

El otro sueño de Sor Juana

José Pascual Buxó

1

Escogió el padre Antonio Núñez de Miranda —“con beneplácito de los señores Virreyes”— el monasterio de las Carmelitas descalzas de la Ciudad de México para que entrase en él Juana Inés de Asbaje y quedasen allí encerrados el entendimiento, la discreción, la erudición y todas las demás gracias espirituales y corporales de quien, permaneciendo en la libertad del siglo, hubiera sido el “mayor azote” que Dios pudiese enviar a la Nueva España. Pero al poco tiempo de su ingreso al convento de las descalzas:

...fue tanta la falta y quiebra de su salud, que juntándose el parecer de los médicos de que no era su complexión para proseguir en los rigores y austeridades que profesaba aquella regla, le fue forzoso salir a buscar puerto en donde, atendiendo con menos peligros de enfermedad a la regular observancia, se viese libre de las muchas olas que la amenazaban,

escribió Juan Oviedo, en su biografía de Núñez de Miranda.

Sólo tres meses permaneció en el convento de San José de las descalzas; el 18 de noviembre de 1667 salió de allí para entrar en el monasterio de las religiosas de San Jerónimo, donde profesó el 14 de febrero de 1669, haciendo voto de “vivir y morir... en obediencia y pobreza... castidad y perpetua clausura”. Llegaría entonces Juana Inés a los veinte años de edad.

La desquiciante experiencia de los meses transcurridos en el convento de San José y de aquella enfermedad,



Vincenzo Cartari. *Las Peras*. (1621)

seguramente provocada por las severas prácticas de mortificación y ayuno a que se sometían regularmente las Carmelitas descalzas, debe haberlas revivido Sor Juana pocos años más tarde cuando se vio aquejada por un tifus o “tabardillo”, enfermedad muy maligna cuya fiebre, según lo entendía el lexicógrafo Covarrubias, “pudre y corrompe la sangre”.

Muy probablemente a fines de 1673, Sor Juana dirigió un “memorial” romanceado a Fray Payo Enríquez de Ribera, arzobispo de México, en el que pedía le administrase el sacramento de la confirmación cristiana, pues habiendo “pasado un tabardillo” que la puso a las puertas de la muerte, carecía del consuelo y la seguridad que sólo podía darle la posesión de ese sacramento, obtenido finalmente en marzo de 1674. Decía Sor Juana a su “amado Prelado”:

Sabed que cuando yo estaba entre aquellos paroxismos y últimos casi desmayos...

me daba gran desconsuelo ver que, a tan largo camino, con todos mis Sacramentos fuese en años tan crecidos.

Que ya vos sabéis que aquél que se le sigue al Bautismo me falta...

Mirad que es, de no tenerlo, mi sentimiento tan vivo, que de no estar confirmada pienso que me desbautizo.

Todos los lectores de este Romance (que es el número 11 de la edición de las *Obras completas* preparadas por Alfonso Méndez Plancarte) recordarán el tono jocoso y familiar que en él usa Sor Juana: la afectuosa y casi excesiva confianza con que se dirige al “ilustrísimo Don Payo”, así como el desparpajo y los graciosos equívocos con que trata un asunto de la máxima importancia para un católico contrarreformado.

Recordemos al paso que la Iglesia romana no considera los sacramentos como meros signos sustitutivos de los valores espirituales que representan; es decir, con formas convencionales que expresan una relación entre entidades de distinto orden, sino que afirma que en ellos se establece una radical identidad entre los significantes sensibles y los conceptos espirituales designados, al grado de que la sustancia de la expresión (lo material de los signos) se identifica con la sustancia psíquica designada; dicho con otras palabras, según la doctrina romana los signos sensibles del rito (v. gr. *agua, pan o vino*) se trasmutan sustancialmente en la entidad significada, de manera que pueda

decirse y asumirse que el Cuerpo de Cristo se halla real y materialmente presente en las formas del pan y del vino rituales y que, de conformidad con todo esto, tanto el bautismo como su confirmación han de ser tenidos no sólo por signos de la regeneración del catecúmeno, sino por garantía de resurrección.

La confirmación, como es bien sabido, sólo podía ser administrada por obispos y arzobispos, pero llegándoles el palio a los de la Nueva España cuando ya habían concluido sus funciones episcopales, daba noticia Sor Juana a Fray Payo de cómo en esta tierra cada uno procuraba "confirmarse a sí mismo" en la fuerza de su fe. Se comprende, pues, que la jovencísima Sor Juana pudiera sentirse tan en peligro de perder, junto con el alma, su futuro cuerpo celestial, y ese temor, agravado en las "critiqueces" del tabardillo, hacía que su debilitado "calor nativo" se viese dominado por el "ardor extraño" de la fiebre, que le provocaba en sueños la visión de unas imágenes del Infierno al que iría su alma privada de confirmación en la gracia divina.

Son contados los estudiosos de las letras coloniales que se han detenido en este romance de Sor Juana. En sus anotaciones a los textos del primer volumen de las *Obras completas*, Méndez Plancarte puso de relieve las principales fuentes literarias de las figuras mitológicas que hacen su aparición en el poema (el libro VI de la *Eneida* y los libros IV y X de las *Metamorfosis* de Ovidio) y señaló la influencia ejercida por Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), "delicioso poeta madrileño -gongorino, quevedesco, y sobre todo 'pantaleonesco', de festiva agudeza inconfundible", no sólo sobre Sor Juana, sino en tantos otros poetas contemporáneos suyos como Salazar y Torres, Santacruz Aldana, Diego de Ribera, Ramírez de Vargas, etcétera. En efecto, hay una estrofa en el romance dedicado por Sor Juana a Fray Payo (vv. 25-28) que dice así:

¡Oh qué linda copla hurtara,
para enhebrar aquí el hilo,
si no hubiérais, Vos, Señor,
a Pantaleón leído!

y que es a todas luces un guiño hecho por la autora al destinatario de su



memorial (así como a sus lectores previsibles) para ponerle sobre aviso tanto de la ambigua intención semántica del texto como de su adscripción literaria, es decir, de su jocoso modelo "pantaleonesco". En su admirable estudio sobre *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, también Octavio Paz aludió a este romance en que la poetisa pide a su pastor que le administre el sacramento

de la confirmación, súplica que le da pie "para contarle, en términos jocosos, su enfermedad y los delirios que la fiebre había provocado en su mente". Pero esta experiencia que, al decir de Paz, habría dado motivo a la "imaginación moderna" para "una exploración psíquica y una descripción realista, le sirve a Sor Juana como un pretexto para citar a Ovidio y Virgilio, a Cloto y Atropos, a Sísifo y Tántalo",

de donde concluye que —en ese y otros poemas— el elemento biográfico ("lo vivido") ha sido "neutralizado al expresarse en formas arquetípicas: los conceptos, las antítesis, la erudición latina, la teología cristiana..."

Como bien se sabe, la tarea de Méndez Plancarte consistió en declarar las remisiones textuales del poema de Sor Juana, en hacer más comprensibles a los lectores de nuestros días las alusiones recónditas, en desentrañar el juego de la erudición puesta en cifra. Treinta años después, Paz contrapuso los textos de Sor Juana a sus propios valores ideológicos y estéticos y los evaluó en consecuencia.

Méndez Plancarte resolvió nuestras dudas, esperó que cada lector supiera hacer su propio camino sobre los firmes escalones filológicos asentados por él; Paz señaló el valor (el sentido) que ese texto del pasado puede tener visto en la perspectiva del presente. Pero así como advirtió en *El sueño* (el *Primero sueño*) la condición de ser un texto precursor de la poesía moderna, el más modesto y juvenil *Romance de Fray Payo* le pareció carente de interés para los lectores de hoy.

A primera vista podría pensarse que se trata de una libresca visión del Infierno —o de la entrada del Infierno clásico—, de un collar de citas o alusiones de dos o tres grandes poetas de la antigüedad que ha de quedar reducida a su condición de mera curiosidad filológica. Pero, bien miradas, las discretas sugerencias de lectura propuestas por Méndez Plancarte deben servirnos para confirmar la necesidad de que todo intento de exégesis literaria se sustente en buenas bases filológicas.

No hemos de entender aquí por filología la disciplina que sólo toma a su cargo la restauración y comentario lingüísticos de un texto literario, sino la que se ocupa, además, en averiguar los saberes y las condiciones históricas que determinan la producción de tal o cual texto. Hoy puede decirse lo que afirmaba Sor Juana en su siglo respecto de lo indispensable que resulta el conocimiento histórico para la cabal comprensión, no sólo de los escritos bíblicos, sino de cualquier texto cultural. "No hay duda de que para la inteligencia de muchos lugares —escribe en la *Respuesta a Sor Filotea*— es menester mucha historia,

costumbres, ceremonias, proverbios y aun maneras de hablar de aquellos tiempos en que se escribieron, para saber sobre qué caen y a qué aluden algunas locuciones de las divinas letras."

Un largo ejercicio de la crítica parece habernos impuesto la certeza de que las obras del pasado, si bien transmiten informaciones acerca de la lengua o de las instituciones que interesan al erudito, resultan prescindibles para el lector moderno, que sólo busca en ellas ciertas esencias —misteriosas y permanentes— capaces de despertar la imaginación de los lectores más remotos. Generalmente hablando, podría aceptarse ese planteamiento extremo de la cuestión; lo que me parece indeseable es la radicalización de sus términos. No tacho de ilegítimo el proceso intuitivo de apropiación o de rechazo de una obra literaria cualquiera; es perfectamente natural que cada lector encuentre en cada obra sólo o primordialmente aquello que sus gustos y su competencia le permiten identificar. Reclamo, en todo caso, para aquella crítica literaria que se ejerce como una actividad didáctica y democratizadora, la capacidad de saber leer en el pasado a partir de la recuperación de los códigos culturales semióticos e ideológicos que le sean propios y pertinentes.

Un texto siempre es el resultado de un laborioso cruce de diferentes sistemas culturales; de éstos, algunos relativos a los códigos particulares de comunicación (ya sean literarios, forenses, administrativos, etcétera); otros más, pertenecientes a los modos de representación simbólica de las diversas experiencias del mundo. Pero lo importante es que cualquier texto cultural siempre refleja el carácter imbricante de los códigos a través de los cuales concebimos y expresamos nuestras relaciones con el mundo. Un texto literario —además— posee la característica de no ser legible en una sola dimensión semántica, sino en muchas; y así como los discursos ideológicos, en tanto que manifestación de valores asumidos como permanentes o eternos, se valen de los recursos retóricos para dotar a sus signos de una solidez y opacidad semejantes a la que poseen los objetos del mundo material, los textos literarios se valen de la retórica para mostrar las cambiantes "verdades" de

la ideología y darnos, a cambio, otra inquietante certeza: la del aniquilamiento y restitución de la realidad en el espejo mutable de los símbolos.

Así pues, toda obra literaria propone una relación cambiante con la espesa realidad del mundo y con las presunciones ideológicas de sus lectores; si en el mundo todo pasa y se transforma, en la obra literaria todo vuelve al estado de los signos, que es el estado natural de la experiencia humana.

¿Cómo leer, pues, esta clase de textos si no es interrogado el sentido que cada uno de ellos encuentra en otros textos precedentes, deshilando de la textura visible los hilos invisibles de otros discursos subyacentes?

Se engañaría quien pensase llegar al sentido recóndito de un texto contando sólo con el arsenal léxico de una lengua. El significado que el léxico jerarquiza es apenas un punto de la red necesaria a partir de la cual roturamos el terreno de lo amorfo y lo innominado; pero el significado de un texto —de cualquier texto— no se funda inmediatamente en los valores que registra el lexicógrafo, sino en los que establecen los diversos sistemas semióticos sobre los que —a su vez— se edifican los cuerpos doctrinarios en que se reconoce y persiste una comunidad. De modo, pues, que cuando lamentamos que Sor Juana haya "neutralizado" ciertas experiencias individuales por cuanto que las expresó por medio de conceptos previamente instaurados por determinadas tradiciones culturales, de hecho lo que deploramos es no encontrar satisfechas nuestras expectativas de lectores extemporáneos.

Pues ¿de qué otra manera hubiera podido expresar Sor Juana su experiencia onírica del Infierno o el Purgatorio de no ser a través de las imágenes consagradas por la tradición humanística o por la doctrina cristiana? ¿De qué otro modo se ejerce la imaginación individual del poeta si no es a partir de los conjuntos iconográficos y de los recursos retóricos vigentes en su tiempo? Me da la razón Octavio Paz cuando apunta —a propósito de ese *Romance* a Fray Payo— que "en el siglo barroco, para ser reconocida, la experiencia individual tenía que adaptarse a los arquetipos concebidos

por la filosofía y la retórica". Para Sor Juana y los poetas de su época, lo moderno consistía precisamente en tratar con novedad lo antiguo o, mejor aún, en hallar en lo antiguo las maneras de referirse comprensiblemente a lo nuevo. La teoría de la imitación poética —en la que Góngora, Quevedo y Sor Juana fueron maestros— no implica la copia servil de los antiguos, sino su revitalización permanente. Es cierto que hoy cada vez nos interesa menos cotejar nuestro discurso con los de quienes nos precedieron, pero Sor Juana y los suyos hallaron todavía su lugar propio en la larga procesión de los nombres ajenos.

2

Volvamos, pues, al Romance en que Sor Juana "pide, con discreta piedad, al Señor Arzobispo de México, el sacramento de la Confirmación": Los veinticinco primeros versos de la epístola presentan —como ya dijimos— algunos rasgos relevantes: primero, el familiar desenfado con que la joven monja se dirige a Fray Payo y, segundo, el estilo jocos, confianzudo, con que le expresa su afecto impetuoso:

Ilustrísimo Don Payo,
amado Prelado mío;
y advertid, Señor, que es de
posesión el genitivo;
que aunque a ser tan propietaria
no os parezca muy bien visto,
si no lo tenéis a bien
de mí está muy bien tenido.

Mío os llamo, tan sin riesgo,
que al eco de repetirlo,
tengo ya de los ratones
el Convento todo limpio.

En los versos 21 y 24 subraya Sor Juana en qué manera la excesiva manifestación de su "ciego afecto" parece querer estorbarle la entrada en el asunto propio de la misiva:

¿Mas dónde, Señor, me lleva
tan ciego el afecto mío,
que tan fuera del intento
mis afectos os explico?

¿Se trata acaso de una torpeza o inseguridad de la escritora, de un trastorno emotivo que le impide



Cartari. Plutón, Proserpina, Eurinomo y Cerbero

verdaderamente dar inicio al argumento de la misiva? No, en absoluto. Sor Juana, sin que haya en ello contradicción alguna con sus sentimientos, se apeg a aquí a las más recomendables normas de la retórica que prevén la *captatio benivolentiae* del juez o del público como un paso necesario para la buena defensa de la causa. La autora se da maña, además, para insinuar una veta temática que aflorará al final del Romance y que constituye, por decirlo así, un segundo argumento, ya no de carácter religioso sino intelectual, encubierto o disimulado por el tono jocos del exordio. Pero atendamos primero al



Cartari. Las furias

asunto principal: el relato de las pesadillas y la petición del sacramento que le falta.

A partir del verso 29 entra Sor Juana en el "caso" de su misiva, es decir en la narración de las turbadoras visiones oníricas que le provocaron las fiebres del tabardillo. Como en *El sueño*, en esta pesadilla juvenil también comienza Sor Juana aludiendo a las causas fisiológicas de la actividad onírica; en el magno poema, como se recordará, se describen las funciones del corazón, pulmones, hígado y estómago: durante el sueño normal esa "templada hoguera del calor humano" envía al cerebro los vapores producidos por la digestión, pero siendo éstos "húmedos" y "claros" no impiden que el sentido común continúe enviando a la imaginativa las "especies" o simulacros de las cosas percibidas durante la vigilia ni que la fantasía combine de diversas maneras dichas imágenes y produzca así el fenómeno que llamamos "ensueño", durante el cual se representan sucesos o especies en la imaginación del dormido.

Pero el "extraño ardor" de la fiebre no sólo debilita de manera anormal el funcionamiento de los "instrumentos vitales", sino que la densidad y pesadez de los vapores que llegan al cerebro hacen que la fantasía —única facultad que permanece plenamente activa en el sueño o los sopores de la fiebre— se concentre en el despliegue de las imágenes más perturbadoras:

Yo, Señor (ya lo sabéis)
he pasado un tabardillo...

donde con las critiqueces
de sus términos impíos,
a ardor extraño cedía
débil el calor nativo.

Los instrumentos vitales
cesaban ya en su ejercicio...

Conviene tener presente que las imágenes que graba la memoria y mueve la fantasía no han de ser única o necesariamente los simulacros de las cosas percibidas directamente: esas especies sensibles no sólo remiten a los objetos materiales que las produjeron, sino que también pueden ser empleadas como signos de otros objetos, es decir, como "figuras" o representaciones icónicas de las

nociones que forma el pensamiento. Las especies naturales convertidas en "figuras" son, evidentemente, el resultado de una dilatada elaboración cultural, de suerte que cuando se presentan a nuestra imaginativa no lo hacen con el fin de evocar los objetos materiales de que inicialmente proceden, sino de hacer patentes al entendimiento los conceptos a quienes sirven de expresión.

Por otra parte, es bien conocida la importancia que tienen las "figuras" en la fijación y transmisión de contenidos ideológicos culturalmente constituidos; así por ejemplo, toda la emblemática renacentista se fundó en la capacidad de asociación y sugestión de ese tipo de imágenes eidéticas capaces de proponer a la inteligencia de quienes las contemplan los tópicos culturales compendiados en ellas. En otro lugar me ocupé del carácter emblemático de las figuras mitológicas que Sor Juana hizo aparecer en la primera parte de *El sueño*: Nictimene, Ascálafo y las Minias que, representados en su forma trasmutada de lechuza, búho y murciélagos, entrañan los aspectos centrales de un discurso mitológico-cristiano sobre la condición moral del hombre y el castigo divino de que son acreedores los impíos; su rebajamiento a la condición de brutos privados de las luces del entendimiento y, por lo tanto, avergonzados moradores de la noche y el pecado. Así, pues, Sor Juana apeló insistentemente al vasto repertorio de imágenes simbólicas fijadas por la tradición humanística con el fin de hacer comunicable su particular reflexión sobre los medios y los límites del conocimiento humano.

Dejando de lado la intención superior y la madurez intelectual y artística de *El sueño*, también en el Romance juvenil del que venimos tratando, Sor Juana supo valerse de un conjunto de imágenes consagradas por la tradición humanística con el fin de que su experiencia particular pudiera manifestarse a través de aquellas figuras canónicas que resumen toda la imaginación colectiva en torno del Infierno y sus pesadumbres:

Los instrumentos vitales
cesaban ya en su ejercicio;
ocioso el copo en Laquesis,
el huso en Cloto baldío.



Atropos sola, inminente,
con el golpe ejecutivo,
del frágil estambre humano
cercenaba el débil hilo.

De aquella fatal tijera
sonaban en mis oídos,
opuestamente hermanados,
los inexorables filos.

Recuérdese la relevante capacidad que la cultura barroca concedía a las imágenes para representar complejos conceptuales de manera idónea y casi instantánea, y cómo la propia Sor Juana en la dedicatoria del *Neptuno alegórico* ponderó esa costumbre de la antigüedad "y muy especialmente de los egipcios" que adoraban a sus divinidades "debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias", porque a las cosas que carecen de 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 buscarles
jeroglíficos que por similitud, ya que
no por perfecta imagen, los
representasen.

Así, pues, las imágenes icónicas parecen poseer determinadas virtudes que las hacen semióticamente superiores a las mismas palabras; estas virtudes residen precisamente en su condición de signos compendiados, en cada uno de cuyos rasgos constitutivos —es decir, en cada una de sus características y atributos iconográficos— pueden encontrarse las semillas de un discurso verbal que es del dominio de la comunidad instruida. Como en el arte de la memoria

practicado por los oradores antiguos, que recorrían mentalmente ciertos grupos de imágenes previamente seleccionadas para servir de asiento a los tópicos y a las palabras que habrían de utilizar en su *oratio*, así también esas figuras evocadas por el texto literario permiten al lector reconstruir con detalle las referencias culturales que ellas contienen *in nuce*.

En su poema, Sor Juana menciona escuetamente los atributos icónicos de Laquesis y Cloto: el copo y el huso; en cambio, se detiene en las tijeras de Atropos cuyo sonido —cantarín y amenazador— se evoca por medio de una alusión a la percepción directa de tal utensilio. Los lectores contemporáneos de Sor Juana apreciarían el hecho de encontrar unida a la imagen visual de las tijeras (con las que Atropos, llegado el momento, corta el “frágil estambre humano”) su imagen auditiva:

sonaban en mis oídos,
opuestamente hermanados,
los inexorables filos.

Pero esos mismos lectores contemporáneos no dejarían de evocar el conjunto de ideas que otorgan a las Parcas, no sólo su entidad cultural, sino su condición de símbolos apropiados para la expresión de una muy concreta tensión emotiva. Sólo un lector extemporáneo podría pasar por esos versos con el ánimo distraído de quien reconoce superficialmente las formas canónicas por medio de las cuales una cultura remota y renacida expresaba sus ideas sobre la vida y la muerte en la metáfora de las Parcas hilanderas. Para los destinatarios inmediatos de Sor Juana las cosas pasarían de muy otro modo. En efecto, no me parece infundado pretender que el modelo barroco de leer poesía fuese muy semejante al que corresponde a la interpretación y glosa de los emblemas entonces tan en boga. En éstos, como se sabe, la yuxtaposición de una imagen (o “cuerpo” del emblema) y un mote (su “alma” o pequeño texto lapidario) ofrece una primera clave de la intención semántica del conjunto. En el emblema, esa misma clave da pie para la elaboración de un texto de mayores dimensiones (epigrama, soneto o sermón en prosa) al que corresponde establecer tanto la vinculación de la

figura con otras “imágenes parlantes” como inferir las conclusiones morales, políticas o religiosas que puedan hallar sustento en los correlatos previamente establecidos. Así procedieron todos los emblematistas, de Alciato a Saavedra Fajardo, y así procedió Sor Juana en el *Neptuno alegórico*, haciendo explícito en los comentarios de la “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula” lo que en la arquitectura del arco triunfal se insinuaba por medio de las pinturas y los mote latinos o los versos castellanos.

A mi entender, las imágenes literarias del texto —en nuestro caso los nombres de las tres Parcas y sus conspicuos atributos, que Sor Juana habría contemplado una y otra vez en el famoso libro de Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi*— juegan un papel equivalente al que le corresponde a la imagen o “cuerpo” del emblema, en tanto que los pasajes relativos al sonido de las tijeras o a su “golpe ejecutivo” desempeñan la función del “alma” o mote. La glosa y, si se quiere, el rastreamiento de las fuentes tanto literarias como iconográficas en que se funda el texto, son tareas reservadas a la perspicacia y erudición de cada uno de los lectores, que hallarán deleite tanto en el reconocimiento de los *loci communes* puestos a contribución por el poeta como en la reconstrucción individual del discurso al que dan origen. El deleite del lector se verá acrecentado cuando, en vez de encontrar mencionadas ciertas figuras mitológicas (Cloto, Laquesis, Atropos), el texto sólo las señala por medio de un circunloquio, evitando —por ejemplo— el nombre que corresponde a la figura pero aludiéndolo indirectamente por medio de la mención de su principal atributo o de su más característica circunstancia. En ese caso se hallan Sísifo, Tántalo, Ticio y las Danaides, evocados así en el poema de Sor Juana:

Cuál, el deleznable canto
sube por el monte altivo;
cuál, en la peña sentado,
hace el descanso suplicio.

A cuál, el manjar verdugo,
para darle más castigo,
provocándole el deseo,
le burlaba el apetito.

Cuál, de una ave carniera
al imperio sometido,
inacabable alimento
es de insaciable ministro.

Las atrevidas hermanas,
en pena del homicidio,
con vano afán intentaban
agotar el Lago Estigio.

La primera tarea del lector culto consistirá en identificar las figuras metonímicamente aludidas en el texto; deberá reconocer después los textos literarios más autorizados en que se trató de ellas y recordar sus más significativas particularidades. Eso es precisamente lo que llevó a cabo Méndez Plancarte para ahorrarnos trabajos a los lectores de hoy. Pero el lector ideal de antaño no podría conformarse con lo expuesto hasta aquí, sino que relacionando mentalmente el texto leído con los textos aludidos, debería producir su propia exégesis, procediendo en sentido contrario al que seguían los oradores clásicos, es decir, yendo de los signos del texto y de las figuras que éstos evocan a la interiorizada reflexión de la memoria.

Con todo, no siempre ese empeño erudito del autor y los lectores habrá de asumirse con la seriedad y empaque propios de la poesía heroica. Como es notorio, las obras de Góngora conducen a temas semejantes por estilos diferentes: el de la deslumbrante riqueza elocutiva o la difícil trama conceptual y el del rebajamiento de las nobles fábulas del pasado a ejemplo satírico de la vida plebeya de su tiempo actual. En la advertencia “a los curiosos” lectores de las *Obras* (Madrid, 1634) de Anastasio Pantaleón de Ribera, apuntaba el erudito José de Pellicer y Salas que “lo más alto de la Oración se llama Poesía, lo medio Oratorio, lo bajo Vulgar”, pero para quien se halle “encendido de la Erudición, cualquier Esfera le será patria”, es decir, podrá cultivar uno u otro estilo literario con seguridad. A quienes siguen el vulgar o bajo recomendaba Plinio “aflojar los frenos de la elocuencia” y no “ceñir aquel ímpetu ingenioso en círculos angostos”; si la alta poesía ha de vivir en lo “escondido” —añadía Pellicer—, lo “vulgar a los ojos está de todos”. No se entienda ese estilo llegado recientemente a España como una



degeneración de la poesía, sino como una etapa necesaria de su maduro desarrollo literario.

Sea lo que fuere, el hecho es que si Góngora inició la costumbre de trasladar los elevados asuntos de la mitología al ámbito de lo plebeyo y familiar, Anastasio lo llevó hasta lo grotesco y lupanario. Como en ciertos cuadros de Velázquez, los dioses de la antigüedad actúan en sus fábulas satíricas como modernos matasiete; así por ejemplo, la disputa de Plutón con Júpiter, su hermano, para que éste consienta en su matrimonio con Proserpina, suena en los siguientes términos de fanfarrona disputa de valentones:

¿Por qué el amor conyugal,
por qué el paternal cariño
siempre tirano me estorbas
de la mujer y los hijos?

¿Soy capón, hermano, o quieres
muypreciado de latino
como a Saturno mi padre
cortarme los genitivos?

¿Qué me quiere tu rigor?
Si es porque nunca me has visto
jugar el rayo y la espada
en los marciales garitos,
ahora verás, hermano,
lo que tengo de mohino,
pues sin ser Colmeneruela
al campo te desafío.

Los asuntos mitológicos no sólo podían ser tratados como símbolo y cifra de las realidades del mundo natural y psíquico (dígalo el mismo *Polifemo* de Góngora) sino también ser vistos —en un acto no propiamente sacrílego pero sí desacralizador— en la perspectiva de lo literal y mostrenco. Hay, pues, dos maneras extremas de asumir lo heroico y lo sagrado: con la reverencia y con la burla. A este propósito recordaba Sor Juana en su *Respuesta a Sor Filotea* que fue costumbre de los romanos gentiles recibir a sus capitanes victoriosos “vestidos de púrpura y coronados de laurel”; tirado su carro, no por brutos, sino por los reyes depuestos. Pero en ese triunfal desfile siempre se escuchaba la voz de un soldado que iba diciendo al vencedor: “Mira que eres mortal; mira que tienes tal y tal defecto, sin perdonar los más vergonzosos, como sucedió en el triunfo de César, que voceaban los más viles soldados a sus oídos: *Cavete romani, aducimus vobis adulterum calvum.*” (“Cuidado, romanos, os traemos al calvo adúltero.”)

El humor de Sor Juana no podía llegar al grosero sarcasmo que notamos en las burlas mitológicas de Anastasio. La visión infernal relatada en el Romance de Fray Payo apela esencialmente a las ironías del doble sentido y a los guiños risueños que la autora dirige a su lector a propósito de temas literarios bien conocidos por ambos. Por otro lado, tampoco era posible que conformara sus visiones al redundante estilo catequístico con que son presentados el Purgatorio y el Infierno en las obras devotas de edificación, tales como —pongamos por caso— la *Vida y virtudes de la Madre María de Jesús* (México, 1676), escrita por Francisco Pardo, donde la monja piadosa fue llevada “en palmas” por unos velocísimos ángeles que la pasearon sin peligro sobre un

territorio tan áspero, horroroso y confuso que todo él estaba poblado, lleno y tupido de toscos peñascos, lóbregas cavernas, erizados crestones y profundas oscuridades, de tal modo que los quiebres o cóncavos de estas peñas mostraban y hacían patente a la vista infinita tenebrosidad y hondura sin término, que remataba en un piélago inmenso

de ardientes llamas donde vio esta
Esposa de Cristo tan copiosa
muchedumbre e innumerable
espesura de demonios [...] de cuyos
feos y abominables visajes,
espantosos aspectos y grimosas
figuras, no dejó de recibir alguna
turbación...

Sin embargo, quizá temerosa de limitar la visión de las regiones infernales a las figuras procedentes de Ovidio y Virgilio —que pudieran ser sentidas por algunos espíritus angostos como apartadas de lo decente en una religiosa—, Sor Juana relató enseguida con toda seriedad el pasaje de su alma por el Purgatorio canónico, conforme a “las verdades / que con la Fe recibimos”. Detengámonos en un solo aspecto de ese segundo relato, que corre del verso 101 al 149. En su versión del Averno mitológico empleó Sor Juana una sola vez el verbo “mirar”, y esto seguramente porque la multitud de figuras mentadas o evocadas (las Parcas, Cerbero, Caronte, Sísifo, Tántalo, etcétera) daban cuerpo y visibilidad suficientes a los contenidos conceptuales que ellas transmiten. En cambio, las nociones escatológicas vinculadas al Purgatorio tienen que ser aludidas por medio de expresiones abstractas (*id est*, intelectuales) como la “Divina Justicia” y “sus fieles ministros”, a los que — pese a carecer de una representación icónica bien establecida— dice Sor Juana una y otra vez que “miraba” y “admiraba”, aunque no propiamente en sus aspectos figurativos, sino en su persuasivo carácter doctrinario. Como se sabe, el lugar y la naturaleza del Purgatorio carecen de una definición teológica precisa; de ahí que Sor Juana haya tenido que dar de ese sitio de castigo y purgación de los pecados veniales una imagen más intelectual que sensible, cuya eficacia sugestiva no puede compararse con la que poseen las entidades mitológicas descritas en la primera narración. Dice Sor Juana:

Pero según las verdades
que con la Fe recibimos,
miraba del Purgatorio
el duro asignado sitio.

De la Justicia Divina
admiraba allí lo activo,
que allí solamente suple
cordel, verdugo y cuchillos.

...
Miraba la proporción
de tormentos exquisitos,
con que se purgan las deudas
del orden distributivo.

La serie de lugares comunes —católicos y mitológicos— desembocan previsiblemente en otra breve captación de la benevolencia del juez (Fray Payo), la cual, según las normas, debe enlazarse con la solicitud de una decisión justa para su *causa*. En la nota dedicada a la que llamó “la última obra literaria de Sor Juana” (la *Petición causídica*), decía Alberto G. Salceda que, por más que ella pretendiese que sus escritos no llevaban *resabios de procesos*, lo cierto es que hasta “en momento tan personal y trascendental, no deja de recurrir a formas curialescas”. No es de extrañar, pues, que esa tendencia apareciera ya en sus obras juveniles; en el Romance que venimos comentando, Sor Juana se ajusta con festivo entusiasmo a los preceptos de la retórica que disponen pasar de la narración a la argumentación de la *causa* por medio de una breve transición de tono afectivo y que, inmediatamente después, se presenten las *pruebas* objetivas o artísticas pertinentes al caso. Una vez concluido el relato de su visión del Purgatorio, Sor Juana —que declara haber sido sanada por intercesión divina— entra en el segundo exordio y torna al propósito de asegurarse la buena disposición de su prelado:

En efecto, quedo ya
mejor, a vuestro servicio,
con más salud que merezco,
más buena que nunca he sido.

Diréis que por qué os refiero
accidentes tan prolijos
y me pongo a contar males
cuando bienes solicito.

No voy muy descaminada;
escuchad, Señor, os pido,
que en escuchar un informe
consiste un recto juicio.

Del verso 161 al 208 se extiende la argumentación de la *causa*, fundada en pruebas de ambos tipos: las objetivas que se refieren a la falta real del sacramento de la confirmación y a la comprobada tardanza con que los

“Mexicanos Arzobispos” recibían el palio —aspectos a los que ya hicimos referencia al inicio—, y las pruebas llamadas “artísticas” que son de carácter ético y patético y tienen que ver con la necesidad moral del demandante y con la compasión que éste pueda suscitar en el juez:

Y así, Señor (no os enoje)
humildemente os suplico
me asentéis muy bien la mano,
mirad que lo necesito.

Sacudidme un bofetón
de esos sagrados armiños
que me resuene en el alma
la gracia de su sonido.

Dadme, por un solo Dios,
el sacramento que os pido;
y si no queréis por solo,
dádmelo por Uno y Trino.

Después de la seriedad teológica con que fue asumido el relato de la visión o visita del Purgatorio, en la presentación de las llamadas pruebas artísticas ya podía volver Sor Juana a los equívocos de la ironía; así, las expresiones “me asentéis muy bien la mano” y “sacudidme un bofetón” con esas manos religiosas tan puras como el armiño, son —a un tiempo— la confesada disposición de cumplir sin excusas ni remilgos los mandatos de su regla monástica (“En efecto, quedo ya/ ... más buena que nunca he sido”) y la petición de un sacramento de fe trinitaria que hasta entonces nadie había estado en condiciones de administrar en la Nueva España. San Cipriano tenía ya por cosa admitida que cuantos han sido bautizados por la Iglesia deben ser “presentados al obispo” y, por “imposición de manos, reciban el Espíritu Santo y sean perfeccionados con el sello del Señor”; de suerte que sólo por medio de ese signáculo espiritual puede alcanzar el fiel cristiano lo que suele llamarse su “estatura de adulto”. Mientras no esté confirmado, la condición del neófito es semejante a la del niño que no dispone enteramente de la fuerza de la razón; consecuentemente, podrá verse la imposición de manos del obispo como un “bofetón” asentado didácticamente a quien está todavía necesitado del castigo paterno. Así vuelve Sor Juana a colocarse en la doble vertiente de lo serio y lo

jocoso, de lo que pertenece a la dialéctica cristológica y lo que alude a la realidad de los hechos ordinarios. Ver la imposición del sacramento de la confirmación como un sello espiritual del perfeccionamiento del alma y a la vez, como un signo material que puede relacionarse con el castigo de una travesura, es también una manera de hacer de la representación de lo ordinario y cotidiano el signo de otro signo trascendental: el que remite a la obtención de la gracia divina. Quedemos, pues, en que todo el Romance de Fray Payo se mueve alternativa o simultáneamente sobre los dos ejes de lo serio y lo jocoso, de lo elevado y lo vulgar, y en que fue esa precisamente la intención de Sor Juana: la de establecer un significativo vaivén entre dos formas extremas de tratar asuntos de gran importancia; la petición del sacramento faltante —que le asegure su salvación eterna— y la del castigo paternal —que es reprehensión, pero también consejo y enseñanza— que Fray Payo podría acordarle con el propósito de que la joven reclusa superara aquellas “impertinencias” de su genio y aquellos arranques de libertad intelectual, que la propia Sor Juana confesó muchos años después en la *Respuesta a Sor Filotea*. Del verso 209 al 240 y final transcurre la *peroratio*, parte última de la oración retórica que, según los cánones, debe influir definitivamente en los afectos del juez y, por lo tanto, en el logro de su fallo favorable.

Está previsto que el epílogo o *peroratio* puede asumir el carácter de una digresión en la cual se introduzca un nuevo asunto sólo tangencialmente pertinente a la *causa* defendida. En efecto, el Romance de Fray Payo concluye de modo insólito con la expresión del deseo de la demandante (Sor Juana) de ver a su juez convertido en Santo Padre:

Así, Príncipe preclaro,
vuestros méritos altísimos
adorne gloriosamente
el Cayado Pontificio.

Si yo os viera Padre Santo,
tener, sacro Vice-Cristo,
del Universal rebaño
el soberano dominio

diera saltos de contento,
aunque éste es un regocijo
de maromero, que ha hecho
señal de placer los brincos.

Fuera a veros al instante
que, aunque encerrada me miro,
con las llaves de San Pedro
no me faltara postigo.

No hubiera sido “decente” —vale decir, honesto y apropiado— hacerle al nuevo virrey-arzobispo el magnífico halago de verlo convertido en “Vice-Cristo / del Universal rebaño” en el lenguaje serio de la cortesanía, pero era perfectamente aceptable expresarlo por medio de los signos ingenuos del regocijo infantil que, a semejanza de



Cartari. Las arpas

los maromeros, hacen “señal de placer los brincos”. De lograrse este soñado deseo, el arzobispo mexicano ya no tendría que molestarse en ir al convento jerónimo para confirmar a Sor Juana, sino que ella misma —abandonando su clausura por dispensa papal— podría trasladarse a Roma para recibir allí el ansiado sacramento.

En sus comentarios a este Romance sostenía Méndez Plancarte que “no hay sombra de protesta y queja por su prisión, en estos maromeros gracejos de tan risueña claridad espiritual”. Quizá, en efecto, no haya queja por su situación de clausura, pero quizá sí haya una protesta irónicamente velada por el hecho de no haber encontrado en el convento las condiciones adecuadas al cumplimiento de aquella empresa intelectual —de “amor a la sabiduría y a las letras”— que la movió

precisamente a entrar en religión. Quizá también el temeroso sueño del Infierno tenga su amable contrapartida en ese soñado deseo de Sor Juana, no sólo de estar confirmada en la fe de Cristo —con lo cual ella misma declararía a todos su genuina obediencia católica— sino de obtener el apoyo de una prelado culto, inteligente y bondadoso, capaz de ponerla al amparo de las necedades de una superiora o del celo excesivo y patológico de un confesor como Núñez de Miranda, empeñado en que no tuviera más empleo intelectual que el de aplicarse a la lectura de los libros sagrados.

Y era tal ese deseo de impedir que se apagase “la luz de mi entendimiento” y, por otro lado, debía de ser tal su temprana convicción de que ese propósito no podría realizarse en un convento novohispano que, manteniendo su discurso en un difícil equilibrio de “maromero”, no sólo se atrevió a formular el desmedido elogio del prelado bajo el signo de la chanza infantil y afectuosa, sino que —ya en el terreno de la ensoñación de lo imposible— se atrevió a solicitarle un segundo y más secreto favor: la gracia de ser llevada a Roma, donde podría cumplir la obra de su entendimiento lejos de las envidias, celos y zafias interpretaciones de su tenaz inclinación a la sabiduría.

Bastará releer sin prejuicios ciertos pasajes de la *Respuesta a Sor Filotea* para confirmar que no hay exageración en lo dicho. La pasión intelectual de Sor Juana es una pasión juvenil que no se extinguió al llegar la madurez y que sólo pudo ser vencida por una extrema experiencia de acoso y mortificación. “Las ventajas del entendimiento lo son en el ser”, decía con Gracián, y es natural que en esos años de juveniles impulsos no pudiera Sor Juana avenirse con la idea de “sepultar con mi nombre mi entendimiento, y sacrificársele sólo a quien me lo dio”. De modo que si *El sueño* de la madurez es el poema que relata la búsqueda metódica del conocimiento humano posible, el juvenil Romance a Fray Payo bien puede ser el poema de la búsqueda esperanzada de las condiciones necesarias para el libre ejercicio de la inteligencia, de aquella su “vehemente y poderosa inclinación a las letras” que constituyó desde la infancia el “más natural impulso que Dios puso en mí”. ◇