



Revista Signos

ISSN: 0035-0451

revista.signos@ucv.cl

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Chile

Martínez, Luz Ángela

Suelo y cielo: La imagen de la mujer en los Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz

Revista Signos, vol. 37, núm. 55, 2004

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Valparaíso, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=157013765008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Suelo y cielo:

La imagen de la mujer en los Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz

Suelo y cielo: Feminine image in the Villancicos of Sor Juana Inés de la Cruz

Luz Ángela Martínez

Universidad de Chile

Chile

[Dirección para Correspondencia](#)

RESUMEN

El presente trabajo revisa los Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz de lo expuesto por la autora en la Introducción del *Neptuno Alegórico*. Asumiendo, entonces, el problema de la representación de la Divinidad planteado en el *Neptuno*, se observa la construcción de la imagen femenina en las series de Villancicos dedicados a la Virgen y a Santa Catarina. La lectura comparada de las obras señaladas evidencia que la imagen femenina está construida a partir de "redes semánticas" en las que la cuestión del "perfectísimo original" encuentra su fundamento en elementos culturales que desatienden una orientación platónica.

Palabras Claves: villancicos, Sor Juana Inés de la Cruz, barroco, Neptuno.

ABSTRACT

This paper focuses on the Villancicos by Sor Juana Inés de la Cruz taking into account her own comments in the introduction to *Neptuno Alegórico*. Considering the representation of Divinity in *Neptuno*, the female image is constructed in the series Villancicos dedicated to the Virgin and Saint Catarina. The comparative reading of these texts shows that the feminine image rises as a result of "semantic nets" where the basis for "original perfection" is seen in cultural elements that disregard a platonic orientation.

Keywords: villancicos, Sor Juana Inés de la Cruz, baroque, Neptuno.

Ya en 1952 en su Estudio preliminar sobre la Lírica Colectiva y Personal, Don Alfonso Méndez Plancarte (1952) establece una serie de elementos significativos en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Aunque no en el orden en que procedemos a reseñar, el estudio de Méndez Plancarte (1952) revisa el campo epistémico que fundamenta el desarrollo poético de los Villancicos de Sor Juana y señala que estos textos comprometen "simbolismos de Teoría Musical, de Matemáticas o Astronomía, de Filosofía o Teología, y de Historia bíblica o profana, sin rehuir un poquito de Mitologías..." (Méndez Plancarte, 1952: XVII). Observa, además, el carácter multilingüe de estas composiciones en las que entran en diálogo "en el inverosímil girar sobre sí mismo" del arte jánico hispano el latín y los latinajos, el portugués, el náhuatl, el vizcaíno y el congolés. Más adelante y en defensa del campo epistémico, de los múltiples estratos socio-culturales del lenguaje y de la estética barroca que configuran los Villancicos, afirma que Sor Juana, en medio de la fiesta religiosa, regida por la dualidad barroca idealismo-realismo, hablaba tanto para la Universidad, el Proto-Medicato, la Real Audiencia, la Corte, como para "Indios, Negros, Mestizos, Payos, Niños y Sacristanes". Asienta la importancia sociológica y estética de estos textos y la vincula con la raíz popular del género mismo y con la cuna campesina, pueblerina de Juana Inés, de la que no está ausente el trato familiar con Indios y Negros. Entiende Méndez Plancarte (1952), y así lo consigna, que la mezcla de la "lengua culta" y la "lengua popular" presente en los Villancicos sorjuanianos, es "Una suprema dote" para la poesía en la que la representación "*a lo Criollito*"¹ y el giro mejicano familiar contribuyen a "forjar el alma de México". Con Don Ezequiel A. Chaves y dentro del marco de la fe católica, ve en los Villancicos la formulación de "futuras y necesarias reivindicaciones", y a Juana Inés como "Artífice de la Patria".

No descuida Méndez Plancarte en su estudio, el examen del origen y tradición popular del Villancico. Así consigna: "Era, pues, en su origen, cualquier canto o diálogo pastoril, o más en general rusticano, con toda la amplitud de su inicial sinónimo 'villanesca'... siéndole indiferente el contenido profano o sacro" (Méndez Plancarte, 1952: XI). Composiciones inicialmente de habla y temática rústica en los que se alternan el Cielo y la tierra, temas amorosos "humanos" y de "amor o erótica a lo divino", que terminan consagrándose en la lira sacra culta y circunscribiéndose al rito religioso católico, sin que dejen de reaparecer en ellas rastros de su origen popular. El Villancico, aún ya consagrado en el ámbito litúrgico, no abandona nunca el tono y la música de las canciones picarescas y presenta "en raras alegorías"² los Misterios de la religión.

Entre los más grandes cultores barrocos del Villancico, señala Méndez Plancarte (1952), se encuentran Lope de Vega y Góngora. Respecto de este último, le interesa establecer las relaciones entre la estética barroca de su producción, la raigambre histórica del género y la influencia de su obra en Sor Juana. En primer lugar, muestra en los Villancicos gongorinos la presencia barroca del lujo temático y lingüístico alternado con elementos provenientes de la piedad popular. En segundo lugar, señala que Góngora se adelanta y le sirve de ejemplo a Sor Juana en lo que respecta a la composición multilingüe de los Villancicos: tal como Sor Juana posteriormente "*aplicará el ejemplo a nuestras 'congas' y 'tocotines'*", en los de Góngora aparecen "*las gustosas taraceas del portugués y del semi-español de los moriscos, los negros y los gitanos*" (Méndez Plancarte, 1952:16). Este elemento, presente en la producción barroca del Villancico, interesa señaladamente en la medida en que gran parte de la crítica reciente, abocada al estudio de los de Sor Juana, ha centrado su interés en la revisión del multilingüismo y en la presencia de los sujetos - indios, negros, portugueses marginales de la sociedad Novohispana. Por ejemplo, Mabel Moraña (1998) señala que este corpus crítico ve en el multilingüismo y en la presencia racial lo siguiente:

"Los juegos sincréticos que en estos textos presentan jocosamente la heterogeneidad social, lingüística y racial americana así como el exposé de elementos conflictivos de la sociedad virreinal en un contexto lúdico atrevido y cuestionador han sido en general entendidos como una especie de licencia poética a través de la cual pudo inscribirse, en el margen de los grandes discursos, la cotidianidad heteróclita y desafiante de la Colonia. En resumen, el villancico ha sido interpretado como uno de los aspectos de la "fiesta barroca" que en el Nuevo mundo articula la propaganda de la fe y la razón de estado a los reclamos y especificidades de la sociedad criolla" (Moraña, 1998: 90-91)³.

La heterogeneidad social y racial tan significativas para la crítica actual y que configuran principalmente la "licencia poética", no sólo los encuentra Méndez Plancarte (1952) en el consabido modelo de Sor Juana. Góngora, además, en su estudio consigna lo siguiente:

"Y ya en sus Villancicos de Navidad, para las Descalzas Reales (1683) o la Encarnación y la Capilla Real, de la misma Corte (1686), o bien para la dicha Catedral gadatina (de 1688 a 93), prodigaba el propio Montoro enamorados afectos y hondos conceptos, en jugueteón disfraz de alegorías impensadas ..., o de bailes de Negros (y en alguno, el "Tocotín" de nuestros Aztecas, importado hasta allá "de Chapurtepeque"), o de tonos y entonos de "Fidalgos", o de frescos sartaes de "coplas viejas, o de los proverbiales Filósofos que ya desde su nombre esdrujulizan su risa o llanto" (Méndez Plancarte, 1952: XXII).

Por otra parte, la voluntad carnavalesca del género, trabajada hoy día según las orientaciones de Bajtin, es observada por Méndez Plancarte (1952) en otro autor peninsular, Manuel de León Marchate. En los Villancicos de Marchate están presentes también los negros y la Mari-Zápalos, "vestida de verde y proclamando con la boca llena de anís el triunfo de la Carne". En la producción de este autor, además de la presencia esencialmente popular y carnavalesca del personaje, la fiesta sacra misma adquiere las características propias del carnaval. Atrae Méndez Plancarte el siguiente fragmento:

¡Vaya de Baile, de gozo y de fiesta,

y baile todo el Mundo, que todo está de vuelta!...

Esta noche estar loco / es estar cuerdo...

Es cierto que Dios gusta de estos festejos;

que es de Dios la voz, dicen, / la voz del pueblo:

¡y en la Noche que Dios ha nacido

son locos los cuerdos!...

El estudio comparado de Méndez Plancarte (1952), junto con sentar las líneas - multilingüismo, raza y carnavalización que los actuales estudios han productivizado, inserta los Villancicos sorjuaninos en una problemática mayor. En primer lugar, y en la medida en que dichos elementos están presentes en la producción de distintos autores pertenecientes a un mismo sistema estético histórico, no es insensato plantearse que la atracción de los sujetos populares y sus hablas o medias-hablas, actualmente entendidos como marginales-subordinados, responde más a una productivización barroca del origen,

tradición y desarrollo del género que a una voluntad de inscripción de estas subjetividades en el ámbito del discurso culto y central que formaliza hegemonicamente la sociedad colonial. De tal manera, la hipótesis que se hace cargo del multilingüismo y de la heterogeneidad racial como marcas germinales de identidad protonacional en los Villancicos de la monja, tendría que observar la aparición y funcionalidad de estos elementos en la literatura de la época asociada a la práctica litúrgica peninsular. Vale decir, los estudios que siguen la orientación aquí señalada, tendrían que declarar más allá de la atracción "caprichosa o exótica" y de la reseña del género la red modélica en la cual se insertan estos elementos, para precisar qué función cumple la presencia y el habla del sujeto marginal en un Villancico gongorino, en la obra de Lope, de Quevedo o de Sor Juana, y observar si en la obra de esta última dichos elementos se transforman en individualizaciones localizadas o tienen el carácter de elementos abstractos productivizados como motivos temáticos del género. En este sentido, también debería hacerse cargo de contestar qué referente es atraído y hacia dónde señala el impulso barroco cuando se ejecuta un "Tocotín" en la Catedral gaditana.

Si bien Moraña (1998) se acerca a la problemática que intentamos objetivizar y señala que "el carácter festivo, circunstancial, colectivo... del villancico ha eclipsado, en algunos enfoques críticos, la problemática hegemonía/subalternidad que es inherente a la construcción de la etnicidad en los contextos coloniales." (Moraña, 1998: 99), se centra solamente en la configuración ideológica de la voz autoral como expresión del conflicto del productor criollo "dueño de la letra", aislándola, sin embargo, de la tradición del género, que en este caso, como bien lo demuestra Méndez Plancarte (1952), impone unas temáticas y dinámicas que exceden a la voz autoral individual, en la medida en que tales temáticas y dinámicas son comunes a otros autores que no responden a la problemática y particularidad ideológica criolla.

Por otra parte, confunde Moraña (1998) "la hostilidad contra los villancicos"⁴, registrada por Méndez Plancarte (1952), con la no "perpetuación canónica" y el carácter perecedero, pues resulta al menos paradójal que un género de fuerte raigambre popular que encontró su esplendor en la práctica litúrgica⁵, cultivado al menos desde el siglo XV por escritores canónicos de la tradición literaria hispanoamericana y por espacio de tres siglos y medio, se le otorgue hoy día un estatus de "subalternidad o marginalidad literaria". Que la posterior racionalidad iluminista haya logrado salvaguardar a la creencia de la "profanación" del Villancico, excluyéndolo de la literatura y práctica sacra, es sólo el reflejo en este ámbito de su postura frente al Arte Barroco en general.

Respecto de la dinámica novohispana del Villancico, señala Moraña lo siguiente: "*su canonización literaria no era admisible ni quizá deseable dentro de los límites ideológicos de la ciudad letrada, razón por la cual los textos mantenían un estatus red intermedio y "flotante" entre oralidad y escritura, dogma y transgresión.*" (Moraña, 1998:102). Sin embargo, esta postura en la que se refuerza la marginalidad literaria, se relativiza si se toma en cuenta un dato aportado por Méndez Plancarte (1952: XXXVI): la limitada publicación de Villancicos en la "Cabeza del Virreinato" se debió en gran medida a la escasez de papel (Méndez Plancarte, 1952: XXXVI). El mismo intenso y extenso cultivo popular y culto del Villancico por parte de Sor Juana⁶, representante por excelencia de la *ciudad letrada*, contradice la dicotomía ideológica Villancico/ *ciudad letrada*; más aún si observamos que los Villancicos de la monja fueron impresos conservados para el canon literario el mismo año de su elaboración.

En el mismo sentido de lo ya expuesto, no deja de ser significativo que otro de los cultores del Villancico, cuya obra tuvo gran difusión en el Virreinato, fue el P. Antonio Núñez de Miranda del cual dice Méndez Plancarte citando al P. Oviedo, su biógrafo "casi no se cantaba Villancico alguno en las Iglesias de Méjico, que no fuese obra de su ingenio"; tampoco es irrelevante que en el tiempo de Sor Juana no pocos otros poetas⁷ pertenecientes a la administración virreinal o al clero y habitantes de la *ciudad letrada* cultivaran el género con rasgos muy cercanos a los de la monja. La fungibilidad de la ejecución del Villancico no debe ser, entonces, confundida con su canonización o conservación textual, puesto que se trata de maneras muy distintas de aparecer de un texto: hoy en día podemos recurrir a la antología de los Villancicos de Sor Juana, aún a los que le son sensatamente atribuidos, mas no a su ejecución, del mismo modo que desaparece la representación de un texto dramático, pero no el texto dramático propiamente tal. Por otra parte, que el Villancico haya desaparecido de la praxis literaria y perdido su lugar central en la expresión de la piedad popular, señala más bien hacia la efectividad de la "limpieza" realizada por la creencia iluminista y a un fenómeno mayor aún y que tiene que ver con el alejamiento entre poesía y fe. De tal modo, los avatares históricos sufridos por los Villancicos, no ajenos a los sufridos por otras producciones barrocas, no nos facultan hoy día para otorgarles un estatus marginal en el momento de su producción y esplendor. De hecho, la recuperación actual de esas textualidades no indica otra cosa que su centralidad e importancia en la cultura virreinal.

Las anteriores consideraciones apuntan a señalar que los actuales estudios sobre los Villancicos de Sor Juana, se han centrado en la exposición sociológica que estos textos realizan "en un lenguaje coloquial y burlón" ([Moraña, 1998](#): 90), descuidando su estudio en tanto textos barrocos propiamente tales, en los cuales, además de la exposición "teatralizada" del Otro, del poder, de la raza, de los múltiples márgenes y de la conciencia autoral bifronte constitutiva del sustrato ideológico de la letra de la Colonia, se encuentran elementos esenciales de la cosmovisión barroca, cuyo mapa incluye zonas bastante más amplias que la estricta circunscripción colonial.

Si, como vemos, en su mayoría las líneas interpretativas planteadas por Méndez Plancarte para el estudio del Villancico encontraron eco y desarrollo en la actualidad, queda, sin embargo, planteada en su trabajo una pregunta por contestar. Ante las reconvenciones del obispo de Puebla, Manuel Fernández Santa Cruz, para que la monja mejore la elección de sus asuntos y preste más atención a las "noticias del cielo" resulta, *"Algo extraño dice Méndez Plancarte (1952), sin duda, su silencio, en la Respuesta a Sor Filotea sobre el palpable júbilo que tales cantos rezuman.(...) Más obvia solución hubiera sido y ésa, apodíctica mostrar inexistente el hecho mismo de aquella así supuesta parquedad de sus obras sacras, con sólo enumerar... sobre todo, ese riquísimo coro de Villancicos y Letras, que bien alto se cantaban en nuestras Catedrales mayores y varios de ellos, en la misma Puebla"* (Méndez Plancarte, 1952: X-XI). Por supuesto, una observación semejante, que involucra un punto medular de la querella sorjuanina con el clero y que para nosotros no se resuelve en una supuesta humildad de la autora, no deja de resonar hoy día y de demandar nuevas revisiones de estos textos. Si bien este trabajo no aspira a una resolución definitiva de una cuestión que engrosa el conjunto de interrogantes planteados por la figura de Sor Juana, sí pretende indagar en la pregunta.

El Villancico Barroco

Sin duda, por sus características ascenso de lo popular a lo culto, alternancia de lo Divino y lo profano, inversión carnavalesca y tensión erótica, por su origen y tradición, el Villancico se inserta en un lugar sensible en la problemática que constituye el intento de delimitación entre la especificidad del Arte Barroco y la apropiación y manipulación eclesiástica de este movimiento estético: el Villancico, como texto funcional a la práctica litúrgica, es regido por unos determinados lineamientos cuya finalidad es la exaltación devocional en los términos estrictos en que la tradición católica ha formalizado la relación de los creyentes con la Divinidad; como texto cuya esencia emana de lo popular y del impulso síquico de este ámbito. El Villancico instala en el corazón de la Iglesia la tensión entre la norma de la fe y su transgresión; como dispositivo estético, genera tensión máxima entre lo que debe y puede decirse y la irrupción del elemento irracional regido por las leyes síquicas y artísticas que configuran la conciencia autoral y constituyen la obra poética. Aunque Werner Weisbach (1942) nunca consideró el Villancico en su libro *El barroco Arte de la Contrarreforma*, retomar sus aportes resulta sumamente productivo en el momento de analizar la particular expresión de las categorías religiosa, sociológica y artística que se da en estos textos.

Dice Weisbach (1942) que el arte puesto al servicio de la Iglesia se encuentra sujeto a las necesidades del culto y a las disposiciones dogmáticas, por lo que debe "conformarse" con satisfacer las exigencias que emanan de ella como organización social. De tal modo, en virtud de la satisfacción de la exigencia, el arte desarrolla *"determinados tipos iconográficos y rasgos mímicos expresivos que se repiten de modo fijo y reciben un sentido convencional y comprensible para todo el mundo"* (Weisbach, 1942: 56). Si aplicamos las anteriores consideraciones a la cuestión que aquí nos ocupa, podemos comprobar que, tal como se da en las artes plásticas, el Villancico dispositivo poético altamente funcional a la exaltación de la fe- está sometido y responde a las exigencias eclesiásticas repitiendo y reiterando en sus personajes tipos iconográficos y rasgos mímicos fijos, pues no de otro modo trabaja la imagen de los santos, de la Virgen y de los creyentes; también, de una manera modélica, establece las relaciones entre estos personajes. En este sentido, cumple con la elaboración de esquemas particulares y, más o menos, fijos para la representación del contenido dogmático de la religión observada por Weisbach (1942).

No obstante la sujeción a la norma, en el arte religioso se encuentran imágenes rituales y canónicas con otras que Weisbach (1942) reconoce como de tipo más mitológico narrativo. Al respecto señala lo siguiente:

"La historia bíblica y la leyenda se convierten con el correr del tiempo en apariciones divinas y en animada mitología. Cada vez más la nota hierática y simbólica va siendo substituida por la histórica y realista. Cuando, desde los tiempos del gótico, se despierta una sensibilidad realista por la naturaleza y las cosas mundanas en los temas sagrados; cuando los temas sagrados se emplean también para fines profanos; cuando el gusto de los particulares y el interés de los coleccionistas hacen ya valer sus derechos, este elemento mitológico llega a presentarse muchas veces de modo acusadamente mundano y extradogmático. Esta secularización se acentúa en el Renacimiento y con frecuencia los temas bíblicos y legendarios se presentan con un carácter esencialmente novelístico sólo para goce estético y para goce de una sociedad aficionada al arte" (Weisbach, 1942: 57).

Lo anterior va a determinar que, muy especialmente en el Renacimiento y el periodo posterior a él, se genere una dinámica de permeabilidad entre religión y arte en la que

este último se ve influenciado por la demanda religiosa y a su vez *la "intuición religiosa resultará animada en sus imágenes representativas y en parte determinada por las formas creadas por el arte."*(Weisbach, 1942:60); de tal modo, plantea que la fantasía devota es cada vez más excitada por una representación que el arte ha ido conduciendo hacia la fantasía mitológica y el goce estético profano. En consecuencia, la creencia tiene como principal referente una representación artística y es modulada por ella.

Los aportes de Weisbach (1942) iluminan especialmente la situación del Villancico en cuanto producción barroca instalada en la frontera misma entre arte y religión. En primer lugar, en el siglo XV correspondiente al período cultural que Weisbach (1942) observa aparece el Villancico en la escena literaria con su indeterminación entre motivos profanos y sacros y se inicia con ahínco el "ascenso" o la "captura" religiosa y dogmática de esta expresión; por otra parte, el desarrollo y esplendor del género corresponde a uno de los períodos culturales de mayor tensión y recíproca influencia entre el dogma y la natural tendencia profana y sensual del arte: el Barroco. De hecho, la acentuación de esta circunstancia tradicional del género ha sido reconocida en el Villancico barroco como la presencia del Cielo y la tierra, paralelamente a la ausencia en él de la verdadera inspiración mística. En segundo lugar, interesa visualizar que el Villancico trabaja con tipos iconográficos y rasgos mímicos expresivos fijos que generan amplios campos semánticos de intercambio y reconocimiento comunitario. En el caso de los Villancicos sorjuaninos, en un primer nivel, se hace evidente que, por ejemplo, el Sacristán, el Portugués, los Negros, los Mestizos, la Tropa, los Cantores, los sujetos populares, son representados con rasgos mímicos fijos y entablan entre ellos esquemas de relaciones que se repiten en las distintas series y que, en algunos casos, corresponden a la intervención del "gracioso"⁸ de la obra dramática; un segundo nivel, como veremos, corresponde al trabajo de tipo iconográfico y mímico con que es representada la Virgen y toda la red de mujeres que sustentan y levantan su imagen. En tercer lugar, y en relación a los Villancicos sorjuaninos, interesa particularmente ver cómo la Historia Bíblica y la leyenda son trabajadas mitológicamente y los temas sagrados son empleados para fines profanos y extradogmáticos. En definitiva, se trata de observar en los Villancicos una sentencia de León Battista Alberti que la conciencia autoral barroca de Sor Juana comparte y desarrolla, como veremos más adelante, en la explicación del *Neptuno alegórico*. Dice León Battista Alberti: *"Solo el arte es capaz de hacer materialmente presentes a los dioses reverenciados por los pueblos; él ha contribuido especialmente al culto por el que nos relacionamos con los seres celestiales"* (Weisbach, 1942: 61). Precisamente, la modalización del culto, la manera de hacer presente a la Divinidad y los significados que ello encierra, es lo que nos interesa ver en los Villancicos de Sor Juana. Para ello, sin embargo, es necesario revisar lo expresado por la autora en el *Neptuno Alegórico*.

La representación de la Divinidad en el *Neptuno Alegórico*

Como se sabe, el *Neptuno Alegórico Océano de Colores, Simulacro Político* (1985)⁹, es el arco de triunfo que hizo Sor Juana para celebrar la llegada del Virrey, Conde de Paredes a Nueva España. En la explicación de esta obra, aparentemente distante de los Villancicos, Sor Juana (1985) desarrolla una serie de ideas relacionadas con la posibilidad de representar a la Divinidad; esto es, de otorgarle forma visible a aquello que es infinito, intraducible a cantidad limitada y por ello no susceptible de mostrarse a los ojos de los hombres.

Apoyándose en una referencia a Piero Valeriano, la voz autoral afirma que los egipcios adoraban a la deidad bajo la forma de diferentes jeroglíficos y la representaban en un círculo, símbolo de lo infinito *"No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de la cantidad limitada; sino porque como eran cosas que carecían de toda forma visible; y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos) fue necesario buscarle jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen"* ([Sor Juana Inés de la Cruz, 1985: 777](#)).

El problema mayúsculo abordado aquí por la monja es la posibilidad de formalizar (representar) lo infinito, de constreñir a la materia sígnica aquello que define su esencia precisamente en la "cantidad ilimitada". Sin embargo, la "traducción imposible" cuya resolución posible conduce al enciframiento, sí tiene una finalidad específica: influir en la voluntad humana mediante la representación. En este sentido y nivel, la representación, por similitud o copia, en forma (círculo) o en signo (jeroglífico) se justifica plenamente y se erige en referente aunque imperfecto absoluto. Tal como Battista Alberti, Sor Juana otorga a la representación gráfica y sígnica la posibilidad de "hacer visibles a los dioses" mediante la formalización del culto. Inmediatamente después, Sor Juana afirma que los egipcios emplearon el jeroglífico como forma de representación no sólo para atraer a los hombres al culto con "agradables atractivos", sino, además, para resguardar el misterio de la Divinidad frente a la gente común y vulgar. Enciframiento, seducción y misterio configuran, entonces, la idea terrible y barroca de una divinidad emanada de los distintos medios de representación; características que la conciencia autoral transfiere al discurso, sin excluir las Sagradas Letras: " *Aperiam in parabolis os meum, in aenigmate antiqua loquar*. (Abriré con parábolas mi boca y con viejo enigma hablaré) (*Salmo LXXVII, 2*)" ([Sor Juana Inés de la Cruz, 1985: 777](#)). Para sustentar lo afirmado en las letras profanas, atrae una cita de Cicerón: *"Nimia familiaritas contemptum parit"* (Excesiva familiaridad da a luz el desprecio).

Si bien las anteriores reflexiones de la monja sobre la representación de la Divinidad, es decir, de la construcción de imágenes culturales que la ocultan y revelan al mismo tiempo y que en un juego de seducción se imponen a la voluntad humana para modalizar su creencia, a primera vista parecen distantes de la temática de los Villancicos, en cuanto son considerados textos funcionales a la "verdadera fe" y por ello ajenos a las disquisiciones representacionales a las que sí se somete el culto pagano, hay que señalar que en ellos el tema de la representación egipcia de la Divinidad que observamos en el *Neptuno* aparece asociado a la figura de Santa Catarina (1691), la sapientísima y noble virgen mártir alejandrina. Los estribillos de los *Villancicos III* y *IV* dedicados a esta santa abren aclamando el triunfo de Egipto: "¡Oigan, oigan, que canto/ de dos Gitanas/ los contrapuestos triunfos/ que Egipto enlaza!" (*Villancico III*); "A los triunfos de Egipto/ con dulces ecos/ concurren festivos/ la Tierra y el Cielo,/ pues están obligados/ ambos a hacerlo..." (*Villancico IV*). Inmediatamente después, en la copla del *IV*, Sor Juana plantea que, "ya por vanidad, ya por Providencia", el Rey egipcio Tolomeo Filadelfo hizo traducir en pureza el *Viejo Testamento* que "en su original vició el Hebreo". La voz autoral acompaña la anterior afirmación con una pregunta retórica a la que va a otorgar inmediata respuesta: "Más ¿por qué? (¡oh Cielos!), ¿por qué? a un Rey Pagano/ concedió tan alto privilegio,/ ¿cómo hacerlo custodio soberano/ de la profundidad de sus secretos?" Este favor supremo "sólo" lo concede Dios a Egipto por el "Ascendiente regio de Catarina" y se refuerza en el texto. Porque la Cruz es también un jeroglífico egipcio que adornaba el pecho del Dios Serapis¹⁰. Lo interesante de este juego de relaciones o campo semántico en el que se inscriben y dialogan la Divinidad cristiana, la palabra sacra y el ámbito

profano de Egipto y sus divinidades, es que busca establecer la figura de la Santa como elemento posibilitante de la recuperación de la Palabra en su pureza. Con este fin, el texto establece una equivalencia entre la Santa y Moisés en tanto receptores privilegiados de la Palabra; equivalencia entre las dos figuras que, sin embargo, va a ser superada por la Santa, como se verá, en el *Villancico VII* de esta misma serie. Por otra parte, el juego de relaciones prefigura el lugar en que va a ser colocada la Santa por la voz autoral: a la Cruz-jeroglífico, espacio simbólico de Jesús Cristo y representación de la Divinidad egipcia, es elevada Catarina en virtud de los ángulos que se forman al interior de la rueda-círculo del martirio:

"Fué 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.

Fué en su círculo puesta Catarina,

pero no murió en ella: porque siendo

de Dios el jeroglífico infinito..."

El lugar privilegiado que resulta de la fusión entre la cruz cristiana y el jeroglífico-infinito de la divinidad pagana, en que la voz autoral inscribe a la Santa como figura histórica e imagen que por "similitud" representa y hace visible la "cantidad ilimitada" Divina, requiere entonces que se revise toda la red semántica asociada a su figura.

Entre las glorias de Egipto (*Villancico III*) se encuentra el triunfo contrapuesto de dos Gitanas: Cleopatra y Catarina, ésta descendiente de aquélla, según afirma la voz autoral. La primera encarna el "amor humano" y la segunda el "amor a lo divino". Esta oposición que, sin embargo, las identifica como amantes, grafica muy bien la tensión que se genera entre lo profano y lo sacro al interior de la obra barroca en general y del Villancico en particular; tensión en la que se conjugan la imagen histórica-realista y mitológica-narrativa de la leyenda cristiana en la representación barroca de lo divino, y que configuran en el texto un sobrepajamiento en el que el término profano histórico realista, con toda su carga erótica amorosa focalizada en el pecho ofrecido por Cleopatra al áspid, sirve de engaste a la imagen de la Santa y la contamina vía la vinculación filial y la imitación:

"Un áspid al blanco pecho

aplica amante Cleopatra"

(...)

Pero heroica Descendiente (Catarina)

de su generosa rama,

de mejor Amor herida...

(...)

El seno ofrece al veneno

la valerosa Gitana,

que no siente herir el cuerpo

la que tiene herida el alma;

que en quien lo más perece,

lo menos falta.

Amor y valor imita,

pero mejora la causa,

Catarina, para que sea

la imitación con ventaja:

que quien por Cristo muere,

la vida alarga."

(...)

(*Villancico III :167*)

La inusual comparación entre las amantes ofrece una imagen femenina que elige entregarse a la muerte antes que verse doblegada por un poder masculino representado por Augusto en el caso de Cleopatra y por los sabios y Maximino¹¹, identificando este último, en oposición a Catarina, con el grado supremo de maldad que es el infierno.

"Por que no triunfase Augusto

de su beldad soberana,

se mata Cleopatra, y precia

más que su vida la fama;

que muerte más proliza

es ser esclava.

Así Catarina heroica
la ebúrnea entrega garganta
al filo, por que el Infierno
no triunfe de su constancia;
y así, muriendo, triunfa
de quien la mata."
(*Villancico III*: 167)

Si observamos a la Cortesana amante y a la amante Santa -identificadas por parentesco¹² e imitación- en el sistema general del Barroco, encontramos que entre sus temas predilectos, por confundir sensualidad y fe, se encuentra la historia de María Magdalena. De ello da cuenta el nutrido repertorio plástico del periodo que señalan, entre otros estudiosos, Eugenio D'Ors ([2002](#)) y Weisbach ([1942](#)). Citamos al último:

"Los autores experimentaban una especial complacencia en presentar escenas sensuales y una serie de enérgicos contrastes entre la vida mundana placentera y lasciva de la cortesana y la exaltada contrición y mortificaciones de la penitente en la soledad del desierto. El tema ofrecía abundantes ocasiones para acoplar las imágenes sensuales y tristes sentimientos elegíacos en los que la época se complacía. También en los libros devotos españoles nos atrae la "gentil señora de Magdalo" como amante de fuerte carácter mundano y erótico. El arte plástico presentó el tema... con análogos caracteres que la literatura" (Weisbach, 1942: 85).

Tal como lleva a cabo el impulso general del Barroco, este Villancico "acopla" a la imagen de la Santa el aspecto sensual de la Cortesana, la elección soberbia, la autoinmolación y el martirio, tema este último también predilecto de la literatura y la plástica barrocas y del mismo modo que en los dos ámbitos generales, traducido a valores ópticos intuitivos a lo largo de la serie dedicada a la Santa¹³. Así el cuerpo bello, erotizado por la vinculación profana y, a su vez, erotizando a la Divinidad en cuanto imagen que la representa, es ofrecido a la tortura con voluptuosa alegría:

"Infamia en Cleopatra, o muerte,
la dulce vida amenazan;
pero ella elige, por menos
mal, la muerte, que la infamia:
porque más que la vida
el honor ama.

Así la mejor Egipcia, (Catarina)

a las cortantes navajas

ofrece los miembros bellos

y al triunfo aspira gallarda,

y por medios de muerte

la vida alcanza."

Finalmente, la imagen femenina encarnada por Santa Catarina en la que se reúne la belleza, la inteligencia, el discurso deliberativo y el enfrentamiento con el poder masculino, se refuerza en el *Villancico I* de esta serie en la red semántica generada por la atracción de la leyenda de un conjunto de mujeres notables de la *Biblia*. Esta red semántica funciona por precedencia y aproximación: precedencia en tanto que cada uno de los elementos que la conforma prefigura históricamente una cualidad femenina que encarnará depurada en el perfectísimo original también histórico que es la Santa; por aproximación en cuanto cada uno de los elementos ofrece una imagen parcial de un ente mayor y unificador. Extraemos datos sobre ellas de la nota de Méndez Plancarte (1952: 433) a este texto, para observar el sobrepujamiento cualitativo que alcanza grado máximo en la Santa alejandrina:

Abigail: "mujer de mucho entendimiento y belleza".

Esther: la salvadora de Israel ante su esposo el rey Asuero.

Raquel: la esposa de Jacob.

Susana: "la muy hermosa y temerosa de Dios", calumniada por los viejos impúdicos y salvada por Daniel.

Débora: la "profetisa" que "juzgaba a Israel" y que cantó su triunfo sobre Sísara.

Jael: la esforzada esposa de Jeber, que hundió un clavo en la sien del mismo jefe cananeo.

Judith: la hermosa vencedora de Holofernes.

A las anteriores se suman Ruth, madre de Esaú y Jacob; Bethsabé, madre de Salomón; Tamar, hija de David; y Sara, la muy hermosa mujer de Abraham; todas ellas de notable ascendencia o descendencia.

Ahora bien, sin soslayar que para Sor Juana la representación de lo divino tiene por objeto influir en la voluntad de los hombres, podemos ver que instalar la imagen de "la bella mártir del amor (Cortesana/Santa)", inscrita, como se vio, en un nivel trascendente en el jeroglífico de la Divinidad y en una red de mujeres, le permite tematizar el cuerpo femenino y la sexualidad vinculada a la lucha por el conocimiento:

(...)

"De una mujer se convencen
todos los Sabios de Egipto,
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido.

¡Víctor, Víctor!

(...)

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

¡Víctor, Víctor!

(...)

Nunca de varón ilustre
triunfo igual hemos visto;
y es que quiso Dios en ella
honrar al sexo femenino.

¡Victor, Víctor!"

(*Villancico VI: 172*)

Si para Quevedo la grandeza del alma humana es capaz de capturar y contener a Dios, para Sor Juana es privilegio del cuerpo femenino contener a la Divinidad¹⁴: Catarina, que compite en el texto con las maravillas que el mundo ha celebrado (las pirámides, los muros de Serímanis, el Coloso de Rodas, el templo de Diana, etc.), vence en la contienda, no sólo en cuanto receptáculo de la Divinidad, sino, además, como representación máxima de la maravilla cultural en virtud, también aquí, de un sobrepujamiento en el que el cuerpo de la Santa se metamorfosea en Estatua.

(...)

"-Pues no ha acertado ninguno;

ya que la más peregrina
Maravilla, es Catarina:
que fue Muro,
de todo asalto seguro;
fue Coloso
de otro Febo más hermoso;
fue Pirámide que al Cielo
fue de un vuelo:
de Cristo Sacramentado
fue sagrado
Mausoleo, y aun contemplo
que fue Templo¹⁵,
fue de animados marfiles,
con perfiles,
Estatua más bien labrada;
fue encumbrada
Torre, que al Cielo tocó,
a quien lo demás se humilla..."

(*Villancico VIII*: 174-176)

Este cuerpo capaz de contener a la Divinidad y erigido en Maravilla cultural, no sólo es pre-escrito por las mujeres que le anteceden e inscrito en el jeroglífico de la Divinidad, sino, además, es escrito por esta entidad: el cuerpo de Catarina es Letra y es aquí donde alcanza la supremacía, la transfiguración simbólica, por encima de la figura de Moisés quien sólo recibió la palabra de la Divinidad en piedra:

"Así, de la hermosa Virgen
Catarina, el sacro cuerpo,
del espíritu glorioso

conserva los privilegios;
y así, los que horrores
en los otros cuerpos,
en el suyo son
luces y reflejos.
Allí, en la lapídea plana
haciendo buril el dedo,
el Decálogo grabó
Dios de sus altos preceptos;
pero el Pueblo en vicios
y Moisés con celo,
no bastó ser piedra
para no romperlos.
Por eso de Catarina
Quiso, en el cadáver bello,
Fabricar Dios nueva Tabla
De la Ley del Evangelio".

(Villancico VII).

El cuerpo de Catarina transfigurado en signo, en Tabla de la Ley, por cuyo ascendiente correspondió a Tolomeo Filadelfo recuperar en su pureza el Antiguo Testamento, valida que nunca un varón ilustre haya igualado tal triunfo y que Catarina, poseedora de una ciencia de incontables siglos, sea "Tutelar sacra Patrona/es de las Letras Asilo". Ahora bien, el martirio de la Santa no se tematiza aquí como un padecimiento relacionado exclusivamente con la defensa de la fe; el martirio es la consecuencia del enfrentamiento de una mujer con el poder político y cultural masculino:

"¿Oh qué soberbios vendrían,
al juntarlos Maximino!
Más salieron admirados

los que entraron presumidos.

¡Víctor, Víctor!

Vencidos, con ella todos

La vida dan al cuchillo:

¡oh cuánto bien se perdiera

si Docta no hubiera sido!

¡Víctor, Víctor!

(...)

Perdióse ¡oh dolor! la forma

de sus doctos silogismos:

pero, los que no con tinta,

dejó con su sangre escritos.

¡Víctor, Víctor!"

(*Villancico VI*).

La leyenda hagiográfica es trabajada aquí por la conciencia autoral con una orientación extradogmática y política para incidir (en la voluntad de los hombres) con una representación incuestionable (divinizada) en una problemática del ámbito mundano y coyuntural en el cual su participación directa y abierta no sólo es vedada, sino, además, penada. En este sentido, podemos hablar de la "estrategia política del templo" desplegada por la monja en unos textos protegidos de suyo por la "inocencia" y simplicidad de la piedad popular.

El original y la copia

Anteriormente señalamos que la imagen de Santa Catarina se erige sobre una red semántica conformada por la atracción de la leyenda de un conjunto de mujeres recogidas en la *Biblia*. Pues bien, este procedimiento está explicado en el *Neptuno* y nos entrega una interesante visión sobre las problemáticas Original/Copia, Naturaleza/Discurso, Verdad/Mentira y las dimensiones y alcances de la representación.

En "Razón de la Fábrica Alegórica, y Aplicación de la Fábula" la conciencia autoral expone el método con que va a construir la imagen del héroe. En primer lugar, no toma por modelo de la representación una entidad original, sino que elige una idea proveniente de la cultura para, a partir de ella y respecto de ella, "delinear" las proezas que caracterizan al personaje objeto del discurso. Esta idea, punto de partida de la

representación y de rápida asociación platónica, no es concebida, sin embargo, como una esencia original, primigenia o arquetípica, sino como un esbozo imperfecto o fingimiento, de tal índole, que encierra la capacidad de revelarnos la verdad. La configuración oximorónica de la idea-fingimiento es precisamente la primera razón que da la voz autoral para aplicar el método de representación: *"...o ya porque entre las sombras de lo fingido campean más las luces de lo verdadero..."*. La segunda razón constituye un tercer nivel de distanciamiento respecto de un original vedado ejemplificado con el sol en el que el fingimiento-idea es equivalente a la copia de un reflejo: *"...o ya porque sea decoro copiar del reflejo, como en un cristal, las perfecciones que son inaccesibles en el original..."*. En este momento interviene la figura de la comparación entre la idea-fingimiento y el original inaprensible: *"...o ya porque en la comparación resaltan más las perfecciones que se copian..."*. No obstante lo afirmado, podemos observar que uno de los términos el original, permanece encifrado en sí mismo, tal como la Divinidad egipcia, ausente en su misterio, inaccesible, por lo tanto, la comparación sólo es susceptible de realizarse entre fingimientos o reflejos copiados. Finalmente, aparece la Naturaleza, que funciona, según Sor Juana, del mismo modo que la cultura o el discurso, o más precisamente, como la conciencia autoral, puesto que en el principio no produce originales perfectos a los que haya que referir toda producción posterior. Al contrario de una Naturaleza entendida en sus concreciones como fiel reflejo de la perfecta voluntad Divina, la monja propone una Naturaleza-artífice que se corrige a sí misma y desecha constantemente esbozos hasta alcanzar la obra acabada. Así la Naturaleza no sólo funciona como el discurso profano, reiteradamente validado por la monja en la atracción de citas de Quintio Cursio, Plinio, Cicerón y otros, lo hace del mismo modo que las sagradas letras:

"...o ya porque la Naturaleza con las cosas muy grandes, se ha como un diestro artífice, que para sacar la obra a todas luces perfecta, forma primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto, porque después la obra tenga todas las circunstancias de consumada: y así ninguna cosa vemos muy insigne (aun en las sagradas letras) a quien no hayan precedido diversas figuras que como en dibujo la representen."

Tenemos entonces que el original perfecto, como idea profana o divina o como concreción natural, no es inicial o iniciático, eterno, sino postrero e histórico, resultado de un largo proceso correctivo. Esta lógica válida en el *Neptuno* que el héroe sea concreción encarnada y perfecta, posterior a la idea fabulosa y discursiva que lo precede y lo vaticina:

"... y así le fue preciso al discurso dar ensanchas en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado; pues parece que la Naturaleza, como falta de fuerzas y suficiencia, no se atrevió a ejecutar, ni aun en sombras, lo que a esmeros de la Providencia salió a lucir al mundo en su perfectísimo original; y así dejó que el pensamiento formase una idea en que delinearlo; porque a lo que no cabía en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado..."

La generación del original, producto de la perfectibilidad histórica de lo concreto realizada por una conciencia autoral o artífice, es un método utilizado también por la escritura sagrada:

*"Y aunque esta manera de escribir está tan aprobada con el uso, no quiero dejar de decir que en las divinas letras tiene también su género de apoyo el uso de las metáforas y apólogos, pues en el libro de los Jueces, cap. 9, se lee: *Ierunt ligna, ut ungerent super se**

regem: dixeruntque olivae: Impera nobis..." (Fueron los árboles a ungir un rey sobre sí, y dijeron a la oliva: reina sobre nosotros).

A partir de lo anterior la autora concluye que las fábulas tienen su fundamento en "sucesos verdaderos" y, más adelante, que las deidades de la gentilidad fueron en realidad hombres notables que por sus virtudes se les otorgó la divinidad. Estos argumentos, como vemos, explícitamente señalan que el "arquetipo divino" tiene su origen en individuos históricos:

"...y Servio dijo que sus virtudes los habían elevado del ser hombres a la grandeza de deidades: Vocamus divos, qui ex hominibus fiunt (Dioses llamamos a los que de hombres resultan)..."

Finalmente, esta transfiguración de lo humano en divinidad se salvaguarda de la lectura inquisitorial por la atracción estratégica de una cita de las Sagradas Escrituras; es decir, consagrando con ellas lo que podría leerse como herejía:

"Y este poder y grandeza de la virtud, lo vemos en lo sagrado: «Ego Dixi: dii estis» (Yo dije: Dioses sois)" (Salmo LXXXI,6).

No obstante lo anterior, si quisiéramos seguir interpretando el método sorjuaniano dentro de las directrices del platonismo, deberíamos entender que se trata de una interpretación barroca de este pensamiento en la que se dejan ver aún las huellas de la crisis manierista¹⁶, en tanto la idea aquí no habita en un estrato arquetípico, esencial, eterno, e inmantador de toda producción humana; aquí la idea emana de la elaboración cultural - histórica y habita en el discurso. En esa medida, la representación copia otras representaciones, no recurre a la memoria en la que, según el platonismo, deberían haber quedado las improntas de las esencias: dado que el original es inaccesible como el sol, la representación reproduce las formas y las características del reflejo recogido en el motivo barroco del espejo. De tal modo, la imagen no se configura a partir de un ejercicio mnemotécnico, sino de la figura retórica de comparación entre representaciones o fingimientos, y de la capacidad imaginativa del hombre. Por otra parte, cuando el perfectísimo original hace su aparición en la historia, es decir, encarna por una "intervención divina"¹⁷ y "luce en el mundo" su plena perfección como afirma la voz autoral apoyada en una cita de Séneca ("*Quidquid ad summum pervenit, incremento no reliquit locum.*" "Lo que ha llegado más alto ya no dejó lugar para aumento"), contradice con dicha encarnación tanto el principio del pensamiento platónico como la creencia cristiana, pues no es el mundo el lugar de lo perfecto. Por último, la transfiguración de lo humano en divino, ya sea por la elección entre pares, como se lee en el ejemplo extraído del *Libro de los Jueces*, o por la elaboración fabulosa discursiva, cultural que hacen los hombres de "sucesos verdaderos", o porque en algún momento se nos otorgó la divinidad, constituye sin duda una visión de lo humano que llega peligrosamente al límite de la herejía. No obstante, las consecuencias de esta idea y el método que la concreta, también opera en la escritura de los Villancicos. Observemos por el método.

Santa Catarina, como "obra consumada" o perfectísimo original femenino encarnado, docta y virgen, ante la cual lo demás se humilla, es precedida en las Letras Sagradas por las figuras de otras mujeres "que como en dibujo la representaron" tanto histórica como discursivamente. Ellas son, como vimos, Abigaíl, Susana, Débora, etc., sin excluir de estas antecesoras a Cleopatra. Esta red de mujeres cobra mayor interés en la medida en

que la vemos funcionar también en el Villancico IV dedicado a la Asunción de la Virgen en la serie de 1679. En este texto y ya respecto de la Virgen, aparece explícitamente el concepto de figura predecesora perfectible que venimos trabajando en contrapunto con la explicación del Neptuno y cuya referencia es a la vez histórica y discursiva. Cabe además señalar que aquí la condición de figura previa, ejemplar o dibujo, se acrecienta por el uso del plural.

"Sus figuras fueron,

antes que naciera,

las Abigaíles,

las Saras, las Judithas y Rebecas"

(*Villancico IV*. Asunción de la Virgen, 1679).

La red semántica se repite en el *Villancico VI* del conjunto dedicado a la Concepción de la Virgen del año 1689. En este último, la representación de la Virgen se construye a partir de una combinatoria de ideas-reflejo o ideas-discurso emanadas de la leyenda religiosa y el relato mitológico que configuran una imagen fabulosa de la feminidad. La red semántica asociada a la Virgen, presenta las mismas características que en los textos a Santa Catarina de 1691: la mujer deliberativa, de "mucho entendimiento y belleza" y vencedora en la disputa con lo masculino, características magnificadas ciertamente por la magnificación que otorga la divinidad mitológica:

...

"Venus su belleza adorne,

Cintia los bosques fatigue,

Palas las lides aliente,

Flora las flores cultive:

¡Venus, Cintia, Palas, Flora,

todas su beldad envidien!

Judith a Holoformes venza,

Esther a Asuero mitigue,

Raquel a su Jacob prenda,

Sara a su marido libre:

¡Judith, Esther, Raquel, Sara,

sólo en vislumbres la pinten!"

(*Villancico VI. Concepción de la Virgen, 1689*)

La aparición de esta red semántica se anuncia en el *Villancico IV* a la Asunción de la Virgen de 1676, en la primera serie de Villancicos que se conocen de la monja: "Las Cantatrices antiguas,/las Judiques, las Rebecas,/figuras mínimas son,/ que esta *Máxima* nos muestran". La fecha indica que el problema de la representación de la Divinidad -hacerla visible y objeto de la voluntad humana, asociado a una problemática mundana en la que el punto central discutido por la voz autoral es la posición de la mujer frente al dominio masculino, está en los inicios de una escritura cuyo demandante y principal destinatario es la Iglesia, entendiéndose por Iglesia, en el contexto aquí discutido, la posición ideológica y discriminatoria frente a la mujer. Por supuesto que la destinación de estos textos no se agota en una disputa con el estamento eclesiástico, se amplifica, más bien, al cuerpo social reunido en la Iglesia: esclavos-esclavas, negros-negras, indios-indias, mestizos-mestizas, criollos-criollas, españoles-españolas, cortesanos-cortesanas, etc. En este sentido, comparados con las famosas Cartas de Sor Juana, los Villancicos son los textos más públicos en los que la monja discute la problemática femenina en cuanto realiza en ellos, desde el inicio hasta el fin de su producción, un sostenido alegato reivindicatorio estratégicamente asociado a la imagen de la Virgen y amparado por esta. Por otra parte, se hace evidente también que la reflexión sobre la posibilidad de representar la Divinidad, la conciencia del establecimiento de dicha representación como parámetro de la voluntad de los hombres y el proceso de divinización humana expresada en el *Neptuno*, fechado en 1680, son contemporáneas a la producción de los Villancicos y se mantienen hasta 1691 en la serie dedicada a Santa Catarina.

Ahora bien, la discusión docta en la que la voz autoral asume el género femenino y emplaza el poder teológico masculino, no sólo es materia temática de aquellos textos dedicados a la Virgen o a Catarina. Aparece también, por ejemplo, en la serie dedicada a San Pedro Apóstol de 1677, *Villancico VI*. Aquí la voz autoral, exhibiendo un perfecto manejo del silogismo y asumiendo el rol de *Simulista*, demuestra a Pedro la contradicción lógica que significa negar a Jesús habiéndolo reconocido anteriormente como Dios vivo. Lo notable de este texto es que la voz autoral no sólo construye su argumentación para demostrar que el Padre de la Iglesia es un mal lógico ("Mal lógico, Pedro, estáis,..."), sino, además, para emplazarlo a recibir el conocimiento de una mujer. Emplazamiento al estamento religioso que la voz autoral sostendrá, como vimos, hasta 1691 en los textos a Catarina:

"Si de una mujer la ciencia

tiene razones precisas,

mirad, Pedro, que es violencia,

concedidas las *premisas*,

negarle la *consecuencia*"

(*Villancico VI*)

Si por una parte, las imágenes de la Virgen y la de Santa Catarina se identifican en cuanto son presentadas como la culminación encarnada perfectísimo original de una red de imágenes antecesoras que, en la primera, vincula la deidad pagana con la leyenda bíblica, y en la segunda se establece paralelamente como punto culminante de la Maravilla cultural celebrada por el Mundo, por otra parte, estas dos figuras se identifican también como Patronas de las Letras. Catarina es Patrona y Asilo del Conocimiento y las Letras; respecto de la Virgen, es necesario observar que en la dedicatoria de la serie de 1679 la voz autoral encomienda a ella su escritura en tanto don recibido y expuesto en los Villancicos siguientes, textos en los cuales la Virgen es apelada y descrita como "auxilio, amparo, Madre y Abogada" (Vill. I), "*Alta mente culta*" (Vill. II), "Astrónoma" (Vill. IV), entre otras cualidades relacionadas con el conocimiento. No deja de ser interesante que esta dedicatoria esté fechada tan solo dos años antes de la "Carta de Monterrey", presumiblemente escrita alrededor de 1681 y documento en el que comprobamos que la disputa con el estamento eclesiástico ya es álgida y abierta. La dedicatoria es la siguiente:

"Hoy, Virgen bella, ha querido

a vuestros pies mi afición

ofrecer el mismo dón

que de Vos he recibido.

Dadle, Señora, la mano:

(...)

El talento que he tenido,

traigo: recibid de grado

esto poco que he logrado,

y perdonad lo perdido.

En Vos, no en mí, acertar fío:

Con que a todo el mundo nuestro

Que si hay algo bueno, es vuestro,

Y todo lo malo es mío".

Isis, el docto catálogo de las mujeres sabias

Entre la serie de 1679 a la Asunción de la Virgen y la de Santa Catarina, además de la red señalada, existe otro vínculo o red más estrecha y menos evidente, pero quizá de mayor

significado en el momento de observar la imagen de la mujer en los Villancicos de Sor Juana. Se trata de las veladas referencias en estos textos a la diosa egipcia de la sabiduría y de las letras, Isis.

En el *Neptuno*, Sor Juana realiza una larga descripción de la diosa Isis y pone marcado énfasis en demostrar que de esta deidad emana la escritura egipcia, al mismo tiempo entrega todos los nombres por los que ha sido conocida en distintas épocas y culturas. Isis, *Magna Mater* de todos los dioses y las fieras, también es conocida, según la monja, con el nombre de lo que significa Luna. Por supuesto, la larga exposición de Isis como "la norma de la sabiduría gitana" por sí sola establece referencias que reconocemos recogidas en la imagen de Santa Catarina; sin embargo, estas resonancias pueden parecer débiles si pasamos por alto que al nombre Catalina reiterada y arbitrariamente se le otorga el significado de Luna. Así queda consignado en la copla del *Villancico IX* y en el X se reitera:

"-Si Catarina se llama,

que Luna quiere decir,..."

(Villancico IX).

"Estos, oh Virgen bella,

que observó la memoria

son nombres que en tu historia

el tuyo dulce sella:

que eres Rosa, Azucena, Luna, Estrella"

(Villancico X).

Anteriormente señalamos que en la serie de 1679 la Virgen es apelada con una serie de epítetos que relacionan su imagen con el ámbito del conocimiento; entre ellos, Abogada, Astrónoma, diestra en silogismos, etc. Esta imagen docta de la Virgen se concentra en el *Villancico II Latino y Castellano* de la serie, texto en el que, además, el uso de la norma idiomática establece y evidencia el nivel cultural del enunciante. Allí María, tal como en muchos otros Villancicos y al igual que Catarina, es representada con la imagen de la Luna vencedora de eclipses y de la oscuridad y el oscurantismo que conllevan y metaforizan¹⁸. Luna, reiteramos, es uno de los nombres de Isis:

"Luna, que diversas

ilustrando zonas,

peregrinas luces,

eclipses ignoras"

(Villancico II Asunción).

"Luna siempre brillante,
a quien vapor impuro
quiso eclipsar oscuro..."

(Villancico X Catarina).

Además en el *Villancico II* claramente se establece una relación de adoración intelectual entre la Virgen y la voz autoral. La Virgen es "*Alta mente culta*", venerada no por fieles que afincan su creencia en el sentimiento llano e incuestionable de la fe, sino por otras mentes. La expresión intelectual de la creencia encuentra total validación en tanto es felizmente recibida y propiciada por María:

"Dominando excelsa,
imperando sola,
felices exaltas
mentes, que te adoran"

(Villancico II. Asunción).

El mismo Villancico incluye otra referencia a Isis. Entre la "grandísima diversidad" de nombres con que fue conocida esta diosa por ejemplo, Minerva, Venus, Diana y los nombres de todos aquellos eminentes en el culto de la sabiduría se encuentra el de Belona. Precisamente con este nombre es apelada María:

"*Triumpahando de culpa*,
tremenda Belona,
pérfidas cervices
dura mente domas"

(Villancico II. Asunción).

Ahora bien, si volvemos al *Villancico VI* a la Concepción (1689) para observar en la disposición del texto que la imagen de la feminidad encarnada por la Virgen se funda en el relato mitológico antes que en la leyenda bíblica, no ha de sorprendernos que la "ge

nealogía fabulosa" de la Virgen ("La soberana Doctora"; "Primaria de las ciencias"; "La Maestra Divina", etc.) la identifique con Isis la sabia y madre de todos los dioses, pues tal como esta diosa, en el *Villancico VII* a Asunción de 1685, María da a luz a su propio Padre: "*Genitorem genuiste*".

Como vemos, examinar la construcción de la imagen en los Villancicos a la luz de lo expuesto por Sor Juana en el *Neptuno* y en el marco de la racionalidad barroca, evidencia una serie de mecanismos escriturales directamente relacionados no solamente con la situación de producción, sino, además, con una problemática permanente como es el sustrato epistemológico, ideológico y filosófico, a partir del cual se construye la representación. A mi manera de ver, ese sustrato se constituye como un fundamento cuestionador del supuesto platonismo de Sor Juana.

NOTAS

¹ Esta consideración la Méndez Plancarte la recoge de Francisco de P. Herasti: *Consideraciones críticas sobre la vida y obras de... Sor J.*, Méj., 1929: 279-80 y 319-20. (sobretiro del "Bol. de la Soc. Mej. de Geogr. y Estadística", V época, t XIV).

² Méndez Plancarte cita a Menéndez Pelayo: *De la Poesía Mística* (1881), en *Estuds. de Crít. Lit.*, I serie, 3 ed., Madrid, 1927: 64-7.

³ Entre los estudiosos atraídos por Moraña en cita se encuentran Darío Puccini, *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio de una Personalité del Barroco messicano*; M. C: Benassy-Berling, Georgina Sabat Rivers, "Tiempo, apariencia y parodia: el diálogo barroco y transgresor de Sor Juana", en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas de la Colonia*; y Raquel Chang-Rodríguez, Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal", en *University of Dayton Review*, 16 (2): 23-24. Hasta aquí la cita de Moraña. Por su parte Yolanda Martínez-San Miguel (1997), en su artículo "Saberes Americanos: La constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana", en *Revista Iberoamericana*. LXIII (181): 631-648, octubre-diciembre, a partir de la presencia de negros e indios en los Villancicos propone la categoría de raza para explorar la complejidad política y social de la sociedad Novohispana.

⁴ Así subtitula Méndez Plancarte el acápite de su trabajo en el que da cuenta de la decidida hostilidad iluminista contra un género en el que se exalta la piedad popular. Sin embargo, las opiniones negativas sobre el Villancico resultan hoy en día de sumo interés en la medida en que aparecen absolutamente compatibles con la visión negativa que el Iluminismo tuvo en general para toda la producción barroca. Cito algunas opiniones atraídas en el estudio de Méndez Plancarte (1952: LIII-LIX): P. Feijóo, en su *Discurso de la Música del Templo*: (Refiriéndose a los Villancicos) "...Toda 'la poesía española' le 'da asco y lástima' por 'hidrópica' y falta de 'naturalidad'; Juan de Mobillón: "Pero aún no he dicho lo peor que hay en las cantadas a lo divino; y es que... muchísimas están compuestas al genio burlesco..."; Leopoldo Augusto de Cueto, *Historia y crítica de la Poesía Castellana en el siglo XVIII* (Madrid, 1869): "Hasta la poesía religiosa..., se hallaba pervertida y ahogada en aquel raudal de retruécanos y trivialidades. De ello dan claro testimonio el cúmulo de Villancicos chabacanos y alguna vez indecorosos que inundaban el país entero, y las poesías sagradas familiares de Montoro y de tantos otros, que lastimaban la majestad de la Religión y la veneración que se debe a las cosas del Cielo"; Pimentel (1885): "la sana crítica tiene que condenar esta clase de producciones"... "entre las composiciones triviales de Sor Juana , figuran en primera línea sus Villancicos..., generalmente insulsos, de lenguaje vulgar y plagados de chocarrerías"...

⁵ A propósito de lo señalado, no debe soslayarse que no sólo en el periodo barroco, pero sí muy especialmente en él, es precisamente la Iglesia la entidad demandante y

reguladora de la obra de arte. Por su cuenta corrió el financiamiento y canonización de la expresión estética.

⁶ Dice Méndez Plancarte (1952: X): "Y si hay género lírico en que nos conste que haya perseverado, con vital alegría de predilección, a lo largo de su no breve vida poética, es cabalmente el de los Villancicos, que en ella se escalonan desde 1676 hasta (a lo menos) 1691, ya veremos que año tras año, cuando no varias veces en cada uno, con apenas leves paréntesis."

⁷ Entre ellos reseña Méndez Plancarte (1952) los siguientes: el Capitán Alonso Ramírez de Vargas, "noble criollo de Méjico y Alcalde Mayor de Misquiguala"; el Lic. Antonio Delgado Buenrostro "insigne orador sagrado", "sevillano de cuna, más formado acá desde niño entre los familiares del V. Sr. Palafox"; el Pbro. Br. D. José de la Barrera Varaona; Fray Nicolás Ponce de León; el Pbro. Br. D. Gabriel de Santillana quien también integra en sus Villancicos la figura del negro; el Pbro. Ambrosio Francisco de Montoya y Cárdenas; Felipe de Santoyo y García, empleado de la R. Audiencia.

⁸ De hecho, el personaje-tipo Sacristán advierte a los receptores su función en los textos de las distintas series. Por ejemplo, en el *Villancico VIII* a la Asunción de la Virgen (1679), en el que también intervienen "dos princesas de Guinea", la voz autoral señala que el Sacristán de este texto es el mismo que interviene exactamente en el *Villancico VIII* de la serie dedicada a San Pedro Apóstol en el año 1677, donde también intervienen un Mestizo y un Portugués. En el texto de 1679 el personaje-Sacristán dice de sí mismo lo siguiente: "Ille ego, qui quondam fui/ divini Petri cantor... (Yo, aquel que he sido el cantor /del divino Pedro, antaño...) ". Más aún, también en el *Villancico VIII* a San Pedro Nolasco de 1677, donde se repiten los personajes del Negro y el Indio con su lenguaje mestizo, interviene el "Bachiller afectado" que, como el Sacristán, mezcla el Latín y el Castellano y "dispara latinajos". Debe señalarse que en el *Villancico VIII* a la Asunción de la Virgen de 1676 aparecen la Plebe Humana, los negros y los Mejicanos. También en el *Villancico VIII* a la Concepción de 1676, aparece el personaje del Negro y la Música Castellana. En las series que siguen dedicadas a San Pedro Nolasco y San Pedro Apóstol de 1677, como ya se consignó, en el *Villancico VIII* se repiten los personajes. En la serie a la Asunción de la Virgen de 1679 se repite el esquema con la variante femenina que asume la voz de los negros. En la serie a San Pedro Apóstol de 1683 el *Villancico VIII*, en el tono jocoso de la *Ensalada*, se replica la mezcla de Latín y Castellano, aquí los personajes son tres cantores de la Catedral. En el *Villancico VIII* a la Asunción de la Virgen de 1685, en tono de Jácara la Introducción a dos voces, aparece el personaje que se expresa en Latín y replica al Sacristán, y el personaje que se expresa en Castellano; la particularidad es que una de la voces, "por gusto y por entendimiento", decide expresarse en el habla de "un Negro camotero", además, como ha señalado la crítica respecto de la ascendencia vizcaína de Sor Juana, la voz autoral decide expresarse en la lengua de Vizcaya. En la serie a la Concepción de 1689 el *Villancico VIII*, en tono de Ensalada y Jácara se replican los cantores de la iglesia y a la Virgen se la identifica con el paisaje de Puebla. En la serie Navidad de 1689 en el *Villancico VIII* aparecen dos Sacristanes discutiendo en su mezcla de Castellano y latinajos. En la serie a San José de 1690 en el *Villancico VIII*, también bajo la forma de la disputa desatada por una adivinanza propuesta a los niños que quizá componen el coro, aparecen el personaje del Indio y del Negro. En la serie a la Asunción de 1690 en el *Villancico VIII*, igualmente en tono de Ensalada y bajo la forma de la disputa entre dos personajes, se tematiza el tema de la Patria asimilando a la estructura textual de la Ensalada los productos autóctonos; aquí el "personaje gracioso" aparece como "Escriturista". Coincidentemente, todos los Villancicos VIII de la series reproducen los

personajes tipo con sus hablas y medias hablas y cuando los personajes no están marcados lingüísticamente, pero sí por la estructura popular de la Jácara o la Ensalada, aparece el paisaje de la Patria.

Todas las citas de los Villancicos de aquí en adelante corresponden a la edición de Méndez Plancarte.

⁹ Todas las notas del *Neptuno Alegórico* de aquí en adelante corresponden a la edición de 1985. También todas las traducciones del Latín.

¹⁰ Méndez Plancarte (1952: 435) anota lo siguiente "*Serapis...*: Dios del antiguo Egipto, probablemente identificable con Osiris... Se le presentaba como un anciano, con una sierpe enroscada a su cuerpo y con un celemín y un perro de tres cabezas. De que tuviera una cruz en su pecho, no hallamos rastro; pero en alguna parte lo ha de haber leído Sor Juana".

¹¹ Catarina, en defensa de la fe católica fue sometida a martirio por Maximino.

¹² En la copla del Villancico X de esta misma serie, Sor Juana insiste en la estirpe que vincula a la Santa con Cleopatra: "Egipcia generosa:/ rama siempre florida/ de estirpe esclarecida,/de prosapia gloriosa; en fin, divina Catarina hermosa". Al respecto, Méndez Plancarte señala en la nota al Villancico III: "Aquí, y más adelante, Sor Juana hace a Santa Catarina vástago de los Tolomeo, faraones de Egipto".

¹³ Por ejemplo, en la copla del Villancico II: "Rosa Alejandrina/ que llegas a unir/la palma y el laurel,/blanco y carmesí"; copla del Villancico V: "Contra una tierna Rosa/mil cierzos conjuran: ¿oh que envidia vive, /con ser breve la edad de la hermosura! (...) "De girantes cuchillas/en el filo, aseguran/a un aliento mil soplos,/ a un solo corazón inmensas puntas (...) "no extraña, no, la Rosa/ las penetrantes púas, / que no es nuevo que sean/pungente guarda de su pompa augusta."

¹⁴ Escándalo, si se piensa, la maternidad de María: contener en el cuerpo el cuerpo de la Divinidad.

¹⁵ El ennegrecido es nuestro.

¹⁶ En su libro *El Manierismo, Crisis del Renacimiento*, Arnold Hauser señala que, tras la crisis del ideal renacentista, el antinaturalismo del periodo manierista consiste por sobre todo en que el artista está inspirado e influenciado principalmente por otras obras de arte. En este sentido entabla una relación no ingenua con la naturaleza y genera una aguda conciencia de crear representaciones a partir de otras representaciones. En Sor Juana no sólo observamos la misma conciencia de la representación, la proyección de la conciencia autoral a la naturaleza, sino, además, el trabajo manierista sobre los elementos contrarios que configuran la esencia del Villancico hasta llegar a constituir estructuras y figuras paradójales (suelo y cielo; la Virgen como entidad conformada esencialmente por la contradicción, etc.), como también la elección de uno de los motivos predilectos de la literatura manierista y, según Hauser, la expresión más precisa y significativa de su sentimiento vital y acto cognitivo manierista: El sueño.

¹⁷ Aquí la Divinidad, ausente hasta ese momento de la argumentación validatoria del método, funciona más bien como Deus ex machina que interviene para dar sentido final a toda la fabulación humana.

¹⁸ Recordemos la constante discusión que mantuvo don Carlos de Singüenza y Góngora, amigo de Sor Juana, para negar la superchería asociada a los eclipses.

REFERENCIAS


D'Ors, E. (2002). *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar. [[Links](#)]

Moraña, M. (1998). *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. [[Links](#)]

Sor Juana Inés de la Cruz (1952). *Obras Completas*. México, Fondo de Cultura Económica [Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte]. [[Links](#)]

Sor Juana Inés de la Cruz (1985). *Obras Completas*. México: Porrúa. [Prólogo de Francisco Monterde] [[Links](#)]

Weisbach, W. (1942). *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe. [[Links](#)]

 **Correspondencia:** Luz Ángela Martínez (lmartine@uchile.cl). Tel.: (56-2) 6787022. Fax (56-2) 2716823. Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Ignacio Carrera Pinto 1025, Ñuñoa, Santiago, Chile.

Recibido: 10 de octubre de 2003 **Aceptado:** 15 de enero de 2004