfico: *Vida de la Madre Juana Inés de la Cruz Religiosa Profesa en el convento de San Jerónimo de la Ciudad Imperial de México*, MS 18734, Biblioteca Nacional de España.





La idea del zapato bordado abre investigaciones acerca de la vestimenta de época, que abarca de la corte al convento, pasando por otros espacios y modas. "Tirar el guante", "tirar el zapato", son desafíos y desvíos, como dice la voz poética, al recoger costumbres y ritos del contexto de la corte virreinal. Además, el zapato bordado nos remite al trabajo de "labores de mano", de bordados "de pies y de manos". El molinillo para hacer el chocolate –deshacerlo, batirlo– conlleva también la idea de molerlo, de "moler" como sinónimo de molestar, lo que nos recuerda otro romance de Sor Juana.

6) 49, pp. 202–209 (*Segundo volumen*, p. 320). *Romance que respondió nuestra poetisa* (49, pp. 202–209). El romance consta de 200 versos y comienza con "¡Válgate Apolo por hombre! / No acabo de santiguarme"

161 Gracias a Dios que ya no
he de moler chocolate,
ni me ha de moler a
quien viniere a visitarme.

Con tono de humor, la poeta de San Jerónimo contesta al caballero que llega a la Nueva España, buscando al Ave Fénix, esto es, a Sor Juana. La agilidad del romance es un relámpago poético en el que brilla la sonrisa, la auto referencia irónica, la conciencia de género ("donde sucedió a mi madre / mala noche y parir hija / como dicen los refranes"). El esparcimiento brinca entre "saltibancos", citados en este romance (49), que ya quisieran "agarrar" a Sor Juana y exponerla como monstruo y así franceses e italianos, "a la vanguardia de la moda", pagarían "por ver la cabeza del gigante", la de la monja encerrada lejos de los "andurriales".

177 ¡Qué dieran los saltimbancos
a poder; por agarrarme
y llevarme, como monstruo,
por esos andurrïales
de Italia y de Francia, que son
amigas de novedades
y que pagaran por ver
la cabeza del gigante
…!

¡Cómo habrá gozado Sor Juana al contestar con este romance al caballero del Perú que le envía el suyo –"A vos, mexicana Musa / que en ese sagrado aprisco"–, solicitándole una respuesta (49 bis, pp. 209–216), y vaya que la tuvo.

7) 46, pp. 183–188 (*IC*, p. 169). Romance: *En cumplimiento de años del capitán don Pedro Velázquez de la Cadena, le presenta* ***un regalo****, y le mejora con la cultura de versos elegantes*. El romance consta de 156 versos y comienza con "Yo, menor de las ahijadas, / al mayor de los padrinos"

Yo, menor de las ahijadas,
Al mayor de los padrinos
(por que se unan los extremos
De lo grande y de lo chico)

Acerca de don Pedro Velázquez de la Cadena [1627–1697], padrino de Sor Juana (¿de profesión?, ¿quien pagó la dote para que la joven profesara, como siempre se ha dicho?), recientemente Alejandro Soriano Valès ha publicado "El día posterior a la muerte de Sor Juana".[17] Se trata de una carta de don Pedro a don Juan Vélez de Guevara, alcalde mayor de San Juan del Río y corregidor de la ciudad de Querétaro, en la que dice:[18]

> Ayer enterramos a la madre Juana Inés de la Cruz que nos ha dejado con gran sentimiento, antes había muerto la Zavala y otras muchas monjas y criadas en

17 Alejandro Soriano Vallès ha publicado "El día posterior a la muerte de Sor Juana", *Liber* 33 (2026): 109–14.

18 Soriano Vallès, "El día posterior", 113.

> su convento que está casi apestado, Dios nos mire con ojos de piedad y que dé a vuestra merced muchos años como deseo. México y abril 18 de 1695.
>
> Besa la mano de vuestra merced su más seguro amigo y servidor.
>
> Don Pedro Velázquez de la Cadena.

Este importante hallazgo reconfirma que Sor Juana murió debido a una epidemia en su convento, de la que resultaron muchas víctimas. Además, es prueba de la cercanía de don Pedro Velázquez de la Cadena y familia con la madre Juana Inés de la Cruz. Esta breve carta tan sentida del lunes 18 de abril de 1695 aún conmueve, "Ayer enterramos a la madre Juana Inés de la Cruz que nos ha dejado con gran sentimiento". El "yo" de don Pedro abarca el afecto (muy afectado) de un "nosotros" colectivo.

Volviendo al romance que Sor Juana le dedica a Don Pedro, ¿con qué regalo lo acompañaría? ¿Sería hecho por Sor Juana misma? Y aquí invito varias respuestas, con base en el contexto de la época lo mismo que en la imaginación de los investigadores.

8) 48, pp. 190–196 (*Segundo volumen*, p. 336). Romance: *Respondiendo a un caballero del Perú que le envió* ***unos barros*** *diciéndole que se volviese hombre*. El romance consta de 140 versos y comienza con "Señor: para responderos / todas las Musas se eximen"

93 Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.

Mejor respuesta no podía dar Sor Juana, respondiendo directa e indirectamente, seria o burlonamente, a la ofensiva o chistosa provocación del remitente ("travieso peruano" lo llama Alatorre). Pero detengámonos en el regalo, en los barros (regalo "para damas"), de arcilla roja, búcaros o jarritos de paredes delgadas que las damas se complacían en morder y masticar (la llamada bucarofagia); en este caso, por parte del peruano Sor Juana recibe barros de Chile. Estos jarritos nos llevan al cuadro de Las Meninas, donde aparece un búcaro, un jarrito de barro rojo que se dice que es de Tonalá o de Tlaquepaque, Jalisco.





Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656
Museo del Prado

Retrato de *Las meninas* de Velázquez, 1656.

De Perú a México a España, cuánto camino aún por recorrer, convocados por la monja encerrada en San Jerónimo, acompañada de sus amadas hermanas, de sus libros, de su colección de objetos, de sí misma, con quien se quedó hasta su último día en la tierra. La obra lo sigue estando, atravesando historias y geografías.

9) 102, pp. 334–335 (*Segundo volumen*, p. 295). *Décimas que acompañaron un retrato enviado a una persona*. Estas décimas constan de cuatro estrofas; esto es, son 40 versos. Así comienzan: "A tus manos me traslada / la que mi original es"

A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retractada:
en mí toda transformada,
te da de su amor la palma;
y no te admire la calma
y silencio que hay en mí,
pues mi original por ti
pienso que está más sin alma.

El regalo, ¿las décimas? ¿un retrato? La idea del retrato (no sólo como tema o motivo poético, tan presente en su obra) se ha desplazado al arte contemporáneo, como en las pinturas de Perla Estrada del Río, que multiplica a sus Juanas:





Perla Estrada del Río, *Las tres Juanas*.

En el espejo del siglo XX y de los lustros que van del XXI vemos aquel remoto siglo XVII como si estuviera presente, y de hecho lo está. Sor Juana Inés de la Cruz vuelve una y otra vez en la materialidad de los objetos, en los avatares que representan gráficamente su persona, sobre todo en los libros que la han hecho trascender y han trascendido con ella. Su personalidad es atractiva, se pinta, se canta, se ficcionaliza su figura; sus primeras ediciones se archivan en colecciones especiales, sus libros se reeditan, se hacen ediciones de su prosa y de sus versos, se escriben biografías, celebramos sus años, conmemoramos el día de su muerte, la buscamos en San Jerónimo, indagamos dónde estaba su celda, la imaginamos muy ocupada de día y de noche escribiendo rodeada de objetos; los aquí vistos son los que salen de la intimidad de su escritura, adornada de detalles como encajes, lazos o moños, algunos sencillos y los otros sólo en apariencia. Su escritura seguirá dando sorpresas, aparecerán nuevos textos, suyos o ajenos con apuntes y su firma. Mientras tanto, copiamos frases suyas y nos la ponemos como medallón, escudo frente al mundo. Repasar su obra desde los objetos es sentirnos cerca de ella, como invitados a ser testigos de su estar escribiendo y su contacto con su mundo y con el nuestro.

10) 119, p. 354 (*Segundo volumen*, p. 293). *Enviando* ***unas pastillas de boca y unos guantes de olor*** *a un compadre*. Es sólo una décima. Comienza con "Si el regalaros me toca / por compadre, así se hará"

Si el regalaros me toca
por compadre, así se hará;
pero el regalo será
tan solamente de boca.
Mas, con todo, me provoca
a mí el cariño también
a que vuestras manos den
de mi voluntad un rasgo,
que por nuestro compadrazgo
a todos les huela bien.





Las relaciones familiares de las religiosas enclaustradas no se perdían. En esta décima se lee una cotidianidad, un trato cercano, un juego entre las pastillas –golosinas medicinales, de olor, dulces y confites, de elaboración conventual– de olor y que, a la vez, este compadrazgo guste, huela bien a los demás. Nos enteramos también de los guantes perfumados, que podrían ser de almizcle, de ámbar, jazmín. Otra costumbre de época. ¿Qué regalar a un amigo?, ¿a un hombre? Sor Juana lo resuelve, con la décima a su compadre le manda estos dos regalos.

11) 122, pp. 355–357 (*IC*, p. 172). *Presentando* ***un reloj de muestra*** *a persona de autoridad y su estimación, le da los buenos días*. Es una décima de 40 versos. Comienza con: "Los buenos días me allano / a que os dé un reloj, señor"

…
No tiene sonido en nada,
que fuera acción indecente
que tan pequeño presente
quisiera dar campanada;



Con estas primeras piezas mecánicas portátiles, Sor Juana de nuevo juega: es tan pequeña la pieza que sería el colmo que diera campanadas.

12) 126, p. 361 (*IC*, p. 175). *En* ***un anillo*** *retrató a la señora condesa de Paredes. Dice por qué*. Es sólo una décima (10 versos); comienza con "Este retrato que ha hecho / copiar mi amor ufano"

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



¿Retrataría Sor Juana en un anillo a la virreina? ¿Escribiría la décima en un anillo? Literal o metafóricamente, la idea es muy linda lo mismo que la décima. Pecho, corazón, dedo índice de la mano que toca el corazón. El anillo, un objeto más en el contexto de la creación de la poeta de San Jerónimo.

13) 128, p. 362 (*IC*, p. 24). *Enviando* ***una rosa*** *a su Excelencia*. Una décima (10 versos, tan sólo una estrofa). Comienza con "Esa, que alegre y ufana, / de carmín fragante esmero"

Esa, que alegre y ufana,
de carmín fragante esmero,
del tiempo, al ardor primero
se encendió, llama de grana,
preludio de la mañana,
del rosicler más ufano,
es primicia del verano,
Lisi divina, que en fe
de que la debió a tu pie
la sacrifica a tu mano.



La belleza del poema es eco de la profundidad con la que, en tan sólo una décima, es tratado el tiempo. Y habría que pensar en los tres últimos versos y volver al poema, a sus secretos, a la rosa poética que, sin marchitarse, anuncia el verano de la vida.

14) 129, p. 363 (*IC*, p. 24). *A la misma excelentísima señora*. Otra décima (10 versos). Comienza con "Este concepto florido / del vergel más oloroso"

Este concepto florido
del vergel más oloroso,
que dejó al jardín glorioso
por haberla producido;
ésa, que feliz ha unido
a lo fragante lo bella,

doy a tu mano: que en ella
campará de más hermosa,
pues en tu boca se roza
cuando en tus ojos se estrella.



De nuevo, en una décima el tema de la rosa. Con signos del cuerpo: mano, boca, ojos. La décima de la rosa se regala con una rosa y ésta da lugar al poema: la décima es una rosa, la rosa un poema. Cada pétalo hace de la rosa el "concepto florido", un regalo que pasa de la mano de la poeta a la de la virreina. Con las rosas, Sor Juana se convertía ella misma en parte de la naturaleza.

15) 130, p. 363 (*IC*, p. 184). *Presente en que el cariño hace regalo la llaneza*. Y una décima más (10 versos, sólo una estrofa), que acompañan a unas castañas. Así comienza: "Lisi, a tus manos divinas / doy castañas espinosas"

Lisi, a tus manos divinas
doy castañas espinosas,
porque donde sobran rosas
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.



La voz poética se presenta como erizo y, como tal, sólo puede regalar castañas espinosas. Si la virreina es la rosa, ésta tiene que tener espinas, el regalo que se ofrece, explicado en la décima. El tema de la rosa en los sonetos se extiende en estas tres décimas para cerrar con las castañas, encerradas y protegidas por las espinas.

16) 131, p. 364 (*Segundo volumen*, p. 292). *Enviando una comedia*. Una décima (10 versos), que así comienza: "Va de exornación escasa / la comedia que he trazado"



Va de exornación escasa
la comedia que he trazado,
aunque para vuestro agrado
no sé si es buena la traza.
Si por larga os embaraza,
sus jornadas dilatadas
van a vos encaminadas;
Y no es bien que os cause espanto:
que para caminar tanto,
aun son pocas tres jornadas.

La "larga", "muy larga" comedia va envuelta en un poema de diez versos.


LOS EMPEÑOS DE VNA CASA,
COMEDIA FAMOSA
DEL FENIX DE LA NVEVA-ESPAÑA
SOROR JVANA INÉS DE LA CRVZ.
JORNADA PRIMERA.

Nota de Méndez Plancarte y de Antonio Alatorre: La comedia enviada es sin duda *Los empeños de una casa*.

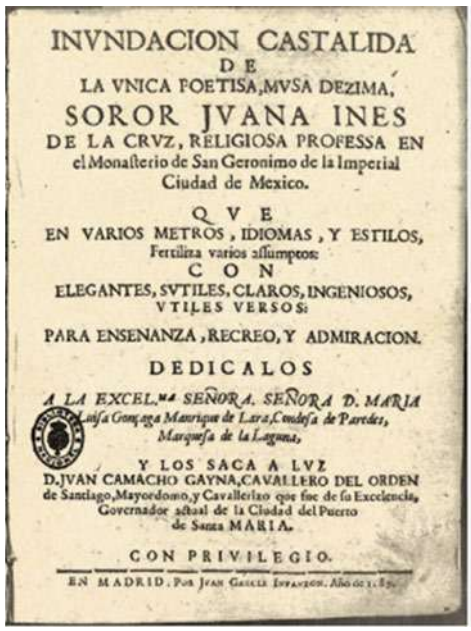
17) 195, pp. 436–437[19] (*IC*, p. 1). *A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándoles estos papeles que su Excelencia la pidió y que pudo recoger sóror Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos*. Es un soneto que así comienza: "El hijo que la esclava ha concebido, / dice el Derecho que le pertenece"

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.
El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lisi divina, estos borrones
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;
y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Al pie del soneto, "Ama y señora mía, besa los pies de V. Exc. su criada Juana Inés de la Cruz". Era necesario (me parece) citar completo el soneto; no por su perfección (o no sólo por su perfección) sino por lo que representa: la dedicación de lo que sería el primer libro de Sor Juana, publicado, gracias a María Luisa Manrique de Lara, en Madrid en el año de 1689: *Inundación Castálida*.

[19] Anota Alatorre: "El hecho de que este soneto esté aquí, con su número 195, me parece deplorable. Debiera ponerse como lo puso Francisco de las Heras: en la página 1, y con la página 2 en blanco, para darle mayor relieve. No es 'un soneto de tantos': la gratitud y la emoción con que Sor Juana lo escribió son casi palpables" (436). Indiscutible la justa queja del filólogo; en duda, sí, que De las Heras haya sido quien acomodara el soneto en *Inundación Castálida*.

EL LEGAJO DE PAPELES QUE SERÁ *INUNDACIÓN CASTÁLIDA*


INVNDACION CASTALIDA
DE
LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA,
SOROR JVANA INES
DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESSA EN
el Monasterio de San Geronimo de la Imperial
Ciudad de Mexico.
QVE
EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS,
Fertiliza varios assumptos:
CON
ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS,
VTILES VERSOS:
PARA ENSENANZA, RECREO, Y ADMIRACION.
DEDICALOS
A LA EXCEL.ma SEÑORA. SEÑORA D. MARIA
Luisa Gonçaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes,
Marquesa de la Laguna,
Y LOS SACA A LVZ
D. JVAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN
de Santiago, Mayordomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia,
Governador actual de la Ciudad del Puerto
de Santa MARIA.
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID. Por Juan Garcia Infançon. Año de 1.[illegible]

El regalo mayor, *Inundación Castálida*. Magno regalo de María Luisa a Juana Inés, y de Juana Inés a María Luisa y a sus lectores. Lo acompaña un soneto, el único que hemos visto en este recorrido. La muestra de diecisiete poemas nos ha llevado a los interiores de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz hasta llegar a "El hijo que la esclava ha concebido", como soneto y como libro. Hemos vuelto al principio de una obra que no tiene fin.

Los objetos aquí nombrados (los acompaño con imágenes que tan sólo dan una idea) corresponden sobre todo a los años ochenta del siglo XVII. Son, entre otros, un retablito de marfil del Nacimiento, una diadema, un dulce de nuez, una diadema (para Sor Juana), un andador de madera, una presea (para Sor Juana, ¿qué sería?), una perla, un zapato bordado, un recado de chocolate, un regalo [¿cuál sería?], unos barros [para Sor Juana], unas pastillas de boca y unos guantes de olor; ¿un retrato?, un reloj, un anillo, dos rosas y unas castañas, una comedia. Y "estos papeles que su Excelencia la pidió y que pudo recoger sóror Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos", presentados con un soneto como dedicatoria.

Con excepción de *Los empeños de una casa* y de *Inundación Castálida*, cada uno de los objetos que hemos visto y el conjunto de ellos son materialidades que sustentan la propia materialidad de una parte de la producción sorjuanina. Pero no se trata sólo de enumerar, mostrar, incluso de interpretar brevemente cada texto sino de, al devolvernos a la obra, ver cómo su autora se relacionaba con su espacio interior –la celda – y con el exterior, en este caso conformado más que nada por personas cercanas a ella, y cuando no lo son se nota la diferencia en el trato (afable sí, juguetón también, pero guardando las distancias). En el caso de la virreina de Galve, entre la presea que ella manda (¿una joya?), y la perla, el zapato bordado y el recado de

chocolate que Sor Juana le envía hay distintos niveles de acercamiento en los que predomina "la perfección del arte" de la poeta jerónima.

En ese vaivén de regalos que vienen y van se da un péndulo de correspondencias marcadas más que nada con el sello del afecto. La muestra mayor, digamos épica, es *Inundación Castálida*, pacto de amistad entre María Luisa Manrique de Lara y Sor Juana Inés de la Cruz.

Añado a estos objetos mencionados en los epígrafes de los poemas, los que aparecen en la *Respuesta* de 1691:

… nada veo sin segunda consideración. Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo vi el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el fácil moto [movimiento] de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña, que era la causa motiva, bailaba el trompillo; y no contenta con esto, hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso.

Jugaban otras a los alfileres (que es el más frívolo juego que usa la puerilidad); yo me llegaba a contemplar las figuras que formaban; y viendo que acaso se pusieron tres en triángulo, me ponía a enlazar uno en otro, acordándome de que aquélla era la figura que dicen tenía el misterioso anillo de Salomón, en que había unas lejanas luces y representaciones de la Santísima Trinidad, en virtud de lo cual obraba tantos prodigios y maravillas; y la misma que dicen tuvo el arpa de David, y que por eso sanaba Saúl a su sonido; y casi la misma conservan las arpas en nuestros tiempos.



Trompo



Alfileres

El trompo y los alfileres son objetos que Sor Juana observaba y con los que experimentaba. Como ella misma dice: "nada veo sin segunda consideración". ¡Y qué decir de sus libros!

Nos resulta toda una aventura leer su obra a la luz de sus objetos, medios físicos "a la mano", propios y ajenos, elaborados por ella misma o adquiridos como regalos, ya recibidos, ya ofrecidos a sus amistades, regalos con sentido, objetos hechos poemas y poemas como representaciones de éstos. La reunión de estas materialidades nos acerca de manera especial a su obra, al contexto donde fue creada. Casi vemos a la autora en la celda de su intelectualidad, de su vocación y de su devoción religiosa, tocando los objetos, preparándolos, observándolos, "re escribiéndolos", envolviéndolos en el papel de seda de su escritura.

SEGUNDA PARTE O A MODO DE INTERMEZZO

1700. Según el P. Calleja, objetos en la celda de Sor Juana, al final de su vida

Una vez que hemos hecho el recorrido por los textos, acompañados de objetos con que los regalaba su autora, podemos ampliar el repertorio de dichos objetos que, como veremos, son de índole distinta.

En la "Aprobación del reverendísimo padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús", publicada en *Fama y Obras pósthumas*, el jesuita menciona el uso que Sor Juana daba a los obsequios que recibía: "De muchos regalos continuos, y preseas ricas, que la presentaban, las religiosas pobres eran acreedoras primeras, y después personas en la ciudad necesitadas".[20] Según la cita, Sor Juana no se quedaba con muchos de aquellos regalos costosos, sino los regalaba a su vez a quienes más lo necesitaban, empezando con las monjas carentes de recursos.

En la misma "Aprobación", Calleja se refiere al desprendimiento de los objetos que, al final de su vida (¿dos años, de 1693 a 1695?, ¿meses?, ¿semanas?, ¿días?), Sor Juana decidió hacer:

[20] Antonio Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos (1668–1852)*, t. 1 (México: El Colegio de México-El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 247.

> La amargura que más sin estremecer el semblante pasó la madre Juana fue deshacerse de sus amados libros […] Dejó algunos para el uso de sus hermanas, y remitió copiosa cantidad al señor arzobispo de México para que, vendidos, hiciese limosna a los pobres y, aún más que estudiados, aprovechasen a su entendimiento en este uso. Esta buena fortuna corrieron también los instrumentos músicos y matemáticos, que los tenía muchos, preciosos y exquisitos.[21] Las preseas, bujerías, y demás bienes, que aun de muy lejos la presentaban ilustres personajes, aficionados a su famoso nombre, todo lo redujo a dinero, con que socorriendo a muchos pobres, compró paciencia para ellos, y cielo para sí. No dejó en su celda más de solo tres libritos de devoción, y muchos cilicios y disciplinas.[22]

De la "Aprobación" de Calleja, resumimos:

–Gran dolor por el sacrificio de desprenderse de sus libros; pero pudo más el sacrificio

–El resultado de su venta sería en beneficio de los pobres

–El desprendimiento abarcaba muchos "instrumentos músicos y matemáticos"

–Preseas (joyas), bujerías (bisutería), otros bienes… regalos de aficionados

–Todo en venta, ¿remate? para los más necesitados; indulgencias para Sor Juana

Al final, la celda vacía: "tres libritos de devoción, y muchos cilicios y disciplinas".

Un testimonio hagiográfico, sí; ¿coherente con el vacío de información, de la "invisibilidad" de Sor Juana Inés de la Cruz en las esferas de la intelectualidad donde había destacado desde muy joven? De aquella larga etapa son los regalos que recibía por su prestigio y fama, regalos que se prestan a una lectura política. Lejos quedaba también aquella graciosa y linda práctica de envolver sus poemas con un regalo. El de Calleja es de los pocos testimonios –el único que se conoce hasta ahora, controversial también– que se tiene de la celda de Sor Juana, de una abundancia que devino vacío. Corresponde a su época, 1700, a cinco años de la muerte de Sor Juana.

---

21 Me detengo (digamos) más ampliamente en estos objetos en mi artículo "Historia general de las cosas de la Madre Juana", *Laberinto*, suplemento cultural del periódico *Milenio*, 24 de abril de 2026, https://www.milenio.com/cultura/laberinto/celda-sor-juana-joyas-libros-misterio.

22 Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos*, 247.

TERCERA PARTE

1995 Rescate de un inventario

Se trata de un inventario (controversial también) presentado por la historiadora Teresa Castelló Yturbide en el congreso internacional de la Universidad del Claustro de Sor Juana.[23] El origen del rescate es del siglo XIX por el Conde de la Cortina, quien recibió una copia proporcionada por el capellán del Convento de San Jerónimo. Se trata de (copio del inventario y sugiero una imagen, no necesariamente del mueble u objeto del inventario):

1. Un pupitre de bálsamo (madera sólida): ebanistería, marquetería; incrustaciones



La imagen nos hace pensar en la mesa de madera en la que Sor Juana estaría escribiendo con el uso del tintero, la pluma, libros que le servían de consulta, muchos de ellos en latín, que ella dominó desde muy joven (las de latín fueron las únicas clases que tomó y se nos dice que fueron veinte, pagadas por Antonio Núñez de Miranda. El maestro fue el bachiller Martín de Olivas.

2. Un catre de tijera



[23] Teresa Castelló Yturbide, "Encuentro entre el conde de la Cortina y el capellán del convento de San Jerónimo", en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, coord. Carmen Beatriz López-Portillo Romano (México: Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 1998), 175–78.

Por supuesto que este catre no se acerca al que Sor Juana tal vez usaría; sí, en cuanto a la simpleza, que nada tenía que ver con diseños sofisticados ni mucho menos.

3. Una mesa de madera blanca



Blanca y, aquellos tiempos de producción maravillosa, repleta de utensilios para escribir y de aparatos científicos como un telescopio.





4. Un aguamanil

En la celda no podía faltar el aguamanil o jofaina, generalmente de tres piezas; se encontraba dentro de la pieza y era de uso personal.

5. Un estante blanco y otro chico



Los estantes eran generalmente abiertos y se usaban también para poner libros. Los libros que guardaba Sor Juana, su *Ex Libris* que marcaba con su nombre, tenían observaciones, subrayados suyos, comentarios. Eran sus "quitapesares", Sor Juana aprendía (no para saber, sino para ignorar menos) en ellos; en el "sosegado silencio de mis libros", como nos dice. Cada mueble necesitaba de operaciones con los carpinteros, y seguramente Sor Juana escogía el diseño o se lo inventaba.

6. Un niño Dios (el esposo) muy alhajado

Es hermosa la pieza, la idea de un niño Dios muy alhajadito, hecho tal vez de pasta, vestido tan elegante, adornado con joyas de la época y de otras épocas y lugares.





7. Un cuadro de la Santísima Trinidad

Imagen religiosa, artística además, que nos habla de los pintores, los artistas, del arte religioso de la Nueva España, con los que Sor Juana seguramente conocía y ellos la conocerían a ella.

8. Un estante con ciento ochenta volúmenes de libros



Infaltables los libros que, como medallón, la protegían, la enseñaban, le daban sosiego.



Los retratos de Miranda y de Cabrera hicieron de los libros el marco, el perfil de la "San Agustín de las mujeres". Con el pliego de las mangas jugaban los pliegos de los libros, al alcance de la mano, la misma que desgranaba los misterios del rosario y con el índice marcaba la frase, el pie de página, las apostillas de los volúmenes.

9. Una virgen bizantina que representa a la de Belem con el Niño y San Juan Bautista, toda incrustada en concha



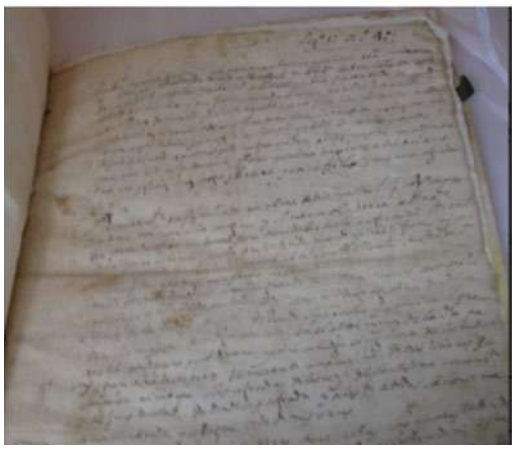
Miguel González ,
Virgen de Guadalupe,
LACMA ca. 1690



Miguel González, El
Niño y San Juanito,
1664- ca. 1698

La luminosidad del marfil (seguramente oriental), la concha en que se incrustaban las imágenes, la devoción mariana, el amor y la ternura por el niño Dios y su primo San Juanito llenarían de sol la celda que Sor Juana adquirió "por ser de conveniencia al oficio que ejerzo y por otros motivos".

10. Quince legajos de escritos, de versos místicos y mundanos



Legajos de escritura: tantos, tantos que quedaron en el tintero.

11. Los objetos y sus apuntes (todos ellos, con los que cita Calleja) fueron fundamentales para la escritura de *Primero Sueño*, *El Divino Narciso* y la *Respuesta a Sor Filotea*


POESIAS
LIRICAS.
PRIMERO SUEÑO,
QVE ASSI INTITVLÓ, Y COMPVSO
LA MADRE IVANA INES DE LA CRVZ,
imitando à Gongora.


AUTO
SACRAMENTAL
DE EL
DIVINO NARCISO


de Sor Juana Inès de la Cruz. 151
RESPUESTA
DE LA POETISA
A LA MVY ILVSTRE
SOR PHILOTEA DE LA CRUZ.
MVY ILVSTRE SEÑORA, MI SEÑORA.

Tres magnos ejemplos: de ciencia, filosofía y conocimiento, de argumentación religiosa, de autobiografía y resistencia. La materialidad de la escritura de Sor Juana se sustenta en el avatar que más la representa gráficamente: sus libros.

Revivir la creación de su obra, de su *work in progress* desde los objetos, es asomarnos a su medio físico, restituirlo desde sus materialidades. Recordarla ahora que cumple 375 años –12 de noviembre 1651–2026–, traer esos años de creación, de gozo, de su "agenda", en cuanto a transformación en todo lo que hacía, es quererla, conocerla, aprender con ella.

2026
1691: a 305 años de su Respuesta
1695: a 331 años de su muerte
1651–2026: a 375 años del nacimiento de la niña Juana Ramírez
Sor Juana Inés de la Cruz sigue viva.

Bibliografía

Alatorre, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos (1668–1852)*. T. 1. México: El Colegio de México-El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Calleja, Diego. *Vida de la Madre Juana Inés de la Cruz Religiosa Profesa en el convento de San Jerónimo de la Ciudad Imperial de México*. MS 18734, Biblioteca Nacional de España.

Castelló Yturbide, Teresa. "Encuentro entre el conde de la Cortina y el capellán del convento de San Jerónimo". En *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, coordinación de Carmen Beatriz López-Portillo Romano, 175–78. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 1998.

Cervantes, Enrique A. *Testamento de Sor Juana Inés de la Cruz*. México, 1949.

Colombi, Beatriz. "Diego Calleja y la vida de Sor Juana Inés de la Cruz. Vestigios y silencios en el archivo sorjuanino". *Revista Exlibris* 7 (2018): 24–44.

Enríquez Calleja, Isidoro. *Las tres celdas de Sor Juana*. Prólogo de Luis Rius. México: Talleres Gráficos de la Editorial Intercontinental, 1953.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Fama y obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Convento de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700.

———. *Inundación Castálida*. Madrid, 1689.

———. *Obras completas*. T. 1, *Lírica personal*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

———. *Obras completas*. T. 1, *Lírica personal*. Edición de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

———. *Obras completas*. T. IV, *Comedias, sainetes y prosa*. Edición de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

———. *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*. Sevilla, 1692.

Lavín, Mónica, y Ana Benítez. *Sor Juana en la cocina*. México: Grijalbo, 2000.

Libro de cocina. Selección y transcripción atribuidas a Sor Juana Inés de la Cruz. Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

Libro de cocina. Selección y transcripción por Sor Juana. Presentación de Josefina Muriel de González Mariscal. Epílogo de Guadalupe Pérez San Vicente. 1979.

"La perla que perteneció a Felipe II, los Bonaparte, Elizabeth Taylor y ahora no se sabe: la historia de la nueva exposición del palacio de Velázquez". *El País Semanal*, 14 de junio de 2026. https://elpais.com/eps/2026–06–14/la-perla-que-pertenecio-felipe-ii-los-bonaparte-elizabeth-taylor-y-ahora-no-se-sabe-la-historia-de-la-nueva-exposicion-del-palacio-de-velazquez.html.

Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima Ciudad de México, en la suntuosa dedicación de su hermoso magnífico y ya acabado templo, celebrada el jueves 22 de diciembre de 1667 años. México: imprenta de Francisco Rodríguez Lupercio, 1668.

Poot Herrera, Sara. "'A lo criollito, yo le cantaré'. España y la Nueva España en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz". *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales* 23, núm. 47, número monográfico *La construcción de la Nación española. Perspectivas de futuro* (2021): 131–62.

———. "Historia general de las cosas de la Madre Juana". *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio*, 24 de abril de 2026. https://www.milenio.com/cultura/laberinto/celda-sor-juana-joyas-libros-misterio.

Soriano Vallès, Alejandro. "La celda de Sor Juana Inés de la Cruz". *Ecclesia* 36, núm. 1 (2022).

———. "El día posterior a la muerte de Sor Juana". *Liber* 33 (2026): 109–14.

Tovar y López Portillo, Leonora. *Por un dulce de nuez*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2022.

Ana Laura Santamaría
Universidad Nacional Autónoma de México..

Diálogo entre las mujeres más ilustres

Sor Juana y Rosario Castellanos, 17 de abril de 2025
(a 330 años de la muerte de Sor Juana)

En la pantalla de cualquier Zoom. Se escucha la voz de Sor Juana y aparece a cuadro su retrato.

SOR JUANA: *Este, que ves, engaño colorido, / que del arte ostentando los primores / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido…*

Aparece el retrato de Rosario Castellanos

ROSARIO: ¿Sor Juana? ¿Eres tú?

SOR JUANA: Me temo que sí, soy yo. *Pensé yo que huía de mí misma, pero miserable de mí ¡Trájeme a mí conmigo!* ¿Sabes dónde estamos?

ROSARIO: Pues en NEPANTLA, Sor Juana, dónde más si no en Nepantla, ni allá… ni acá…

SOR JUANA: ¡*Piramidal, funesta de la tierra nacida sombra*… he vuelto al sitio en que nací!

ROSARIO: Sí, y no es casualidad que hayas nacido en Nepantla *en la tierra de nadie, en la tierra de en medio… eres el paradigma de nuestra condición de mutantes, de criaturas que han sido registradas en una fecha, pero que se mueven y son en otras dimensiones temporales. A quienes constriñe un espacio y reclaman otro espacio diferente. A las que solicitan, con igual urgencia, el pasado que exige ser conocido y el futuro que pretende ser realizado…, porque su forma no es, no puede ser ni la de la anticipación ni la de la nostalgia.*

SOR JUANA: ¡¿Eres escritora?!

ROSARIO: Rosario Castellanos, para servirte.

SOR JUANA: ¡"La niña Chayo"! Por fin te conozco… He escuchado tanto de ti… Escribiste una farsa terrible en la que aparezco. Y aparezco al lado de otras mujeres como la Malinche y otras muy extrañas como Doña Jo-

sefa, Adelita, una emperatriz llamada Carlota, (que por cierto, en nada se parecía a mis queridas virreinas Lisy y Leonor…) ¡Ah! y aparece otra mujer llamada Rosario, tocaya tuya, a quien por cierto culpan del suicidio de un poeta… y ahí ando yo, entre ellas dando tumbos en la historia…
ROSARIO: Se llama "El eterno femenino" Era una sátira…
SOR JUANA: ¡¿El eterno femenino?!… ¡Válgame! *No hagamos caso de la falta de originalidad del título*. Ay ese concepto que tanto gustaba a los hombres necios alemanes del Romanticismo, que no por alemanes, dejaban de ser tan necios… Pero a tu obra de teatro niña Chayo, *si la consideramos desde el punto de vista crítico tendríamos que condenar la arbitrariedad de las secuencias la inverosimilitud de las situaciones la nula consistencia de los personajes*… Pero al menos ¿Te divertiste escribiéndola?
ROSARIO: ¡Mucho! *Ocurre que el teatro ha sido, desde el principio, una de mis aspiraciones más tenaces y menos satisfechas. Que lo he intentado con una tenacidad tan grande cuanto deplorables han sido los resultados. En prosa, en verso, en un acto, en dos o en tres y, siempre hasta ahora, fallidos todo*s… Incluso escribí una obra en verso titulada *Vocación de Sor Juana*, pero decidí no publicarla… pero sí, con *El eterno femenino* me divertí muchísimo… en cambio tú, tú sí que escribiste un teatro delicioso, preciso… divino.
SOR JUANA: *Del Sol el luciente giro, / en todo el curso luciente/ que da desde Ocaso a Oriente, / no esparce en Signos y Estrellas/ tanta luz, tantas centellas/ como da sola esta Fuente.* ¡Ay! mi *Divino Narciso*… Y cómo me divertí burlándome de los necios empeños amorosos, Y es que amor es más laberinto…
ROSARIO: Ay el amor… *el amor es polvo y ceniza*…
SOR JUANA: ¿Amaste Niña Chayito…? pero si *son empeños vanos*…
ROSARIO: *Al que ingrato me deja, busco amante;*
SOR JUANA: *Al que amante me sigue; dejo ingrata;*
ROSARIO: *Constante adoro a quien mi amor maltrata*;
SOR JAUAN: *Maltrato a quien mi amor busca constante*.
ROSARIO: ¡Qué soneto! Recuerdo ese verso con el que tanto me identifiqué: *a quien más me desdora, el alma ofrezco*… Yo también escribí sonetos… pero no los publiqué en mi recopilación *Poesía no eres tú*… tal vez me dio pudor, me parecieron… cursis.
SOR JUANA: *Poesía no eres tú*, qué extraño título: A ver dime un soneto tuyo:

ROSARIO: Bueno, ya en confianza, te lo diré:
¿Yo de amor y de ausencia qué sabía?
Y di al infiel, al fugitivo, al viento,
la tremenda verdad de un juramento,
Y en la nada mi voz se deshacía.
SOR JUANA: Muy bien, primer cuarteto. Sigue:
ROSARIO:
Para guardar el rostro que quería,
el agua sin memoria. Y el cimiento
sobre arena y espuma. Y el violento
ser del fuego, velando mi agonía.
Ay fuego consumido y aire lejos
y agua anegando formas y reflejos,
Todo pasó. La tierra persevera
con la paloma negra en su regazo
y su silencio. Y ese lento abrazo
que ceñirá mi pecho cuando muera.

SOR JUANA: Excelente soneto (mmm mmm ¿inconcluso?). Y ya que hablamos de la muerte ¿Y moriste joven Chayito… como todos los elegidos de los dioses?
ROSARIO: Casi tan joven como tú…
SOR JUANA: … *y aunque llega la muerte presurosa*
Y tu fragrante vida se te aleja,
No sientas el morir tan bella y moza:
ROSARIO: La muerte… *Se deslizaba por las galerías.*
No la vi. Llegué tarde, como todos,
y alcancé nada más la lentitud
púrpura de la cauda; la atmósfera vibrante
de aria recién cantada…
Después de todo Sor Juana *¿qué se hace a la hora de morir?*… ¿Qué hiciste tú, mi querida Sor Juana, hace 330 años?
SOR JUANA: Dejar el mundo iluminado y a nosotras más despiertas.
ROSARIO: *Lívida luz de la muerte que vuelve memorable toda materia* […] Como tú, yo quise iluminar las cosas y las causas. Pero tú escribiste *la tentativa más armoniosa y completa, más totalizadora y también más lograda de dar sentido al mundo. Tu "papelillo" como lo llamaste, exige al lector una*

erudición sólida, una atención sin tregua, un ansia de explicarse el mundo, de reducir a orden el caos, de inventariar en conceptos lo existente. Tu Primero Sueño es una verdadera "proeza intelectual".
SOR JUANA: Y mira que lo escribí sin más horizonte que las vigas del techo de mi celda, donde indagaba los misterios de la geometría…
ROSARIO: Y en la cocina profundizabas los fundamentos de la química y en las rondas de niños percibiste el ritmo que rige al universo…
SOR JUANA: Y mira no pude ir a la Universidad. ¿Tú sí?
ROSARIO: Sí, estudié filosofía
SOR JUANA: ¿En la Real y Pontificia Universidad de México?
ROSARIO: En la Universidad Nacional Autónoma de México en la que también fui profesora…
SOR JUANA: Me habría encantado asistir a la universidad, hasta me quise disfrazar de hombre para hacerlo…
En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo cuando solo intento
poner bellezas en mi entendimiento
no mi entendimiento en las bellezas?
ROSARIO: Pues yo *he buscado a los hombres / que llevan la justicia a sentarse en los pórticos / y vigilan el fiel de su balanza, para cambiar las joyas y las túnicas / y los dones preciosos / por la menor de todas tus palabras.*
SOR JUANA: ¡Ah! La palabra divina
ROSARIO: ¿Cómo conciliaste la fe y la razón? *Yo con mi corazón tenía un hambre enorme de fe religiosa pero cuando me acercaba a saciarla se me aparecían una serie de objeciones de tipo ¿intelectual?*
SOR JUANA: *Pues yo por no profanar tanto decoro,*
Mi entendimiento admira lo que entiendo
Y mi fe reverencia lo que ignoro.
ROSARIO: ¡Y ENTENDISTE TANTO!
SOR JUANA: *Era tan intenso mi cuidado… yo me cortaba el cabello seis o cuatro dedos midiendo hasta donde llegaba antes e imponiéndome la ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o cual cosa que me había propuesto aprender me lo volvía a cortar: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias…* (ríen)
ROSARIO: Yo también corté el cabello alguna vez a rape… (ríen)
SOR JUANA: Supiste sonreír "Niña Chayo"
ROSARIO: Sí, con dosis suficientes de ironía… tú también.

SOR JUANA: Parece que tenemos que irnos… Llega a mis oídos las palabras de una mujer que me ha estudiado más y mejor que nadie… se llama Sara Poot Herrera y dice que el tiempo se acabó… Pero antes de irnos de poeta a poeta te pregunto ¿Tú también hablas de la rosa?
ROSARIO: *No perturbéis la rosa con palabras impuras,*
no violéis su perfume ni con el pensamiento…
Soy de los que atestiguan la belleza y la muerte de la rosa.
SOR JUANA: Pues vámonos niña Chayo porque *todo poeta aquí se roza*…
ROSARIO: *Detente sombra de mi bien esquivo… la que se va se lleva su memoria su forma de ser río de ser aire*… Gracias Sor Juana ¡SIEMPRE!
NO HAY FIN…