

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz

Tesis que, para obtener el grado de
Maestra en Letras,
presenta:

Aurora González Roldán

Asesora:

Dra. Margo Glantz Shapiro

México, D. F.
2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

I.	Antecedentes del tópico de las lágrimas en la poesía hispánica.....	1
II.	Melancolía y lágrimas: teoría humoral y “espiritual”: neumofantasmática.....	9
III.	Lágrimas en la obra poética de Garcilaso.....	25
	III.1 Voz y lágrimas.....	28
	III.1.1 Entre el silencio y la palabra	
	III.1.2 Lágrimas y discurso	
	III.1.3 El “deshacerse en llanto”	
	III.2 Apolo y Dafne, lágrimas y gloria poética. La elegía.....	34
	III.3 Orfeo y Eurídice, la naturaleza y el llanto. La égloga.....	35
	III.4 La <i>Égloga III</i>	38
IV.	En torno a la elegía.....	44
	IV.1 El fondo.....	47
	IV.2 La forma.....	50
	IV.3 La estructura.....	53
	IV.3.1. La elegía funeral	
	IV.3.2. La elegía amorosa	

IV.4 El estilo.....	58
IV.5 La epístola: dos modelos, Tansillo y Fray Luis de León.....	64
IV.6 La elegía funeral barroca: “Mueran contigo Laura pues moriste”.....	74
V. Lágrimas en la Contrarreforma.....	83
V.1 “Las lágrimas de San Pedro” de Luigi Tansillo.....	83
V. 1. 1 Catequesis del arrepentimiento	
V. 1. 2 <i>Le lagrime di San Pietro</i>	
V.2 Las lágrimas de la Magdalena.....	90
V.3 Sobre el cancionero barroco.....	94
V.4 <i>Diversas rimas</i> de Vicente Espinel.....	96
V.5 <i>Desengaño de amor en rimas</i> , Pedro Soto de Rojas.....	100
V.6 Sor Juana Inés de la Cruz: amor profano y amor divino.....	103
V.7 Lágrimas en los villancicos de Sor Juana.....	115
VI. Poesía y ciencia.....	119
VII. Lágrimas en la poesía profana de Sor Juana Inés de la Cruz.....	133
VII.1 El pensamiento por imágenes: “Detente sombra de m bien esquivo”	133
VII.2 Los ojos.....	138
VII. 2.1 La fuente de amor y el <i>Divino Narciso</i>	
VII.3 El corazón: “Esta tarde mi bien, cuando te hablaba”.....	165
VII.4 La boca: ineficacia de las palabras, “Óyeme con los ojos”.....	184

VII.4.1 Lágrimas y silencio

VII.4.2 Elocuencia de las lágrimas en la poesía de sor Juana

-Interferencia del llanto en la voz

VII.4.3 La pluma: vía apenas posible para la expresión.

VII.5 Las lágrimas.....198

VII.5.1 Signos para la expresión del alma

VII.5.2 La pena mayor: llanto o silencio

VII.5.3 Lectura barroca de las lágrimas

Prólogo

El presente trabajo comenzó a tener existencia como un aspecto apenas enunciado en mi tesis de licenciatura, donde nos propusimos explorar el tópico de Heráclito y Demócrito en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz. En aquel entonces, saltaba a la vista la importancia del motivo del llanto pues, según nuestra lectura, aparecía cultivado con especial atención. En el conjunto de la lírica sorjuanina, un grupo de poemas donde se daba un lugar especial a los lloros hacía contraste con otro registro poético donde, para sorpresa de algunos críticos, sor Juana cultivaba la parodia, la burla e incluso los epigramas picantes, a la manera de Marcial.

Fue la Dra. Margo Glantz quien confirmó la pertinencia de profundizar en el tema que ahora presentamos. Bajo su dirección, comenzamos a trabajar en el proyecto titulado “La poética del llanto en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz”, como trabajo de investigación para obtener la Maestría en Literatura Mexicana, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Así, desarrollamos en México una buena parte del presente trabajo. Ya en ese entonces resultaba claro que el tópico del llanto no era un motivo aislado en la obra de nuestra Décima Musa y que, evidentemente, se insertaba en las tradiciones poéticas de España y del Nuevo Mundo durante el siglo XVII.

Tiempo después, gracias a la beca que me otorgó la Universidad de Zaragoza y el Banco Santander Central Hispano, para realizar estudios de doctorado en España, tuve la gran oportunidad de continuar trabajando sobre este proyecto, bajo la dirección de la Dra. Aurora Egido. Durante este segundo período, desarrollamos, sobre todo, la parte comparativa con otros poetas españoles, analizando principalmente la poesía de Garcilaso por su importancia inaugural. Por otra parte prestamos especial atención a las relaciones que el tema guarda con la estética contrarreformista.

Aunque nos hemos ceñido a tratar únicamente la poesía lírica de sor Juana, incluimos entre nuestro *corpus* estudiado a *El divino Narciso* y algunos de los villancicos, sobre todo los compuestos para la fiesta de San Pedro Apóstol, en 1683. Hacemos tal excepción dada la importancia que en estas obras adquiere lo que por entonces se denominaba la “retórica de las lágrimas”.

Hemos seleccionado un conjunto de composiciones con imágenes donde intervienen las lágrimas, entendiendo por “imagen” los versos donde el llanto se presenta como un elemento poético sobresaliente, ya sea en el plano temático, que es el más frecuente, o bien con repercusiones sobre la forma y los géneros poéticos. Dejamos fuera otra serie de alusiones al llanto, menores en número y en importancia. No hemos entrado en la discusión sobre el concepto moderno de “imagen poética”, pues aunque resulta de innegable interés, en nuestro estudio preferimos seguir las perspectivas que aporta el conocimiento del horizonte estético de la misma época en que fue producida la poesía que analizamos. El estudio de este conjunto de motivos poéticos, lejos de representar un simple repertorio temático tamizado por figuras retóricas, nos ha llevado por distintos e interesantes derroteros. Ha sido necesario tratar la lírica de sor Juana como fruto de la confluencia de las tradiciones clásicas y petrarquistas, que aportó el Renacimiento, cuyas repercusiones prosiguieron sin discontinuidad hasta la época del Barroco.

Aunque en la poesía de cancionero castellana aparecen frecuentemente algunos tópicos del llanto, no hemos considerado este conjunto poético, sino que tomamos como punto de partida la poesía de Garcilaso, donde confluyeron de manera contundente y modélica la escuela petrarquista y la tradición clásica.

De manera paralela, la abundante bibliografía que actualmente se ha acumulado sobre la melancolía, estudiada como complejo cultural, nos ha permitido explorar algunos aspectos del largo recorrido del síndrome atrabiliario. Así, hemos encontrado datos para entender la manera en que la medicina y la filosofía se relacionaban con la práctica y la preceptiva poéticas, pues, entre otros aspectos, el estudio del llanto en la poesía implica indagar sobre la forma en que los contenidos médico-filosóficos se insertaban en el discurso poético.

No hemos dejado de lado las relaciones entre las corrientes de la poesía amorosa y espiritual, que desde la Edad Media mantenían estrecha relación, pues es preponderante el papel que jugaban las lágrimas en la unión amorosa humana y en la divina. Al respecto, son de gran interés los influjos que de la producción poética italiana llegaban al resto de Europa, en el siglo XVI; especialmente la fortuna y la influencia que ejerció en España un poema de Luigi Tansillo conocido como las *Lagrima di San Pietro*. Desde la época de la Contrarreforma y hasta bien entrado el siglo XVIII, las lágrimas como signo de arrepentimiento tuvieron una eclosión no solamente en la literatura sino en las artes en general. Sin embargo, tampoco hemos entrado en el

estudio de la abundante literatura espiritual que vuelve constantemente sobre el tema de las lágrimas, en manuales de confesores, biografías de monjas, tratados espirituales, entre otros géneros.

La presencia del llanto en la poesía lírica española obedecía, bien es cierto, al dominio que aún ejercían las escuelas retóricas durante los siglos XVI y XVII; sin embargo, la equivalencia de canto y llanto que ya planteaba Petrarca en el *Canzoniere* parece haber sido decisiva en la formación de los géneros menores de la poesía en lengua española; sus repercusiones a nivel formal y estructural se plasmaron en los géneros menores de raigambre clásica —églogas, elegías y epístolas— así como en toda la poesía de corte petrarquista que, en general, aportaba una buena dosis de tradición latina. Cabe señalar, sin embargo, que prescindimos de la perspectiva que nos aportaría el análisis de los géneros en prosa herederos de estas mismas tradiciones, como las novelas de caballerías o la novela pastoril.

El recuento de todos estos elementos permitió identificar un repertorio de los tópicos relacionados con el llanto, no de manera simplista sino aportando un contexto útil para valorar su función estética, en la medida de lo posible. Así, identificamos un repertorio de núcleos temáticos, relacionado directamente con otras unidades de contenido —como las filosofías de las épocas en que aquellos se presentan—, y con elementos formales como los cauces métricos y estilísticos que caracterizan algunos géneros.

Consideramos que, como los lectores y escritores del barroco, podemos hablar cabalmente de una “retórica del llanto”, pues este conjunto de tópicos y recursos mucho tiene que ver con la retórica suasoria que la oratoria clásica había heredado a los géneros menores. Incluso podemos hablar de una “poética del llanto”, puesto que esta tópica en su riqueza significativa permitía a los poetas hacer una apropiación personal, de acuerdo con su época o con las características del género ejecutado. Así, cuando utilizamos el término “poética”, no nos referimos a su acepción de preceptiva, sino a la particular elección que hacen los autores sobre éste conjunto de recursos y su utilización en una obra en particular.

La poética del llanto, así formada en épocas anteriores, sirve como cantera a la poesía amorosa del siglo XVII. Al parecer, los poetas barrocos pueden volver indistintamente sobre cualquiera de los aspectos ya tratados por la tradición en materia de llanto, con la condición de poseer, además de erudición considerable, una capacidad de análisis en la observación de los “sujetos” poéticos y un gran ingenio que efectúe

sorprendentes uniones de las partes observadas. Sin olvidar, por supuesto, una digna vestimenta elocutiva, como quería Herrera.

Sor Juana retoma, de esta manera, los géneros y materiales poéticos que en torno al llanto heredaba la Nueva España del siglo XVII, y los pone en juego de una manera organizada. Ella parece cultivar dichos tópicos con una completa libertad, como lo hacían ya Garcilaso y tantos otros poetas, negando en una composición lo que afirma contundente en otra. En nuestra opinión, lo que da estructura a su tratamiento del tema no es una posición doctrinal, sino, como poeta de su tiempo, una estética conceptual cuya última correlación filosófica habría que buscarse en el campo de la filosofía moral más que en el neoplatonismo casi ubicuo en la poesía amorosa del período áureo.

Consideramos que la principal característica que sor Juana imprime al cultivo de los tópicos del llanto es su inserción en una preocupación general en torno a los límites del lenguaje, que aparece formulada en su lírica. La identidad entre canto y llanto y sus relaciones con el silencio y la palabra, hicieron posible que sor Juana insertara la poética del llanto en un cuestionamiento de las capacidades del lenguaje, los alcances de la ciencia, y la repercusión que el buen ejercicio de todo ello tiene en un ideal de vida. Empresa que ya había desvelado a Vives y que muy probablemente llegara a sor Juana a través de toda la cultura de su tiempo, pero de manera muy particular, quizá, a través de Baltasar Gracián.

Cabe reiterar que la “poética del llanto” que nosotros presentamos es precisamente una propuesta, un posible ordenamiento en la elección que sor Juana realizara en este sentido. Las cárceles retóricas que la poesía del siglo XVI y XVII daban margen a cierta libertad que los grandes poetas hicieron propia. A nosotros nos parece que sor Juana ejerce esa libertad en su “poética del llanto”, que no plasma en ninguna obra en particular, sino que la inserta de manera versátil al lado de otras preocupaciones como la señalada crítica al lenguaje, o en su cultivo del discurso científico en la poesía, entre otras áreas de su obra. No olvidemos que uno de los rasgos de la estética conceptual imperante en el siglo XVII, era precisamente un tratamiento disperso de la “agudeza de ingenio”, como había señalado Gracián. Dicho en otras palabras, si el presente trabajo no ha logrado establecer una visión unificada sobre el tratamiento sistemático que sor Juana da a los tópicos del llanto, al menos el estudio y la contextualización de su apropiación iluminará algunos aspectos de la obra sorjuanina donde se hallan insertos.

Agradezco sinceramente a todas las personas cuya labor y apoyo hicieron posible la realización de este trabajo. En especial a mis maestros: a la Dra. Margo Glantz, por su enorme carisma como ser humano y como profesora, por abrirme las puertas de un diálogo que ha sido inspiración y formación; a la Dra. Aurora Egido, por su invaluable guía y por permitirme ser una pequeña parte del continuo lazo que van formando maestros y alumnos; a los profesores que evaluaron este trabajo, la Dra. Margit Frenk, la Dra. Dolores Bravo, el Dr. Aurelio González, y la Dra. Leonor Fernández, por su apoyo constante y por todo lo que de ellos he recibido en las aulas.

I. Antecedentes de la “retórica de las lágrimas”

En el *Segundo volumen de las obras...* de sor Juana Inés de la Cruz, impreso en 1692, aparece por primera vez el soneto “Esta tarde mi bien cuando te hablaba”, el epígrafe que lo acompaña, escrito quizá por don Juan de Orúe, anticipa el contenido del poema al señalar: “En que satisface un recelo con la retórica del llanto”. Este pequeño comentario, parece indicarnos la familiaridad con que los escritores y lectores de los Siglos de Oro identificaban los tópicos y recursos de la “elocuencia de las lágrimas”. La crítica actual también suele utilizar estos términos para referirse a las imágenes poéticas que giran en torno al llanto, sin embargo, nos parece que, hasta la fecha, pocos y muy acotados han sido los estudios dedicados a aclarar con amplitud qué se entiende por la “retórica de las lágrimas”. Ésta adquiere especial atención en la obra de sor Juana, no obstante su largo y reiterado cultivo en la tradición hispánica. Cabe señalar que las imágenes lacrimosas y su contexto juegan un papel principal en composiciones que se hallan entre las más antologadas y celebradas de la Décima Musa mexicana¹.

Las imágenes de la lírica de sor Juana, donde interviene el llanto, incluyen una serie de tópicos de la lírica hispánica que pueden remontarse hasta la poesía trovadoresca. La continua presencia de dichos tópicos atraviesa varias épocas literarias y, al llegar al Barroco, adquiere relaciones significativas condicionadas por el momento que experimentaba la poesía amorosa, caracterizado en buena medida por la ideología de la Contrarreforma. Entre otros aspectos, el estudio de estos motivos en la obra de sor Juana Inés de la Cruz nos permite observar en qué medida, ya en pleno siglo XVII, se retoman materiales poéticos cultivados desde la temprana edad moderna.

Los tópicos del llanto llegan a la lírica de la península ibérica mediante distintos cauces que van confluyendo a lo largo del tiempo. Se hallan presentes ya en la lírica galaico-portuguesa y, en virtud de la herencia trovadoresca común a toda Europa, llegan también con la

¹ Me refiero a los sonetos “Esta tarde mi bien cuando te hablaba”, “Detente sombra de mi bien esquivo” y a las liras “Amado dueño mío”, entre otros poemas. En cuanto al ámbito de la poesía religiosa, la temática de las lágrimas es central en *El Divino Narciso* y en los villancicos compuestos para la fiesta de San Pedro Apóstol, 1683. En este trabajo citaremos la obra de sor Juana Inés de la Cruz, por la edición anotada de Alfonso Méndez Plancarte, *Obras completas* t.I-IV, Fondo de Cultura Económica, México, 1951-1975 (Cabe señalar que el último tomo de esta edición estuvo a cargo de Alberto Pérez Salceda). Lo anterior, salvo en el caso de *El Divino Narciso*, que citaremos por la edición de Robin Anne Rice, EUNSA, 2005.

renovación poética que consolida Garcilaso, como parte del petrarquismo cultivado en lengua castellana. Por otro lado, la tradición de la lírica amorosa anterior al petrarquismo influye igualmente en los poetas castellanos a través de Ausias March y de Boscán, según indica Pilar Manero Sorolla:

Así, en la configuración de nuestra poesía renacentista y aún barroca, se hallan, pues, autores y obras precedentes de nuestro legado medieval, capaces de contener la herencia trovadoresca como intrasistema, junto a filtraciones stilnovísticas y dantescas —punto también atendido por Lapesa en torno a nuestro problema [el del repertorio de imágenes petrarquistas en la España renacentista] y explicitado, en general, por otros estudiosos— más evidentes cristalizaciones petrarquistas que forzosamente están presentes en la formación de nuestros líricos quinientistas alineados entre los seguidores del movimiento creado por el cantor de Laura²

Resulta, entonces, indispensable considerar el papel que juega dentro del petrarquismo la temática de los lloros, si pretendemos estudiarla en una poeta como sor Juana, dado que la poesía barroca fue, en gran medida, una evolución de la renacentista. Para comenzar, es necesario deslindar, en la medida de lo posible, lo que se ha entendido como petrarquismo, en cuanto a la repercusión que el *Canzoniere* ha tenido en la lírica española. Por una parte se ha señalado la pertinencia del término aplicado a las imitaciones del *Canzoniere* en lo que atañe a su estructura, es decir la composición y ordenación de un poemario. Ahora bien, desde la misma época del poeta aretino, existieron dos interpretaciones distintas que desembocaron en dos modos de entender el petrarquismo. Para algunos, el *Canzoniere* era una historia de amor donde se immortalizaba la existencia real de la pasión por una mujer. La otra interpretación consideró a Laura como mero símbolo en una obra ordenada a manera de *exemplum* medieval que narra el paso del amor humano al divino³. Antonio Prieto señala la fecunda tensión que existe en el *Canzoniere*: una estructura ejemplar medieval conviviendo con la aspiración renacentista a la gloria poética. Bajo esta última perspectiva se ha estudiado la manera en que los poetas de la España renacentista y barroca han imitado la estructura petrarquista.⁴

² MANERO SOROLLA Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, p. 60.

³ Antonio PRIETO “El *Desengaño de amor en rimas*, de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista” *Sertha Philologica F. Lázaro Carreter*, II. Madrid, Cátedra, 1983, p. 403.

⁴ Sobre las diversas circunstancias en torno a la pasión de amor que abordan tanto Marino como Soto de Rojas, véase Juan Manuel ROZAS, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978; José Lara Garrido trata el tema, en el caso de las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel, Pilar PALOMO VAZQUEZ et al., *Estudios sobre Vicente Espinel*, Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana 1), pp. 17-30, 1979, reimpreso en LARA GARRIDO y GARROTE BERNAL, *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, II, 1993, pp. 319-330;

Sin embargo, se admite también el uso del término “petrarquismo” para referirse a la imitación de las *Rime* en el plano de los procedimientos retóricos⁵, o a la presencia de ciertos repertorios temáticos⁶. Estamos de acuerdo con la aseveración que hace P. Manero Sorolla sobre la pertinencia y utilidad del estudio de este repertorio temático en el conocimiento de la poesía española renacentista y barroca. Ahora bien, incluso dicho “petrarquismo” —que no tiene en cuenta la estructura del *Canzoniere*— se ha estudiado casi siempre de manera fragmentaria, olvidándose por completo de la dimensión estructural⁷.

Una vez admitida la utilidad que adquiere el estudio individual de los tópicos del llanto, será imprescindible analizarlos en el conjunto de la obra poética a la que pertenecen, atendiendo a los orígenes y a la tradición que respaldan el trayecto general de las imágenes petrarquistas,⁸ es decir, atendiendo a las tensiones estructurales de las *Rime*, que en el siglo XVII sirvieron a las expresiones poéticas del desengaño barroco. En el trabajo que ahora presentamos, aunque se trata del estudio de un motivo petrarquista como muchos otros, es fundamental considerar la dimensión estructural en la que se insertaba ya en el *Canzoniere* y cuyas consecuencias repercuten hasta el siglo XVII.

sobre Garcilaso y Boscán, Antonio ARMISÉN, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Universidad de Zaragoza, 1982; Antonio PRIETO analiza el caso de Soto de Rojas en “El *Desengaño...*”, y el de Garcilaso en *La poesía española. Andáis tras mis escritos*. I, Cátedra, Madrid, 1984; también sobre Soto de Rojas, Aurora EGIDO “La enfermedad de amor en el *Desengaño de amor* de Soto de Rojas”, *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Universidad de Granada, 1984, reimpreso en EGIDO Aurora, *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1990, pp. 143-172. En su tesis dedicada al *Desengaño*, Cabello Porras discute algunas de estas perspectivas, llamando la atención sobre las marcas estructurales del petrarquismo que conserva el cancionero barroco, Gregorio CABELLO PORRAS, *Barroco y cancionero*, Universidad de Almería-Universidad de Málaga, 2004.

⁵ Estudiados por Dámaso ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970, entre otros.

⁶ Sobre este aspecto, señala A. PRIETO, “Pero el *Canzoniere* no es sólo, claro está, una historia que progresa de manera secuencial, sino que puede leerse como un texto que conjunta autónomos motivos esenciales regidos por el yo del poeta...No es lo esbozado un petrarquismo de cancionero sino de núcleos temáticos...”, “El *Desengaño...*”, p. 405.

⁷ La recopilación que hace Pilar MANERO SOROLLA, *Op. cit.*, parece ser el intento de más largo alcance luego de una serie de acercamientos fragmentarios, que ella señala, pp. 33-61.

⁸ Cabello Porras, *Barroco y cancionero.*, pp. 27-28, ha señalado la necesidad de ampliar el punto de vista de los estudios “positivistas” del petrarquismo entre los que señala como “modélico” al de J. G. FUCILLA, *Estudios sobre petrarquismo en España*. Madrid, CSIC, 1960. Propone, siguiendo a J. LARA GARRIDO, “La lírica de Barahona de Soto. Poética manierista y texto plural”, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1994, pp. 103-284, y a A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma “antologia”*, Roma, Bulzoni, 1974, realizar un estudio del petrarquismo basado en el concepto de “microcancionero” que ha acuñado éste último estudioso.

Otro gran eje de conocimientos que debemos tener en cuenta es la herencia clásica que llega a los quehaceres poéticos del siglo XVI, igualmente en el marco de la obra garcilasiana. Los géneros clásicos latinos condicionaron los usos y destinos de la imitación petrarquista, y con ellos la suerte que corriera la temática de las lágrimas.

En cuanto al análisis específico sobre las imágenes del llanto en la poesía española, uno de los primeros trabajos fue el de L. Beszard, donde resalta la relevancia que adquiere la descripción del llanto derramado por los héroes, en los cantares de gesta medievales⁹. Más tarde, la labor crítica en torno a la poesía de Garcilaso, a partir de la década de los veinte, ha aportado —aunque de manera tangencial— datos al contexto en el que aparecen las imágenes poéticas de las lágrimas. Charles Aubrun, por su parte, dedica un breve artículo a señalar algunas formulaciones del imperativo “Salid lágrimas...”¹⁰, verso de gran fortuna en la poesía española de los siglos XV y XVI. El interés por el estudio de este verso, en su recreación garcilasiana, continúa vigente dentro de la abundante bibliografía dedicada a la *Égloga I*.¹¹

Uno de los estudios más apreciados por la crítica, en cuanto a nuestro tema, es el que llevó a cabo Vittorio Bodini¹², donde aborda la poesía de Quevedo y de Góngora. Alude el estudioso a un cambio diacrónico en el funcionamiento del tópico, partiendo de Petrarca mismo, pasando por el petrarquismo italiano del XVI, la época que va de Garcilaso a Herrera, y propone enseguida un cambio radical para cuando el Barroco lo cultiva. Sostiene que a Quevedo corresponde efectuar una desvalorización de las lágrimas fundamentada casi siempre en conceptos donde se oponen fuego y agua. En la poesía de Góngora, Bodini advierte una ampliación de perspectivas en el tratamiento del tópico mediante una serie de correlaciones que lo enriquecen y lo alejan de la univocidad en que se encontraba, esto es, de la simple equivalencia con el dolor. Señala, igualmente, en la poesía del cordobés la presencia de las

⁹ L. BESZARD, “Les larmes dans l’épopée (Étude de littérature comparée)”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVII, 1903, pp. 385-412 y 513-49, y XXVIII, 1904, pp. 641-74.

¹⁰ Charles V. AUBRUN “Salid Lágrimas”, en *Bulletin Hispanique.*, LX, 1958, pp. 505-7.

¹¹ Andrés ROIG, “Las lágrimas de Salicio en la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. Vol. III: Estudios Áureos II*, Birmingham, The University of Birmingham Vol. III, 1998, p. 163-73.

¹² Vittorio BODINI, “Las lágrimas barrocas” en *Estudio estructural de la literatura clásica española*. Barcelona, Martínez Roca, 1971.

lágrimas como ríos y de las “lágrimas cansadas”, sintagma que indicaba una crítica gongorina a los excesos en el uso del tópico.

Por la misma época que Bodini, Jacqueline Risset señala la importancia que Maurice Scève¹³ concede al tema en su poesía, y hace una comparación de las imágenes lacrimosas en dicha obra y en la de Góngora. Aparentemente sin relación alguna entre su artículo y el de Bodini, Risset coincide con éste al ver en la poesía de Scève —y en la de Góngora— una “complication” del universo semántico al cual aluden las lágrimas, interpreta tal coincidencia como una tendencia común a los dos poetas en la evolución literaria que va del Renacimiento al Barroco.

Lara Garrido, en su estudio sobre las *Diversas Rimas* de Espinel, retoma de Bodini y de Risset el postulado que considera a las lágrimas como un signo que evoluciona y cambia su funcionamiento en las épocas literarias que atraviesa; además propone el análisis de este tema como un elemento particularmente importante del nivel significativo, funcionando como elemento formal; se apoya igualmente en los comentarios realizados por E. Chiorbolle¹⁴ y Natalino Sapegno¹⁵ sobre la transformación de las lágrimas en las *Rime* de Petrarca, y en la diferenciación de signo, síntoma y símbolo trazada por A. Prieto¹⁶. Así considera que este signo en particular se ha comportado como síntoma durante el Renacimiento, como signo en el Manierismo y como símbolo en el Barroco.

Al igual que Bodini, Lara Garrido admite una lexicalización de las imágenes lacrimosas y una amplificación o conversión en símbolo que efectuara el Barroco. Por otra parte señala una operación distinta asociada con una manifestación manierista: la “aclaración explícita de la relación significante”. Con tal concepto se refiere a una parte de la tradición que, en este caso, suele introducir en la lírica las precisiones del saber médico-filosófico sobre la producción de las lágrimas. Esta intención no es muy perceptible en el *Canzoniere*, o pasa desapercibida

¹³ Jacqueline RISSET “Un thème pregongoresque: les larmes chez Maurice Scève“, *Atti del convegno internazionale sul tema : Premarinismo e pregongorismo* (Roma, aprile 1971). Roma, Accademia Nazionale Dei Lincei, 1973. La importancia de las lágrimas para Scève es visible en el título de su obra *Le blason de la larme*.

¹⁴ E. CHIORBOLE, “Il pianto di Laura”, *Studi Petrarquesqui*, I, 1948, pp. 51-62.

¹⁵ Natalino SAPEGNO, *Historia de la literatura italiana* (traducción de Juan Petit), Labor, Barcelona, 1964, p. 79.

¹⁶ Quien a su vez se fundamenta en los conceptos de Morris, en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona, 1972, p. 23.

dentro de la multivocidad de los llantos en los versos de Petrarca¹⁷; sin embargo se halla formulada claramente en Garcilaso y se presenta igualmente en Herrera¹⁸, en Figueroa¹⁹ y en Lope de Vega, entre otros poetas. Vertiente, ésta, que veremos mucho más frecuentada por sor Juana, comparada con la supuesta amplificación barroca del tema.

Gregorio Cabello Porras, por su parte, retoma el señalamiento de Lara Garrido acerca de la importancia que los lloros tienen en el *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas y recoge toda la gama de valencias que adopta el tópico tanto en los ciclos que componen las *rimas de exaltación y de ausencia*, donde las lágrimas participan en la casuística de la pasión amorosa, como en aquellos otros ciclos que integran las *rimas de desengaño*, donde funcionan como signo de contrición y conversión, y que, en este caso, contribuyen a construir la estructura de *exemplum* del cancionero de Soto.

Aunque la poesía de sor Juana no se organice en un cancionero con estructura de *exemplum*, pues se aleja bastante de los rasgos que G. Cabello Porras señala como código de la imitación petrarquista²⁰, podemos afirmar que en sus versos se encuentra ese otro petrarquismo al que hemos aludido, a nivel de núcleos temáticos e incluso ideológicos derivados del petrarquismo estructural. En este caso, los tópicos de las lágrimas funcionan en una casuística bastante racional de la pasión amorosa, donde sor Juana sigue en mayor medida la tradición de acudir a los saberes médico-filosófico, como había hecho el *Dolce stil nuovo*. Así, vemos estos contenidos aun vigentes en el siglo XVII, aunque con una perspectiva estética que se alejaba cada vez más de sus antecedentes renacentistas, pues las vicisitudes que compendia el tópico se poetizaban bajo el imperio de lo conceptual.

La poética del llanto se presenta, sobre todo, en la poesía profana de Juana Inés, mientras que el valor ejemplarizante de las lágrimas repercute en composiciones como los villancicos cantados en la fiesta de San Pedro Apóstol celebrada en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México en el año de 1683. Valor piadoso del llanto que resulta igualmente esencial en la compleja alegoría del *Divino Narciso*. Cabe señalar que este auto sacramental, donde juega un papel central la simbología del agua y el tema del llanto purificador, representa

¹⁷ J. RISSET, *Art. cit.*, p. 157, señala la presencia de tal tendencia en la poesía de Scève.

¹⁸ Oreste MACRÍ, dedica algunos párrafos al tema en la poesía de Herrera, en “La preocupación científica”, *Fernando de Herrera*. Madrid, Gredos, 1972, pp. 123-142

¹⁹ Antonio PRIETO trata el tema en relación a Figueroa en *La poesía española...*p. 18.

²⁰ *Barroco y cancionero...*, p. 33-37.

también una conversión a lo divino de la pasión de amor humano, aunque con una valoración positiva de ésta. El peso literario que en la época de la Contrarreforma adquirieron las lágrimas queda atestiguado por la fortuna que disfrutó un poema como *Le lagrime di San Pietro* de Luigi Tansillo, poema que tradujo incluso el mismo Cervantes²¹. Tansillo trabó amistad con Garcilaso y se rodeó de otras muchas personalidades llegadas de la península ibérica a la ciudad de Nápoles. Su famoso poema fue objeto de traducciones, imitaciones o simplemente fue punto de partida para otras composiciones en castellano.²² Su influencia llega sin duda a la época de sor Juana en la Nueva España. Igualmente corre con fortuna en esta época el tema de las lágrimas de la Magdalena, cuyo tratamiento, según Quondam²³ y otros críticos, se concentra en la sensualidad del pecado previo a la conversión.

Se ha señalado que sor Juana examinó inquisitivamente toda una serie de circunstancias propias de la pasión amorosa, sin voluntad de realizar ninguna sistematización coherente de sus opiniones y que, sorprendentemente, los mismos conceptos y agudezas cultivadas en la poesía amorosa pasan a los poemas de tema religioso²⁴. En nuestra opinión, el tratamiento de los tópicos lacrimosos reafirma el anterior señalamiento. Sor Juana cultiva, en más de una ocasión, la conversión a lo divino de las imágenes lacrimosas, en un principio patrimonio de la poesía amorosa; sin embargo no hay vía alguna de conversión en estas contrafacturas. De manera distinta, en la poesía profana, el tratamiento de estos temas sí presenta un mayor grado de organicidad o, dicho en otras palabras, estos tópicos son tratados en el marco de las permanentes preocupaciones sorjuaninas: la búsqueda del conocimiento, la capacidad discursiva del lenguaje o las cárceles retóricas y morales de su tiempo.

²¹ En el capítulo XXIII de la primera parte del Quijote, aparece una octava de este poema, aparentemente traducida por Cervantes, según opinión de la crítica que confirma F. Rico en Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, (edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 220.

²² J. Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

²³ QUONDAM, *La parola ni laberinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Bari, Laterza. 1975, p. 15, cit. en G. CABELLO PORRAS, *Barroco y cancionero...*, p. 269.

²⁴ TERRY, Arthur, "Human and Divine Love in the Poetry of Sor Juana Inés de la Cruz ." en JONES, R. O.(ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis, 1973, 297-313.

La crítica ha admitido la presencia del desengaño en la poesía de sor Juana, sin embargo, en una perspectiva bastante alejada del ámbito religioso:

Ai vertici dell'allegoria trasfigurante della poesia di Sor Juana ci troviamo, dunque, stranamente di fronte a due strade solo in apparenza contraddittorie: da un lato, a una sfiducia per tutto ciò che non sia sensibilmente verificabile, contro ogni illusione e ogni ombra senza speranza del suo giorno; dall'altro, a una fiducia nelle possibilità della fantasia creatrice. La zona del libero arbitrio viene così estesa in due direzioni diverse e divergente, ma non contrapposte e l'un l'altra annullantesi. A una fede tutta umana risponde un estremo disincanto, igualmente umano e nient'altro che umano.²⁵

Así, observaremos la actualización que sor Juana hace del tópico de las lágrimas, como motivo de su poesía amorosa en el horizonte literario que prevalecía durante la segunda mitad del siglo XVII novohispano, que había sido condicionado en gran medida por la ideología de la Contrarreforma.

Margo Glantz ha señalado la relación que guardaban, en la obra de sor Juana, los tópicos que ahora consideramos con la ardua expresión del corazón.²⁶ Para esas fechas, los tópicos del llanto y de la difícil expresión del corazón eran motivos que habían sobrevivido en una literatura cortesana que pasó del código amoroso al *ars vivendi*. Con los mismos contenidos de antaño se creaban discursos que respaldaran una nueva técnica de vivir y de sobrevivir. Permítasenos señalar, en este ambiente, la experiencia personal de sor Juana que, siendo religiosa profesada, se muestra públicamente como escritora de letras profanas, y que en los últimos años de su vida es obligada a renunciar a su vocación intelectual y a llevar a cabo una supuesta “conversión”²⁷. Aunque actualmente se da por perdido *El equilibrio moral*, tratado filosófico de la jerónima, así como la producción literaria más docta que prometía ya en la dedicatoria de su *Segundo volumen*, ciertas regiones de su poesía profana, como aquella donde funcionan las imágenes del llanto, se enlazan con la perspectiva moral que sor Juana trataba de formular ante la encrucijada que le tocaba vivir.

²⁵ Dario, PUCCINI, “Al vertici dell'allegoria trasfigurante: ‘amor-locura’ ed estremo ‘desengaño’”, *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalità del Barocco Messicano*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, p. 144.

²⁶ Margo GLANTZ, “El jeroglífico del sentimiento” en PASCUAL BUXÓ José (ed.), *La producción simbólica en la América colonial: interrelación de la literatura y las artes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

²⁷ Según la noticia que aporta Teresa CASTELLO YTURBE, “Encuentro entre el conde de la Cortina y el capellán del convento de San Jerónimo”, Georgina SABAT DE RIVERS, *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*, 1998, México, pp. 175-178, después de la muerte de sor Juana se hallaron en su celda varios folios de composiciones sacras y profanas lo que comprobaría que la escritora continuaba en actividad aunque ya no poseyera ni su biblioteca ni sus instrumentos científicos.

II. Melancolía y lágrimas: teoría humoral y “espiritual”: pneumofantasmática

Una lectura del *Primero Sueño* puede darnos idea del interés que para Sor Juana Inés de la Cruz tenían los conocimientos médicos. En este poema, las condiciones del sueño son tanto el sosiego nocturno del mundo como la especial fisiología del cuerpo dormido. La noche induce en el cuerpo un estado, no sólo susceptible, sino propicio para la comunicación con las instancias espirituales superiores, mediante las funciones más elevadas de la mente —aquellas que efectúa la *fantasía*.

Ya se ha deslindado al *Sueño* de las *Soledades* de Góngora, poemas que pareciera emular a la distancia. En cuanto a la *inventio*, las diferencias saltan a la vista, los poemas gongorinos tienen como asunto una descripción bucólica mientras que el *Sueño* poetiza sobre asuntos filosóficos y científicos. En cuanto al lenguaje, se ha observado una mayor cercanía de esta silva sorjuanina con el ideal elocutivo de Herrera¹, aunque reste por estudiarse relaciones tan interesantes como la que existe entre la obra de la Décima Musa mexicana y la obra de Baltasar Gracián.

Las relaciones entre medicina y literatura han comenzado ya a ser estudiadas y prueba de ello es la abundante bibliografía que podemos encontrar en torno a la melancolía, estudiada como un complejo cultural y en no pocas ocasiones estrechamente ligada a las manifestaciones literarias de distintas épocas.² En el campo de los Siglos de Oro también se ha comenzado a prestar atención al papel jugado por los conocimientos médico-filosóficos, pero en el caso de sor Juana, poco se ha escrito al respecto. Para estudiar el tema que nos hemos propuesto, resulta indispensable hacer una pequeña revisión a fin de hacernos una idea de los conocimientos médicos que podía tener un escritor culto por aquellos tiempos. Más adelante comentaremos

¹ Rosa PERELMUTER PÉREZ, *Noche intelectual: obscuridad idiomática*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

² No sería este el lugar más adecuado para recopilar dicha bibliografía que puede encontrarse, algunos de estos trabajos son los de Raymond KLIBANSKY, et. al, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991; Aurora EGIDO, *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994, donde encontramos numerosas referencias a otras obras que abordan el tema; Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996; o Felice Gambin, *Azabache, Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Pisa, Edizioni ETS-Università degli Studi di Verona, 2005 y Aurora EGIDO, “Don Quijote, enfermo de amores”, *Los rostros del Quijote*, Ibercaja, Zaragoza, 2005.

con un poco más de precisión las relaciones que guardaban los contenidos y las formas cultivadas por los poetas de los Siglos de Oro.

El conjunto de conocimientos sobre el cuerpo humano, que había partido de la Antigüedad con Aristóteles, conoció cantidad de comentarios y discusiones durante la Edad Media. Pensemos, por otra parte, que hasta entonces se escriben largos tratados médicos dentro de textos filosóficos y se sostienen corrientes de pensamiento relacionadas estrechamente con los conocimientos que aportaba la fisiología de la época. Acerca del mundo hispánico del siglo XVI, nos dice José Luis Abellán: “en nuestra tradición filosófica se da como característica ininterrumpida la existencia en todas las épocas de un grupo de médicos que se sienten atraídos por la filosofía, que leen y escriben sobre ella y que con relativa frecuencia hacen interesantes aportes a esta disciplina”³. Bajo este entorno, podemos entender la trascendencia que tiene, en un poema como el *Primero Sueño* cuyo tema es la búsqueda del conocimiento, la descripción de la fisiología del sueño. La medicina cobra un significado igualmente medular en otros registros poéticos de nuestra jerónima, donde participa el funcionamiento del corazón, de las “virtudes interiores”, que se concentra en la aparición del llanto.

Consideraremos a las lágrimas primeramente como un complejo signo durante largo tiempo inscrito en la historia de las pasiones; la más oscura de estas, la melancolía, atraviesa prácticamente toda la historia de Occidente, de manera que la época contemporánea aún no logra desentrañar los misterios que encierran una serie de padecimientos o comportamientos psicológicos agrupados en el síndrome del “humor negro”⁴.

En el ambiente científico de la España del siglo XVI tuvo gran importancia la escuela de medicina de Alcalá, con miembros como Laguna, López de Corella, Vallés y Vega.⁵ En textos como el *Remedio de cuerpos humanos y silva de experiencias*, del médico Luis Lobera de Ávila

³ *Historia crítica del pensamiento español*, La Edad de Oro, t. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, 207.

⁴ Roger BARTRA, “Melancolía y cultura. Notas sobre enfermedad, misticismo y demonología en la España del Siglo de Oro” en *Historia y Grafía*, No. 8. México: Universidad Iberoamericana, 1997, p. 32.

⁵ Guillermo Serés, en su introducción a Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Cátedra, 1989, p. 17, llama la atención sobre estos autores y remite a los estudios de J. M. LÓPEZ PIÑERO, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1979. y Luis GRANJEL, *Historia general de la medicina española, II: la medicina española renacentista*, Salamanca, 1980. Existen además numerosos trabajos de López Piñero sobre la ciencia y medicina en España.

(1480-1551)⁶, que vió la luz en Alcalá de Henares el año 1542, conocido igualmente como *Declaración en suma breve de la orgánica y maravillosa composición del microcosmos o menor mundo que es el hombre ordenada por artificio maravilloso en forma de sueño o ficción*, se introducía la alegoría del cuerpo humano como castillo, visión que curiosamente le había venido durante un sueño. Lobera relata ahí su visión del cuerpo humano como una torre, de tierra deleznable dada la caducidad y final destino de la materia carnal. Márquez Villanueva valora este texto como una propuesta semi-ascética que encontraría buena fortuna en un ambiente, el de la Europa del siglo XVI, donde los conocimientos sobre el cuerpo humano comenzaban a desarrollarse y a ser materia de obras como la de Rabelais, cuya línea continuaría hasta autores como La Mettrie.⁷ En opinión del estudioso, los ascéticos daban ya una notable muestra de modernidad al interesarse por los componentes naturales del cuerpo humano, punto de partida de su camino espiritual, aunque el interés del pensamiento ascético por la fisiología humana se había iniciado ya con autores como San Ambrosio, durante la Edad Media.

Siguiendo a Lobera de Ávila, *Las Moradas*, de Santa Teresa, desarrollarían aún más la alegoría del cuerpo como castillo, poblado de un sin fin de personificaciones de las potencias naturales. La santa agregaría, además, su bagaje de asidua lectora de libros de caballerías y de poesía de cancionero, géneros poblados y, en ocasiones, estructurados por las realizaciones literarias de lo que en los tratados médicos se identificaba como la enfermedad de amor. El capítulo siete de *Las fundaciones* trata por entero el problema de recibir en los conventos a miembros con propensiones a la melancolía, ese mal que asolaba los monasterios como un efecto secundario o padecimiento de los contemplativos. Ésta era una preocupación que llevó a muchos escritores de orientación “espiritual” a tratar el tema en sus escritos, como hacen Francisco de Osuna en su *Tercer abecedario místico espiritual* (1525-1554)⁸ y Lobera de Ávila, quien realizó uno de los primeros estudios sobre la melancolía, en el *Remedios de cuerpos*

⁶ Reproducido en Luis ALBERTI LÓPEZ, *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*, Madrid, CSIC, 1948. Lobera de Ávila también publicó tratados como *Vergel de sanidad o banquete de nobles caballeros y “El regimiento de la salud, y de la esterilidad...”* y *el Libro de las quatro enfermedades cortesanas* (1544) (reproducción facsímil), Fundación de Ciencias de la Salud, 1992.

⁷ Entre otros médicos españoles que escriben por la misma época, tenemos Bernardino MONTAÑA DE MONSERRATE, *Anatomía del hombre* (1551), Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

⁸ Con edición y estudio por Melquíades Andrés, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972.

humanos. Pedro Mercado, de manera similar, dedicó uno de sus *Diálogos de philosophía natural y moral* (1558) a la melancolía⁹.

Como veremos a lo largo de este trabajo, el tratamiento literario y científico tanto de la enfermedad de amor como de su superación hacia las escalas mayores del espíritu compartirán el mismo sistema anatómico y casi idénticos procesos fisiológicos y psicológicos con el conocimiento, con las actividades intelectuales y con los ejercicios poéticos. Así, persistiría la idea platónica que ponderaba al furor erótico por encima de los arrebatos profético, religioso y poético. Aurora Egido ha estudiado la enfermedad de amor en diversos géneros, por ejemplo ha señalado su utilización como alegoría y fuente de un lenguaje en la obra de Santa Teresa. La erudita resume las confluencias en las que cada género o propósito literario aprovechaba uno u otro polo de la metáfora amorosa:

La religión de amor proveía, en los cancioneros y en las llamadas novelas sentimentales, caballerescas o pastoriles, de toda una simbología de dolencias, martirios y pasiones que corren parejas con el petrarquismo y otras corrientes afines a la enfermedad como metáfora amorosa. A ello cabría añadir el auge de la melancolía en la filosofía oculta desde Agripa a Ficino. Melancolía que ocupa un lugar relevante en la obra teresiana. El eros neoplatónico tiene evidentes paralelos con San Juan de la Cruz cuyos versos y prosas abundan en heridas, sequedades y locuras amorosas, al igual que en la obra de su hermana en religión.¹⁰

Hasta hace poco los estudiosos de sor Juana hacían un tajante deslinde entre su obra y la de Santa Teresa. Al establecer este distanciamiento, se quería llamar la atención sobre un carácter marcadamente racional en la obra de nuestra jerónima. Sin embargo los críticos pasaban por alto que sor Juana compartía con la santa de Ávila y con otros escritores espirituales el acervo de la filosofía mística; más adelante volveremos sobre este punto. Por ahora nos parece importante señalar, entre el *Sueño* y los escritores espirituales, este común interés por la fisiología corporal, como fundamento de las más altas operaciones del espíritu que podía experimentar el individuo.

⁹ Marquez Villanueva señala que Santa Teresa muy probablemente leyera a estos médicos, sigue principalmente a Lobera, con él considera a la melancolía verdadera locura y propone para su curación un régimen bastante duro, dado el peligro demoníaco que representaba. Mercado propondría mayor tolerancia para los que sufrían esta enfermedad, con sorprendentes coincidencias con nuestras contemporáneas terapias grupales, recomendaba reunirse para contar los padecimientos y lograr reír de uno mismo, *Op. cit.*, 519-521.

¹⁰ Aurora EGIDO, "La enfermedad como camino de perfección en la *Vida* de Santa Teresa", *Congreso Internacional Teresiano : 4-7 octubre, 1982* (edición dirigida por Teófanos Egido Martínez, Víctor García de la Concha y Olegario González de Cardenal), Universidad de Salamanca-Universidad Pontificia de Salamanca-Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, p. 172.

Con una separación de más de un siglo, entre la época de Sor Juana y la de los místicos españoles, mediaría una obra de tanta trascendencia como el *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) de Juan Huarte de San Juan, cuyas repercusiones tanto en la práctica como en la teoría literaria se han señalado en obras tan importantes como *El Quijote*, de Cervantes y la *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano. Todas estas obras otorgan un lugar preponderante a los fundamentos naturales y corporales que condicionan la actividad intelectual y por lo tanto, la producción literaria. Por otra parte, Méndez Plancarte ya señalaba las estrechas relaciones entre los pasajes del *Sueño* dedicados a la fisiología del cuerpo dormido y la *Introducción del Símbolo de la Fe* (1583). En otro lugar analizaremos las relaciones entre el mencionado pasaje del *Sueño* y la obra de Fray Luis de Granada. Sobre este último escritor se ha señalado la influencia de Lobera de Ávila, particularmente en cuanto a un común optimismo antropológico.¹¹

Vemos, entonces, que el dominio de Sor Juana sobre la fisiología de su tiempo no es un caso aislado —en ella indudable dado su amplia erudición¹²— sino resultado de una actividad constante en los siglos XVI y XVII, pues incluso, ya bien avanzado este último, en España se seguían publicando tratados espirituales con idéntica atención a lo corpóreo como la *Lucerna mystica* (1692) de José López de Ezquerro¹³. Vale la pena señalar que, en la Nueva España, la Universidad da continuidad a las actividades científicas, en las áreas de filosofía y medicina, entre otras. Cabe mencionar, igualmente, que en el Nuevo Mundo florece una abundante escritura de monjas que, dirigidas por sus confesores, reflejaban en sus escritos autobiográficos los rigores ejercidos por las reglas conventuales sobre el alma y sobre el cuerpo. En las minuciosas descripciones de sus ejercicios disciplinantes y de sus encuentros con Cristo, se refleja igualmente la atención a lo corpóreo que aportaba la tradición espiritual de la que fueron continuadoras, en algún modo.

¹¹ Pedro LAÍN ENTRALGO, *La antropología en la obra de Fray Luis de Granada*, CSIC, Madrid, 1988.

¹² Erudición basada tanto en polianteas como en obras originales, en varias lenguas, según ha mostrado Sagrario López Poza en su análisis del *Neptuno alegórico*, a la usanza de los escritores cultos de su tiempo, ver “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*”, *La perinola*, núm 7, 2003.

¹³ Aurora EGIDO, “La enfermedad como camino de perfección...”, p. 162.

Las imbricaciones entre medicina, filosofía y literatura habían partido desde mucho tiempo atrás. La búsqueda que la Antigüedad y la Edad Media realizaron en torno a las pasiones cristalizó en dos corrientes que se complementaron y se mantuvieron vigentes por lo menos hasta el siglo XV: la teoría humoral y la teoría neumática. Según la teoría humoral, la salud o la enfermedad están determinadas por el equilibrio de las cuatro sustancias: sangre, cólera, flema y bilis negra. El término “humor” designó un líquido corporal, pero también cierto influjo inmaterial, como parece indicarnos el sentido actual de la palabra, que refiere un estado de ánimo. El hecho de que la sangre fuera considerada como una de las sustancias centrales en el funcionamiento del cuerpo es evidente incluso para la sensibilidad actual, tanto por su color fascinante como por la cantidad que de ella existe en los organismos. La bilis amarilla o “cólera” y la flema o linfa también son sustancias identificables físicamente. No sucede así con la bilis negra, atrabilis, o melancolía; los tratados médicos no dan certeramente su ubicación en el cuerpo, aunque algunas consecuencias de su desequilibrio se manifiesten en las cavidades del cerebro. En general, la bilis negra es considerada un subproducto de la sangre, y en ocasiones un desecho.

Raymond Klibansky explica la formación de la teoría humoral, desde sus orígenes griegos, básicamente a partir de tres elementos: el pensamiento numérico pitagórico, un afán analítico de explicar lo complejo mediante partes simples en una expresión numérica —en el sentido pitagórico— ordenada en un equilibrio. Luego se establecería una relación entre las sustancias reales que podían encontrarse en el cuerpo y que conferirían a éste las cualidades de los cuatro elementos que se encontraban en el cosmos. Con algunas dificultades tras haber descartado considerar multitud de sustancias poseedoras de las distintas cualidades cuyo equilibrio, según había asentado Alcmeón, confería la salud. Klibansky, resume así todos estos elementos:

La idea de los humores como tales procede de la medicina empírica. La idea de la tétada, la definición de la salud como equilibrio de las distintas partes y la de la enfermedad como perturbación de ese equilibrio son aportaciones pitagóricas (recogidas por Empédocles). La idea de que al correr de las estaciones cada una de las cuatro sustancias prevalece por turno parece ser puramente empedocliana. Pero el mérito de combinar todas estas ideas en un solo sistema, y con ello crear la doctrina del humoralismo que dominaría en el futuro, se debe sin duda el poderoso escritor que compuso la primera parte del *De la naturaleza del hombre*.¹⁴

¹⁴ KLIBANSKY, SAXL, PANOFSKY, *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991, pp. 29-34

Pero si los humores se correspondían con los cuatro elementos, y estos eran neutros, ni perjudiciales ni benéficos, el sistema presentaba un escollo: un desequilibrio en los cuatro humores no solamente originaba una enfermedad sino que podía ser simplemente un “temperamento”, es decir una “temperación” humoral que daba lugar a las complejiones flemática, sanguínea, colérica o melancólica. Tales denominaciones, que a partir sobre todo del temperamento melancólico, funden el hábito y la fisonomía con la patología, significan tanto aptitud constitucional como enfermedad, igualmente a partir de la obra hipocrática. Aunque en la Antigüedad la teoría humoral se fue formando en medio de diversas discusiones que derivaron en varias direcciones, después de los textos de Rufo de Éfeso y de Galeno permaneció casi intacta durante la Edad Media y el Renacimiento. Constantino el Africano (*De melancholia*) introduce los saberes de éstos dos últimos autores en el pensamiento Europeo, aprovechando el trabajo de Ishaq Ibn Imrán, máximo exponente entre los médicos árabes que se ocuparon de la melancolía asimilando las contribuciones teóricas griegas más tardías.¹⁵ Luego, los tratados sobre la melancolía de la escuela árabe fueron retomados por la escuela de Salerno.

Ishaq Ibn Imran, vecino de Bagdad entre los siglos IX y X, así ajustado a la escuela galénica, recogía la idea de que la melancolía podía presentarse bajo tres formas¹⁶, todas provocadas por la bilis negra, pero originadas en distintas partes del cuerpo: La primera se produce en el cerebro, como consecuencia del sobrecalentamiento de la bilis amarilla¹⁷ y se manifiesta en forma dinámica en una especie de manía. La segunda forma es provocada por la presencia de la bilis negra en todo el cuerpo, alternando los síntomas de la anterior con momentos de miedo y depresión, en una especie de trastorno maníaco-depresivo. La tercera, la melancolía del hipocondrio (zona superior del abdomen, relacionada con el corazón) es provocada por el derrame, en el epigastrio, de la bilis negra que secundariamente llega al

¹⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶ Roger BARTRA, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Anagrama, 2001, p. 32, da noticias de este médico citando los textos de Mary F. WACK, *Lovsickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries* y ULLMAN M., *Islamic Medicine*

¹⁷ Este es el proceso que sufre Don Quijote, de naturaleza colérica. Una alimentación mesurada propia de los hidalgos empobrecidos juntamente con el calor veraniego le producen un humor melancólico.

cerebro; presenta como síntomas flatulencia, pesadez, vómitos agrios y por último, llantos constantes.

Al parecer, después del *De melancholia*, de Constantino, los tratados médicos comienzan sus apartados dedicados a la melancolía vinculando este padecimiento con el “amor hereos” estableciendo así una influencia decisiva en la invención del “amante melancólico” de la literatura.¹⁸

Para Averroes, el exceso de atrabilis en sí misma provocaba la apariencia propia del “melancólico”: ser terroso, retraído, mezquino. Tiempo después, Amato Lusitano, médico del siglo XVI —oponiéndose a Averroes, según Roger Bartra— opina que es el humor negro, dado su color, el causante de los síntomas. De manera cercana al tercer tipo de melancolía que describe Isaac Ibn Imrán, considera el derramamiento de lágrimas como parte de esta patología:

El paciente despierta muy perturbado...se siente aliviado al eructar, bostezar y derramar lágrimas; pues así el humor se atenúa y transforma en vapor negro. Este vapor retenido en el estómago y el corazón es liberado al bostezar y al eructar. De la misma manera la porción de humor que asciende a la cabeza llega a la comisura de los párpados y a los senos nasales. Después por una violenta conmoción se escapa en lágrimas de la misma forma en que el que llega a la vejiga es excretado en la orina¹⁹

Según esta opinión se entiende que la atrabilis se separa en una fase líquida y otra gaseosa o “vaporosa”; la parte líquida se excreta en dos humores transparentes: la orina y las lágrimas, mientras que el “vapor negro”, ya invisible, se libera al bostezar y eructar.

Los autores que seguían la tradición de los humoral cultivaron también la llamada teoría de los “espíritus” o teoría neumática, según la cual existe un *pneuma* o principio único que anima todo el universo, tanto a las esferas celestes como al mundo natural en la tierra, y que actúa mediante ciertas partículas cuya naturaleza se encuentra entre lo corpóreo y lo incorpóreo. Esta doctrina comenzó a integrarse probablemente a partir del siglo V. Demócrito de Abdera —genio “melancólico” contemporáneo de Hipócrates y padre del atomismo— formuló una teoría

¹⁸En este punto, Klibansky sigue sobre todo el artículo de I. L. LOWES, “The Lovers Malady Of Heroes”, en *Modern Philology*, XI (1914).

¹⁹ Amato LUSITANO, *Centúrias de curas medicinais* (trad. al portugués de Firmino Crespo), t. III, UNL, Lisboa, circa 1980, p. 77 y Harry FRIEDELWAND, “Two Jewish Physicians of the Sixteenth Century” en *The Jews and Medicine. Essays*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1944, p.397; ambas traducciones del original *Curatium medicinalium centuriae quatuor*, Venecia, Balthesarem Constantinum, 1557, (cuarta centuria, curación 42), ambos textos son citados en R. BARTRA, *Cultura y melancolía...*, p.104.

igualmente “atómica” para explicar la relación entre el alma y el cuerpo; propuso la existencia de partículas discretas que, a un tiempo, intervienen en el funcionamiento del organismo y son vehículo del alma. El siguiente gran momento de la teoría “espiritual” llega con los estoicos, luego es sistematizada en gran medida por Aristóteles, que al ofrecer una versión naturalista de la teoría platónica del amor, explicó igualmente la función del *pneuma* en términos materiales. Así en el *De generatione animalium*, de Aristóteles, encontramos ya la idea de esta especie de energía universal²⁰, e igualmente en el *De anima* se expresa la concepción del amor como una pasión o movimiento de los sentidos.²¹

Con anterioridad a Galeno, los textos médicos afirmaban que en el cuerpo humano el *pneuma* proviene, o bien de las exhalaciones de la sangre, o bien del aire aspirado, y distinguen entre un neuma vital, alojado en el corazón, y un neuma psíquico en el cerebro. Estos son los antecedentes del *pneuma* que los pensadores estoicos toman como principio central de su cosmología. Para ellos el neuma tiene una naturaleza corpórea, sutil y luminosa. A veces en confusión o en fusión con la teoría humoral, se llegó a una clara concepción de tres tipos de partículas semicorpóreas, llamadas “espíritus”, que se mantuvo presente entre los pensadores europeos incluso hasta el mismo René Descartes. Según el pensamiento clásico, había tres clases de espíritus: el *pneuma* o *espíritu vital* tenía una naturaleza material aunque sutil, se abastecía de aire por medio de los pulmones, los poros de la piel y por la digestión de la comida (sorprende la cercanía de estas ideas con los procesos de respiración y oxidación que explica la fisiología moderna); el *espíritu animal* o *pneuma psíquico*, estaba asociado con el cerebro y con las actividades del sistema nervioso; luego se añadiría el *espíritu natural* asociado con el hígado y con el crecimiento²².

Así, la teoría humoral y la teoría neumática trataban de explicar la actividad natural y mental del ser humano, asumiendo siempre la existencia de una relación estrecha entre el alma y cuerpo que, en el siglo XVII, refutaría Descartes.

²⁰ JACKSON, Stanley W., *Historia de la melancolía y la depresión* (trad. de Consuelo Vázquez de Parga), Madrid, Turner, 1989, p. 27-28.

²¹ La mejor compilación donde se explica detalladamente el desarrollo de esta tradición, desde sus orígenes estoicos más antiguos es la obra de Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes...*ed. cit., pp. 54-86. Aunque en general todo el volumen se ocupa de esta compleja teoría.

²² *Ibidem*.

Es en el corazón, órgano de las pasiones nobles y fuente central de calor en el cuerpo, donde se generan los espíritus vitales al combinarse las partes más sutiles de la sangre con el aire inspirado; luego, mediante la arteria que sube al cerebro, los espíritus vitales entran en la cabeza, sufren un filtraje en el cerebro y los más sutiles de entre éstos se convierten en los espíritus animales que participan tanto en la actividad muscular como en la recepción de las percepciones que pueden ser externas, aquellas que detectan los sentidos, o internas, las “pasiones del alma” como la voluntad o la aversión. Los espíritus animales son también los vehículos de la inteligencia, la voz, la reproducción y los cinco sentidos.

Es opinión común a todos estos textos médico-filosóficos, y a los textos poéticos, que los espíritus animales se generan en el cerebro, como una transformación de los vitales, nacidos en el corazón, y luego de un segundo filtraje dan origen a los “espíritus visivos” o “rayos visuales”. Así entran en funcionamiento conjunto los ojos, el corazón y las potencias mentales, de manera que el cuerpo humano, partícipe del mundo inferior, puede serlo también del mundo suprasensible gracias a la operación de la más alta de estas virtudes, la *fantasía*, y del menos incorpóreo de los espíritus, el *fantástico*:

Desde el cerebro el espíritu animal llena los nervios e irradia por todo el cuerpo, produciendo la sensibilidad y el movimiento. Desde la celda fantástica se ramifica en efecto el nervio óptico que, bifurcándose, alcanza los ojos. En la cavidad de este nervio pasa el espíritu animal, que aquí se hace todavía más sutil y, según una teoría, sale de los ojos como espíritu visivo, se dirige hasta el objeto a través del aire, que funge para él de “suplemento” y, habiéndose informado de su figura y de su color, regresa al ojo y de allí a la celda fantástica; según otra teoría, el espíritu visivo, sin salir de los ojos, recibe a través del aire la impronta del objeto y la transmite al espíritu fantástico. Un mecanismo análogo vale para el oído y los otros sentidos. En la celda fantástica, el espíritu animal actúa las imágenes de la fantasía, en la celda memorial produce la memoria y, en la logística, la razón.²³

Giorgio Agamben remonta hasta Platón la idea del pensamiento por imágenes que proponía la teoría neumática o pneumofantasmática. Intervienen en el proceso las funciones o cavidades cerebrales que, descritas por Galeno, son consideradas de manera muy variante entre los escritores medievales. Para Avicena son “cinco virtudes” internas las que participan, mientras que para Averroes entran en juego tres instancias, el ojo, el *sentido común* y la *fantasía*:

²³ Giorgio AGAMBEN, *Estancias, fantasma y palabra en la cultura occidental*. Valencia, Pretextos, 1995, p. 169. Guillermo Serés también recoge la distinción entre las dos vertientes del proceso visivo, *La transformación...*, p. 61.

Decimos pues, que el aire mediante la luz recibe primeramente la forma de las cosas, después la entrega a la red externa del ojo y ésta la transmite poco a poco hasta la red última, después de la cual se encuentra el sentido común. En medio la red granizosa comprende la forma de las cosas: ésta es como un espejo cuya naturaleza es intermedia entre la del aire y la del agua. Por eso recibe las formas del aire, puesto que es semejante a un espejo, y las transmite al agua, puesto que su naturaleza es común a entrambas. El agua, de la que Aristóteles dice que se encuentra después del humor granizoso, es lo que Galeno llama vítreo y es la extrema porción del ojo: es a través de ella como el sentido común ve la forma.²⁴

Esta es una de las primeras fases mediante las cuales las percepciones debían irse despojando de su naturaleza material, para que, luego de pasar sucesivas etapas, pudieran llegar finalmente al intelecto como puras abstracciones. El proceso debía continuar de la siguiente manera:

Apenas el sentido común recibe la forma, la transmite a la virtud imaginativa, la cual la recibe de modo más espiritual; esta forma pertenece pues al tercer orden. Las formas tienen en efecto tres órdenes: el primero es corpóreo, el segundo está en el sentido común, y es espiritual, el tercero se encuentra en la imaginación, y es más espiritual. Y puesto que es más espiritual que en el sentido común, la imaginación no necesita, para hacerla presente de la presencia de la cosa externa; inversamente, en el sentido la imaginación no ve aquella forma y no abstrae su intención sino después de una atenta y prolongada intuición.²⁵

Esta repetida “denudatio” va realizándose mediante una transmisión de espejo en espejo, cada vez más sutiles, hasta llegar a la potencia corporal más fina que es la *fantasía*. Esta potencia interior era el eslabón que unía al cuerpo con el alma, pues comunicaba las especies, ya sin rastros de materia, al intelecto, potencia del alma racional. Si, al igual que la contemplación amorosa —sobre la que insistiremos más tarde— todo proceso cognoscitivo se daba a través de un paso de espejo en espejo de la imagen exterior hasta llegar a la *fantasía*, o *virtud imaginativa*

²⁴ G. AGAMBEN, *Op. cit.*, p. 169.

²⁵ El Comentador abunda en la explicación de este proceso especular: “Los órdenes de esta forma en estas virtudes son pues, según Aristóteles, como sí un hombre tomase un espejo que tuviese dos caras y, mirando en una de ellas, pusiese la otra en dirección del agua. Si ahora alguno mirase en la segunda cara del espejo, es decir en la que está vuelta hacia el agua, verá aquella misma forma descrita por el agua en el espejo. La forma de aquel que mira es la cosa sensible, el espejo es el aire mediano y el agua es el ojo; la segunda cara del espejo es la virtud sensitiva y el hombre que la comprende es la virtud imaginativa. Si por lo tanto aquel que mira mirase ahora en este segundo espejo, la forma desaparecería del espejo y del agua y permanecería aquel que mira en la segunda cara del espejo imaginando la forma. Y así sucede con la virtud imaginativa con la forma que está en el sentido común; y por qué cuando el objeto sensible se ausenta, inmediatamente se ausenta también su forma del sentido común y permanece la imaginación en acto de imaginarla, se explica por el hecho de que el sentido común ve la forma mediante el ojo, el ojo mediante el aire, y la ve en el humor acuoso que está en el ojo”, AVERROES, *Aristotelis stagiritae omnia quae extant opera cum Averrois cordubensis...commentariis*, vol. VI, Venetiis, 1552, citado en Agamben, *Op. cit.* 145.

que entra en comunicación con el alma, era posible pasar de los procesos sensuales y “bajos” a los espirituales y “altos”. Nos parece que esta función fisio-psicológica que explicaba el proceso cognoscitivo resultó fundamental en el proceso de conversión de lo erótico hacia lo espiritual, concebido en manifestaciones concretas de la cultura como la “contrición” de los fieles que procuraba la iglesia católica y que condicionó géneros literarios desde el cancionero petrarquista hasta la poesía religiosa del siglo XVII. Para todas estas manifestaciones culturales y literarias era crucial la dinámica de las imágenes en el alma.

Estas operaciones del pensamiento tenían lugar sobre todo en los melancólicos y en los enamorados que veían extenuadas sus energías en el constante cultivo de las imágenes, ya sea porque su naturaleza sensual los impulsaba a iniciar el proceso contemplativo o porque su natural inclinación meditabunda mezclaba de esta manera el espíritu y el deseo; en ambos casos vivían una intensa y rica experiencia interior que los hacía apartarse de la realidad. Lo anterior podía desembocar en una grave patología, el morbo melancólico, o en las realizaciones de los hombres ilustres. Para Klibansky no es sino hasta el Renacimiento cuando los *viri literati* asocian su experiencia vital e intelectual al síndrome atrabiliario; en especial Marsilio Ficino influye en toda Europa con su interpretación de un posible influjo alto y noble de Saturno²⁶. Durante la Edad Media se persiguió pues a la melancolía, en los monasterios bajo la denominación de “acidia” y entre los laicos como un peligro de posesión diabólica²⁷. Sin embargo, Agamben sostiene que también durante el Medievo existió una interpretación positiva de la melancolía, en el contexto de la doctrina pneumatológica. Para probarlo nos ofrece una cita del *De insomniis* de Sinesio como muestra de una cristalización “sin residuo” del neuma y el fantasma, ya presente en el neoplatonismo, en la idea de un “espíritu fantástico”, sujeto de la sensación, de los sueños, de la adivinación y de los influjos divinos:

El espíritu fantástico es el sensorio más común y el primer cuerpo del alma. Se esconde en la interioridad y gobierna al ser viviente como desde una ciudadela. La naturaleza le ha construido en efecto alrededor toda la fábrica de la cabeza. El oído y la vista no son verdaderamente sentidos, sino instrumentos del sentido, ministros del sentido común como porteros del ser viviente, que refieren al

²⁶ KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL, *Saturno y la melancolía* Madrid, Alianza, 1991.

²⁷ BARTRA, *Cultura y melancolía...*

amo lo que perciben en el exterior... El espíritu fantástico es, en cambio, un sentido perfecto en cada una de sus partes...sin intermediarios, es el más cercano al alma y ciertamente el más divino²⁸.

Hubo pues, según Agamben, un resurgimiento de la pneumatología durante la Edad Media que comienza en la literatura latina del siglo XI, con Constantino el Africano, y tiene su primera cúspide con la traducción del *De differentia animae et spiritus* de Costa ben Luca. Este complejo doctrinal “alimentará tan fecundamente la ciencia, la especulación y la poesía del renacimiento intelectual desde el siglo XI hasta el XII. La síntesis que resulta de ello es tan característica, que la cultura europea de ese período podría definirse con razón como una neumofantasmología, en cuyo ámbito se circunscribe a la vez una cosmología, una fisiología, una psicología y una soteriología”²⁹. Sor Juana, como Sinesio, consideraba al sueño no como un impedimento para la búsqueda del conocimiento, sino una especie de liberación de las potencias mentales:

y más, Señora mía, que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta, y las dejo por no cansaros...

OC, IV: 460

una liberación fundamentada, no obstante, en el funcionamiento del cuerpo. El viaje del alma hacia la contemplación cognoscitiva comienza gracias a la disposición propicia de los humores:

Ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
templada hoguera del calor humano,
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa dio a la imaginativa
y aquésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía

²⁸ Giorgio AGAMBEN, *Op. cit.*, p. 165. Una de las consecuencias de situar tanto al proceso amoroso como al cognoscitivo en la cabeza, contribuyó a relacionar los procesos intelectuales con la cabeza y el cerebro, mientras que se consideró que las pasiones tenían por sede al corazón; todo esto en contra de la opinión del Filósofo.

²⁹ *Ibid.*, 167.

lugar de que formase
imágenes diversas.

OC, I: 341, vv. 251-266

Octavio Paz comentó este pasaje del sueño, haciendo un apretado resumen de la tradición filosófica que se volcaba en la factura de tales versos, ahí nos habla de la “teoría de los humores y la de los espíritus vitales, que sor Juana no distingue enteramente”. Pero precisamente gracias a investigaciones posteriores al trabajo de Paz, que han indagado sobre el caudal de conocimientos fisiológicos todavía vigentes en la era barroca, nos parece que no es la décima musa quien confunde la indispensable “krisis”³⁰ o temperamento de los humores corporales que posibilitaba de la mejor manera las funciones de sutiles procesos como la visión o el sueño. Las discusiones que a lo largo de los siglos se hicieron sobre estos temas se nos presentan ahora como un cúmulo de literatura con incontables pequeñas variaciones que la hacen un tanto difícil de seguir. Sin embargo con la somera revisión que hasta ahora hemos expuesto resulta claro que las potencias interiores no podían trabajar con entidades materiales como lo eran los cuatro humores. Los versos de sor Juana dicen que los temperados humores “daban a la fantasía lugar de que formase imágenes diversas”, es decir simplemente permitían el funcionamiento de las potencias interiores. No nos parece, entonces, que exista ninguna confusión en estos versos del *Primero Sueño*.

Cabe hacer otra observación en torno a los conocimientos fisiológicos que se poetiza en este pasaje del *Sueño*. Siguiendo las notas de Alfonso Méndez Plancarte, es opinión generalizada que al decir “templada hoguera del calor humano” Sor Juana se refiere al estómago; sin embargo, ni en este fragmento ni en ninguna otra parte del poema, hay prueba directa y segura para hacer una afirmación tan contundente. En el verso 204 se comienza a hablar del corazón, luego una tirada de veintidós versos describe al pulmón y los sentidos, y enseguida se habla de un órgano que tiene funciones de centro calorífico, distribuidor de alimento y finalmente punto de partida de los humores que intervendrán en la actividad de la *fantasía*. Pero la poeta nunca da un nombre directo para este órgano y, si se tratara del estómago, sería muy difícil atribuirle todas estas funciones.

³⁰ Como ya hemos comentado, en la obra de Klibansky puede encontrarse la larga discusión sobre la armonía de los cuatro humores y sus consecuencias en el campo de la fisiología, la fisiognomía y la filosofía moral.

Me parece que sor Juana comparte la posición averroísta en los versos que siguen, en este pasaje del *Sueño*, al considerar a la *fantasía* como punto de unión entre el alma y el cuerpo. Con esto no intento afirmar que ella hubiera hecho una lectura directa del médico árabe, pero es innegable que sus lecturas del campo médico iban más allá de Fray Luis de Granada, como lo discutiré más adelante.

En todo caso, lo que nos interesa resaltar, por el momento, es que, dada la tradición existente en España sobre todos los asuntos concernientes a la medicina, no resultaría nada extraño que los conocimientos de sor Juana fueran igualmente profundos, en la medida que lo permitía su época. Como veremos más adelante las relaciones entre medicina y poesía no eran triviales, nos atrevemos a afirmar que prácticamente todo escritor o pensador de los Siglos de Oro las tendría muy en cuenta. En el mismo fragmento de la *Respuesta a Sor Filotea* que acabamos de citar hay otro indicio de que Sor Juana tenía un dominio bastante amplio del tema, pues nos relata una discusión que sostuvo con los médicos que la atendían durante una enfermedad. Si esta discusión tuvo lugar realmente, ella, valiéndose de la teoría “espiritual”, se atrevía a contradecir el tratamiento que le prohibía sus horas de lectura:

y en una ocasión que, por un grave accidente de estómago, me prohibieron los médicos el estudio, pasé así algunos días, y luego les propuse que era menos dañoso el concedérmelos, porque eran tan fuertes y vehementes mis cogitaciones, que consumían más espíritus en un cuarto de hora que el estudio de los libros en cuatro días

OC, IV: 460

Tiempo atrás la doctrina “espiritual” se había alojado en la poesía amorosa del siglo XIII y en la obra Dante Alighieri. Los “spiritelli” de Cavalcanti y de Dante son el espíritu fantástico, agente del enamoramiento y del conocimiento. El poeta vivía una experiencia intelectual y sensual, amorosa y cognoscitiva donde desempeñaba un papel central la contemplación del ser amado. Dante se deslumbra ante la visión de Beatriz, que lo impulsa luego en su viaje intelectual; Petrarca, de otro modo, relata con fruición las coordenadas de tiempo y lugar en que vio por primera vez a Laura.

Una de las más conocidas formulaciones de esta “escena de la mirada”, explicada en términos de los “espíritus visuales” es el soneto V de Garcilaso que sor Juana toma como modelo para escribir otro, “Mandas Anarda que sin llanto asista”. El poeta toledano no llega a la trascendencia de la contemplación amorosa mediante el canto a la amada, sino a través del canto a su ausencia; en este soneto, a la constelación del corazón, mente y ojos, agrega el llanto. Sor

Juana escribe su versión de este soneto garcilasiano, y retoma la doctrina neumofantasmática que lo antecede, de manera sistemática, en su poesía amorosa, desarrollando el motivo del llanto en los encuentros o desencuentros de los amantes. Enseguida mostraremos que las lágrimas jugaron un papel fundamental en la obra de Garcilaso, y sus seguidores utilizaron el caudal de tópicos, significaciones y recursos que les ofrecía la “retórica de las lágrimas”. Sor Juana también acudió a esta veta, ya casi exigua, de la poesía amorosa con el éxito que su ingenio sacaba de motivos tan recurrentes. El devenir epistemológico pronto cortarían definitivamente el cordón umbilical con que la filosofía alimentaba la poética del llanto en los Siglos de Oro. Regresaremos a comentar ambos sonetos, el de Garcilaso y el de sor Juana, más de una vez, pues constituyen parte fundamental del tema que nos ocupa.

III. Lágrimas en la obra poética de Garcilaso

De las abundantes imágenes del llanto en la obra poética de Garcilaso podemos distinguir dos grupos que coincidirían a grandes rasgos con la división de tendencias petrarquista, vertida en coplas, sonetos y canciones, y clasicista, compuesta por las odas, elegías y églogas²⁷. El tratamiento de los lloros como parte de la temática amorosa, donde en buena medida intervienen los saberes de la fisiología médica antigua, se encuentra en toda la obra del toledano sin atender a esta división esquemática; sin embargo, en las églogas y en las elegías, el tratamiento del llanto forma parte de la estructura y carácter genéricos.

La doctrina neoplatónica sobre el amor, que en gran medida fue continuadora de la teoría neumofantasmática medieval, se halla vertida principalmente en dos composiciones de Garcilaso, los sonetos V y VIII. El soneto V describe la imagen de la dama grabada en el alma²⁸:

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo,
tan solo, que aun de vos me guardo en esto

Soneto V, vv. 1-4

El motivo de la imagen grabada en el corazón tiene dos consecuencias centrales en el tema que nos ocupa, por un lado, es la “imagen” platónica de la que el lenguaje intentará dar cuenta y, por otro lado, según la filosofía natural, dispara la producción de llanto, un llanto que equivaldrá a expresión poética.

El soneto VIII está dedicado por entero a describir el mecanismo productor de lágrimas, lo transcribimos completamente aquí, dada la importancia que tiene este poema inaugural en la poética del llanto de los Siglos de Oro:

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;

²⁷ VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona, Crítica, 1995, p. LXI. En adelante, citamos la obra de Garcilaso por esta edición.

²⁸ Bienvenido MORROS, ofrece una extenso recuento de este tópico desde poetas griegos, como Meleagro, provenzales, sicilianos, toscanos, stilnovistas, poetas de cancionero catalanes y castellanos, *op. cit.*, p. 369-375.

éntranse en el camino fácilmente
por do los mios, de tal clamor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d' aquel bien que 'sta presente.

Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;

mas no hallando fácil el camino
que los suyos entrando derretían
revientan por salir do no hay salida.²⁹

Soneto VIII

Aunque no se diga aquí explícitamente que los “espíritus” se transforman en lágrimas, la similitud con los versos 62 a 71 de la canción IV, que examinaremos un poco más adelante, no deja lugar a dudas. La doctrina que respalda a todas estas composiciones, según vemos, es bastante consistente. La contemplación de la belleza mundana, produce una copia o imagen impresa en el corazón y en la memoria. Todo el proceso se verifica mediante la acción de los “espíritus”; así, no sólo el corazón sino todo el cuerpo participa del contacto con esta “imagen divina”. Recordemos que la contemplación de la imagen divina impresa en el alma humana puede remontarse hasta Platón y Aristóteles³⁰.

Si, según la doctrina platónica, el lenguaje intenta dar testimonio de la belleza concebida en el alma, para Garcilaso la poesía será una traslación de lo que la dama escribe en el corazón (soneto V), o bien de la imagen femenina también ahí alojada. En palabras de Guillermo Serés,

²⁹ La crítica ha observado dos posibles fuentes para este soneto, ya sea una lectura de Dante, en una de las temporadas que Garcilaso pasó en Nápoles, ver H. KENISTON, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*, Nueva York, 1922, 195-196, o bien la influencia directa del *Cortegiano*, de Castiglione, cuya traducción al castellano, supervisara Garcilaso, a petición de Boscán. Antonio GARGANO hace un recuento de los caminos en que la crítica ha seguido buscando las fuentes de este soneto, *Fonti, miti, topoi, cinque studi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori Editore, 1988, pp. 55-60, este autor reporta una gran cantidad de estudios que se han dedicado al asunto, y que pueden ser divididos en dos partes. La primera de ellas es un conjunto de propuestas realizadas de manera individual, todas anteriores a 1925, que señalan diversos autores como posibles fuentes de Garcilaso. La segunda se inicia con la edición que realizó ese mismo año Hayward Keniston y se caracteriza por asignar al soneto VIII una sola fuente, *Il Cortegiano*, de Castiglione, en esta línea de opinión intervinieron después Altolaguirre, Rivers, y luego fue ratificada por Alberto Blecua y Rafael Lapesa.

³⁰ Platón, en el *Filebo* (39a) y en el *Teeto* (191de) y Aristóteles en el *De anima* (1424a, 15-20) y en el *De memoria* (450a). Dos de los estudios más sugerentes sobre estos aspectos de la teoría neoplatónica son los de Giorgio AGAMBEN, *Op. cit.* y Guillermo SERÉS, *La transformación...* Otros muchos estudiosos han comentado estos aspectos en los sonetos V y VII de Garcilaso, recogidos en las notas de Bienvenido MORROS, *Op. cit.*

“La descripción de todo el proceso imaginativo-espiritual es, precisamente, el poema (su *inventio*).”³¹

En Petrarca ya se encontraban las dos vertientes que, a nuestro parecer, animó la copiosa producción poética de imágenes en torno al llanto. Primeramente la idea de origen platónico y ciceroniano, de la imagen mental que se intenta traducir mediante el lenguaje verbal o pictórico; esta gran aspiración está detrás de la equivalencia entre *llanto* y *canto* que resulta central en el *Canzoniere*. Por otro lado, ya en ésta obra se encuentran amalgamados, o al menos proyectados, géneros clásicos como la elegía y la epístola, aunque a veces se pasa por alto la presencia de la literatura latina en la poesía vernácula de Petrarca. Así, leemos que es Amor quien dicta los versos al poeta: “e ‘l nome che nel cor mi scrisse Amore” (*Canzoniere*, LXII, VII, 49). Ovidio ya narraba, en las *Metamorfosis*, que el diosescillo alado, al flechar a Apolo, daba origen a una especie poética que rivalizaría con la épica. En los *Amores*, no sin ironía, encontramos al dios confiriendo a su víctima sufrimientos y por lo tanto “res” poetizable. Al fin y al cabo, con las notables diferencias que separan la elegía latina de su posterior descendencia en la poesía europea, aquella se ideó como un discurso donde era indispensable el llanto y el lamento.

Otro de los refinamientos de la elegía latina es el frecuente establecimiento de paralelismos entre las fábulas mitológicas y las vicisitudes amorosas. Las funciones que los mitos tuvieron en la elegía romana parecen proyectarse de manera importante en la poesía de Garcilaso; por lo que comentaremos con especial interés las historias de Dafne y Apolo, Orfeo y Eurídice, Adonis y Venus, que se articulan en los tópicos y procedimientos en torno al llanto.

Ahora bien, conviene realizar, en la llamada poesía petrarquista o cancioneril de Garcilaso una subdivisión que separe nuestras imágenes, según el llanto se asocie con la presencia o ausencia de lenguaje verbal. Muchas de las imágenes garcilasianas, y en general de la poesía amorosa de los Siglos de Oro, donde interviene el llanto, giran en torno al tópico del secreto amoroso. Como sabemos, este tópico se cultiva en la poesía de cancionero, en España, incluso antes de la influencia petrarquizante. El poeta oscila entre una entrega o renuncia al llanto, según el caso, en la medida de la exigencia con que se observe el código cortés. Es decir que hay aquí una exploración de varios momentos en la vida amorosa y no una postura consistente que el poeta mantenga en todo momento. Dicho de otra manera, los usos del código

³¹ quien ha estudiado de manera exhaustiva el tópico de la imagen en el corazón (1996)

cortés proporcionaban al poeta materiales de los juegos conceptuales que ya se fraguaban en la poesía cancioneril.

III.1 Voz y lágrimas

Tanto en la copla III como en la canción II, se habla de un llanto derramado en silencio. En el primero de estos casos la glosa hace una amplificación de la cancioncilla inicial (primer cuarteto), donde el enamorado declara un callado tormento que ulteriormente podrá quedar de manifiesto³²:

Yo dejaré desde aquí
de ofenderos más hablando
porque mi morir callando
os ha de hablar por mí.

Copla III, vv. 1-4

Enseguida, la glosa expone una idea en cada cuarteto: primeramente, las palabras del enamorado sólo logran ofender a la cruel dama; la segunda estrofa pone de manifiesto que unas lágrimas silenciosas expresarán, a su vez, el “callado tormento” dando voz al poeta.

Gran ofensa os tengo hecha
hasta aquí en haber hablado,
pues en cosa os he enojado
que tan poco me aprovecha.
Derramaré desde aquí
mis lágrimas no hablando
porque quien muere callando
tiene quien hable por sí.

Copla III, vv. 8-15

Encontramos justamente el caso contrario, en la canción II: otros enamorados han podido llorar y consolarse, gracias a la catarsis de las lágrimas. Pero un sentimiento mucho más intenso

³² En cuanto al motivo tradicional del amor callado, además los antecedentes en Ausias March y los poetas castellanos del siglo XV y Boscán, que señala R. LAPESA, *Garcilaso: Estudios completos (La trayectoria poética de Garcilaso. Edición corregida y aumentada)*, Madrid, Istmo, 1985, 82, 48-49 y 83, Bienvenido MORROS, *op. cit.*, p. 361, señala la presencia del tópico en Manrique (“porque alguna vez hablé, halleme dello tan mal...”, XX, 7-12) y en Soria (“Encúbroos el mal que siento...”); en cuanto a este aspecto del amor callado remite al trabajo de P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, vol. I, Plihon, Rennes, 1949.

no se consuela con lágrimas, y el enamorado sufre en silencio ante la imposibilidad de verbalizar lo que se alberga en su “fantasía”:

Mas esto me es vedado,
con unas obras tales,
con que nunca fue a nadie defendido,
que si otros han dejado
de publicar sus males,
llorando el mal estado a que han venido,
señora, no habrá sido
sino con mejoría
y alivio en su tormento;
mas ha venido en mí a ser lo que siento
de tal arte, que ya en mi fantasía
no cabe, y así quedo
sufriendo aquello que decir no puedo

Canción II, vv. 40-52

La ausencia de lágrimas coincide, en este caso, con una declarada ausencia de expresión.

III.1.1 Entre el silencio y la palabra

El provecho del consuelo contrasta con la inutilidad de unas lágrimas que, lejos de ser persuasivas en beneficio del enamorado, son ignoradas por la cruel dama:

En fin a vuestras manos he venido
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m'es ya defendido;

...

Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte.

¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mis flaquezas;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

Soneto II, vv. 1-4, 9-14.

La débil persuasión, que este llanto puede ejercer sobre la dama, se convierte en argumento para elaborar una imprecación que pide cesar la tortura y otorgar la muerte al prisionero de amor. Desde otra perspectiva, la lectura de este soneto hasta el primero de los

cuartetos, parecería avanzar hacia una *retractatio*, pues al reconocer el poco provecho que tiene el llanto, se sugiere el error en que vive el enamorado. Sin embargo, en el último terceto, se manifiesta la persistencia en la vía de la pasión amorosa, con redoblado sufrimiento, pues ofrece a la dama no sólo la fineza de callar los amores, sino la de morir definitivamente en el momento que cesen las lágrimas; no es gratuito que se entretengan aquí el tópico del “reos de amor” y el del llanto. El tiempo que ha sido propicio para el lamento coincide con la sobrevivencia del reo; la ausencia de lágrimas coincide con la muerte.

III.1.2 Lágrimas y discurso

En la canción IV, donde la crítica ha visto vertida la descripción de la pasión amorosa³³, el llanto que embarga al enfermo de amor se presenta asociado al consuelo, así sucede también en la *Égloga II*. En el caso de la canción, el poeta enlaza la declaración de amor con el mundo religioso: la confesión³⁴ antes de morir. Igualmente, en esta composición podría verse un atisbo de intención ejemplarizante, pues el enamorado declara al lector su estado de enfermedad, una “aspereza” que ha de traducirse en “razones”. De otra manera el poeta declara trasladar al lenguaje articulado, a un discurrir poético, los “efetos” del mal de amores, ese traslado se propone en términos de llanto:

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones,
como ya en los efetos s’ha mostrado;
lloraré de mi mal las ocasiones;
sabrà el mundo la causa por que muero,
y moriré a lo menos confesado,
pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,

Canción IV, vv. 1-8

³³ LAPESA, *op. cit.*, 184-185, ha advertido que “el tema de la lucha interior tiene en ella un desarrollo de marcado sabor medieval”, Bienvenido MORROS, *op. cit.* apunta en Ausias March (XCIII, XVII, el motivo de la batalla alegórica entre *apetito* y *razón*.

³⁴ Herrera censuro la voz “confesado”: “Este verso humilló mucho la grandeza desta estanza”. Yendo en contra de esta opinión, el Prete Jacopín puntualizó la aparente razón de esta censura, “mas los que pueden juzgar della hallan que ni el número, ni aquella voz “a lo menos” son muy buenos para aquel lugar; y les parece en tan grande y generosa canción humilde modo de decir: “a lo menos confesado”. Y la voz, traída la religión, no es muy conveniente, aunque declaréis lo que todos: *aviendo publicado mi mal*” (*Respuesta*, 10). Es decir que incomodaba un poco la forma utilizada por Garcilaso, pero los lectores de la época reconocían perfectamente la canónica publicación del mal de amores.

Llorar implica confesar una pena que por grande no puede contenerse. La confesión, a su vez, equivale a la narración de los tormentos, y esta narración que se nos anuncia coincide con la escritura poética.

Ya en estos versos podemos incluso ver una señal del espíritu elegíaco. Los males de amores, afectos, desequilibrios humorales, excesos melancólicos han de convertirse en “razones”, es decir se asociarán a lo verbal. En nuestro siguiente capítulo volveremos sobre este asunto, pues la expresión de los afectos en lenguaje razonado que supone la elegía, implica una catarsis que une a este género con el noble fin de la tragedia.

En la *Égloga II* también hay un valor consolatorio asociado a la expresividad que conllevan las lágrimas, en este caso vertidas ante un confidente. De esta manera, Amor da una tregua a su torturado juguete, para luego arreciar los tormentos, que se pasan en silencio:

Amor quiere que muera sin reparo,
y conociendo claro que bastaba
lo que yo descansaba en este llanto
contigo a que entretanto m'aliviase
y aquel tiempo probase a sostenerme,
por más presto perderme, como injusto
me ha quitado ya el gusto que tenía
de echar la pena por la boca;
así que ya no toca nada dello
a ti querer sabello, ni contallo
a quien solo pasallo le conviene,
y muerte sola por alivio tiene.

Égloga II, vv. 374-385

III.1.3 El “deshacerse en llanto”

En la canción IV, —al igual que en los sonetos V y VIII— se encuentra vertida, en buena medida, la tradición humoral y espiritual sobre la pasión de amor. En esta composición, además del fragmento que hemos citado, se vuelve sobre el motivo del llanto. Una vez que se ha relatado la llegada del amor como destino y el final vencimiento de la razón (segunda y tercera estancias), se describe las señales del dolor (cuarta estancia):

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y oscurecer el sol a mediodía,
me convirtieron luego en otra cosa,
en volviéndose a mí la vez primera
con el calor del rayo que salía
de su vista, qu'en mí se difundía;
y de mis ojos la abundante vena
de lágrimas, al sol que me inflamaba,
no menos ayudaba
a hacer mi natura en todo ajena
de lo que era primero.

Canción IV, vv. 61-72

Los rayos que se intercambian en el encuentro de miradas encienden la sangre en el corazón del enamorado y se produce así un exceso de espíritus que saldrán al exterior en forma de lágrimas. Vale la pena advertir que en los versos de Petrarca, que los críticos han señalado como modelos de este pasaje garcilasiano, ocurre también una transformación³⁵. En el caso de la canción IV podría tratarse de la transformación de amante en amada³⁶ o bien de la transformación de la sangre, y además del corazón, en lágrimas. En otras ocasiones se habla no sólo de una transformación del corazón, sino de las “entrañas” y del cuerpo todo en llanto. El tópico del “deshacerse en llanto” aparece en poemas como la canción IV; en la *Elegía*. vv. 18-24 y vv. 223-232; y en el soneto XIII, entre otros³⁷.

Lo que dura la furia del tormento
no hay parte de mí que no se me trastorne
y que en torno de mí no esté llorando,
de nuevo protestando
que de la via espantosa atrás me torne.

Canción IV, vv. 127-131

de tu lloroso estado no mejoras,
antes, en él permaneciendo donde—
quiera que estés, tus ojos siempre bañas,
y el llanto a tu dolor así responde,

³⁵ *Canzoniere*, XXIII, 38 “ei duo mi trasformaro in quel c'hi' sono”

³⁶ Transformación que ha documentado exhaustivamente Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes*. Barcelona, Crítica, 1996.

³⁷ “El tierno pecho, en esta parte humano, / de Venus, ¿qué sintió, su Adonis/ de su sangre regar el verde llano? / Mas desde vido bien que, corrompiendo / con lágrimas sus ojos, no hacía / sino en su llanto estarse deshaciendo, / y que tornar llorando no podía / su caro y dulce amigo de la oscura / y tenebrosa noche al claro día, / los ojos enjugó y la frente pura / mostró con algo más contentamiento,” *Elegía I*, vv. 223-232; “vuelve y revuelve amor mi pensamiento, / hiere y enciende el alma temerosa, / y en llanto y en ceniza me deshago.”, Soneto XXIII.

que temo ver deshechas tus entrañas
en lágrimas, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas³⁸

Elegía I, vv. 18-24

Morros ofrece numerosos lugares de la poesía clásica que contienen el símil de las lágrimas y la nieve que se derrite, sin embargo no nos dice nada de los versos 21 y 22 de la *Elegía I*, donde se habla de la transformación de las entrañas en lágrimas. En la genealogía poética de este motivo, encontramos una imagen muy cercana en los versos de Cavalcanti:

Io non pensaba che lo cor giammai
Avesse di sospir' tormento tanto,
Che dell' anima mia nascesse pianto
Mostrando per lo viso agli occhi morte³⁹

Algunos traductores, al tratar pasajes de la obra de Cavalcanti o de Ficino, donde se alude a esta transformación de los “espíritus” en lágrimas, eligen la forma “deshacerse en llanto”. Hasta ahora no podemos asegurar si es debido a que la forma verbal italiana “nascere” implica en sí misma una transformación, o más bien sucede que los traductores están influidos por la tan peregrina frase del “deshacerse en llanto”. Una tercera posibilidad es que han elegido traducir de tal manera tomando en cuenta la fortuna del tópico en la poesía española de los Siglos de Oro. Lo cierto es que en los versos de Cavalcanti no hay propiamente una liquefacción del corazón. La fórmula se explica mucho mejor al considerar una confluencia de esta transformación “espiritual” y de las imágenes del mundo clásico que señala Morros. Vale la

³⁸ El símil aparece en la *Consolatio ad Liviam*: “Liquitur ut quondam Zephyris / solibus ictae / solvuntur tenerae vere terperite nives” y en Fracastoro: “Ac ne tu in lacrymas paulatim Aotus abires, / liquitur ut pluuiio tacta pruina Noto”. Morros advierte que los comentaristas de Garcilaso la han calificado de “comunísima” y agrega otras fuentes: Ovidio (*Amores*, I, VIII, 57-58: “Suspensaeque diu lacrimal fluyere per ora / qualiter abiecta de nive mat aqua”); Séneca (*Fedra*, 381-383: “lacrimae cadunt per ora et asiduo genae / rore irrigantur, qualiter Tauri iugis / tepido madescunt imbre perfusae nives”); Estacio (*Thebaida*, II, 193-195: “Ibant in lacrimas, veluti cum vere reverso / Bistoniae tepuere nives, submittitur ingens / Lemus et angustus Rhodope / descendit in amnes”; y Petrarca (*Canzoniere*, CXXVII, 43-44: “Qua or tenera neve per li colli, / dal sol percossa”)

³⁹ “Yo no pensé que el corazón jamás / atormentado suspirase tanto / que a mi alma hiciera deshacerse en llanto, / a otros ojos mi faz mostrando muerte.”, en Guido CAVALCANTI, *Cancionero* (edición y traducción de Juan Ramón Masoliver), Madrid, Siruela, p. 22. No es la única ocasión en que un traductor del italiano al castellano elige la forma “deshacerse en llanto”: Rocio Villa, al traducir el *De amore*, de Ficino, consigna: “deshecho en lágrimas”, en FICINO, Marsilio, *De amore : Comentario a "El Banquete" de Platón*, Madrid, Tecnos, 1986, p. 179; María Pía Lamberti y José Luis Bernal, proceden de igual manera en Marsilio Ficino, *Sobre el amor, comentarios al banquete de Platón*, México, UNAM, 1994.

pena visualizar muy bien las ocasiones en que Garcilaso retoma el tópico del “deshacerse en lágrimas” de la que podemos decir casi sin temor a equivocarnos que es una fórmula prácticamente inexcusable para los poetas de los Siglos de Oro,⁴⁰ y que se presenta incluso en registros no propiamente poéticos, por ejemplo en documentos de la doctrina católica⁴¹. No obstante, esta difundida imagen tiene una gran presencia en la lírica de sor Juana; la poeta tiene la habilidad de renovarla en uno de sus sonetos más logrados y de mejor fortuna, composición que abordaremos más de una vez a lo largo de este trabajo.

III.2 Apolo y Dafne, lágrimas y gloria poética. La elegía

Ya hemos visto el papel que juegan las lágrimas en la posible o imposible traducción de la dama o su imagen, vale decir, la fuente poética alojada en las potencia interiores. Volvemos a esta idea central a propósito de la presencia en Garcilaso del mito de Apolo y Dafne. Se ha sugerido que las lágrimas de Apolo en el soneto XIII, “A Dafne ya los brazos le crecían”, no sólo introducen un elemento emotivo en el tratamiento del mito clásico, sino que se asocian precisamente con la creación poética:

El último terceto quizá signifique no sólo el “circulo vicioso del dolor amoroso” (Rivers), sino también que al llorar y escribir sobre la amada Dafne (el laurel) crece también su propia poesía que merece también el laurel, o sea, la gloria. En Petrarca, Laura y el laurel se identifican a veces con su propia escritura y quizá en Garcilaso funcione un mecanismo semejante⁴²

H. Keniston⁴³ advierte que en este soneto la fuente de Garcilaso es Ovidio y no Petrarca. Tal señalamiento nos parece certero, pues en los versos de Petrarca que Garcilaso podría haber

⁴⁰ Como diría Sor Juana, no hay poeta que en esto “no se roce”, el tópico es extendidísimo en la poesía de los Siglos de Oro.

⁴¹ “*Devotio est quedam cordis teneritudo, qua quis in pias faciliter resolvitur lacrimas*. La devoción es cierta ternura del corazón, por la cual alguien se deshace fácilmente en piadosas lágrimas”, Dionys. Cartus.: *De quotidiano baptismo lacrimarum*, t. XXIX, página 84. *De oratione*, tomo XLI, págs. 31-55, cit. en Johan HUIZINGA, *op. cit.*, Alianza Editorial, 1994, p. 272

⁴² Bienvenido MORROS ofrece esta nota en su edición de la *Obra poética*, la atribuye a Alcina pero no precisa la ubicación de la cita; quizá se trate de una nota preparada justamente por Alcina para esta edición pues, de hecho, participa en ella con las traducciones de las odas latinas.

⁴³ H. KENISTON, *Op. cit.*

imitado, en realidad es el poeta mismo quien se transforma en laurel⁴⁴. Igualmente acertada nos parece la opinión de Alcina, pues también en el *Canzoniere* podemos encontrar la descripción del laurel plantado en el corazón, cultivado por el arado de pluma y regado con llanto:

Vomer di pena, con sospir' del fianco,
e 'l piover giú dalli occhi un dolce humore
l'addornâr sí, ch'al ciel n'ando l'odore,
cual non so già se d'altre fronda unquanco”⁴⁵

Canzoniere, CCXXVIII, vv. 5-8

Es en la poesía de Garcilaso donde aparecen las lágrimas de Apolo —puesto que no están en el texto ovidiano—, como parte fundamental en esta recreación del mito, que sintetizado en forma de soneto funciona como un emblema capaz de ser descifrado en el marco de la teoría amorosa. Garcilaso echa mano, en este caso como en otros, de las fuentes clásicas y de la herencia trovadoresca, al fin y al cabo en la conjunción de clasicismo y petrarquismo que ha propuesto la crítica, pero de manera unificada. Otras ocasiones en las que los temas mitológicos se ligan con el llanto se dan en la *Elegía I* con el duelo de Venus, que ya hemos citado, y en el soneto XII, con el llanto ejemplar de Ícaro.

III.3 Orfeo y Eurídice, la naturaleza y el llanto. La égloga

En cuanto a las églogas y elegías de Garcilaso, los tópicos del llanto merecen una detenida consideración, pues son elementos constitutivos de dichos géneros. La égloga, en su proceso de formación, dio cabida a estilos y asuntos diversos⁴⁶, centrándose finalmente en los temas amoroso y funeral. Al prevalecer el primero de estos temas sobre el segundo⁴⁷, podemos

⁴⁴ “e ‘n duo rami mutarsi ambe le braccia” (*Canzoniere*, XXIII, v. 49),

⁴⁵ Con arado de pluma, y con suspiros, / y con la dulce lluvia de los ojos / floreció de tal modo, que hasta el cielo / llegó su olor cual nunca de otras frondas (*Cancionero*, II: 699)

⁴⁶ Aurora EGIDO “*Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Crítico*n, 30, 1985, p. 43.

⁴⁷ Begoña LÓPEZ BUENO, *La égloga*. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 19.

considerar la queja pastoril o *querimonia* como un rasgo característico del género. Recordemos que se ha visto a la *Égloga I* como un poema compuesto por dos elegías una amorosa y otra funeral, en boca de Salicio y Nemoroso.

La historia, la ficción y el mito proporcionan el material vertido en la égloga. Aunque suele confundirse con el empleo de la ficción y de lo imaginario, el mito funciona al menos de dos maneras: ya sea como parte de la ficción subordinada (argumento de canciones o *exemplum*) o bien se utiliza para establecer un paralelismo entre la mitología y la ficción.

...es el caso antes aludido del mito de la Edad de Oro, que se proyecta en ese ambiente en el que transcurre la égloga; o el caso de la figura mítica de Orfeo, que con su señalada capacidad musical encantadora de la naturaleza y con su bien conocida desgracia amorosa, aparece como paradigma implícito de la figura del pastor⁴⁸.

La *Égloga I* emplea este paralelismo entre la música órfica que arrastra a la naturaleza y los lamentos pastoriles. El mito de Orfeo puede considerarse proyectado sobre el lamento de Salicio, que evoca también el mito de Polifemo y Galatea.

La equivalencia que establece Garcilaso, en el plano de la persuasión, entre la música órfica que conmueve al mundo natural y el llanto pastoril —formulado además de manera bella— resalta la crueldad de Galatea y el sufrimiento de Salicio. La primera estancia del monólogo recapitula los tópicos de la enfermedad amorosa también tratados en los poemas que ya hemos comentado: el enamorado agoniza, avergonzado de sí, desdeñado por la dama que, paradójicamente siempre presente en el alma, opone a los encendidos espíritus del corazón una dureza cifrada en la blancura y la frialdad marmórea, razones que lógicamente hacen fluir la primer intervención del famoso verso “Salid sin duelo, lágrimas corriendo”.

Se atribuye a este estribillo un origen formal a partir de la égloga VIII de Virgilio. Herrera fue quizá el primer crítico en señalar la presencia en este verso de las *Lamentaciones de amores* de Garci Sánchez de Badajoz⁴⁹, la crítica moderna ha señalado otras fuentes⁵⁰. Al parecer Garcilaso retoma, para construir su famoso estribillo, dos versos de la segunda estrofa

⁴⁸ CRISTÓBAL, Vicente, “Las églogas de Virgilio como modelo de un género” en Begoña LÓPEZ BUENO, *La égloga. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 35

⁴⁹ Julia Castillo reproduce en su edición, que es la que nosotros consultamos, un manuscrito publicado por Rodríguez Moñino, el Cancionero de Pedro del Pozo (Salamanca, 1547), Garci SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, (edición preparada por Julia Castillo), Madrid, Editora Nacional, 1980.

⁵⁰ Ch. AUBRUN, “Salid lágrimas”, en *Bulletin Hispanique.*, LX, 1958, 505-7.

de las *Lamentaciones*⁵¹. Salicio oscila entre dos actitudes: ya sea narrar o dirigirse a Galatea, para reiteradamente dirigirse a las lágrimas en el estribillo. En la penúltima estancia del lamento, hace variar el esquema y habla a Galatea con el mismo verso, cambiando el imperativo “salid” por “salir” que indica una consecuencia del desdén recibido. Con este giro sorprendente, que hace aparecer al lamento todo como una glosa del estribillo, el poeta manifiesta su insistencia en convocar al llanto que Galatea hizo “salir sin duelo” —sin piedad, como ha explicado la crítica—. En el lamento de Salicio, entonces, las lágrimas adquieren una gran importancia como signo de la pasión amorosa.

Ya hemos comentado las distintas direcciones en que la poesía petrarquista conducía las relaciones entre el tópico del amor callado y el llanto. También hemos comentado de qué manera el valor catártico de las lágrimas se introduce en la *Égloga II*, para plantear la vacilación entre el llanto verbalizado y el silencio. Ahora bien, este “dolor atenuado” gracias a las lágrimas coincidiría con el llanto pastoril que caracteriza a la égloga. La confluencia de la égloga y la tradición petrarquista permitía así que los pastores se convirtieran en verdaderos “filósofos”, pues al fin y al cabo al llorar no hacían sino sacar al exterior la mejor copia posible de los “conceptos” alojados en el seno del alma:

⁵¹ Tanto en la edición que publica Julia Castillo, como en la de A. Rodríguez Moñino, se lee:

Lágrimas de mi consuelo
que mis penas encubrillas
no podéis
salid, salid sin recelo
y regat estas mexillas
que soleis.

Enseguida el poeta se dirige a los “suspiros” y pone en boca de ellos las siguientes 18 estrofas que Rodríguez Moñino dispone entre comillas, como corresponde a la intervención de un personaje distinto al poeta; la última estrofa aparece ya sin comillas y la voz poética se dirige al corazón. Julia Castillo dispone todas las estrofas sin comillas y por otra parte presenta dos glosas a otra “canción de Garci Sánchez de Badajoz”, en Garci SÁNCHEZ DE BADAJOZ, *op. cit.*, que reproducimos aquí:

Canción

Salgan las palabras más
sangrientas del coraçon
entonadas de aquel son
que cantaua Hieremias
en el monte Sion

Las retomamos por el parecido del verso “Salgan las palabras más” con otro en las endechas de Sor Juana: “salgan del pecho, salgan / en **lágrimas** ardientes...” (*OC*, I, Endecha 204, vv. 10-11).

SALICIO:
 ¿Cómo, y no tienes algún hora enojo
 de ver que amor tu misma lengua ataje
 o la desate por su solo antojo?

ALBANIO: Salicio amigo, cese este lenguaje;
 cierra tu boca y más aquí no la abras;
 yo siento mi dolor, y tú mi ultraje.
 ¿Para qué son magníficas palabras?
 ¿Quién te hizo filósofo elocuente,
 siendo pastor d'ovejas y de cabras

Égloga II, vv. 386-397

En este poema, Albanio finalmente complace a Salicio y cuenta su pena. Los reparos que Albanio opone previamente insertan la discusión sobre el estilo “bajo” al que se asociaba lo pastoril y los asuntos y lenguaje elevados que la égloga, como género menor, había ido albergando en su dignificación⁵². La inclusión de los amores, que no habían tenido el prestigio de la “res” heroica en la escala virgiliana, sin embargo, introducía finos conocimientos sobre el alma. A través de estos tercetos vemos que la temática sobre la vida amorosa podía considerarse también asunto de “filósofos”, tal como lo había establecido la *schola amoris*.

III.4 La *Égloga III*

En la cercanía, señalada por la crítica, con que Garcilaso hace sentir el paisaje, quizá el elemento más importante sea el aprovechamiento de las imágenes simbólicas del agua. Un paralelismo entre las corrientes acuosas, el llanto y el discurrir poético, es una característica permanente en la poesía del toledano. En la *Égloga III*, donde se concentran magistralmente tantos elementos de la poética garcilasiana, se encuentra dicho paralelismo, en estrecha relación con un aprovechamiento de los tres mitos clásicos que ya hemos tenido en cuenta en estas páginas.

⁵² “La historia confirma, sin embargo, su versatilidad y proteísmo para aparecer en los más variados géneros, incluidos aquellos que fueron de invención renacentista, como la prosa novelesca y la tragicomedia pastoriles. Por lo mismo adaptó su materia en todos los niveles del decoro estilístico y de la jerarquía social, abarcando desde la voz y el porte del pastor cazurro o bobo hasta el pastor cortésano o filósofo de escuela.”, en Aurora EGIDO “*Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30, 1985, 43. Inés AZAR, por su parte, en *Discurso retórico y mundo pastoral en la “Egloga segunda” de Garcilaso*. Purdue Univ. Monographs in Romance Langs. Amsterdam: John Benjamins, 1981, ha señalado el conflicto entre el pastor y el amante y la solución retórica que Garcilaso ofrece al problema.

Según Anne Cruz, Garcilaso utiliza los mitos clásicos de una manera sistemática y consciente para dar unidad y armonía a su obra.⁵³ En la *Égloga III*, Garcilaso evoca no sólo los contenidos de los mitos sino también las composiciones donde él los ha reelaborado. La proyección que Garcilaso hace del mito de Orfeo, como hemos comentado, es una característica del género que se encuentra en estrecha relación con el llanto; además en las dos primeras églogas, las implicaciones de este mito participan en el carácter autorreflexivo de la poesía garcilasiana. En palabras de Aurora Egido:

“El dulce lamentar” afecta así al fondo y a la forma, configurando una poética del sufrimiento amoroso que nunca pierde esa armonía contenida en el “cantar sabroso” que Garcilaso destina en la *Égloga I* al Virrey de Nápoles. Gracias a esa escuela de amor que subyace en toda la tradición pastoril, se operará el milagro de una “espedida lengua y rigurosa” como la que reclama Albanio en la *Égloga II*⁵⁴

A. Cruz ha sugerido que Garcilaso sigue la técnica petrarquesca de hacer un recorrido por distintos estados psicológicos valiéndose de diversos mitos⁵⁵. Ambas travesías, la de Petrarca y la de Garcilaso, implican un carácter autorreflexivo, poetizan al mismo tiempo que analizan y justifican su quehacer poético. En esta reflexividad del discurso poético se deslizan irremediamente los tópicos de las lágrimas. El poeta del *Canzoniere*, además de convertirse en laurel, como hemos advertido, se equipara con el cisne que llora y canta antes de la muerte, y con Byblis, transformado del todo en una fuente de lágrimas.⁵⁶

⁵³ Anne CRUZ, en *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988, ha analizado la importancia de la mitología en la poesía de Garcilaso, haciendo una comparación con el *Canzoniere* de Petrarca, basándose en conceptos del psicoanálisis lacaniano relacionados con la metáfora y la metonimia. La autora propone establecer una diferencia entre la poesía de Petrarca y la de Garcilaso, sobre todo a partir del “retrato” global que los poetas hacen de sus respectivas damas. La poética de Petrarca obedecería sobre todo a un fenómeno donde la imagen de Laura se dispersa mediante el desmenuzamiento de la filosofía amorosa, mientras que la poesía de Garcilaso se fragua bajo una aspiración a la armonía clásica que coincide con un consistente “retrato” de Elisa. En este bien pensado plan clasicista, Garcilaso emplearía el mito mediante una “imitación explícita”, estableciendo metáforas que permiten acercarse al lenguaje del inconsciente —en términos lacanianos—, creando una distancia entre la referencia mitológica y su propia experiencia. Por su parte, Petrarca habría realizado una “imitación implícita”. Dejando aparte esta perspectiva lacaniana, lo más interesante de este estudio es la comparación que Cruz hace de la poesía de Garcilaso con el *Canzoniere*.

⁵⁴ Aurora EGIDO, “El tejido garcilasista en la *Égloga III*”, *De la mano de Artemia*, 2004, p. 82. La autora ofrece además bibliografía sobre los estudios del valor modélico que tiene Orfeo en la equivalencia entre pastor y poeta.

⁵⁵ La estudiosa utiliza como un apoyo para sus hipótesis conceptos lacanianos que nos parecen un poco superfluos. Nos parece que su comparación entre la poesía de Garcilaso y la de Petrarca se sostiene por sí sola, sin necesidad de ajustar sus hallazgos al psicoanálisis.

⁵⁶ “He is turned into a laurel; after his hope has been struck down like Phaeton...he grieves for it like Cygnus and becomes a swan —a lamenting poet. In a second cycle, after she steals his heart, he breaks her commandment not

La *Egloga* III, contiene en sí misma un recorrido por todas estas reflexiones e implicaciones, de una manera armónica y planificada. Los tres mitos que hacen de tema en las telas de las ninfas pueden ser vistos como tres momentos del lamento pastoril y elegíaco ya elaborado en otras ocasiones, pero esta vez ya sin proponer vacilación alguna sobre el valor del llanto y de la poesía. La tela de Filódoce reitera el papel de Orfeo, modélico para los pastores enamorados, continuamente recurriendo a la imagen de la amada y llorando las penas de amores:

y cómo, después de esto, él, impaciente
por mirarla de nuevo, la tornaba
a perder otra vez, y del tirano
se queja al monte solitario en vano

Égloga III, vv. 141-144

La historia de Apolo y Dafne es, sin lugar a dudas cifra, de la gloria poética obtenida por el cultivo de los géneros menores.⁵⁷ El texto ovidiano narra la venganza de Cupido ante un Apolo que se ufanaba de haber vencido en los trabajos de la guerra; así se justificaba la institución de los certámenes que conmemoran la hazaña del dios:

En ellos todo joven que, ya fuera con los puños, ya con los pies o las ruedas, había obtenido la victoria recibía una condecoración de hojas de encina; todavía no existía el laurel, y Febo se ceñía con hojas de cualquier árbol las sienes que embellecía su larga cabellera.

El primer amor de Febo fue Dafne, la hija del Peneo, y no fue producto del ciego azar, sino de la violenta cólera de Cupido. A éste lo había visto el Delio, orgulloso de su victoria sobre la serpiente, en el momento en que el otro doblaba los extremos de su arco tirando de la cuerda, y le dijo: “¿Qué tienes tú que ver, niño retozón, con las armas de los valientes?...Tu conténtate con estimular con tu antorcha no sé qué pasiones amorosas, y no trates de aspirar a la gloria que me es propia.” A lo que respondió el hijo de

to speak of his love, and like Battus he is turned into a stone, reduced to crying out to her with pen and ink since he cannot speak. But his humility merely inflames her pride, and so like Byblis he turns into a fountain of tears; the, like Echo, into bones and a disembodied voice; then like Actaeon, into a stag pursued by his own dogs.”, M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, cit. en Anne Cruz, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁷ Anne Cruz, *op. cit.*, p. 112, sostiene que Garcilaso no ha precisado el árbol en el que se convierte Dafne y que, por consiguiente, el laurel ha perdido su significado como premio poético. Saca esta conclusión a partir de la aplicación del concepto lacaniano sobre la relación entre la metáfora y la “objetificación” o “cosificación” del objeto amoroso. Aunque, en efecto la poesía de Garcilaso no consigne en ningún momento la palabra “laurel”, está evocando indudablemente al mito ovidiano y sus connotaciones petrarquistas. Si en los versos de Garcilaso no hay ninguna indicación al respecto, no hay porqué dudar sobre la variación de los elementos míticos involucrados. La innovación que sí introduce, y que hemos señalado ya, la del llanto de Apolo, la hace de manera totalmente explícita tanto en el soneto XIII como en esta égloga.

Venus: Aunque tu arco atravesase todo lo demás, el mío te va a atravesar a ti, en la misma medida en que todos los animales son inferiores a la divinidad, otro tanto es menor tu gloria que la mía”.⁵⁸

El germen de la metamorfosis de Dafne era la venganza de Cupido sobre Apolo, así este mito se convertía en el estandarte de la poesía elegíaca (hoy interpretada como lírica fragmentaria), que aspiraba a encumbrar el mirto de los poetas mélicos ante el prestigioso laurel que coronaba a los épicos. En la *Égloga III*, tenemos nuevamente, como en el soneto XVII, al dios de la poesía llorando penas de amores:

Mudar presto le hace el ejercicio
la vengativa mano de Cupido,
que hizo a Apolo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta d'oro

Égloga III, vv. 149-150

Siguiendo adelante en esta composición, no nos parece casual observar que el mito de Venus y Adonis, sea colocado al final, tras haber aludido al canto órfico y al laurel de la poesía escrita. Al fin y al cabo el poeta nos avisa que “La blanca Nise no tomó a destajo / de los pasados casos la memoria” (*Égloga III*, vv. 193-194). Si seguimos de cerca la geométrica propuesta de Garcilaso habrá que recordar el papel que este mito tiene en la *consolatio* de la *Elegía I*:

El tierno pecho, en esta parte humano,
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis
de su sangre regar el verde llano?
Mas desque vido bien que, corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo,
y que tornar llorando no podía
su caro y dulce amigo de la oscura
y tenebrosa noche al claro día,
los ojos enjugó y la frente pura
mostró con algo más contentamiento

Élegía I, vv. vv. 223-232

De los tres mitos comentados, éste es el que más pertinentemente puede ser leído en clave de *exemplum*, no en balde el papel que desempeña al ser presentado en la *consolatio* de la

⁵⁸ OVIDIO, *Metamorfosis* (Int. y notas de Antonio Ramírez de Verger), en una de sus notas, el editor advierte que Dafne, equivale en griego a “laurel”.

Elegía I. En la estructura de la *Égloga III*, entonces, puede ser visto con el mismo valor ejemplarizante, cerrándose así el ciclo del dolor convertido en voz que, gracias a la catarsis verbal, conducía a un mejor estatus ético.

Los poetas del renacimiento, como Garcilaso y Herrera, utilizarían los mitos para hiperbolizar el dolor, ya sea propio o de una persona cercana, siguiendo a los elegíacos latinos que habían poblado de mitología sus “miserables” y sin embargo cultos discursos elegíacos —donde se esperaba por tanto que el lector desentrañase el significado del *exemplum* y su relación con los casos de amor presentados.⁵⁹.

Finalmente, cabe insistir que en la *Égloga III* resuena toda la poética del llanto garcilasista que el poeta venía cultivando en sus sonetos. Bien podríamos calificar de “imaginación material”, a la manera de G. Bachelard, a esta presencia del agua en la obra del toledano. Aunque las descripciones sobre el mundo natural tengan una factura retórica, es decir, la composición de lugar, el llanto y la poesía tenían su metáfora idónea en los sonoros flujos de agua. Sin embargo, no hay “miroir perilleus” que refleje imágenes detenidamente; en la *Égloga III*, las ninfas ya están tejiendo las imágenes de los amores, de manera que más bien es el río que acompaña la voz de los pastores. Como veremos en el siguiente apartado, el símil del llanto y los ríos será el tópico por excelencia de la elegía funeral renacentista.

En el magnífico soneto XI, Garcilaso ya presentaba la conmiseración que las ninfas habitadoras de las aguas sentirían ante las penas del enamorado, cabe decir, la conmoción de los afectos ante los lamentos élegos o elegíacos, mientras el de la voz literalmente se convertía, se “deshacía” en el agua del Tajo o del Tormes; corriente, discurso, donde hallaría finalmente consuelo y un nuevo estado espiritual —pues tales eran, de alguna manera, los fines de la elegía renacentista que, si no nos engañamos, albergaba en ella no pocos ecos de la tragedia—.

Tomando en cuenta lo anterior, valdría la pena revisar la aparente “lexicalización” de las imágenes del llanto que Bodini y Lara Garrido atribuyen a la herencia petrarquista, cuyos últimos ecos así llegarían al Barroco. Pues tales imágenes no se circunscribirían a ser un simple sinónimo del dolor. Pensamos, que en el fondo se encuentra esta capital idea renacentista: el llanto como equivalente del canto y del lenguaje es quizá lo que mejor pueda dar cuenta de las

⁵⁹ Así lo indica Lía SCHWARTZ, en “*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*”, en *La elegía* (edición dirigida por Begoña López Bueno), Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 115; nos advierte igualmente que el tratamiento dado por Ovidio a los mitos es un tanto particular, desde una perspectiva irónica y como argumento retórico de juegos y conceptos.

imágenes divinas alojadas en el alma. Además, como veremos en el siguiente apartado con un poco más de detalle, la “retórica del llanto”, casi ubicua en la poesía de los Siglos de Oro, entroncaba con la estructura de géneros como la elegía, la égloga y la epístola, y sus funciones iban más allá de un signo que aludiera al dolor sin tener mayor consecuencia.

IV. En torno a la elegía

Escucha de mis afectos
las tiernas voces humildes,
que en enfáticas razones
dicen más de lo que dicen.

Sor Juana Inés de la Cruz,
Romance 5, vv. 13-16.

Regresemos ahora a las dos composiciones que Garcilaso mismo concibió como “elegías”, pues resulta de especial interés para nuestro tema un género que tiene —al igual que la égloga— entre otras marcas de identidad moldes retóricos, características métricas, vocabulario, y repertorio de imágenes directamente centrados en los lamentos o llantos que los poetas verbalizan.

El tratamiento de la elegía en la poesía de Garcilaso, entre otros poetas de su tiempo, nos viene a confirmar la confluencia de la tradición petrarquista y la imitación clásica en un común tratamiento de las filografías renacentistas. Si a las imágenes petrarquistas, vertidas sobre todo en sonetos y canciones, las respaldaban la continuidad de los tópicos del amor cortés —el encarecimiento del secreto amoroso, las finezas del amante, entre otras, y toda una teoría filosófica, según hemos visto—, a la elegía la condicionaba, desde una de sus primeras definiciones como género, la existencia de una *lamentatio* ya fuera con una temática amorosa o funeral.

La tradición poética europea, en continua oscilación, va diferenciándose o acercándose al crucial legado de los elegíacos romanos, Catulo, Propercio, y Ovidio, sobre todo. De sobra conocida es la repercusión de las artes amatorias ovidianas en el mundo medieval, cuyas interpretaciones condicionaron el comportamiento amoroso de las cortes europeas. Luego habría consecuencias tan disímiles al mundo latino como el servicio de amor, que significó una vía de idealización y superación moral para los enamorados y los poetas.¹

¹ En cuanto a la influencia de los elegíacos romanos sobre la poesía provenzal, véase J. Denomy, “Inquiry into the Origins of Courtly Love”, *Medieval Studies* VI, 1944, pp. 175-180 y también Paule VEYNE, *L’ elegie érotique romaine: l’amour, la poésie et l’Occident*, Paris, Editions du Seuil, 1983, de esta obra existe la traducción al español, editada por el Fondo de Cultura Económica, México, 1991. La influencia que las obras de Ovidio tuvieron sobre la enfermedad de amor también ha sido señalada en Aurora EGIDO, “La enfermedad de amor en el *Desengaño de amor* de Soto de Rojas”, *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*. Universidad de Granada, 1984.

Así, tras el paso de Petrarca —además de los elementos de la literatura clásica que pueda contener el *Canzoniere*—, los humanistas siguen a los elegíacos latinos. Aunque Garcilaso no parece partir inmediatamente de los clásicos, sino que lo habría hecho gracias a la intermediación de los humanistas italianos.²

Los temas de la elegía eran variados en su primigenia época griega. Luego, en la Roma de Augusto, existió una separación entre la preceptiva y la práctica poética que parece evidenciar el hecho de que Ovidio, con los conocidos verso: “Blanda pharetratos elegeia cantet amores / Et leuis arbitrio Iudat amica suo”, reafirme el tema amoroso como propio de la elegía.³ Es decir que, en tiempos de los elegíacos latinos, teóricamente se atribuiría a la elegía el tema funeral, mientras que la práctica poética se ocupaba sobre todo del amoroso.

Durante la Edad Media, en algunos casos, la elegía pervivió despojada de sus moldes formales; luego con el resurgimiento del género entre los humanistas italianos se emuló el dístico latino mediante el terceto endecasílabo. Los problemas genéricos se multiplicaron, pues en dicho molde se recreó igualmente la epístola y el *capitolo*, abriendo aún más las posibilidades de indefinición genérica. En gruesas pinceladas, tal es el estado que presenta la elegía en el siglo XVI.

Ni el lamento ni la llamada “actitud elegíaca” implican necesariamente la presencia de imágenes cuyo contenido enuncie el campo semántico de las lágrimas, aunque sin lugar a duda son el espacio idóneo para su proliferación. Dicho de una manera más precisa, la historia de la elegía, que representa quizá la médula de la poesía amorosa europea, nos ilustra sobre la manera como se fue formando la tópica que nos hemos propuesto analizar.

La crítica actual aborda con grandes dificultades el estudio de la elegía. Al efectuar una exploración sobre el problema, aunque somera como la que aquí hemos realizado, hemos aprendido que éste género no existió de manera bien definida, prácticamente en ninguna época, salvo quizá en la Grecia antigua. La dificultad de esta definición genérica no resulta extraña si tenemos en cuenta que ni siquiera en la Antigüedad latina existieron las prácticas poéticas ni las

² *Ibidem*, p. 103. En cuanto a la influencia de los humanistas italianos en este aspecto, ver el estudio de Walter LUDWIG, “Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy”, *Classical Influences on European Culture, A. D. 1500-1700*, Oxford, Cambridge University Press, 1974., pp. 171-190.

³ En esta defensa que hace Ovidio, muy citada por los críticos, se trasluce que al poeta no se le reprocha tratar de amores en versos elegíacos, sino una falta de decoro acorde con el tema y el género involucrados. Tal vez era en este rasgo que Ovidio se apartaba de la preceptiva.

preceptivas que permitieran delimitar al género.⁴ Hace ya varias décadas, W. Ludwig avisaba sobre la carencia de un estudio general que diera cuenta sobre la formación de la elegía, tomando como punto de partida el esquema latino de géneros que dio lugar a su realización en las diversas lenguas vernáculas.⁵ Al parecer, el problema sigue vigente, al menos en cuanto a su vertiente en lengua española, pues no existen todavía estudios que planteen el problema de manera general. En este panorama son de relevancia estudios como el de Eduardo Camacho Guizado quien dedica un volumen a explorar la elegía funeral en la literatura española⁶ o como la colección de artículos reunida por Begoña López Bueno en los años noventa⁷.

Ante esta dificultad, algunos críticos opinan que es necesario delimitar los objetivos que nos lleven a introducirnos en el estudio de la elegía o la poesía “elegíaca”, ya sea tomando en cuenta sólo un subconjunto del “corpus elegíaco”, por ejemplo la elegía funeral o la elegía heroica o ya sea considerando solamente las elegías escritas en tercetos, entre otros posibles enfoques.⁸ Especialmente, en opinión de J. Lara Garrido, resulta del todo estéril buscar una descripción del género a partir de criterios no relevantes observados en períodos demasiado largos de la historia literaria, sin un estrecho apego a los textos.⁹

Al margen de este debate, debido a lo acotado de nuestro acercamiento, observaremos simplemente los rasgos relevantes de la elegía en algunos momentos claves de su historia que nos sean de utilidad para analizar el problema que nos ocupa. Una de estas épocas, evidentemente, se encuentra marcada por la obra de Garcilaso. Ya hemos al menos evocado, en el apartado anterior, los elementos de la obra garcilasiana que entroncan con la elegía como género y, por supuesto, con la tónica de los lloros. Ahora será de utilidad proseguir con las siguientes observaciones que hace Lía Schwartz acerca de la elegía:

⁴ Jordi JULIÀ, “Meditación sobre de la ausencia, ideas teóricas sobre la elegía”, María José VEGA y Cesc ESTEVE, *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial, 2004.

⁵ W. LUDWIG, *Art. cit.*, p. 173.

⁶ Eduardo CAMACHO GUIZADO, en *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.

⁷ Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

⁸ Gregorio CABELLO PORRAS, *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Almería-Universidad de Málaga, 2004, p. 237, propone este método para acercarse tanto a las elegías y tómulos de Pedro Soto de Rojas.

⁹ José LARA GARRIDO, “Si naciera sembrada la hermosura”, en Aurora EGIDO, *Lecciones Calderonianas*, Ibercaja, 2001, p. 472, quien cuestiona los criterios seguidos en estudios como los que se presentan en el volumen B. LÓPEZ BUENO (ed.), *Op. cit.*

Para los autores renacentistas, el estilo y la temática de una composición poética determinaban fundamentalmente el género literario de la misma, así como el conjunto de fuentes que resultarían objeto de la *imitatio*. El “saber de amor” de los poetas de la segunda generación de petrarquistas abarcaba, pues, además de la tradición italiana y de la poesía de cancioneros, el repertorio de *topoi* que se fueron construyendo en los discursos amorosos de la elegía romana.¹⁰

Aquí trataremos de operar de manera contraria, es decir valiéndonos de los estudios que se han realizado sobre el problema genérico de la elegía, observaremos los aspectos de la temática, el estilo y los tópicos, que desde la época romana son constituyentes de lo que en el siglo XVII terminó denominándose la “retórica de las lágrimas”.

VI.1 El fondo

A menudo se dice que las dos elegías de Garcilaso parecieran equilibrar la doble temática, amor y muerte, propia de este género. Hecho que parece confirmarse si consideramos que, como ha sido señalado en no pocas ocasiones, la *Égloga I* incluye dos elegías, una de tema amoroso y otra de tema funeral. Aunque en sus orígenes griegos la gama de asuntos vertidos en la elegía era más amplia y podía albergar desde los tristes asuntos de las ausencias hasta los tonos alegres¹¹. Según L. Schwartz, Garcilaso en la elaboración de sus dos elegías no sigue directamente a los elegíacos romanos, sino que se vale de las recreaciones neolatinas italianas; de manera que, en este momento de la tradición castellana, pasa desapercibida la vena satírica que Ovidio había legado y que sería retomada por Quevedo, en el siglo XVII¹². En cambio R. Lapesa, —sin dejar de admitir la filiación de la *Elegía I*, con el poema de G. Fracastoro, la *Consolatio ad Liviam de morte Drusi Neronis filii eius*, y con las elegías de Bernardo Tasso y de Pietro Bembo—, advierte que tal recreación fue realizada atendiendo también a otras

¹⁰ Lía SCHWARTZ, *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Universidad de Málaga, 2005, p.

¹¹ Eduardo CAMACHO GUIZADO, en *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969, señala este hecho mientras que Jordi JULIÁ, en *Op. cit.*, p. 299, advierte que en la poesía griega aunque se identificara a la raíz *élegos*, con un dístico que era cauce de los lamentos funerarios, el término *elegía* servía para diferenciar entre un tipo de poesía que se cantaba acompañada de instrumentos de viento y la lírica que se hacía acompañar por instrumentos de cuerda. Por otra parte, los dísticos tampoco tenían como tema exclusivo el lamento por la muerte de una persona, sino que podían albergar asuntos de orden público: políticos, sociales, o patrióticos.

¹² *Art. cit.*, p. 110

sobresalientes fuentes clásicas e italianas¹³. L. Schwartz argumenta, sin embargo, que las composiciones de Garcilaso representan un estado experimental de la elegía en castellano, puesto que el toledano no ha dejado en claro los textos latinos que imita y en general no recrea el espíritu de la elegía erótica romana.¹⁴ De cualquier modo, tras el cultivo de la elegía en la Antigüedad latina con tema eminentemente amoroso, y tras el cultivo de los dos asuntos, amor y muerte, entre los neolatinos italianos, lo relevante es que Garcilaso establece en su obra las dos vertientes temáticas, manteniendo el equilibrio que podemos observar tanto en sus dos elegías como en la estructura de la *Égloga I*.

Al parecer, hay indicios que nos hacen pensar en un origen griego de la elegía como lamento funerario. Algunos autores ubican el origen del género en el siglo VII a. C., con los poetas griegos Arquíloco, Semónides y Solón, siendo composiciones musicales ejecutadas al acompañamiento de la “flauta doble”, de menor rango que aquellas acompañadas de la lira. Posteriormente el uso del metro elegíaco se extendió entre los poetas griegos hasta abarcar una amplia gama de asuntos al tiempo que mantenía su estatus de género menor¹⁵. Después, y debido seguramente a la consecuencia de interpretaciones medievales de la poética horaciana, algunos teóricos del siglo XVI consideraron que había existido en la literatura latina una primera temática funeral en la elegía y más tarde una adaptación de los asuntos amorosos.¹⁶ Así, López Pinciano reconoce que el tema de la muerte se ubica en los orígenes de la elegía, —lo cual posibilitaría que se asimilara con las endechas que, a su parecer, “házense a destierros, ausencias, disfauores de amor y golpes de fortuna”— para luego resaltar a la elegía como un

¹³ Cicerón, Virgilio, Horacio, Tibulo en Petrarca, Sannazaro y Ariosto, R. LAPESA, *Op. cit.*, p. 144.

¹⁴ Lía SCHWARTZ, en “*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*”, en *La elegía*. Edición dirigida por Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 110.

¹⁵ José A. SÁNCHEZ MARÍN, “La elegía, de la Antigüedad a Julio César Escalígero”, *Retórica, poética y géneros literarios*, Universidad de Granada, Granada, 2004, p. 387., que sigue en este punto a F. R. ADRADOS, “Lirica griega” en LÓPEZ FÉREZ, J. A., MARTÍNEZ DÍEZ, A. (eds.), *IX Congreso español de estudios clásicos, Historia de la literatura griega*, vol. 4, Ediciones Clásicas, Madrid, 1988.

¹⁶ “The *querimonia*, which Horace gave as its primary function, had nothing to do with amatory elegy. The statement was based on grammatical theory, not on contemporary practice. In speaking of the *miserabiles elegi* of Tibullus, Horace jokingly connected amatory and mourning elegy. And in the elegy on the death of Tibullus, Ovid included, under exceptional circumstances, a mourning elegy among his amatory poems... Thus, later theoreticians faced a puzzling situation. They read that elegy was a plaintive poem of mourning, but did not find very many examples of them, whereas its theoretically unexplained use as an amatory poem was prevalent... In the Middle Ages... Authors of *Artes* usually chose either the *querelae* or the *amores* for their definition of elegy. Only Joannes de Garlandia... thirteenth century, may have seen the problem... is the first definition of elegy in the sense of *querimonia ammantium*, W. LWDWIG, *Art. cit.*, p. 175

poema que, sobre todo, encausaba las quejas de los enamorados, según se lee en la *Philosophia Antigua Poetica*:

Sigue la dicha elegía, la qual es, en general, poema narratiuo, miserable, como antes diximos; y, agora aya tomado su origen de muertes de algunos, agora de las querellas de los ama[n]tes, tiene varios sugetos segú[n] las lamentaciones del poeta y las causas dellas, porque, agora se quexan, agora abominan los días y tiempos, agora hazen votos, agora cuentan sus vidas, agora lloran, agora en medio de sus lla[n]tos no caben de regozijo, y esto, especial, aco[n]tece a los amantes; dexo las co[m]paraciones q[ue] hazen d[e] sí a sus co[n]trarios, y au[n] las amenazas y maldiciones, y los acogimientos y alabanças de sus damas; y, en suma, el q[ue] quisiere poner en número determinado esta materia, podría poner el número de los pensamientos de los vacíos enamorados.¹⁷

Opinión que había respaldado unos cuantos años atrás Herrera, quien en sus *Anotaciones*, le atribuye a la elegía una preponderante temática amorosa, aunque admita igualmente un origen amoroso y funeral. En la práctica, el sevillano compone un número mucho mayor de elegías de tema erótico en comparación con las de tema funeral. Pero de manera paralela, según demuestra B. López Bueno, sobre la distinción temática que atañe a la elegía Herrera hace una distinción, fundamentada en el estilo, de tres géneros que identifica no obstante con formas estróficas: el lírico, el epigramático y el elegíaco. El lírico, representado por la canción, corresponde al más alto rango estilístico, pues a Herrera le interesaba unir el estilo heroico y la canción petrarquista. El epigramático, correspondiente al soneto, se ocupa de juegos del ingenio y aunque toca en cierta medida los asuntos propios de la elegía, puede distinguírsele. Siguiendo este esquema de géneros, la elegía abarca los versos más “lascivos” y le corresponde un estilo medio. En opinión de B. López Bueno, en la práctica Herrera es consecuente con su teoría pues en las canciones que compone mantiene siempre el más elevado estilo elocutivo aunque en algunas de ellas, la menor parte, trate de amores. Ahora bien, en sus elegías amorosas, hará uso de un estilo medio y de frecuentes apelaciones a la emotividad. La estudiosa propone considerar en la teoría y práctica herrerianas, una oposición canción-elegía en correspondencia con la oposición lírico-mélico, que marcarían la diferencia entre una expresión de lo público y de lo privado.¹⁸ En este esquema, el criterio estilístico tiene una mayor jerarquía que el temático, parece evidenciarse pues la relevancia de asignara la elegía un estatus dentro

¹⁷ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poetica* (edición de Alfredo Carballo Picazo), Madrid, 1973, p. 507.

¹⁸ Begoña LÓPEZ BUENO, “De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género “canción” en Fernando de Herrera”, *Hommage a Robert Jammes*, (Anejos de *Criticón*, 1), Toulouse, PUM, 1994, pp. 721-738.

del esquema estilístico. Sin embargo, como se sabe, la teoría de los estilos comenzaba a tener fisuras irreversibles para romperse definitivamente en el transcurso del siglo XVI.

IV.2 La forma

En cuanto al aspecto formal, las elegías de Garcilaso supondrían una consolidación del terceto como la estrofa propia del género, sin embargo, se trata de una cristalización que aparentemente no tuvo un eco de largo alcance. El uso del terceto hizo aún más difusas las fronteras del género elegíaco debido a que, siguiendo a los italianos, se recreó en este metro la epístola y el *capitolo*. En el ámbito de la poesía garcilasiana no resulta problemático identificar al terceto como la forma del género elegíaco, pues la elección de tal métrica es contundente, al adoptarla en sus dos elegías. Además como se sabe, el mismo Garcilaso llama elegías a estas composiciones y reafirma, en la segunda, su identidad genérica: es bien conocido el pasaje de la *Elegía II* donde el poeta advierte la tenue línea divisoria que la separa de la epístola y luego aclara su naturaleza elegíaca.¹⁹ Con la preferencia de Garcilaso por el terceto se estaría confirmando esta forma estrófica como la óptima traducción del dístico elegíaco latino. En su época, éste metro fue considerado en cierta medida como el cauce propio de las *querimonia*, aunque estas no fuesen por fuerza quejas amorosas. Aunque mucho se alude a los famosos versos de Ovidio, “*Blanda pharetratos...*” que relacionan la elegía con el tema amoroso, el *Arte poética* de Horacio no entra en aseveraciones sobre el tema de los versos elegíacos, sino que simplemente señala:

Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.²⁰
vv. 75-79

¹⁹ Keniston y Guillén han llamado la atención sobre esta tendencia a lo epistolar en la *Elegía II*, ver notas de Alcina en la edición de B. Morros.

²⁰ “En versos desigualmente unidos se expresó primero el lamento; después también se incluyó en ellos el agradecimiento por un deseo cumplido. Discuten, sin embargo, los gramáticos —y aún está el litigio en los tribunales— la identidad del inventor de los humildes versos elegíacos”, HORACIO, *Arte poética*, (estudio, traducción y comentarios de Manuel Mañas Núñez), Cáceres, Universidad de Extremadura-Caja Duero, 1999. Sobre estos versos del *Arte poética* comenta J. JULIÀ que el sentido de “querimonia” puede ser también el de “reclamo” y este podría tener incluso “un sentido judicial de requerimiento”, *Art. cit.*, p. 299.

Sin embargo, al parecer, en la poesía neolatina, gracias a la confluencia de petrarquismo y clasicismo, finalmente se identificó a la queja amorosa como propia de la elegía. Después de la Edad Media, es de general aceptación la preeminencia amorosa de la elegía en la elegía latina y por lo tanto se consolida la idea de que la elegía comporta una “queja de enamorados”.

Escalígero, después de algunas dubitaciones manifiestas en los libros primero y tercero de sus *Poetice libri septem*, admite que las *commiserationes amantis*, fueron marca de la elegía desde la época latina, asumiendo así a la queja de amores como un rasgo esencial del género.²¹ Alonso López Pinciano, que como ya hemos comentado, se acoge también a esta conclusión, reconoció una imitación fónica del llanto en el dístico elegíaco, cuando afirma: “Fué, entre los latinos, maravillosa inue[n]ción para este poema el exámetro con el pe[n]támetro cuya juntura de syllabas significa la miseria misma q[ue] tiene el q[ue] se lame[n]ta.” (Epístola XII)²². Cabe recordar que la traslación al terceto endecasílabo del dístico latino no es más que un caso, el del italiano, entre las reformulaciones que se hicieron en lenguas vernáculas; en francés por ejemplo, se traduce en pareados. Como hemos visto, Herrera admite que incluso el soneto puede ser una forma elegíaca aunque le corresponda mayormente el género epigramático.²³ Tenemos entonces que, en opinión de los preceptistas españoles, el terceto endecasílabo no es el único metro que se ofrece como equivalente del dístico. Pinciano admite que el terceto está muy identificado con elegía pero que igualmente le va bien a otros géneros. Y puesto que, según él, se entiende ya como elegía cualquier poema “lutuoso y triste”, señala que este género se viene escribiendo tanto en tercetos, como en endechas o en coplas:

Y, si buscamos algú[n] metro que responda al elegíaco latino, exámetro y pentámetro, no estoy mal en la copla castellana de ocho, con su quebrado, la qual parece quebrar de la manera que el exámetro y pentámetro, aunque no es tan sonoro. Exemplo sean las coplas de don Iorge Manrique²⁴.

Era lógico hallar una afinidad de la endecha con la elegía, puesto que había sido desde antiguo el molde de los plantos funerales. Otro punto de coincidencia entre las endechas y el

²¹ W. LUDWIG, *Art. cit.*, p. 177.

²² Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Op. cit.*, p. 507

²³ HERRERA, *Anotaciones*, ed. cit., p. 515.

²⁴ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Op. cit.*, p. 321.

terceto, es que tanto las endechas como los dísticos latinos contenían “un pensamiento acabado”; así, esta característica de la elegía, “artificiosa característica imitada de los latinos”, en la apreciación de Herrera, no se observa en las elegías de Garcilaso²⁵. Para el sevillano, el uso del terceto italiano y castellano en imitación de los dísticos latinos había sido un acierto, en este sentido agrega: “En estas elegías o tercetos vulgares se requiere acabado el sentimiento en el fin del terceto, i donde no acaba, si no se suspende con juicio i cuidado, viene a ser el poema áspero i duro, i con poca o ninguna gracia. I esto es traído de la elegía latina, que no puede no acabar la sentencia en el pentámetro si no es con cuidado y artificio”. Herrera, en su comentario a los versos 5 a 11 de la *Elegía I*, atendiendo a los recursos fónicos, sobre todo del primero de estos versos, “se descargase un poco y s’acabase”, advierte una acertada imitación de los sollozos:

“*Descargase*. Esta dición, que se encuentra siendo intermedia con las consonantes de la segunda y tercera rima hasta *mitigase*, que es última, sirve de cadencia para el llanto; porque de los que lloran —como dice Maranta— es guardar i repetir aquel mesmo acento en lo que hablan”²⁶.

Aunque efectivamente se ha señalado una sobresaliente noción de metro que define a la elegía sobre todo en la Antigüedad²⁷, esta concepción no estaba separada del “sujeto”, pero tal sujeto no era ni el amor ni la muerte, sino simple y llanamente, el lamento. Por lo tanto la noción de la pérdida y el lamento no emerge en las literaturas modernas, sino que existió en la elegía romana y se recogió incluso en la preceptiva horaciana.

La crítica actual, ante la tan dificultosa definición genérica de la elegía, ha propuesto como elemento unificador el concepto de “modalidad”, introducido por Claudio Guillén. De manera que, en vez de hablarse de la elegía, se habla de “lo elegíaco”, un tono capaz de manifestarse prácticamente en cualquier género y en diversas métricas. En otras palabras, un

²⁵Fernando de HERRERA, *Op. cit.*, p. 570.

²⁶ *Ibid.*, *Lucullianarum Questionum Libri Quinque...* de Bartolomeo Maranta, Basilea, 1564, que contendría esta opinión sobre la imitación que los poetas hacen a los sonidos del llanto, es una de las fuentes críticas utilizadas por Herrera.

²⁷ Así comenta, Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *Op. cit.*, p. 8 “...pues si en las literaturas antiguas (y más valdría decir directamente en la latina, donde se fija con concreciones textuales claras) la elegía es sobre todo un modo poético atenido a la forma (a la forma métrica del dístico elegíaco), en las literaturas contemporáneas la elegía se asocia más a una sustancia (o, si se quiere, a una forma sustantiva): es la poesía de la pérdida y lamentación consiguiente. Aunque por debajo de ambas polaridades o extremos hay un terreno compartido que vertebra y da unidad y sentido a toda la historia occidental de la elegía: las nociones tonales de ausencia, melancolía y nostalgia, el ámbito —si así quiere llamarse— de la sentimentalidad.”

rasgo que la elegía puede compartir con otros géneros es el tono lamentativo y el sentimiento de ausencia. Sin embargo —excluyendo a la elegía griega, que parece haber tratado una gama de asuntos que incluía tanto lo triste como lo alegre— una marca siempre presente en la historia de la proteica elegía, ha sido precisamente un elemento textual concreto: la puesta en juego de recursos retóricos que cristalizan en la formulación verbal de un lamento.

Cabe resaltar además, la preocupación de los teóricos, clásicos y modernos, por la imitación del llanto que los recursos fónicos del verso podían proveer. En la adaptación que se buscaba en métrica castellana, se esperaba de los versos elegíacos, ya fuesen tercetos, endechas o coplas de pie quebrado, que imitasen la tristeza, o el sonido de los sollozos, a fin de imitar la tristeza de los lamentos, en conjunción con el resto de los recursos estilísticos.

IV.3 La estructura

IV. 3.1 La elegía funeral

En opinión de B. López Bueno la elegía funeral escrita en tercetos, cuya realización se imitaba de Garcilaso, fue el concepto más generalizado que sobre el género se tuvo en el siglo XVI²⁸. Criterio que parecería contradecir las opiniones de Herrera y de López Pinciano que hemos citado arriba, donde parece primar una concepción de la elegía como poema amoroso. Lo cierto es que los componentes de la elegía funeral fueron señalados desde la retórica clásica, así tenemos que consta del *epainos* o ruego personal, del *threnos* o lamento, y del *paramuthia* o consolación.²⁹ Más específicamente, E. Camacho Guizado ha propuesto un modelo hacia el cual tiende la elegía funeral española que consistiría de las siguientes partes: “presentación del acontecimiento o anuncio de la muerte”, el “lamento, que puede ser una invitación al lloro o magnificación de éste”, un “panegírico” y una “consolación”.³⁰ En su estudio sobre la elegía funeral, este autor parte de una idea bastante abierta de este género, donde incluye a todo aquel

²⁸ Begoña LÓPEZ BUENO, “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, *La elegía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, 147-148.

²⁹ Jordi JULIÀ, *Art. cit.*

³⁰ Eduardo CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.

poema compuesto en torno a la muerte; fundamentado en esta premisa va realizando un recorrido por las manifestaciones de los textos de este tipo que se incluyen en registros tan diversos como las manifestaciones populares de índole no literaria (endechas judeo-españolas), pasajes de poemas narrativos castellanos, poemas religiosos, obras como el *Libro de Buen Amor*, poesía de cancionero, el romancero, hasta llegar a la elegía funeral renacentista.³¹ Entre los tópicos propios de esta última, el autor señala la “comparación y magnificación del llanto”. Un ejemplo de este tópico, que nosotros preferimos llamar “procedimiento típico”, sería la quinta estancia de la *Égloga I* (vv. 323 a 337), donde se describe el llanto del ruiseñor, evocando las *Geórgicas* de Virgilio. Garcilaso estaría buscando precisamente incluir en el lamento elegíaco el gusto y el prestigio de la literatura clásica.

Otro de los procedimientos descritos por Camacho Guizado, consiste en la “ejemplización del llanto” que recupera la fábula de los mitos clásicos, narrados en la *lamentatio* con el fin de “universalizar el lamento”. Uno de los mitos que la *Elegía I*, presenta en este sentido es el de Lampetia, hermana de Faetón, a la manera de Fracastoro:

Y no de otra manera repitiendo
vas el amado nombre, en desusada
figura a todas partes revolviendo,
que, cerca del Erídano aquejada,
lloró y llamó Lampetia el nombre en vano,
con la fraterna muerte lastimada:
“¡Ondas, tornáme ya mi dulce hermano
Faetón; si no, aquí veréis mi muerte,
regando con mis ojos este llano!”.

vv. 43-51.

Así, la elegía funeral del siglo XVI se caracterizaría por estas comparaciones eruditas que apelaban a los clásicos. En contraste, este mismo procedimiento durante la Edad Media había hecho uso de fuentes literarias mucho más populares, entre las más socorridas estaban las

³¹ El estudio de Camacho Guizado es coherente, toda vez que ha advertido este presupuesto en los preliminares de su libro. Tal perspectiva se justifica además mediante una extensa nota donde el autor advierte que, en su más remoto origen griego, la poesía elegíaca y la yámbica —separadas esencialmente de un tercer género, el lírico— se nutrió de los textos empleados en ritos y celebraciones, *Op. cit.*, p. 10. Desde esta perspectiva, en la obra de Garcilaso, serían elegías funerales, además de la *Elegía I*, la *Égloga I* (o el monólogo de Nemoroso, más precisamente), la *Égloga III*, y el soneto XXV, donde tienen lugar las partes constitutivas de la elegía funeral propuestas por Camacho Guizado.

versiones medievales de la caída de Troya³², que sin embargo no están del todo ausentes en las elegías de Garcilaso, como veremos enseguida.

Ya hemos comentado que este procedimiento puede ser identificado en la *querimonia* en su más amplio sentido, es decir tanto en la *lamentatio* propia de la elegía funeral como en las *commiserationes ammantis*. Los elegíacos romanos habían realizado igualmente ponderaciones del dolor y del llanto —ya sea del poeta mismo, ya sea de la persona a quien se pretende consolar— utilizando a menudo historias mitológicas dieran una especie de carácter general a los lamentos verbalizados. Como señalamos en su momento, se trata de un procedimiento que Garcilaso utiliza de manera bastante generalizada, que evoca y armoniza de manera compendiosa en sus elegías, pero sobre todo en la *Égloga III*.

En esta composición Garcilaso parece evocar su propia obra, no solamente en cuanto al mito clásico se refiere. Existe una operación similar que consiste en evocar la equivalencia del río y del llanto, que el toledano ha hecho en otros géneros (soneto XI, *Égloga II*). Petrarca había introducido ya diversas imágenes del mundo natural utilizadas para amplificar el llanto del poeta, donde se presenta a las lágrimas acaudalando fuentes, lagos, ríos, mares. De manera que el símil de las corrientes naturales y el llanto no pertenece exclusivamente a la elegía funeral. No obstante, en la elegía funeral española se ha observado este recurso como un tópico instaurado por Garcilaso³³; un ejemplo paradigmático estaría contenido en la “amplificación del llanto” inherente a la *lamentatio*, precisamente en la *Elegía I*:

El viejo Tormes, con el blanco coro
de sus hermosas ninfas, seca el río
y humedece la tierra con su lloro,
No recostado en urna al dulce frío
de su caverna umbrosa, mas tendido
por el arena en el ardiente estío,
con ronco son de llanto y de gemido,
los cabellos y barbas mal paradas
se despedaza y el sutil vestido;
vv. 142-150

B. Morros señala la representación, en la literatura latina, de los ríos como deidades tendidas recostadas sobre una urna. La imagen del río que llora, acompañado de sus ninfas, en

³² *Ibid.*, p. 134-135.

³³ E. CAMACHO GUIZADO, *Op. cit.*, p. 139.

este caso parece muy cercana a los versos de la *Arcadia*, de Sannazaro.³⁴ Este sería uno de los tópicos de mayor fortuna en la elegía funeral renacentista, incluso perviviría hasta el Barroco en otras manifestaciones poéticas; por ejemplo, es frecuente encontrar el símil del río y del llanto en la poesía de Góngora.

La fábula de los mitos fue utilizada también en la *consolatio*. En este punto, los neolatinos y luego Garcilaso estarían siguiendo el uso que habían hecho Propercio y Tibulo. L. Schwartz señala que este rasgo de la poesía garcilasiana sí fue tomado de los elegíacos latinos.³⁵ Así, el mito de Adonis y Venus, por ejemplo, era bien susceptible de ser incluido en la *consolatio*, puesto que ya el mito ovidiano narra cómo la diosa, al no poder reanimar al amado, simplemente levanta la cabeza y echa a andar.

En el desarrollo de esta *consolatio*, que ya hemos citado arriba, justo antes de retomar el mito de Adonis y Venus, Garcilaso alude al duelo por la muerte de Héctor, que E. Camacho Guizado ha considerado como característica de la elegía medieval.

No fue el troyano príncipe llorado
siempre del viejo padre dolorido,
ni siempre de la madre lamentado,
antes, después del cuerpo redemido
con lágrimas humildes y con oro,
que fue del fiero Achiles concedido,
y reprimiendo el lamentable coro
del frigio llanto, dieron fin al vano
y sin provecho sentimiento y lloro.
vv. 214-222

Estos procedimientos y tópicos pasaron de la tradición latina a la renacentista española, en sus dos vertientes, la amorosa y funeral, aunque en la primera, sin embargo, la delimitación estructural que hemos mencionado no parece tan clara. La elegía amorosa renacentista se caracterizaría por una estructura mucho más fluctuante donde se van hilando “recurrencias retóricas” semejantes a las estancias de la canción.

³⁴ Garcilaso de la VEGA, *Op. cit.*, p. 99, “Trovai in terra sedere il venerando iddio, col sinnistro fianco appogiato sovra un vaso di pietra che versava acqua; la quale egli in assai gran copia face maggiore con quella che dal volto, da’ capelli e da’ peli de la umida barba piovendoli continuamente vi aggiungeva... E dintorno a lui con disusato mormorio le sue ninfe stavano tutte piangendo, e senza ordine o dignità alcuna gittate per terra non alzavano i mesti volti”, *Arcadia*, vv. 37

³⁵ *Art. cit.*, p. 115, nos indica igualmente que el tratamiento dado por Ovidio al mito es un tanto diferente, desde una perspectiva irónica y como argumento retórico de juegos y conceptos.

IV. 3. 2 La elegía amorosa

Al parecer, la elegía renacentista neolatina tuvo como principal tema al amoroso, pues los poetas de esta época adaptaron tanto la métrica como el carácter fragmentario de las elegías romanas a la estructura petrarquista de cancionero, que reunía una serie de pequeños poemas amorosos dedicados a la dama única. En opinión de W. Ludwig, los elegíacos neolatinos buscaron en la literatura clásica, como modelo a imitar, algo que pudiera equipararse al cancionero. Las primeras mezclas de petrarquismo y clasicismo se dan, entonces, en lengua latina, en poetas como Petrus Lotichius Secundus.³⁶

La repercusión de los elegíacos latinos en la posterior poesía amorosa europea es del mayor interés. Pues no sólo debemos tomar en cuenta la mezcla de elementos petrarquistas y clasicistas que tiene lugar en el Renacimiento italiano sino que, como bien se sabe, es imprescindible tener en cuenta la repercusión del *Ars amandi* de Ovidio en el siglo XII y la influencia de los mismos poetas elegíacos latinos en la poesía provenzal, que al fin y al cabo recoge Petrarca en su *Canzoniere*. Es decir, que si en el siglo XVI se realiza una adaptación de motivos y tópicos clásicos a las convenciones petrarquistas, el petrarquismo en sí presupone una evolución de un discurso amoroso que tuvo entre sus elementos constituyentes a la elegía amorosa latina. Podemos ver incluso esta opinión en el mismo Herrera, que considera a Petrarca como poeta “élego”³⁷. Sin ser éste el lugar de una revisión de los nexos entre motivos y tópicos clásicos en el *Canzoniere* de Petrarca, cabe recordar que la elegía, en el ámbito latino, es considerada un género menor, *nugae* cuya extensión se encuentra entre el epigrama y el poema elegíaco extenso, escritos en *genus humile*. Catulo, considerado poeta previo al nacimiento de la elegía romana, aportó la idea de narrar la historia de un amor único para atraer al lector. Propertio, a su vez, compone un “monobiblos”, dedicado enteramente a la amada. Por otra parte, en opinión de algunos críticos la elegía erótica romana se aleja de los elevados estilos para dar cabida a una forma de expresión más cercana a la particularidad y subjetividad del

³⁶ W. LUDWIG, *Art. cit.*, p. 172-173.

³⁷ A propósito de la canción II de Garcilaso, Herrera comenta sobre Petrarca, “Ningún poeta élego, conforme a lo que yo he leído de ellos, y me acuerdo, pudo alcanzar a decir tanto como esto”, *Anotaciones*, ed. cit., p. 272.

poeta. En este sentido, José A. Sánchez Marín, fundamentándose en Pierre Grimal, concluye que “En Roma ha sido el género predilecto para los poetas deseosos de asimilar los sentimientos nuevos; ha permitido que se expresen todos los sentimientos a los que, hasta entonces, la literatura no daba posibilidades de expresión”³⁸. Durante la Edad Media, al margen de la poesía provenzal, la elegía no se abandonaría del todo, persistió, aunque diluida por completo su forma, en textos de prosa mezclados con versos, que se consideran cauces continuadores de la expresión elegíaca del dolor.³⁹

Sin embargo, en la somera revisión que hemos realizado pareciera que pocos críticos de la literatura española se detienen a analizar con profundidad la influencia que hay de los elegíacos latinos en el *Canzoniere*. J. Sánchez Marín, al menos, hace una mención de esta influencia, cuando afirma que “Petrarca y Bocaccio ejercen influencia sobre el resto de los poetas, y provocan, con sus poemas latinos y el *Canzoniere* del primero, un acercamiento entre la égloga y la elegía.”⁴⁰

IV.4 El estilo

Herrera mostró en su obra una preferencia por las elegías de tema amoroso, práctica poética que se combinaba consistentemente con una teoría del género manifiesta en sus *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega*. En el amplio espacio que Herrera dedica al comentario de la elegía admite un origen funeral, como ya hemos comentado, para luego desarrollar sus opiniones sobre la historia de la elegía amorosa.

Una vez salvado este punto, Herrera discurre sobre la ubicación esquemática del modo imitativo y de la jerarquía de estilo propios del género elegíaco. Propone entonces un modo de enunciación mixto, dada la variedad de asuntos amorosos:

I porque los escritores de versos amorosos o esperan o desesperan, o deshacen sus pensamientos i induzen otros nuevos, i los mudan i pervierten, o ruegan o se quejan o alegran, o alaban la hermosura de

³⁸ José A. SÁNCHEZ MARÍN, *Art. cit.*, p. 390.

³⁹ *Ibidem*, este autor, se apoya a su vez en A. MICHEL, “L’elegie dans la tradition littéraire de Rome jusqu’à nos jours”, *L’Elegie Romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*, Paris, 1980, pp. 283 ss.

⁴⁰ *Ibidem*. L. Schwartz también ha estudiado los motivos de los elegíacos latinos presentes en el *Canzoniere*,

su dama o explican su propia vida i cuentan sus fortunas con los demás sentimientos del ánimo, que ellos declaran en varias ocasiones, conviniendo que este género de poesía sea misto, que ahora habla el poeta, ahora introduce otra persona es necessario que sea vario el estilo.⁴¹

Precisamente la naturaleza del tema amoroso condiciona la elección del estilo, pues las reglas de la retórica heredadas en la teoría y prácticas poéticas, señalaban un uso preciso del *genus dicendi*, según la *res* tratada. Igualmente necesario era aclarar qué modo de enunciación correspondería según marcaba el modo de imitación aristotélico. El amor no es un tema de naturaleza tan noble como los que se tratan en la épica, sin embargo, en opinión de Herrera, es un asunto susceptible de ser ennoblecido por la palabra misma, ejemplo de ello sería Petrarca, quien “pinta esto tan poéticamente i tan apartado i lleno de onestidad en las voces i el modo que es maravilloso su artificio”⁴². Lejos ya de la concepción medieval de la escala virgiliana, Pinciano también opinaba que la jerarquía del estilo no venía ni de la jerarquía de los personajes, ni de los asuntos tratados sino de manera que las “cosas baxas se leuantan en alto estilo con vocablos grandes, los quales lo pueden ser, o por su propia significación, como diximos del principio del séptimo de la *Eneyda*, o por lo inusitado, nuevo y peregrino.”⁴³

Esta minuciosa inspección de la vida interior del poeta que repercute en la variedad de subtemas tratados, además de un modo mixto de enunciación exigiría un estilo bajo o medio, según la teoría de los tres *genera dicendi*, que sin embargo aspiraba a tener una gran expresividad. Los críticos actuales en general admiten que Herrera consideraba la elegía como un género con un estilo medio⁴⁴, conclusión extraída sobre todo de los adjetivos “ni muy hinchada, ni muy humilde”, que Herrera propone de la siguiente manera:

Conviene que la elegía sea cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara i, si con esto se puede declarar, noble, congoxosa en los afetos i que los mueva en toda parte; ni muy hinchada ni mui humilde; no oscura con esquisitas sentencias i fábulas mui buscadas; que tenga frequente comiseración, quexas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parébases.⁴⁵

⁴¹ *Anotaciones*, (ed. cit.), p. 560.

⁴² *Ibid.*, p. 271.

⁴³ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Op. cit.*, p. 257.

⁴⁴ Así lo señalan, por ejemplo Cristóbal CUEVAS en su edición, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 83, y Begoña LÓPEZ BUENO, en *De la elegía en el sistema poético renacentista...*, p. 162.

⁴⁵ *Anotaciones*, (ed. cit.), p. 560.

Ahora bien, no podemos dejar de ver en las opiniones de Herrera una concepción de la elegía como un género con aspiraciones, si no de erudición, de un estilo elevado. Los elementos que nos hacen pensar esto son que Herrera quiere ver en la elegía una variedad tanto en el modo enunciativo como en la elección elocutiva y, sobre todo, la presencia de los recursos que muevan los afectos. Hasta donde nosotros podemos observar en el fragmento que hemos citado, Herrera se refiere precisamente a esos ideales de variedad, e insiste y amplifica en el siguiente párrafo su ideal de variedad de estilo en las realizaciones del género. De manera que no sólo la variedad de los “cosas” tratadas se reflejarían en la factura de los poemas elegíacos, sino también la *discreción* y el *juicio* de cada poeta

I de aquí procede en parte la diversidad de formas del dezir, pareciendo unos más fáciles i blandos, otros más compuestos i elegantes, otros, según la materia sujeta, o claros o menos regalados y oscuros. I en un mismo elegíaco se puede considerar esta diferencia, i por esto no se deven juzgar todos por un exemplo ni ser comprendidos en el rigor de una mesma censura.⁴⁶

Ya al inicio de sus *Anotaciones*, Herrera arremetía contra aquellos poetas incompetentes que se hacían “humildes” porque en su falta de noticias y de conocimiento del mundo latino, seguían únicamente a Petrarca o a los toscanos.

Pero en lo que atañe al lenguaje persuasivo que menciona Herrera, cabe señalar que es precisamente en este fragmento de su “pequeño tratado” donde asocia a la elegía una “claridad” no carente de “nobleza”, y pide también para el género una importante actuación de los recursos que mueven los afectos. Es sabido que, sobre todo en cuanto a la aparición de los géneros poéticos menores en el siglo XVI, se hace ya muy difícil sostener el sistema preceptivo de los modos y los estilos tal como se había transmitido en la tradición retórica. Quizá en el caso de la elegía nos encontremos con uno de estos escollos dentro de la teoría herreriana, pues el manejo de los afectos era una tarea que la retórica ciceroniana asociaba al estilo alto de la peroración, y la poética aristotélica, al noble discurso de la tragedia.

Según Cicerón, el más alto de los estilos correspondía al oficio retórico de la persuasión, y antes que él la *Retórica* de Aristóteles había establecido que para la tarea de convencer eran de vital importancia tanto la presentación del ánimo del *orator* como el preciso manejo de los afectos en los oyentes. Como se sabe, según la retórica ciceroniana, el estilo humilde y preciso correspondía a la dialéctica, cuyo objetivo era probar; el estilo medio a la tarea de deleitar y,

⁴⁶ *Ibidem*.

finalmente, al oficio de convencer correspondía el estilo más elevado. Curiosamente el estilo vehemente se encargaba de tirar las cuerdas de los afectos. Esta aparente contradicción entre la jerarquización de los estilos y las partes del alma a las que están dirigidos, era ya analizada por el mismo Aristóteles, quien introduce el concepto del *pathos*, es decir, en palabras de G. Ueding, “una emoción teleológica, acompañada por sensaciones de placer y disgusto y que surge sin planteamientos racionales que se distingue significativamente de los instintos meramente animales”⁴⁷. En opinión de este autor, la misma retórica aristotélica habría concebido a los afectos “como un tipo de juicio, un tipo de opinión, una suposición de un estado de cosas mediatizado por el ‘logos’”, un juicio orientado a una actuación⁴⁸. Incluso con anterioridad a Aristóteles, Gorgias ya hablaba sobre los poderes que el lenguaje y la música tenían sobre el cuerpo humano, a la manera como actuaban los medicamentos sobre los humores corporales⁴⁹. La retórica aristotélica establecía el fin moral al que debía encaminarse la conmoción de los afectos, desencadenada por medio de la palabra, pero también dirigida por este “logos” hacia lo útil y conveniente.

El pensamiento aristotélico estableció un mecanismo similar en el campo de la poética, una relación entre la naturaleza del discurso y las pasiones, es decir, el valor terapéutico que sobre los afectos ejerce la palabra, concepción sobre la que se fundamenta la finalidad de la tragedia. Entonces, si el período medieval y renacentista daba continuación a los quehaceres poéticos cobijados por la influencia de la retórica, es natural que con los *praexercitamenta* se heredaran también la tarea ética que la retórica atribuía al discurso, así lo establecía la poética horaciana del *delectare et docere*.

Así, si la elegía, según dice B. López Bueno, era concebida en el sistema herreriano como el género poético donde privaba lo individual y afectivo, a diferencia de la “lírica” que era

⁴⁷ Gert UEDING, “*Rethorica movet*: acerca de la genealogía retórica del *pathos*”, *Anuario Filosófico*, 1998 (31), 567-579.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 573.

⁴⁹ “La eficacia del discurso se halla en relación al orden del alma de la misma manera que la disposición de drogas a la constitución corporal: pues como otras drogas expulsan otros humores del cuerpo y así como unas terminan con la enfermedad y otras con la vida, así también entre los discursos unos producen pena, los otros placer y un tercer tipo temor, y todavía otros surten en el oyente un estado de ánimo optimista; otros más embriagan y encantan el alma con una mala conversión. Así queda demostrado que ella [Elena], si fue persuadida por el discurso, no cometió injusticia, sino que fue víctima de la desgracia”, “Panegírico a Elena”, *Reden, Fragmetne und Testimonien*, griego-alemán, ed. y trad. por Th. Bucheim, Hamburg, 1989, 14s., cit. en *Ibidem*.

del dominio de lo público y lo objetivo⁵⁰, adquiriría entre los géneros menores una función equiparable a la que tenía la tragedia entre los géneros mayores.

Esta conmoción afectiva que la retórica suministró al sermón, a la poesía y al arte en general, y que tan bien aprovechada fue por los ideólogos de la Contrarreforma, formó parte de la fecunda discusión que el siglo XVI desarrolló sobre el arte y el ingenio. Según Antonio García Berrio, en las últimas décadas de ese siglo en España, se desarrolla la idea del *ingenium* regido por la razón, siguiendo, como en no pocas ocasiones, a los tratadistas italianos. En determinado momento de esta discusión se trató no sólo de la recepción de la poesía, sino también de su producción. La influencia de Huarte de San Juan sería determinante en la intervención de dos tratadistas que con el mismo antecedente difirieron en sus resultados, esto es Alfonso de Carvallo, con su *Cisne de Apolo* (1602) y Alonso López Pinciano, con su *Philosophia poética* (1579). Huarte había señalado la atención a los elementos naturales que se hallaban en la constitución del cuerpo y alma humanos, y el papel que tal naturaleza tenía en las manifestaciones ya inmateriales del ingenio. Sería, sin embargo López Pinciano quien retomaría la importancia de la naturaleza —los humores y las partes más bajas en la jerarquía del cuerpo y el alma— no ya como los receptores de un discurso razonado, sino como elementos que tenían una participación dinámica en el proceso de creación artística.⁵¹ En el *Examen de ingenios para las ciencias* se manifiesta igualmente la importancia que Huarte de San Juan concedía a la observación del mundo natural y a lo que él llamaba las “causas segundas” que todo filósofo natural debía tener en cuenta. López Pinciano, a su vez, incluso señala a las pasiones como causa eficiente de la producción poética de autores bien determinados:

La ira, dize Horazio, que armó a Archiloco de iambos. La indignación, dize Iuuenal que le hizo hazer versos. La codicia y el interés, dize Persio, que hace a los cueruos y picaças poetizar. El odio hizo a Salaya hazer las diras y maldiciones; y, en suma, todo affecto, quando es mucho, engendra furor, y añade al poético gran parte. Yo, a lo menos, conocí vn hombre que dezía de sí que, quando estaua enojado, Demósthene le podía seruir el aguamano y Cicerón el paño, y que de Quintiliano no hazía caso, porque era vn rateruelo.⁵²

⁵⁰ B. LÓPEZ BUENO, “Las Anotaciones y los géneros poéticos”, *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997, p. 195.

⁵¹ Fátima COCA RAMÍREZ, en su artículo “Los afectos como causa eficiente de la poesía en Alonso López Pinciano”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, III.2 (2002), 749-759, ha enfatizado esta postura de Pinciano que, —apoyado en Aristóteles y en Huarte de San Juan, según la autora—, inicia su exposición haciendo un repaso de las jerarquías del alma, cosa que juzga fundamental para hablar sobre poesía. En todo su tratado se manifiesta igualmente la importancia que concedía a la observación del mundo natural y de lo que Huarte de San Juan llamaba, las causas segundas que todo filósofo natural debía tener en cuenta.

⁵² Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Op. cit.*, p. 120.

Las concepciones que por entonces se tenían, sobre la creación poética y sobre la elegía misma, pueden ser útiles para comprender un género donde tanta importancia tenía mostrar las pasiones que parecían dominar al poeta, en una retórica cuyos asuntos eran obsesivamente el dolor y las señales del sufrimiento. De ahí también la importancia de ordenar dichas colecciones de elegías, o de poemas elegíacos en cancioneros que como el de Petrarca, divididos por una cesura, que representaba el dominio de los afectos. En otras palabras no nos parece nada casual en el siglo XVI, en cierta medida, se conciba a la elegía como un discurso que desencadena una curación por medio de la palabra. Al fin y al cabo la estructura del *Canzoniere*, —considerándolo, al igual que Herrera, poesía elegíaca—, supone precisamente un avance espiritual que lleva al enfermo de amores del error a la conversión.

El *pathos* del poeta, entonces, ayudado por las reglas del arte, se concretaba en un discurso poético cuyo género por excelencia era la elegía, al igual que su casi inseparable compañera, la égloga. Así, los desdichados sucesos de los deudos o de los enamorados —que en efecto mucho tenían en común según el neoplatonismo florentino— se organizaban en tópicos y motivos, dentro de los cuales aquellos relacionados con el llanto jugaban quizá el papel principal, dado que el lamento o “querimonia”, ya fuera por amores o por muerte, constituía una de las marcas de ambos géneros.

Haya sido por la escasa “rentabilidad” de los modelos garcilasianos o herrerianos, o bien porque toda la poesía amorosa europea había surgido de una tradición donde se cantaba sobre todo a la ausencia, a la pérdida o en todo caso al deseo, la elegía renacentista tiene una corta vida, sus características se disuelven y perviven de manera dispersa en lo que hoy conocemos como lírica.

Según Ruiz Pérez, cuando el sistema de concepción del mundo neoplatónico comienza a resquebrajarse, la elegía se disgrega como género y se difumina como modalidad en la poesía toda de la época. Un neo-estoicismo generalizado se impone sobre las penas de amores como fuente poética y se retoma el tema funeral de la elegía, pero como la proyección de una angustia epistemológica que se vivía ya en el siglo XVII.⁵³ La expresión del “yo” que habría comenzado ya en tiempos de los elegíacos romanos, se manifestaría fuertemente en los poetas del XVII que

⁵³ Pedro RUIZ PÉREZ, *El discurso elegíaco y la lírica barroca: perdida y melancolía*, B. LÓPEZ BUENO, *La elegía*, ed. cit., p. 317-356.

se valen tanto de este legado elegíaco, como de cauces donde se privilegia la expresión individual tales como la epístola.

Sin pretender tratar de ajustar a este esquema la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, veremos en el siguiente apartado un fragmento de ésta, donde pervive la elegía como género, comentaremos también algunas manifestaciones de los rasgos epistolares que daban forma a las expresiones propias de su época ya bastante entrada en el Barroco.

IV.5 La epístola: dos modelos, Tansillo y Fray Luis de León.

El problema que planteaba la *Elegía II* de Garcilaso, como modelo de la elegía amorosa en lengua española⁵⁴, radicaba en su tendencia a ser entendida como epístola, pese a la aclaración explícita del toledano en los conocidos versos “Mas ¿dónde me llevó la pluma mía? / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía”. Los géneros epístola y elegía nacieron con una frontera ya bastante difusa debido, por una parte al marco epistolar que presentaban las elegías agrupadas en las *Heroidas* de Ovidio y por otra parte al trasvase —realizado primero por los italianos y luego confirmado por Garcilaso— en tercetos endecasílabos de dichos géneros. Tal problema no había existido en el sistema de géneros clásico, entre otros factores, ya que en hexámetro dactílico se escribían las epístolas mientras que las elegías se componían en dísticos⁵⁵, formados a su vez de un hexámetro y un pentámetro donde se combinaban alternativamente los ritmos yambos y dáctilos.

El caso es que el modelo diferencial de elegía y epístola establecido por Garcilaso parece no tener demasiada repercusión en el devenir de la tradición española. En cuanto a la elegía, si acaso, queda afianzado el uso del terceto endecasílabo, aunque no por mucho tiempo, pues como ya hemos comentado, los teóricos admiten otros metros como cauce formal del género y luego, ya en el siglo XVII, la práctica poética parece confirmar o bien el desbordamiento del género elegíaco que se convierte en modalidad o bien la continuidad del género en metros bien distintos, según vemos en la poesía de Lope de Vega o de Sor Juana Inés de la Cruz, por mencionar algunos ejemplos.

⁵⁴ Encontramos dicha opinión generalizada en el volumen colectivo ya mencionado, B. LÓPEZ BUENO, *La elegía*, ed. cit., p. 143 y otros.

⁵⁵ Valentín NÚÑEZ RIVERA, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en B. LÓPEZ BUENO, *La elegía*, ed. cit, p. 179-180.

Las elegías de Boscán o de Herrera, quienes cultivarían sobre todo la vertiente amorosa, tendrían una vida un poco más afortunada como modelos poéticos. Entre el intervalo que va de Boscán y Garcilaso a Herrera, igualmente importante resultan las elegías amorosas compuestas por Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina. En especial queremos comentar las versiones que estos tres poetas hacen de la elegía “Se quel dolor, che va innanzi al morire”, de Luigi Tansillo, poeta cuya importante presencia en la poesía española comentaremos con mayor detalle más adelante. Dicha composición en tercetos, fue imitada por Hernando de Acuña, en su *Elegía a una partida*⁵⁶, y por Gutierre de Cetina, en “Si aquel dolor que da sentir la muerte”⁵⁷. Hurtado de Mendoza realiza, más que una versión, una traducción a la que se ha titulado *Epístola a una partida*⁵⁸. Reparamos en tal conjunto de poemas, primeramente porque se ha considerado a estas versiones castellanas las primeras elegías consolidadas ya como género en lengua española⁵⁹, puesto que en esas tres realizaciones se integra los elementos necesarios y suficientes en esta distinción, entre otras: el primordial lamento por la ausencia, un estilo medio de dicción y la presentación retórica de un “yo” lastimero que mueva a compasión a su lector (más que al amado real o ficticio, en nuestra opinión). Por otra parte, además de la repercusión que la elegía como género tiene en la llamada “retórica del llanto” y que hemos querido revisar en este capítulo, creemos que el modelo tansilliano tiene descendencia identificable en la poesía de Sor Juana, pues encontramos composiciones (“Amado dueño mío”, “Si acaso Fabio mío”, “Ya que para despedirme” y “Agora que conmigo”) que parecen oscilar en torno al modélico poema de Tansillo. Por estas razones y porque reúnen algunas de las marcas con que se identifica a la epístola y a la elegía

⁵⁶ *Varias poesías* (ed. de Luis F. Díaz Larios), Cátedra, Madrid, 1982, p. 178.

⁵⁷ El poema se encuentra con el título de “elegía” en el cancionero mexicano *Flores de baria poesía* (edición crítica y prólogo de Margarita PEÑA), UNAM, México, 1980, p. 356.

⁵⁸ Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, obtiene esta conclusión al comparar los cuatro poemas, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad de Salamanca 1979, p. 194-203. B. LÓPEZ BUENO, *De la elegía...*, p. 151-152, confirma esta opinión.

⁵⁹ “sólo a partir de este momento alcanza entidad propia la fijación de un canon cuyo estereotipo lo constituye la *Elegía a una partida*, exento de contaminaciones formales con la epístola o el capítulo como las manifestaciones precedentes de Boscán y Garcilaso. Por su misma excepcionalidad ese paradigma genérico incontaminado no conocerá apenas predicamento en la praxis poética posterior, donde continuarán menudeando por largo tiempo las indistinciones sistémicas.”, Valentín Nuñez Rivera, B. LÓPEZ BUENO, *La elegía*, ed. cit., p. 197. Begoña López Bueno, comparte esta opinión, aunque considera que el género se consolida en la obra de Herrera, *Ibidem*, p. 150.

hemos querido dedicar unas líneas a este conjunto, pues se trata de algunos de los poemas sorjuaninos donde se expresa en gran medida la “poética de las lágrimas”⁶⁰.

No obstante, cabe tener presente otro poema modélico, la “traducción” que realizó Fray Luis de León⁶¹ de la elegía II.3 de Tibulo, “Al campo va mi amor, y va a la aldea”. Lía Schwartz ha estudiado esta versión, en tercetos, de Fray Luis, aclarando que se trata más de una recreación que de una traducción, con frecuentes omisiones e incluso con una intención distinta a la del original.⁶² Ya en el primer verso puede verse que el poema de Fray Luis se inicia con el motivo de la partida, en este caso un viaje al campo; el mismo Cupido y Venus, se hacen campesinos, Apolo, como en el mito ovidiano, se encuentra sometido a la acción del Amor, también se encuentra de pronto en medio de los quehaceres campesinos.

Queremos resaltar estos dos antecedentes, el de Fray Luis y el de Tansillo, en los poemas de Sor Juana que arriba hemos mencionado. Los cuatro casos son poemas de ausencia, y en todos ellos, como ya hemos comentado, la voz poética adquiere un tono de lamento donde se encuentran operando los tópicos del llanto. En todos ellos también se presenta el tópico de la partida, en algunos de los casos se compara de manera extensa esta ausencia con la muerte. Ahora bien, ninguna de estas composiciones está escrita en tercetos, a diferencia de los poemas modélicos con los que pretendemos relacionarlas.

Nos parece encontrar en el primero de estos poemas, las liras 211, “Amado dueño mío”, un eco de la traducción luisiana. Las dos primeras sextinas introducen el carácter misivo del poema, estableciéndose por tanto la lejanía del destinatario del que se nos dice, ya en la tercera sextina, que se encuentra en el campo.

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.
Si del campo te agradas,

⁶⁰ Georgina SABAT DE RIVERS, en “Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor”, Sara POOT HERRERA (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995, pp. 397-445, menciona sólo de manera tangencial, en la introducción de su estudio, la impronta de las *Heroidas* en la tradición de la poesía europea.

⁶¹ B. López Bueno ubica en la segunda mitad del siglo XVI, dos grupos de poetas continuadores de la elegía amorosa. Por una parte el círculo de clasicistas castellano-salmantinos, al que pertenecería Fray Luis de León diferenciados de otro supuesto grupo garcilacista, cuyo último representante sería Fernando de Herrera.

⁶² Lía SCHWARTZ, *De Fray Luis a Quevedo. Lectura de los clásicos antiguos*, Universidad de Málaga, p. 25-41.

goza de sus frescuras venturosas,
sin que aquestas cansadas
lágrimas te detengan, enfadosas;
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplos de mis males y mis bienes.

OC, I, lira 211, vv. 7-18

Más adelante analizaremos los juegos que esta introducción hace entre voz y escritura, escritura y lamento, vista y símbolos, en relación también con el resto del poema. En cada una de las estrofas se presenta elementos del paisaje que serían imitación del dolor por la ausencia, y se va oponiendo cada uno de éstos: la tórtola que gime, el ciervo herido, el arroyo, entre otros, al placer que ofrecen a quien los contempla; así todos ellos terminan por convertirse en emblemas del dolor, gracias a la oportuna glosa.

No podemos dejar de escuchar en estas liras, aunque sea lejanamente, un eco del mencionado “Al campo vas...” de Fray Luis. Aunque el tono de este poema no es el tono elegíaco que privilegia la voz dolorida de la ausencia, me parece que es necesario tomar en cuenta que se trata precisamente de la recreación de una elegía latina. Por otra parte, hay que considerar que también existieron algunas otras imitaciones de esta versión castellana, como es el caso del soneto de Pedro Soto de Rojas “Al campo Fenix vays? vays a la aldea”⁶³.

De otra manera, me parece que podemos ver a estas liras como una epístola amorosa de tono eminentemente elegíaco. Lo anterior con todas las reservas que cabe el tratar de identificar continuaciones de los modelos renacentistas de origen clásico, en fechas tan lejanas como la segunda mitad del siglo XVII. El principal factor que impediría considerar esta composición de la monja, y las tres restantes que comentaremos, como una elegía sería efectivamente su cauce formal, puesto que no está escrita en tercetos. Sin embargo es innegable su relación con el género puesto que son poemas de ausencia, con los elementos canónicos de la elegía: una presentación conmovedora del “yo” poético, un estilo medio con abundancia de recursos suasorios que buscan incidir en las emociones del lector. Lo anterior se reafirmaría dada su filiación temática con la que se ha considerado la primera elegía en lengua española, puesto que todos estos poemas se centran en el tema de la despedida y de la muerte. Algunos de estos poemas sorjuanianos, sin embargo caminarían sobre la difusa línea divisoria entre elegía y epístola, pues en este primer caso, tanto las dos estrofas iniciales, que abren la perspectiva de la

⁶³Gregorio Cabello Porras a su vez ha señalado la presencia de esta traducción en el soneto de Pedro Soto de Rojas en “Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el ‘Desengaño de amor en rimas’ de Pedro Soto de Rojas”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 11, 1986, pp. 81-110.

comunicación misiva, como las estrofas finales, que interrogan al amado sobre el momento del reencuentro, son elementos canónicos que abren y cierran un programa epistolar.

Sobre estos poemas, Octavio Paz observa acertadamente que su único tema es la ausencia, luego señala simplemente las “abundantes metáforas que tienen por tema la escritura”. Para el nobel, nuestra jerónima habría recurrido a las ficciones de la muerte, de gusto un poco dudoso, para dar libertad a su fantasía erótica.⁶⁴ Nosotros, sin pretender observar una proyección personal de la escritora, advertimos simplemente las marcas del género que está cultivando.

Las metáforas de la escritura, encuentran en la epístola un género que le es natural, pues el discurso que se fundamenta precisamente en la lejanía del confidente y en la comunicación escrita, contendrá casi inexcusablemente, referencias metapoéticas⁶⁵ o metaescriturales. Aunque aquí haremos incapié principalmente en la estirpe de las *Heroidas* en la literatura española, no es extraño que los procedimientos metaescriturales del mundo clásico dejaran su huella en los poetas de los Siglos de Oro, como sucede en las epístolas de *La Circe*.⁶⁶ Este y otros ejemplos dan testimonio de una “tradición de la epístola como poética de la escritura, del estilo y de la carta misma.”⁶⁷

El romance 6 de Sor Juana, “Ya que para despedirme”, presenta una estructura epistolar aún más marcada que las liras. El marco epistolar se encuentra lleno de imágenes escriturales, conteniendo ya en ellas los elementos elegíacos que saltan a la vista, desde los primeros versos. La voz poética se muestra imbuida por las pasiones, que intervienen materialmente en el proceso de escritura, una interferencia —a la que aludiremos en otro momento de este trabajo— a través de las lágrimas. Tenemos pues, una *captatio* que invita a leer el poema, precisamente como la escritura de ese llanto, la carta va escrita con una mezcla de tinta y de lágrimas:

...
háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,

⁶⁴ Octavio PAZ, *Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 376-377.

⁶⁵ Núñez Rivera señala sobre los géneros epístola y elegía: “Mientras que el primero intenta paliar esta situación de incomunicación mediante el envío de la carta que ha escrito (por eso la epístola es esencialmente metapoética) el segundo (y me refiero a los casos en que no existe contaminación epistolar) ratifica la separación del objeto amado mediante lo que podríamos definir como una “retórica de las lágrimas” “, *Art. cit.*, p. 177.

⁶⁶ Aurora EGIDO señala esta característica en las epístolas de Ausonio y la abundancia de la metaescritura en estas cartas de Lope, en “Lope al pie de la letra”, *La voz de las letras en el siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 70-71.

⁶⁷ *Ibidem*, 72, señala también que lo metaescritural se presentaba igualmente en otras estructuras genéricas, como en el frente y el envío de la canción petrarquista.

de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros.
Y aun ésta te hablará torpe
con las lágrimas que vierto,
porque va borrando el agua
lo que va dictando el fuego.

OC, I: 23, Romance 6, vv. 5-12

Prosigue entonces la *narratio* que, según la técnica ignaciana, induce al lector a una contemplación de los signos del dolor que provoca la despedida, comparados siempre con los efectos de la muerte. Tenemos enseguida, bien identificables, la *petitio* y la *conclusio*, en esta última se introduce también una imagen lacrimosa que insiste sobre la materialidad de la escritura:

Y perdona si en temer
mi agravio, mi bien, te ofendo,
que no es dolor, el dolor
que se contiene en lo atento.
Y a Dios; que, con el ahogo
que me embarga los alientos,
ni sé ya lo que te digo
ni lo que te escribo leo.

vv. 101-108

La relación entre las liras 211 y el romance 6, se dejar ver incluso por el parecido entre la sextina que hemos transcrito y la siguiente cuarteta:

Oye la elocuencia muda
que hay en mi dolor, sirviendo
los suspiros, de palabras,
las lágrimas, de conceptos.

vv. 17-20

Este romance juega con las equivalencias y ponderaciones entre despedida y muerte de tal manera que no se sabe si se trata de una despedida transitoria o del último adiós. Queremos ahora advertir sobre la relación que observamos entre los cuatro poemas sorjuaninos mencionados y la elegía tansilliana “Se quel dolor, che va innanzi al morire”. Aunque ni este poema ni sus descendientes en español lleguen a desarrollar una ambigüedad entre despedida y muerte, son un antecedente además de probable, inexcusable del tópico central que sigue la epístola sorjuanina.

Si el dolor del morir es tan crecido
que iguale al que me da pensar no verte,
cualquier hombre se duela en ser nacido⁶⁸

Epístola a una partida, vv. 1-3
Hurtado de Mendoza

Como vemos en la traducción hecha por Hurtado de Mendoza, la elegía tansilliana sin las marcas epistolares que sí presentan el romance 6 y la lira 211 de Sor Juana, expone inmediatamente la comparación entre ausencia y muerte. En el romance de Sor Juana vemos que prácticamente toda la *narratio* gira en torno a estas ponderaciones:

Mira que el cuerpo amante,
rendido a tanto tormento,
siendo en lo demás cadáver,
sólo en el sentir es cuerpo.
Mira cómo el alma misma
aun teme, en su sér exento,
que quiera el dolor violar
la inmunidad de lo eterno.

OC, I, Romance 6, vv. 33-40

En ambos poemas, la comparación de despedida y muerte trae asociada la idea neoplatónica del intercambio de almas que ocurre entre los amantes si el amor es recíproco, y el riesgo que corre el amante si su alma no es recibida en el corazón del amado.

La muerte mata el cuerpo solamente,
mas cuando el amador de su bien parte,
partes se hace el alma juntamente.
La más perfecta de ella y mejor parte
queda puesta en los ojos de lo amado,
que de su mano Amor la corta y parte.⁶⁹

Epístola a una partida, vv. 7-12,

Sin confusión posible con la estructura epistolar, en la traducción de Mendoza hay una petición final, una lágrima de la amada, mientras que la *petitio* del romance 6, es precisamente la aceptación de este intercambio de almas, en palabras de Sor Juana, aceptar esta “fineza rara” que los amantes ofrecen, más tarde regresaremos a este tema.

⁶⁸ *Poesía completa* (ed., int., y notas de J. Ignacio Díez Fernández), Planeta, Barcelona, p. 255-256.

⁶⁹ Hurtado de MENDOZA, *Ed. cit.*, p. 256

dame algún consuelo tú
en el dolor que padezco;
y quien en el suyo muere,
viva siquiera en tu pecho.

Romance 6, vv. 81-84

Los dos poemas que nos quedan por comentar están escritos en endechas. En este metro podían estar escritas las elegías, según la opinión del Pinciano e incluso la de Herrera, como ya hemos señalado. Se trata de un molde de tradición popular, en el que de antiguo se cantaban los plantos funerales. “Si acaso, Fabio mio” presenta en toda su extensión el juego con las equivalencias de despedida y muerte, aparece igualmente el tema del intercambio de almas, sin esclarecerse si se trata de un adiós o una agonía.

A diferencia de los dos primeros poemas, desaparece por completo el marco epistolar y con él las alusiones al mundo de la escritura. Permanece, sin embargo, la enunciación y la retórica suasoria dirigida al amado, el supuesto destinatario y una *dispositio* no muy distinta a la epistolar. La *captatio* no deja de sugerirnos cierto parecido con el poema tansilliano, con la diferencia que este último introduce con un condicional la hiperbolización de la pena por ausencia, mientras que las endechas de Sor Juana destacan la existencia misma del canto, en medio de la agonía:

Si acaso, Fabio mío,
después de penas tantas
quedan para la queja
alientos en el alma;
si acaso en las cenizas
de mi muerta esperanza
se libró por pequeña
alguna débil rama,
adonde entretenerse
con fuerza limitada,
el rato que me escuchas,
pueda la vital aura;

OC, I, endecha 76, vv. 1-8

Finalmente, las endechas “Agora que conmigo” es un poema con tema funeral, tal como fue interpretado en el epígrafe que dice “Expresa...el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto”. No por eso, sin embargo sigue la estructura ni los tópicos de la elegía funeral. Tampoco hay marco epistolar alguno, ni destinatario real ni ficticio. Se expresa únicamente el yo poético en un “llanto” o queja ocupa casi por completo la extensión del poema.

No debemos perder de vista otro común denominador en las cuatro composiciones que venimos comentando, es decir el género de la voz poética, pues en España, la carta femenina de amores había tenido una importante tradición que se remontaría a las *Heroidas* de Ovidio. Esta colección de cartas, donde mujeres míticas se dirigen a un interlocutor masculino para dolerse de la ausencia y pedir el regreso, había permanecido en la tradición europea durante la Edad Media y España no fue la excepción.⁷⁰ La pervivencia del libro ovidiano también ha sido señalada en grandes poetas de los Siglos de Oro⁷¹, de manera que no parece extraña la presencia de las *Heroidas* en la obra de nuestra jerónima, quien muy probablemente contaba a Ovidio entre sus lecturas. No nos parece descabellado, por todas las razones que hemos aludido, que estas cuatro composiciones de Sor Juana centradas en la queja femenina por una ausencia de amores, tengan por antecedente tanto la tradición de la elegía tansilliana, como la voz femenina que ideó Ovidio.

La influencia de las *Heroidas* se hizo patente también en los poetas elegíacos que hemos mencionado: Hurtado de Mendoza a quien se le atribuye una traducción de la carta de Dido, escribió epístolas que siguen el modelo ovidiano; Gutierre de Cetina recreó, a su vez, la carta de Filis y Penélope, entre otras, y cultivó la epístola amorosa, manteniendo la insistencia en el proceso material de escritura, en las letras y renglones⁷².

Querría que mi alma te leiese,
assí como los siente, estos renglones,
porque en la tuya alguno se imprimiese.⁷³

Epístola, vv. 91-93.
Gutierre de Cetina

⁷⁰ Valentín NÚÑEZ RIVERA, *Art. cit.*, p. 180.

⁷¹ El influjo de las *Heroidas* ha dejado su huella en la estructura y el lenguaje de obras como las primeras novelas sentimentales, la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, *La Celestina*, la *Dorotea* de Lope de Vega, o la *Introducción al símbolo de la fe*, de Fray Luis de Granada, entre otras, así lo señala Vicente Cristóbal, en su introducción a OVIDIO, *Heroidas*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 40-51, donde dice seguir principalmente el estudio introductorio de Antonio ALATORRE a *Heroidas*, UNAM, México, 1950.

⁷² Valentín NÚÑEZ RIVERA, *Art. cit.*, p. 196.

⁷³ *Flores de baria poesía*, *Ed. cit.*, p. 151.

Señalamos la presencia del tópico en este poeta renacentista debido a su importancia en la difusión de la poesía de cancionero en la Nueva España⁷⁴; sería, muy probablemente, un poeta que tendría alguna repercusión en la poesía de nuestra Décima Musa.

Los tópicos que, relacionados con las lágrimas, señalamos en la tradición epistolar ya aparecen en las *Heroidas* de Ovidio. El llanto que ataja la escritura de la carta sería el más importante de ellos, así leemos en la versión prosificada que ofrece V. Cristóbal, de la carta a Aquiles.

La carta que estás leyendo te la envía la raptada Briseida, escrita en griego con dificultad por esta mi mano de extranjera. Los borrones que verás en ella los hicieron mis lágrimas, pero, aún así, también las lágrimas tienen el valor de la palabra.⁷⁵

Pero es que los tópicos de las lágrimas aparecen sistemáticamente en las *Heroidas*⁷⁶ y la carta empañada por el llanto o la sangre aparece también en la carta de Safo, en la de Cánace o en la de Dido, como podemos leer en la traducción que Cetina hace de la carta a Eneas:

O si pudieses ver de la manera
que te escriuo esta carta, tan enuano
salida de mi mano verdadera.

La pluma tiene mi derecha mano,
y la siniestra para el triste oficio
tiene la espada el cruel troyano.

...
Mis lágrimas la bañan y, tras esto,
pues lo permite así mi desventura,
la bañaré en mi sangre yo muy presto.

“Epístola de Dido a Eneas, traduzida de Ovidio”,
vv. 259-264, 268-270.

Este procedimiento acerca en gran medida al destinatario, real o ficticio, de la epístola con el lector que tiene ante sus ojos el poema manuscrito o impreso. Parece bastante claro que

⁷⁴ Cetina habría realizado dos viajes a la Nueva España, donde finalmente moriría de manera trágica. Según el análisis que realiza Margarita Peña, sería muy probable que él mismo hubiera compilado el cancionero *Flores de baria poesía*, o por lo menos intervenido directamente llevando a México tanto su propia obra como manuscritos de los demás poetas ahí antologados, *Ibidem*, p. 21-27.

⁷⁵ Briseida a Aquiles, *Heroidas*, ed. cit., p. 79.

⁷⁶ Vicente Cristóbal señala la frecuencia del tópico en las heroidas I, III, IV, V, VI, X y XV cuya atención remite al estudio de A. R. BACA, “The themes of *querela* and *lacrimae* in Ovid’s *Heroides*”, *Emerita* 39 (1971), 195-201, *Ibidem*, p. 22.

en las *Heroidas* tenemos el punto de partida de este tópico que hallamos en la poesía de los Siglos de Oro, no solamente en epístolas o en elegías, sino también en variados moldes, recordemos el soneto “Quiero escribir y el llanto no me deja”, de Lope. El origen de este tópico, la carta donde se mezclan lágrimas y tinta, lo habría aportado —como caso aislado, por lo que hasta ahora sabemos— Propercio, pues, en su libro IV, escribe una carta de Aretusa a su esposo Licotas:

Estas advertencias envía Aretusa a su amado Licotas. Por si aún puedes ser mío, a pesar de que tantas veces te ausentas. Y si al leer mi carta encuentras emborronadas algunas líneas, será por culpa de mis lágrimas; o si no aciertas a descifrar mi escritura porque mis letras no están bien trazadas, ello será señal de que mi diestra ya desfallece...⁷⁷

Por otra parte hay grandes diferencias entre estas elegías ovidianas y los poemas de Sor Juana; no se conserva de aquellas ni el estilo elevado fundamentado en la procedencia mitológica o literaria de las heroínas, ni la evocación marítima común a aquellos discursos⁷⁸. Los poemas de sor Juana se circunscriben prácticamente a la queja, a excepción de la liras, donde prácticamente el único asunto desarrollado por los recursos retóricos son las imágenes de la muerte. Sin embargo tomando en cuenta la importancia que en la obra de Sor Juana adquirió el universo de lo femenino, en medio claro está, de una tradición literaria eminentemente masculina, no parece casual el interés que hubiera tenido en reelaborar la heroida, subgénero identificable para el lector de los siglos áureos que privilegiaba la voz femenina.

IV. 6 La elegía funeral barroca

Las liras “A estos peñascos rudos”, de sor Juana, es otra composición elegíaca que sin involucrar ninguna imagen lacrimosa queda emparentada tanto con el poema de Tansillo como con las *Heroidas* ovidianas, puesto que se trata de un lamento por ausencia, enunciado en voz femenina. En el grupo de poemas que hemos tratado, es uno de los que más se acerca al modelo tansilliano y a los antecedentes renacentistas españoles, dada la insistencia en la paradójica agonía por la muerte del amado y la persistencia de la vida.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 26-27.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 24.

Dicho poema sorjuanino ha sido considerado, algunas veces, como una elegía aparentemente funeral, pero que se deslinda de este género al constituir una “queja íntima por la muerte del ser amado”.⁷⁹ En opinión de F. J. Martínez Ruiz, este poema de Sor Juana Inés de la Cruz es una elegía “íntima”, que desarrolla sobre todo la *lamentatio*, según el esquema que él mismo propone. Así, puesto que la elegía en el siglo XVI sería una evolución de la elegía funeral renacentista, divide a la producción elegíaca barroca en tres vertientes: además de dicha elegía “íntima” existiría una elegía “reflexiva”, que por privilegiar la *consolatio* se acercaría irremediablemente a la epístola, y una elegía “heroica” originada por el privilegio de la *laudatio* y por lo tanto cercana a las características de la oda pindárica y la canción.⁸⁰

Según Martínez Ruiz, la *lamentatio* de la elegía íntima se convierte en una auténtica expresión de dolor “si la muerte ha golpeado de cerca al sujeto de la enunciación”, un ejemplo tipo serían las mencionadas liras “A estos peñascos rudos”, de sor Juana.⁸¹ Sin embargo, consideramos difícil admitir este condicionamiento en una época literaria donde las convenciones rigen toda producción poética, ya provenga ésta de un deseo de expresión personal o de razones extraliterarias. Cabe señalar que estas liras suponen la creación de una ficción poética, donde el verso “¡Ay dulce esposo amado!” evidentemente no se refiere a ninguna de las experiencias biográficas de una monja profesa. Esta elegía de sor Juana presenta las características del género, entre las que no faltan los recursos encaminados a mover los afectos, pero no por eso podemos asegurar que se trate de un poema biográfico. Por otra parte tampoco es imposible que los recursos elegíacos sirvan a expresiones tan personales como puede ser, en efecto, la elegía que Lope de Vega dedica a la muerte de su pequeño Carlos.

Es innegable que la elegía funeral barroca conservó la estructura a la que había llegado el género durante el Renacimiento, así lo afirmó, en su estudio, E. Camacho Guizado⁸², quien propuso una estructura modélica de la elegía funeral, cuyas partes ya hemos señalado. Camacho Guizado identificó una “elegía privada” y una “elegía heroica” en el Renacimiento y mostró ejemplos de ambos subgéneros ya en la obra de Garcilaso, de manera que serían dos tendencias

⁷⁹ Francisco Javier Martínez Ruiz, “Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca”, Begoña LÓPEZ BUENO, *La elegía*, Universidad de Sevilla, 1996, p.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 294-309.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 300.

⁸² Eduardo CAMACHO GUIZADO, *Op. cit.*

que inauguraba el toledano. La primera de estas tendencias se constituía básicamente como un lamento que, sin renunciar a la reivindicación de los modelos clásicos, por ejemplo, o respondiendo a los moldes de la égloga, permitía la expresión del individuo (se tratase o no de asuntos biográficos). De otro modo, Garcilaso comenzaba a cultivar molde y tópicos de los lamentos mortuorios donde se expresaban valores de interés nacional, vinculados con la nobleza, como sucede en la *Elegía I*, en efecto deudora de la *Ad Liviam Augustam de morte Drusi Neronis*.

La propuesta de Martínez Ruiz, que reproduce en parte lo expuesto por Camacho Guizado, no se sostiene, además, puesto que en la elegía funeral barroca más cultivada, la dedicada a la muerte de personajes de las clases nobles, formara parte o no de las exequias públicas, siguen presentes, al menos, tanto la consolación como el panegírico. En palabras de Camacho Guizado:

Tanto en las elegías regias como en las dedicadas a nobles y personajes famosos se encuentran las mismas características estructurales: desaparición de la lamentación, reemplazada por invariable consolación retórica y un empleo sin tasa de la hipérbole y el tópico.⁸³

Sin embargo, cuando este autor habla de una desaparición de la lamentación, se refiere a los signos del dolor, tal y como él rastrea este rasgo en la poesía funeral desde antiguo y durante la Edad Media, siempre de acuerdo con el planteamiento que ha hecho en su estudio, al considerar toda la poesía funeral hispánica como elegía. En su opinión, en el período barroco se conservan, no obstante, los tópicos que ya existían en la *lamentatio* de la elegía funeral renacentista, eso sí expresados con el más alto grado de formulismo.⁸⁴ Las razones de este fenómeno podrían ser un rechazo de la lamentación por adhesión a la doctrina cristiana de la muerte.⁸⁵ Ante tales apreciaciones habría que atender al *genus dicendi*, pues si la elegía de carácter público o “heroica” pertenecía al estilo alto, quedaban excluidos los contenidos y los recursos del estilo medio propios de la elegía o poesía mélica.

⁸³ *Ibid*, p. 159

⁸⁴ Por otra parte convendría revisar si, en efecto el lamento por el difunto desapareció por completo en esta elegía funeral oficial.

⁸⁵ *Ibid*, p. 176, menciona también la influencia del “formulismo petrarquista”, sin embargo no explica en qué consistiría tal influencia.

Así, la elegía heroica del Barroco, o aquellas composiciones compuestas para los funerales de personajes eminentes, tiene una naturaleza tópica, con un repertorio casi por completo lexicalizado, al igual que toda la poesía que se producía para funcionar en el ámbito de las celebraciones públicas. Lo cual tampoco aseguraba estrictamente el imperio de una retórica vacía, pues incluso en esta poesía de circunstancias los poetas lograban realizaciones que ahora valoramos como grandes obras. Y fue precisamente, quizás a consecuencia de que la elegía funeral se cultivó sobre todo como parte de las exequias, que cuajó un léxico reconocible por los destinatarios de tales discursos, de la misma manera que compartían un mismo léxico las letras de los villancicos, e incluso el lenguaje de los autos sacramentales. No olvidemos que una de las funciones de las exequias era precisamente el adoctrinamiento. La fiesta, en todas sus modalidades, fue central en la política española del siglo XVII. Las celebraciones funerales, en opiniones de algunos autores, superaban en aparato y pompa a cualquier otra festividad.⁸⁶ Tal como el arco triunfal era la composición plástica y poética propia de las aclamaciones, en las celebraciones funerales lo eran los túmulos, catafalcos, capelardentes, o piras funerarias, pues con todos estos nombres se denomina al “monumento”, en su sentido mortuorio, según nos indica Julián Gállego, que se erigía al interior de las catedrales en ocasión de las celebraciones exequiales. A una complicada *res picta* se agregaba una no menos hiperbólica *res scripta*. Seguramente, la ceremonia exequial en sí misma podía incluir textos elegiacos, por ejemplo aquellos que se cantaban en los oficios, pero por el momento nos interesa centrarnos en las letras concebidas para acompañar las composiciones plásticas, en palabras de J. Gállego:

Nos importa ante todo por el papel preponderante que concede a los “Hieroglíficos” (o “Hieroglíficas” —sobrentendiendo Letras—, pues el autor como de costumbre, no está muy seguro del género más conveniente) no solo en la decoración del catafalco, sino de la iglesia entera [...] La iglesia está cubierta de negras colgaduras que hacen destacar numerosos poemas elegiacos en castellano, latín, griego y hebreo.⁸⁷

La Casa de Austria se caracterizó por la promoción de esta arquitectura funeral, túmulos donde se proyectaba la estructura de un *emblema triplex*. Así el mote y la figura, el alma y el

⁸⁶ Si las gloriosas entradas de reyes, reinas y príncipes han hecho trabajar a arquitectos, escultores, pintores y poetas del Siglo de Oro, son nada junto a la severa suntuosidad de los capelardentes o catafalcos, que brotan en todos los rincones de España en cuanto fallece una persona de sangre real, lo que sucede muy a menudo en la Casa de Austria, Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 139.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 142

cuerpo, condicionaban el programa iconográfico, mientras que la descripción poética se plasmaba en una publicación cuyo autor no era necesariamente el mismo diseñador del catafalco.⁸⁸ Uno de los primeros despliegues de fastuosidad en las celebraciones mortuorias de la Nueva España fueron las exequias, celebradas en la ciudad de México, a la muerte de Carlos V, cuya descripción corrió a cargo de Francisco Cervantes de Salazar.⁸⁹

Tanto en los programas iconográficos como en las descripciones poéticas se cultivaba la poesía elegíaca funeral, en cuya naturaleza formulaica Camacho Guizado señala la pervivencia de tópicos renacentistas como los ríos de llanto, o la ponderación del lamento mediante los mitos clásicos, donde el de Apolo y el de Orfeo serían los más frecuentes. Así en el *Real Mauseolo* [sic] y *funeral pompa...a las memorias de....Don Baltassar Carlos* (ciudad de México, 1647), se transcribe algunas de las letras compuestas para la ocasión, entre las que leemos un lamento en voz de los cuatro elementos:

El agua soy y llórome sin ojos
cuando mares de lágrimas me anegan;
hoy, Baltasar, tus resplandores rojos
a mucha noche lóbrega se entriegan.
Reviento por llorar tantos despojos
que al rigor de la hoz floridos llegan.
Agua sobra, ojos faltan; ¡oh pesares,
que falten ojos donde sobran mares!⁹⁰

Otro de los rasgos renacentistas que pervive en la elegía barroca es el paso de un “antes” dichoso a un “ahora” miserable, que incluso se identifica como el “elemento elegíaco por excelencia”⁹¹, microestructura que cultivaría con no poco gusto el espíritu barroco amigo de oposiciones y enlaces de contrarios. El panegírico se cultiva de manera general en la poesía de circunstancia, mientras que en el ámbito elegíaco privan las metáforas y comparaciones de tipo

⁸⁸ Adita ALLO MANERO, “Organización y definición de los programas iconográficos en las exequias reales de la Casa de Austria”, *El rostro y el discurso de la fiesta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 223-235

⁸⁹ *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, Antonio de Espinosa, ciudad de México, 1560, en Francisco CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554 y Túmulo imperial* (edición, prólogo y notas de Edmundo O’Gorman), Porrúa, México, 1972. Sobre el tema ha tratado Francisco de la MAZA, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México ; grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, UNAM, México, 1946.

⁹⁰ en José PASCUAL BUXÓ, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*, UNAM, 1975, p. 89

⁹¹ E. CAMACHO GUIZADO, *Op. cit.*, pp. 179-180

astral; sobre todo se compara constantemente al difunto con el sol⁹². Aparentemente, en las descripciones de exequias realizadas en la Nueva España prolifera la comparación de los difuntos con el recorrido solar de Occidente a Oriente, del amanecer al ocaso, que compendia el nacimiento de los personajes nobles en la península y su muerte, acaecida o conmemorada, en occidente. La *consolatio*, por su parte, giraría casi perennemente en torno al doctrinal paso de una vida terrestre inferior a una superior vida celeste.

Buena parte de la producción poética de Sor Juana no es otra cosa que la llamada poesía de circunstancia, pero pocos de estos poemas están dedicados a celebraciones funerales, a saber: un soneto dedicado a la muerte de Felipe IV, un tríptico de sonetos a la muerte de la Marquesa de Mancera y otro tríptico a la muerte del Duque de Veraguas, estos dos últimos personajes muertos en 1673. El soneto a la muerte de Felipe V, "¡Oh cuán frágil se muestra el ser humano" es la primera composición fechable de su juvenil mano, pues la noticia del deceso llega a la Nueva España en 1666. No se sabe si alguna de estas composiciones formó parte de los "jeroglíficos" que se colgaron en los catafalcos erigidos en la catedral de la ciudad de México o en Puebla, por la muerte de estos personajes.⁹³ Así se trasluce por las dudas que sobre la fecha de composición de este primer soneto han mostrado los editores de la obra de sor Juana.⁹⁴ Más tarde, cuando el Arzobispo Virrey, Fray Payo Enríquez de Rivera celebra, en 1673, exequias pontificales a la Marquesa de Mancera, sería extraño que el tríptico de sor Juana no hubiera aparecido entre los "jeroglíficos" de la pira funeral erigida para la ocasión.

El soneto dedicado a Felipe IV incidía precisamente en el tópico consolatorio que consideraba a la muerte como el paso hacia un mejor estado que el de la vida. Sor Juana, a la usanza de la época, hacía operaciones conceptuales sobre los materiales que proporcionaban los tópicos, en este caso, los dogmas católicos sobre el cuerpo y el alma. Cabe resaltar que, al

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Al parecer es casi seguro que no participara entre los escritores que dieron "alma" al catafalco dedicado a Felipe IV, al parecer fue Isidro de Sariñana quien diseñó el programa iconográfico y compuso las letras que aparecen en el *Llanto de Occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas*, México, 1666. En José PASCUAL BUXÓ, *Muerte y desengaño...*, se editan algunos fragmentos de este documento. Por otra parte, según los críticos tampoco se mencionan composiciones de sor Juana en las "Descripción poética de las funerales pompas...", descripción a cargo de Diego de Ribera.

⁹⁴ Gabriela Eguía Lis Ponce, en su tesis inédita, da por hecho que este soneto no figuró en ninguna pira funeral de las celebradas en México, pues eran ocasiones demasiado solemnes. Por otra parte da por hecho que pudo haber aparecido en el libro de Ribera, pero que no fue así; sin embargo en su tesis no reporta haber consultado este documento. Méndez Plancarte no da noticia alguna sobre la aparición de este soneto en tal documento. Sobre este autor novohispano ver José PASCUAL BUXÓ (edición y prólogo), *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial, siglo XII*, Universidad Veracruzana, Jalapa, 1956.

parecer, durante el período barroco se condensaba, en buena medida, la consolación y el panegírico, como podemos ver en este soneto de sor Juana. El primer cuarteto hace las funciones del lamento, aludiendo a la vana intención de preservar el cuerpo mediante la momificación; luego, en los tercetos se expone la consolación por el amable paso a una mejor vida, sin embargo predomina el panegírico, pues se singulariza esta separación de alma y cuerpo como si fuera único privilegio del monarca. Otro rasgo que parece privilegiar el valor panegírico de este soneto es que la voz poética se dirige al difunto y no a sus deudos.

En el tríptico de sonetos a la muerte de la Marquesa de Mancera podemos observar, igualmente, la estructura y los tópicos de la elegía funeral barroca. En opinión de O. Paz, estos sonetos se hallan sometidos a la tiranía de la estética barroca y del decoro, por lo que le parecen convencionalmente correctos pero fríos. Otros críticos atribuyen al mismo dolor la incapacidad expresiva de los dos primeros sonetos, sin embargo detectan un cambio en el tercero, “Mueran contigo Laura, pues moriste”, en el que observan un “auténtico” sentimiento.⁹⁵ En efecto, ésta última composición es quizá la que permanece más cercana a nuestra estética, sin embargo una lectura a partir de los presupuestos genéricos que aquí hemos considerado nos puede ofrecer una ventaja como lectores, independientemente de nuestros gustos personales.

En el primero de los sonetos, “De la beldad de Laura enamorados”, se realiza la “presentación de la muerte”, creando conceptos a partir de los saberes neoplatónicos: la virreyna sube a los cielos debido a la pasión de amor que en aquéllos desatara su belleza corporal. A manera de panegírico, igualmente bajo las operaciones del concepto, se trae a cuento la omnipresente metáfora solar: la virreina ha descrito la trayectoria del astro, nacida en Oriente y difunta en Occidente. En el siguiente soneto “Bello compuesto en Laura dividido”, tenemos la *consolatio*, que de manera tradicional versa sobre las ventajas que, según la doctrina cristiana, reporta la muerte. No obstante, con una fuerte carga platónica se declara que el cuerpo y alma de Laura se han separado, para así poder experimentar el placer de volver a unirse el día del juicio final. Así llegamos, finalmente, al tercer soneto, que la crítica encomia por sobre los dos anteriores. En efecto hay aquí un cambio de estilo y quizá este haya sido uno de los motivos de la crítica para considerarlo mejor logrado. No se trata ya los contenidos de la doctrina

⁹⁵ Así Gabriela Eguía Lis, admitiendo que se trata de un gusto personal y contrariamente a Paz supone que no se divulgaron de manera pública, pues se trataría de una expresión personal donde “el profundo dolor sentido al escribirlos es el causante de que el lenguaje, incapaz de expresar lo que se experimenta, parezca ineficiente o poéticamente “congelado”. Sin más afán que el de patentizar la más subjetiva de las opiniones, el tercero de ellos me parece uno de los sonetos más logrados que se hayan escrito en lengua española”, *La prisa de los traslados...*

cristiana, al menos no como material de la invención. En cambio, encontramos no pocos rasgos que nos harían considerarlo una elegía en toda regla. La voz poética se dirige a una persona ausente, aunque la función pragmática de este discurso es presentar la pulsión de muerte motivada por dicha ausencia.

Mueran contigo, Laura, pues moriste,
los afectos que en vano te desean,
los ojos a quien privas de que vean
hermosa luz que un tiempo concediste.

Muera mi Lira infausta en que influiste
ecos, que lamentables te vocean,
y hasta estos rasgos mal logrados sean
lágrimas negras de mi pluma triste.

Muévase a compasión la misma Muerte
que, precisa, no pudo perdonarte;
y lamente el Amor su amarga suerte,

pues si antes, ambicioso de gozarte
deseó tener ojos para verte,
ya le sirvieran sólo de llorararte.

OC, t. I, soneto, 189

La voz poética anhela la muerte propia que acompañe la de Laura, al pedir la muerte misma de la pena, de los afectos y la muerte de los ojos que antes gozaron de la belleza, sobre la cual versaron los dos sonetos anteriores; se presenta al discurso mismo como un ente agonizante, no casualmente aludiendo a los versos *miserabili* de la elegía, según sor Juana los “ecos, que lamentables te vocean”, estableciendo un nexo con su traslado sobre el papel, con la negrura de la tinta y las atribuciones de la melancolía, entre las que se encuentra la debilidad de la palabra⁹⁶. Y esta es quizá el tipo de elegía que por apelar a los afectos, acaso sea interpretada como “íntima”, cercana a los sentimientos de los poetas, biográfica o auténtica.

Así, tenemos insertada, en un tríptico de sonetos básicamente funerales —se hayan divulgado o no en su momento— una *lamentatio*, una elegía íntima, o una elegía simplemente, en donde es admisible que sor Juana expresara su pena por la virreyna que la protegiera en vida

⁹⁶ Como ha observado Christine Orobitg en *Garcilaso et la melancolie*, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

y a quien tan cercana muestran otros poemas donde se observa una comunicación y amistad estrechas⁹⁷.

La retórica de las lágrimas en franca relación con la influencia de las *Heroidas* que hemos ya comentado confluye con la herencia petrarquista, incluyendo la alusión mitológica, a la manera que había enseñado Propertio. Se pide la conmoción de dos entidades sobrehumanas, la muerte y el hijo de Venus. Mediante un enlace conceptual la muerte misma lamenta su naturaleza justiciera, que no pudo hacer una excepción con la vida de Laura. Mientras que al hijo de Venus, se atribuyen motivos de lamento por partida doble, ante la bella difunta emplearía los ojos, no en la contemplación platónica, sino en el llanto. El componente petrarquista está presente también en el equivalente de lágrimas y tinta, vale decir lágrimas y poesía —que no excluye al equivalente de lágrimas y pena—. Vale la pena advertir la evocación de las voces femeninas ovidianas que llamaban la atención sobre los signos de la pena plasmados en la carta, borrones causados por las lágrimas, por la mala escritura de un pulso trémulo o por el desconocimiento de la lengua.

Queda a la vista, me parece, la adscripción de este poema al género elegíaco, aunque en el siglo XVII la vertiente de la elegía íntima se haya proyectado sobre todo en el ámbito de una lírica personal, desbordando los límites del género, si es verdad esta aseveración que, a grandes rasgos y por el momento ofrece la crítica.

⁹⁷ Por ejemplo en el soneto “En la vida que siempre tuya fue”, con un tono mucho más cercano a la “poesía de circunstancia” que el tercer soneto aquí analizado.

V. Lágrimas y Contrarreforma

V. 1 Lágrimas de San Pedro de Luigi Tansillo

V. 1. 1 Catequesis del arrepentimiento

La retórica clásica había enseñado cómo valerse de las emociones para seducir al auditorio, y tales técnicas se empleaban en los ministerios de la Iglesia medieval. Las comunidades recibían con grandes manifestaciones emocionales los pequeños y grandes acontecimientos de la vida, y el llanto jugaba un papel principal en sus celebraciones, incluso la elocuencia de los mejores predicadores se aderezaba con un profuso derramamiento de lágrimas.¹ La religión impregnaba el resto de la vida toda con una emotividad que se expresaba fuertemente; en el siglo XV los partidarios de la *devotio moderna*, optarían por una actitud más tranquila de vivir la religión, pero sin excluir el abandono a los llantos:

Devotio est quedam cordis teneritudo, qua quis in pias facilliter resolvitur lacrimas. La devoción es cierta ternura del corazón, por la cual alguien se deshace fácilmente en piadosas lágrimas. Hay que pedir a Dios el “bautismo diario de las lágrimas”; ellas son las alas de la oración o, según la expresión de San Bernardo, el vino de los ángeles. Hay que rendirse a la gracia de las loables lágrimas, preparándose para recibirla y estimulándose durante todo el año; más principalmente en la cuaresma, a fin de poder decir con el salmista: *Fuerunt mihi lacrimae mae panes die ac nocte*. Muchas veces acuden tan solícitas, que oramos entre sollozos y gemidos, *ita ut suspiriose ac cum rugitu oremus*. Pero cuando no sobrevienen por sí mismas, no se deben hacer saltar por la fuerza, sino que hay que contentarse con las lágrimas del corazón, y en presencia de los demás es menester evitar todo lo posible las señales de una insólita devoción.²

Las lágrimas eran deseables, entre otras manifestaciones de la piedad, siempre que no fueran desmesuradas, pues la vida contemplativa recomendada por la misma *devotio moderna* podía hacer de los fieles “hipocondríacos o locos por causa de ella”³. Recordemos la difusión casi epidémica del “demonio meridiano” o enfermedad melancólica que nos refiere Giorgio Agamben⁴, ya que la devoción de otros países como Francia, al parecer, continuó por una vía

¹ Johan HUIZINGA, *op. cit.*, Alianza Editorial, 1994, p. 270-272

² Dionys. Cartus.: *De quotidiano baptisme lacrimarum*, t. XXIX, página 84. *De oratione*, tomo XLI, págs. 31-55: *Expositio hymni audi benigne conditor*, tomo XXXV, V, 34, citado y comentado en Johan HUIZINGA, *op. cit.*, p. 272-273.

³ Juan Gerson, *De monte contemplationis, Opera*, III, p. 562, cit. en *Ibidem*, p. 276

⁴ *Estancias. Palabra y fantasma en la Edad Media*, Pretextos, Valencia, 1982.

más propensa a la emoción y a las extravagancias de la fe.⁵ En todo caso, en ambas vertientes de la religiosidad europea se instaba a producir ese “vino de los ángeles”, o a derramar esa “lluvia al revés” que ascendería a los cielos⁶.

La importancia de las lágrimas en la vida piadosa aparece también en los tratados de Santa Catalina de Siena, en uno de ellos, la doctora distingue y jerarquiza la acción de las lágrimas:

“las lágrimas de los hombres malvados del mundo son lágrimas de condenación”, “las del temor, las de los que se levantan del pecado por temor a la pena, y por temor lloran”, “las de aquéllos que, levantados del pecado, comienzan a tener gusto en mí, y lloran con dulzura, y comienzan a servirme; pero como el amor es imperfecto, por eso lo es el llanto”, “el de quienes han alcanzado la perfección en la caridad con el prójimo, amándose sin ningún interés propio; estos lloran, y su llanto es perfecto”, “es el de las lágrimas de dulzura, derramadas con gran suavidad”...“Todas estas situaciones pueden darse en el alma, elevándose del temor y del amor imperfecto para alcanzar la caridad perfecta y el estado unitivo”⁷

Pero la ideología de la Contrarreforma concentró la acción de los llantos en el momento de la contrición, bajo un ambiente moralizante que incluyó tanto a las élites intelectuales como a los habitantes en masa. La iglesia postridentina diseñó una rigurosa práctica penitencial para encauzar a sus fieles, y una liturgia orientada también en este sentido. Los párrocos se encargarían de exigir a los feligreses un minucioso examen de conciencia desembocado en una confesión exhaustiva de los pecados⁸. Por otra parte, la liturgia postridentina fijó las celebraciones —de los viernes, sábados y domingos comprendidos entre el Domingo de Ramos y la Semana Santa— que desde el siglo VIII eran conocidas como el “Oficio de las Lamentaciones”. Las ceremonias incluían un *planctus Virginis* dentro de las *lectiones* y, a partir

⁵ Johan HUIZINGA, *op. cit.*, p. 274.

⁶ Estas expresiones metafóricas que podrían remontarse al siglo V, como puede leerse en un sermón de Crysologus: “En mutatur ordo rerum, pluviam terrae coelum dat semper: ecce nunc rigat terra coelum, immo super coelos et usque ad ipsum Dominum imber Humanarum prosilit lacrymarum”, *Sermo XCIII* en Migne, *Pat. Lat.*, LII, columna 463, citado en Perry J. POWERS, “Lope de Vega and *Las lágrimas de la Madalena*”, *Comparative Literature*, vol. VIII, núm. 4, 1956, p. 283. Este autor también ofrece una cita del “The Weeper” de Crashaw: “Upwards thou dis weepe / Heavens bosome drinks the gentle streams”.

⁷ Santa CATALINA DE SIENA, *Obras de Santa Catalina de Siena. El Diálogo. Oraciones y Soliloquios*, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, p. 209 y ss.

⁸ “Lo que sucede en los catecismos del XVII es que se trata de llevar a la práctica, de la manera más contundente e inflexible, el principio que se había establecido en Trento acerca de la distinción específica y numérica de los pecados, con arreglo a la cual, era preciso confesar todos los pecados diversos entre sí, y en tal número como se hubiera cometido, con la mayor exactitud posible”, Luis RESINES, *La catequesis en España. Historia y textos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1997, p. 335.

del siglo XVI al menos, el texto de algunas de éstas era tomado de los cinco primeros capítulos del libro de las *Lamentaciones de Jeremías*. Esta liturgia y la cultura religiosa que venimos refiriendo es un fuerte elemento que llevaría, a finales del siglo XVI en Italia y otros países de Europa, una proliferación de poemas sobre las lágrimas de los grandes santos penitentes. *Le lagrime di San Pietro*, de Luigi Tansillo, se inspiraría tanto en los Evangelios como en el “llanto de la Virgen” de las lecciones del Viernes Santo, pues en su versión larga compuesta de 42 octavas reales incluye el lamento de María.⁹ En la versión castellana que aporta Gregorio Hernández de Velasco y que enseguida trataremos, Pedro, prometiendo un eterno y humilde llanto, suplica a la Virgen que cesen ya sus lágrimas, pues los dos licores santos derramados, sangre de Cristo y lágrimas de la Dolorosa, podrían “salvar a mil mundos”.

V. 1. 2. *Le lagrime di San Pietro* de Luigi Tansillo

Le lagrime di San Pietro se publica en Venecia, no se sabe a ciencia cierta la fecha de su impresión, aunque con seguridad puede ubicársele entre 1538 y 1560¹⁰. Al parecer, de Italia llega esta influencia al resto de Europa, o por lo menos a Francia, a Inglaterra y especialmente a España: “El éxito del poema viene confirmado también por las numerosas “Lágrimas” que le siguieron y que frecuentemente eran publicadas con las de San Pedro: “Lágrimas de la Magdalena”, “Lágrimas de Cristo”, “Lágrimas de la Virgen”, “Lágrimas del penitente”, etc... No sólo en Italia, sino también en Francia, donde lo imitó en su juventud el poeta Malherbe en su poema *Larmes* y las parafreaseó R. Estienne”.¹¹

⁹“Chi mi ti rende figlio? ove gli ardenti / Mieì prieghi drizzo? e 'n chi debbo por fede? / Per gli estinti fratelli le dolenti / Sorelle, talhor caddero al tuo piede / E l'orbe madri per li figli spenti;/ E pregando, di vita, hebber mercede: / Hor per te (lassa) chi pregar poss'io, / Frate, e figlio, e Signore, e padre, e Dio?[...] / Così la croce, onde pendesti, aspersa / Fosse stata del sangue d'ambidue: / Deh perché teco, da la turba aversa / Offerta anch'io per vittima, non fui? / Ma dove il sangue tuo, figlio, si versa, / Huopo non è del mio, nè de l'altrui: / Che di quel liquor santo una, o due stille / Salvar potriano mille Mondì, e mille. / Ma spargendosi il tuo, il mio si sparse; / Non va l'un senza l'altro. Non è questo, / Del qual la tua bell'Alma degnò farse / La veste sua; più mio, che sia cotesto / Onde tue membra io vedo tinte, e sparse; / E viva, oltre il dover tuttavia resto: / Che s'io de la tua vita mi nudriva, / Com'esser può, che tu già morto, io viva?”, cit. en Maria Teresa IMBRIANI, *Appunti di letteratura lucana, ventisette ritratti d'autore dal Medioevo ai giorni nostri*, (Con un saggio introduttivo di Nicola De Blasi), Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza, 2000, p. 16-18.

¹⁰ J. Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 228.

¹¹ *Ibidem.*, pp. 237-238: La imitación de Malherbe, por ejemplo se publicaría cuatro veces entre los años que van de 1587 a 1599 en París. Perry J. Powers, *Art. cit.*, ofrece numerosos títulos de poemas que sobre el llanto de la Magdalena se escribieron por estos años en Francia, Inglaterra y España.

Entre las ediciones que tuvo el poema de Tansillo existen tres redacciones con notables diferencias. La primera de ellas es una versión corta que consiste en 42 octavas y cuya primera impresión vio la luz bajo el nombre del cardenal Puci; luego, de 1571 a 1589 se siguieron cinco ediciones más de la misma versión ya con el nombre del verdadero autor. Tansillo realizó una versión más larga que Giambatista Attendolo modificó enormemente y organizó en 13 “llantos”, se publicó en 1585 y tuvo más de 13 ediciones entre 1587 y 1613. Tomasso Costo, amigo de Attendolo, se encargó de la edición aparecida en 1606, dividida en 15 cantos, mucho más respetuosa que la anterior pero con mucho menor éxito editorial, pues no tuvo más ediciones sino hasta 1788.¹²

La edición corta, de 42 octavas, la única publicada en vida de Tansillo fue muy bien recibida en España. Se conocen siete imitaciones o traducciones de esta edición, aparte de otras cuatro que se dan por perdidas, entre éstas últimas una de Hurtado de Mendoza. Graciliano González Miguel concluye que la ejecutada por Gregorio Hernández de Velasco es, además de fiel al original, una traslación bastante aceptable en castellano.¹³ En España se realizaron también algunas imitaciones o traducciones de la edición larga mutilada por Attendolo y luego se dieron una larga serie de poemas inspirados en el de Tansillo.¹⁴

Natalino Sapegno coloca a la versión de 15 cantos de las *Lagime di San Pietro* dentro de los poemas “breves épico-líricos”, cultivados al abrigo del clasicismo y al margen de la imperante escuela petrarquista en la Italia del siglo XVI; así este poema serviría de modelo a las *Lagime della Madallena* de Erasmo di Valvasone¹⁵, a *Le lagime di Maria Vergine Santissima et Giesu Christo Nostro Signore* di Torquato Tasso¹⁶ y otras muchas “lagime” que contribuyeron a difundir también Sannazaro y Ariosto¹⁷. Como hemos señalado, se ha dicho

¹² J. Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, *Op. cit.*, p. 227-237.

¹³ Publicada en José López de Toro, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Tomo VII, vol I, CSIC, Madrid, 1957, pp. 331-349.

¹⁴ Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, *op. cit.*, dedica gran parte de esta obra está dedicada a describir la fortuna de este poema en España.

¹⁵ Natalino SAPEGNO, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶ Maria Teresa IMBRIANI, *op. cit.*, p. 16. La autora señala que el poema además inspiró piezas musicales como los *Madrigali a 7 voci*, compuestos por Orlando di Lasso, en 1595. Refiere bibliografía sobre Luigi Tansillo y *Le Lagime de San Pietro* posterior al estudio de Graciliano González Miguel.

¹⁷ Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, *Op. cit.*, p. 314.

también que el poema de Tansillo está inspirado en la liturgia católica y que “traspone a un molde épico el antiguo *planctus virginis* que a su vez desarrollaba las *Lectiones* del viernes santo y la prosa mariana del *Stabat Mater*”.¹⁸

Para dar una idea de la importancia de Tansillo, un autor olvidado por la crítica, los estudios que comienzan a aparecer en la segunda mitad del siglo XX sobre la obra del italiano acostumbra señalar los siguientes hechos: en la corte de Pedro de Toledo, en Nápoles, Garcilaso conoció a Luigi Tansillo, ahí trabaron amistad y tiempo después el toledano quiso ponderar su arte poética en uno de sus versos¹⁹; entre los traductores las *Lagrima di San Pietro*, se cuenta al mismo Miguel de Cervantes²⁰; Torquato Tasso, según comentario de Stagliani, ponderaba a Tansillo como “mejor poeta lírico *che non il Petrarca medesimo*”²¹, entre otras puntualizaciones. De manera que además del propicio ambiente contrarreformista del engarce de siglos XVI y XVII, Tansillo gozaba de un gran prestigio como poeta, que justifica la gran difusión en España de sus *Lagrima*, al menos en su versión breve. En nuestra opinión, el valor estético de su poesía se trasluce en la versión castellana de las *Lagrima di San Pietro* que ofrece Gregorio Hernández de Velasco.²²

En esta traducción que consta de 41 octavas —pues se omitió una— además del tema central, se desarrollan otros aspectos de la historia del apóstol. Siete octavas están dedicadas a

¹⁸ María Teresa IMBRIANI, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ “Tenía poco más de veinte años y estaba aún en sus primeros pasos de poeta y de servidor de España, cuando ya Garcilaso daba a conocer su nombre en uno de sus sonetos...el XXIV dedicado a doña María de Cardona...«Ilustre honor del nombre de Cardona / décima musa del Parnaso, / a Tansillo, a Minturno, al culto Taso / sujeto noble de inmortal corona»”, Graciliano GONZÁLEZ MIGUEL, *Op. cit.*, p. 71.

²⁰ “Y para confirmación de esta verdad te quiero decir una estancia que hizo el famoso poeta Luis Tansillo en el fin de su primera parte de las *Lágrimas de San Pedro*, que dice así: «Crece el dolor y crece la vergüenza / en Pedro, cuando el día se ha mostrado, / y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza / de sí mismo, por ver que había pecado: / que a un magnánimo pecho a haber vergüenza / no sólo ha de moverle el ser mirado: / que de sí se avergüenza cuando yerra, / si bien otro no vee que cielo y tierra». Así que no escusarás con el secreto tu dolor, antes tendrás que llorar contino, sino lágrimas de los ojos, lágrimas de sangre del corazón, como las lloraba aquel simple doctor que nuestro poeta nos cuenta que hizo la prueba del vaso, que con mejor discurso se escusó de hacerla el prudente Reinaldo”, Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, (edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, cap. XXXIII p. 220. En palabras de G. González Miguel: “Indudablemente Cervantes tomó esta octava de la edición corta de 42 octavas del poema de Tansillo, pues sólo en esa edición ocupa el último lugar a que hace referencia Cervantes”, *Op.cit.*, p. 306. F. Rico ratifica tal opinión generalizada, sobre la atribución a Cervantes de esta traducción.

²¹ *Ibidem*, p. 78.

²² Sobre esta traducción “hay que colocar la fecha de su realización en el amplio espacio de tiempo que va desde la primera publicación del poema italiano en 1560 hasta 1586.”, p. 251.

narrar la pulsión de muerte que siente Pedro al contemplar su propia traición, y otras cuatro a comparar la cobardía del viejo apóstol —que salva su vida negando a Cristo— con el martirio de los Santos Inocentes que, sin saber hablar, dieron mejor testimonio. Se inicia el poema describiendo la mirada que Cristo dirige a Pedro, detalle que narra el Evangelio de Lucas (XXII: 62): “Y en aquel momento, estando aún hablando, cantó un gallo, y el Señor se volvió y miró a Pedro, y recordó Pedro las palabras del Señor, cuando le dijo: «Antes de que cante hoy el gallo, me habrás negado tres veces». Y saliendo fuera, rompió a llorar amargamente”. A partir de este motivo, Tansillo desarrolla, con moderación, las imágenes neoplatónicas sobre el amor que nace a partir de las miradas: el corazón de Pedro se incendia al encontrarse con la mirada de Cristo, los ojos del señor le hablan largamente en un solo instante y le producen una herida mortal pues son los espejos donde ve claramente dibujada su culpa. Las lágrimas de Pedro no se atribuyen, sin embargo, a la transformación de los “espíritus”, si no que:

Qual gran monton de nieve que quexada
de hibierno en hondo valle está escondida
del sol del verde Abril es calentada
se buelbue en agua y corre derretida:
así el temor y cobardía elada
quel alma del buen Pedro tiene asida
dándole el sol del ojo sacrosanto
se derritió y corrió en copioso llanto.²³

Lágrimas de Sant Pedro, oct. 9

Tenemos aquí la imagen del llanto como nieve de los montes transformada en corrientes primaverales, que provenía de la literatura clásica. Recordemos que así aparece en la *Égloga I* de Garcilaso con los numerosos antecedentes que ha señalado Bienvenido Morros y que se remontan a la *Odisea*²⁴. Por otro lado, el alma cobarde de Pedro es como la frialdad de las damas desdeñosas, pero en este caso no puede resistirse a la mirada divina que todo lo penetra. Según el poema, el perdón es otorgado justo cuando comienza ese llanto, puesto que es ya un

²³ Citamos por la edición que del poema hace José LÓPEZ DE TORO, *Art. cit.* p. 343.

²⁴ “de tu lloroso estado no mejoras, / antes, en él permaneciendo donde- / quiera que estás, tus ojos siempre bañas, / y el llanto a tu dolor responde, / que temo ver deshechas tus entrañas / en lágrimas, como al lluvioso viento / se derrite la nieve en las montañas”, Garcilaso de la VEGA, *Op. cit., Elegía I*, vv. 18-24; “y Penélope oyendo dejaba ir su llanto; su rostro / derretíase cual nieve estancada en las cumbres serranas / que ha llevado allí el céfiro y funden los soplos del euro / y al fundirse deslízase a hinchar la corriente de los ríos”, HOMERO, *Odisea* (Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón), XIX, vv. 204-12, Gredos, Madrid, p. 408.

arrepentimiento sincero, sin embargo, Pedro sufre terriblemente la víspera de la Pasión de Cristo y sigue sufriendo toda su vida:

Y no fue el llanto así como arroyuelo
que corre con la lluvia y cessa en primavera;
que aunque en aquel momento el rey del cielo
tornó al buen Pedro a la amistad primera
perpetuo le fue el llanto, angustia y duelo
nunca jamás en oyendo el gallo despertaua
y su lamento amargo renouaua.

Lágrimas de Sant Pedro, oct. 10

El poema no insiste en la gravedad de la culpa, pero sí en la aflicción que ya no abandona el corazón de Pedro, desde que Cristo a los ojos lo mirara:

Fixo los ojos el señor clemente
con tierno affecto en Pedro su querido
que al vil temor de la enemiga gente
oluidado a su dios se auia rendido:
fue tal la llaga, el golpe tan vehemente
con que su corazón quedó herido
que forçado le fue para sanarle
con lágrimas de llanto eterno untarle

Lágrimas de Sant Pedro, oct. 2

Quizá no sea sorprendente esta formulación donde a Cristo se atribuye la facultad, propia de la belleza femenina, de desatar una pasión dolorosísima en el corazón del enamorado, dada la fecunda movilidad y ambivalencia, entre los terrenos sacro y profano, que había ya vivido la poesía amorosa. Si al fin y al cabo la *donna angelicata* era una prefiguración de la belleza verdadera, y ésta se revela Pedro de manera directa, en la mirada misma de Cristo, forzoso es que su dolor sea mucho más grande que el de cualquier enamorado y que su llanto sea eterno. Deseable será también que no haya cura para este enamorado y que persevere en el arrebato amoroso, en este caso equivalente al estado de Gracia. Y así se esperaba que ocurriera con todos los lectores del poema.

La pequeña historia del apóstol arrepentido era, en sí, muy atractiva para la sensibilidad católica de la época; por otro lado cabe insistir en que el poema resalta la edad avanzada de Pedro y que el tratamiento literario del “amor hereos” implicaba el triunfo de la razón sobre las pasiones, de la prudente edad madura sobre el juvenil error. El emblema de Alciato que tanto

difundió en España el tópico de Heráclito y Demócrito muestra al lloroso mucho más viejo que al risueño. Igualmente en el ámbito pictórico los Heráclitos llorosos no son nada jóvenes, al punto que las representaciones del filósofo y del afligido Pedro pueden llegar a fundirse.²⁵ Las lágrimas de arrepentimiento, tanto en la escuela petrarquista como en los poemas religiosos, son observadas con una mirada positiva, que no podemos dejar de relacionar con las ideas renacentistas sobre el paso del tiempo y los frutos que trae la vejez: la prudencia, el honor de las letras, el perdón divino. El paso del tiempo haría aumentar el horror por la decrepitud, y ya avanzado el siglo XVII esta visión se haría del todo sombría²⁶.

Sea como fuere, la tradición fundada en el poema tansilliano no feneció del todo hasta entrado incluso el siglo XVIII, y en el siglo XVII seguramente llegó al Nuevo Mundo, ya sea mediante la imitación o traducción directa de las *Lagrima*, o bien indirectamente en la lírica litúrgica.

V. 1. 3 Las lágrimas de la Magdalena

Entre las “lágrimas” del ambiente contrarreformista, surgió una variante de las *Lagrima di San Pietro* igualmente difundida, nos referimos al llanto de una figura bíblica femenina. Erasmo da Valvasone, al parecer siguiendo a Tansillo, publica en 1586 sus *Lagrima de Santa Maria Maddalena*. La fortuna de esta variante se engarza con la tradición medieval que trataba el arrepentimiento de María Magdalena, a través de diversos géneros, y que recogía varios motivos en torno a la gran pecadora redimida²⁷. A fines del XVI y principios del XVII el tema se expande con gran éxito en España, Inglaterra y Francia. Cabe señalar esta vertiente de las

²⁵ Sobre el tema en la pintura española ver *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española de los Siglos de Oro*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2002.

²⁶ Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, “Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles”, *Criticón*, 71, 1997, pp. 5-31. Los autores hacen un compendio de los emblemas sobre el paso del tiempo y la vejez. Advierten que, en lo tocante a este tema, la tradición petrarquista y la emblemática se superponen. Aunque concluyen con la visión pesimista del barroco que hemos mencionado, se echa de ver, en los mismo ejemplos que ofrecen, una convivencia de las dos visiones, esperanzadora y sombría, del paso del tiempo, incluso a finales del siglo XVII.

²⁷ Pensemos por ejemplo en *La vida de Santa María Egipciaca*. Perry J. Powers, *Art. cit.*, señala entre los elementos que la tradición recoge, una fusión entre María Magdalena, María la hermana de Martha y Lázaro, y la mujer que unge con un carísimo perfume y con sus lágrimas los pies de Cristo.

lagrime puesto que el llanto femenino repercutirá en obras como *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto y *Las lágrimas de la Madalena*, de Lope de Vega (1614).

En la épica culta italiana había una gran presencia del tema lacrimógeno marcado por el *Orlando Furioso* de Ariosto, punto crucial de la tradición donde se inserta las *Lágrimas de Angélica*. El llanto en la epopeya, y particularmente en la obra de Ariosto, ha sido observado como un elemento importante que presenta una gran “variedad lírica”²⁸

El libro de Barahona de Soto, habiendo salido bien librado del famoso escrutinio que Cervantes puso en manos del cura y el barbero²⁹, cayó en el olvido de la crítica hasta la década de los ochentas en el siglo XX. La crítica ha distinguido en *Las Lágrimas de Angélica* dos grandes campos: los elementos épicos de las prestigiosas genealogías y la alegoría amorosa, con su función ejemplarizante.³⁰ Tal combinación fue introducida por Boiardo, al trasladar la Angélica de su cancionero al *Orlando Inamoratto*³¹. La Angélica del *Inamoratto* seguiría siendo, entonces, la *dona angelicatta* de la poesía petrarquista. Ariosto se aparta de su antecesor puesto que en la épica burlesca introduce una perspectiva crítica de la Angélica que derrama falsas lágrimas para dominar a su enemigo. En *Las lágrimas de Angélica* el tema amoroso introduce el debate de las pasiones del alma, de la sensibilidad y la razón, personificadas en Arsace y Angélica. Pero ésta última adquiere tal función en la alegoría sólo después de haber pasado por una vía de purificación.

Si en algún momento las prácticas del amor cortés favorecieron una revaloración de la mujer y le confirieron una mayor dignidad, se trata de un fenómeno acotado. Aunque pervive en la aristocracia la aspiración a los refinamientos cortesanos, tanto las interacciones sociales como

²⁸ L. BESZARD, “Les larmes dans l’épopée (Étude de littérature comparée)”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVII, 1903, pp. 385-412 y 513-49, y XXVIII, 1904, pp. 641-74, realiza un amplio recorrido del motivo de las lágrimas desde la epopeya antigua hasta llegar a manifestaciones como la epopeya burlesca del siglo XVI.

²⁹ “—Lloráralas yo —dijo el cura en oyendo el nombre— si tal libro hubiera mandado quemar, porque su autor fue uno de los más famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio”, Miguel de CERVANTES, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Edición dirigida por Francisco Rico), t. I, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, p. 87

³⁰ El primer estudio contemporáneo sobre la obra lo realiza Esther LACADENA, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: “La Angélica” de Barahona de Soto*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1980, al año siguiente José LARA GARRIDO edita con un estudio introductorio *Las lágrimas de Angélica*, Madrid, Cátedra, 1981. Lara Garrido ha destacado el sentido contrarreformista de este poema en “*Las lágrimas de Angélica* y las continuaciones contrarreformistas del *Furioso*. El sentido del título en el poema de Barahona de Soto”, en *Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, Málaga, 1999, pp. 332-333.

³¹ Antonio PRIETO, *Coherencia y relevancia textual*, Madrid, Alhambra, 1980 pp. 117-179, pp.

las expresiones literarias quedan en manos masculinas. Hay que advertir que la poesía del amor cortés, de exaltación a la dama, implicaba sin embargo al fin y al cabo la expresión de la voz masculina sobre la vida amorosa, la adoración de la dama en teoría y práctica implicaba la perfección que era capaz de seguir el varón en acciones y pensamientos. En la transformación que experimenta la Angélica de Boiardo a la de Barahona vemos que, si la mujer no cumple las leyes de amor, y no se ajusta a los ideales de los héroes que la idolatran, será fuertemente fustigada. Así, en la épica culta renacentista los poetas van transformando y agregando en Angélica a la *dona angelicata* (Boiardo), la *belle dame sans merci*, luego la prostituta (Brusantini) hasta llegar a la María Magdalena que recrea Barahona de Soto.³² En esta metamorfosis, las lágrimas que formaban parte de la bella indumentaria femenina pasan a ser también las lágrimas de la penitencia. Podemos concluir entonces que, si a principios del siglo XVI, a pesar del avance del petrarquismo el tópico de las lágrimas no se lexicaliza como un simple sinónimo de dolor —como creemos haber mostrado—, a fines de dicha centuria las lágrimas se convirtieron efectivamente en un signo icónico del arrepentimiento. Así que, si los esquemas pueden ayudarnos a un mejor entendimiento del fenómeno, podemos considerar que en esta época se tiende nuevamente hacia la hipercodificación del símbolo. Así como las lágrimas-dolor fueron lexicalizadas, hasta cierto punto, por las huestes petrarquistas, las lágrimas de arrepentimiento adquieren un carácter lexical en la literatura devocional y en la lírica litúrgica.

En el petrarquismo, las lágrimas significaban también poesía, la lluvia que nutría el laurel. Ahora un nuevo “árbol” crece si quien derrama las lágrimas es la dama, y la honra femenina adorna la frente de un nuevo Apolo, varón que ya no es tanto cantor sino filósofo moral satisfecho de las mejores causas que incitan los nuevos llantos. Esta es la lectura que propone Joan de Faría, en uno de los sonetos preliminares al poema de Barahona de Soto:

Dichosa edad que aquel siglo dorado
aventaja el febeo movimiento,
y en cuanto ha rodeado el firmamento
en nuestra España el fruto ha mejorado.

Con un Apolo nuevo, enamorado
de Dafne no, de Angélica contento,
sus lágrimas cantando y su lamento,

³² José LARA GARRIDO, “*Las Lágrimas de Angélica...*”, p. 339. Esa también es la lectura del personaje femenino que hace el Quijote, cuando comenta “—Esa Angélica —respondió don Quijote—, señor cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza”, Miguel de CERVANTES, *Op. cit.*, t. I, p. 638.

del árbol que ellas riegan laureado.

Parnaso y Citerón con nuevas flores
adornan frente y sien del nuevo Apolo
por mano de sus musas, confesando,

se mueren por Angélica de amores,
después que está sus lágrimas cantando
nuestro español ibero, Soto solo.³³

Esta propuesta, que pone a la Contrarreforma por encima de la Edad Dorada sería poco convincente, sin embargo, para la edad barroca cuyo sentimiento elegíaco se desbordaría a través de diversos géneros. Las lágrimas de valor penitencial aparecerán en sor Juana evocando lejanamente el poema de Tansillo, en los villancicos. Las lágrimas de San Pedro, de la Virgen, o del niño Jesús son parte del repertorio utilizado en éste género. No sucede lo mismo con las lágrimas de la Magdalena penitente, que prácticamente nunca aparecen en los villancicos de sor Juana. Las lágrimas de Magdalena, sin embargo, aparecen en la *Carta Atenagórica*, son las lágrimas derramadas en los momentos que preceden a la resurrección de Cristo. En el *Sermón del Mandato*, Antonio Vieira se apoya en éste llanto de la Magdalena para argumentar que la ausencia de Cristo representó un dolor mayor que la muerte misma y que por lo tanto significó una fineza mayor: María Magdalena, que no había llorado al pie de la cruz, llora al encontrar el sepulcro vacío. Sor Juana, en la *Carta Atenagórica*, refuta, entre otros, este argumento:

Y así digo: que de llorar la Magdalena en el sepulcro y no llorar al pie de la Cruz, no se infiere que sea mayor dolor el de la ausencia que el de la muerte; antes lo contrario.

O.C., t. IV, *Carta Atenagórica*, p. 419.

La jerónima explica dicho fenómeno con un razonamiento que también aparece en la obra de Descartes y en la de Montaigne: el dolor mayor se vive sin lágrimas; volveremos sobre este aspecto en otro capítulo de este trabajo. Pero si no fuera suficiente dicho argumento, agrega otros casos similares en el Evangelio: Cristo llora por la muerte temporal de Lázaro y no llora por la muerte eterna de Judas, Magdalena llora por la muerte de su hermano Lázaro y no llora por la de Cristo, la Virgen María no llora al ver a su hijo muerto, cuando las demás mujeres si lo hacen, de todos ellos se desprende que el mayor dolor no se presenta con llanto.

³³ Luis BARAHONA DE SOTO, *Las lágrimas de Angélica*. Introducción de José Lara Garrido. Madrid, Cátedra, 1981.

Pero regresemos a explorar en algunos ejemplos la repercusión que tuvo esta fascinación por las lágrimas de la poesía petrarquista de fines del XVI y del XVII, de manera que nos sea posible entender la producción lírica de la Fénix mexicana en éste ámbito.

V. 2 Sobre el cancionero barroco

En Petrarca hallé una copia
de una Laura, o de una duende,
pues dicen que ser no tuvo
más del que en sus versos tiene.

O.C., Romance, vv. 33-36

Como hemos visto, en el siglo XVII la ideología dominante comporta unas exigencias morales bastante estrictas que dan pie a una intensificación de la capacidad moralizante intrínseca al tema amoroso, donde la imagería de las lágrimas mantiene como uno de sus contenidos al dolor. Las lágrimas, pues, intervienen desde Petrarca y hasta los poetas españoles, en la doble significación de la poesía amorosa: la capacidad ejemplarizante y la preocupación por la gloria poética.

Desde las noticias más tempranas que tenemos sobre la larga indagación en torno al fenómeno amoroso, se habla de un estado alterado del alma. Así, aunque se identificaba ya un complejo patológico desde tiempos de los griegos, quizá sea a partir del tomismo y su separación entre ética y estética que la patología amorosa se observa principalmente desde una perspectiva moralizante.³⁴ Es decir, la belleza que se encuentra en el mundo real y provoca el amor es un engaño, sólo lo bueno es bello. La literatura, subordinada a las preocupaciones éticas, no se ve, sin embargo, amordazada o impedida para acudir una y otra vez al obsesivo tema amoroso, sino que, apoyada en su intención didáctica, hace de esta inspección una parte imprescindible en los *exempla* que produce; de esta manera da origen a una actitud ejemplarizante que comunica géneros diversos. Siempre o casi siempre hay un espacio de los textos dedicado a desmenuzar las vicisitudes de las pasiones, el enamorado se convierte entonces en campo de las batallas entre la razón y la percepción. Quizá sea de utilidad hacer un

³⁴ Aurora EGIDO, *Enfermedad de amor*, “La enfermedad de amor en el *Desengaño de amor* de Soto de Rojas”, *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*. Universidad de Granada, 1984, p. 37. En el panorámico recorrido que la estudiosa realiza sobre los acercamientos filosóficos al fenómeno amoroso y las elaboraciones artísticas, nos avisa sobre la visión tomista del deseo carnal como ofuscación racional y causa de condenación.

esquema como punto de partida, existen tres momentos clave en las narraciones del amor *hereos* literario: el “estado alienado” del alma dominada por las pasiones, la *psichomaquia* o batalla de las potencias anímicas y finalmente un avance espiritual.

Cabe destacar otra perspectiva éticamente positiva de la pasión amorosa pues el cumplimiento del código cortés debía enmarcarse en un afán de perfeccionamiento personal por parte del enamorado. El *dolce stil novo* desarrolló aún más la posibilidad de ascender en la escala espiritual mediante la contemplación amorosa gracias a su expresión poética, de manera que los *stilnovi* privilegiaron la práctica discursiva de sus aspiraciones éticas; su control de la pasión amorosa se daría gracias a la elaboración de un discurso poético digno de los conocimientos médicos que sobre el asunto habían acumulado³⁵. En este caso entonces, sería válido considerar como un paso del campo literario al filosófico, al neoplatonismo florentino dirigido por Marsilio Ficino que se nutrió de la escuela poética de los *stilnovi* y ofreció una formulación sistemática de la teoría amorosa buscando reconciliar el bien y la belleza dentro de la cristiandad.³⁶ Para los *stilnovi* el discurso amoroso implicaba el máximo refinamiento mientras que en el *Canzonere* de Petrarca, la “palinodia del enamorado” participaba en la dignificación de sus logros como docto humanista.

Recordemos que hemos partido en este trabajo del modelo petrarquista en el que las lágrimas son evidencia de la pasión amorosa. Las lágrimas brotan una y otra vez en el *Canzonere*, puesto que la “cornice” que define su estructura no se ofrece en forma secuencial sino en continuas evocaciones del “juvenil error” y de la “edad adulta”. Así, dos sonetos dispuestos consecutivamente plantean el avance espiritual en términos de canto y de lágrimas:

Cantai, or piango, et non men di dolcezza
del pianger prendo che del canto presi,
ch'a la cagion, non a l'effetto, intensi

³⁵ “La novedad de esta lengua consiste en una deliberada búsqueda de levedad fantástica y de rarefacción espiritual, en cuya virtud toda imagen y toda palabra nos traslada a un mundo ideal y refinado, en el que los sentimientos se desarrollan en toda la pureza de su propia línea, sin que nada corpóreo venga jamás a tocarlos y envilecerlos. El espíritu característico del “stil novo” reside, en suma, en la persuasión de comprender mejor y más íntimamente la realidad de la vida amorosa, y en general psicológica, y de saber dar una representación más adecuada a ella.”, Natalino SAPEGNO, *Historia de la literatura italiana*. Traducción de Juan Petit. Barcelona: Labor, 1960, pp. 18. Para un desarrollo más amplio sobre este aspecto de los *stilnovi* ver BLANCO VALDÉS, Carmen F., *El amor en el Dolce stil novo : fenomenología, teoría y práctica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

³⁶ Erwin PANOFKY, *Estudios sobre iconología*. Alianza, 1995.

son i miei sensi vaghi pur d' altezza³⁷

Canzonere, CCXXIX, vv. 1-4

I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume
quel vivo sole alli occhi mei non cela,
nel qual honesto Amor chiaro revela
sua dolce forza et suo santo costume;³⁸

Canzonere, CCXXX, vv. 1-4

Por el contrario, las imitaciones estructurales del *Canzonere*, en la poesía española, tales como las *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel y el *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas (1623) establecen de una manera mucho más clara la importancia que el signo de las lágrimas adquiere bajo una lectura inequívoca en clave penitencial: puesto que las lágrimas han sido expresión y medida de la pasión amorosa, los poetas asocian a ese mismo signo —dada su relación con el canto mismo y con la expresión— una importancia capital en la *retractatio* poética.

Si como dice Cabello Porras no se ha atendido en las letras españolas el estudio de petrarquismo estructural³⁹, en los pocos estudios que sí lo han hecho no se ha dado el paso definitivo que señale a las lágrimas como uno de esos símbolos petrarquistas, que aunque podía ser recogido de manera aislada, en la época de la Contrarreforma formó parte de las imitaciones estructurales del *Canzonere* y de la aspiración a la gloria poética vertida igualmente en los textos.

V. 2. 1 *Diversas rimas* de Vicente Espinel

En su estudio sobre el *Desengaño de amor en rimas*, Cabello Porras hace un repaso de los elementos imprescindibles del modelo petrarquista —al que sigue cercanamente un poeta

³⁷ Canté, ahora lloro, y no menor dulzura / del llanto tomo que tomé del canto;/ que a la razón, y no al afecto, tienden / mis sentidos ansiosos de altas cosas (*Canzonere*, ed. cit., t. II, p.701)

³⁸ Lloré, ahora canto, pues su luz celeste / a mis ojos no oculta aquel sol vivo, / en el cual casto Amor claro revela / su dulce fuerza y su costumbre santa; (*Canzonere*, ed. cit., t. II, p. 703).

³⁹ “La trayectoria poética que inician las *rimas* de Petrarca no ha sido suficientemente estudiada en lo que concierne a la literatura española, partiendo de la forma concreta en que cada cancionero postpetrarquista interiorizó las tensiones estructurales del modelo, el *Canzonere*, ya con armonioso equilibrio, ya con una dinámica de dispersión”. Gregorio CABELLO PORRAS *Barroco y cancionero*. Universidad de Almería-Universidad de Málaga, 2004, p. 26-27.

como Soto de Rojas y del que se alejan otros poetas contemporáneos o incluso anteriores a éste último—, proponiendo como elementos relevantes del modelo: la inclusión de un poema de apertura y uno de cierre que hacen explícita la estructura ejemplar, el componente narrativo en tensión con el carácter ejemplar, el culto a un amor único, la variación formal o polimetría, una cesura en la secuencia del cancionero que significa el paso del error al arrepentimiento y finalmente una (no poco contradictoria) lucha contra el paso del tiempo.⁴⁰ Si en las *Diversas rimas* de Espinel no se verifica la cabal imitación del petrarquismo en cuanto a su estructura, puesto que no se consigue la “unidad del sujeto ejemplar”, es decir que en vez de seguir el curso de un camino o historia amorosa, el cancionero de Espinel explora la psicología amorosa en general, de una manera casuística —posibilidad que había iniciado el manierismo⁴¹—. No obstante sí hay una clara, por explícita, afiliación a la tradición petrarquista de la *retractatio* y un énfasis en el signo sobre el que los poetas cifran el triunfo de la razón, es decir las lágrimas.

Como ha señalado Lara Garrido, Espinel introduce los lloros con su valor penitencial desde el ofrecimiento que hace al Duque de Alba, don Antonio Alvarez de Veamonte; tras recorrer los tópicos de las dedicatorias —falta de talento, espera de una mejor ocasión para mostrar la admiración y la amistad— cifra su cancionero en términos de lágrimas y de canto:

Oy, entre riscos y asperas montañas
 Los mal peynados versos entretanto
 De los habitantes de cabañas
 Lágrimas y bellezas, lloro y canto,
 Reliquias dignas de abrasarse al fuego,
 Que abrasó el pecho conservado en llanto.
 Que del tiempo que anduue a ciegas ciego
 (Perdoneme la causa o no perdone)
 La obediencia por Dios le quito y niego,
 Ya mi atrevida Musa se dispone,
 A descubrir de Alquimia sus tesoros,
 Dalde licencia, y animo que entone

⁴⁰Gregorio CABELLO PORRAS *op. cit.*, p. 33-37.

⁴¹ José LARA GARRIDO en Pilar PALOMO VAZQUEZ et. al., *Estudios sobre Vicente Espinel*. Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana 1), 1979, p. 24. De cualquier manera ya el *Canzonere* era una recopilación de poemas que exploraban diversos momentos de una vida amorosa no necesariamente en un orden cronológico, aunque evocaran las mencionadas historia amorosa y la subsiguiente conversión del enamorado. Una gran diferencia entre el cancionero de Espinel y el de Soto sería la explícita secuencia de este último en un *peregrinar* barroco con una primera parte asociada claramente a las pasiones y al error, la cesura de la conversión y una segunda parte donde abundan los poemas piadosos que muestran el mejor estadio del alma, ver Gregorio Cabello Porras, *op. cit.*, p. 23 y Aurora EGIDO, Introducción a Pedro SOTO DE ROJAS, *Desengaño de amor en rimas*, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, Málaga, 1991, p. XXIX-LII.

Tan lejos y tan cerca de la dedicatoria que Garcilaso envía al virrey de Nápoles, en la *Egloga* I, no de un cancionero sino de los lamentos de Salicio y Nemoroso donde el dolor de las lágrimas poco tiene de penitencial.

Alonso de Valdés en su prólogo a estas *Diversas rimas* insiste en la licitud y el valor de la lírica y concluye que si el “letor” puede hallar además de diversos conocimientos “grauedad y dulzura”, el poeta merece tanto la honra por sus trabajos como el favor del mecenas. El apellido del poeta da pie a una asociación de la que se valen casi todos los sonetistas que escriben los encomios: Espinel no sólo ha conseguido con sus versos la guirnalda de laurel, sino una superior corona, la de espinas:

Y verá que haze mas, que a Febo admira
Trocando de sus cosas el gouierno:
Que está ya mudo el Lauro, que solia
(De los casos futuros adiuino)
Dar al mundo respuestas tan confusas:
Y por templar de muchos la osadia,
Su santa boz ha puesto en un Espino,
Y espinas son defensa de sus Musas.⁴³

Al igual que el Juan de Faría, en el soneto preeliminar a *Las lágrimas de Angélica*, Valdés avisa al lector sobre el provecho que puede encontrar en el poemario, hiperboliza además la ventaja de vivir en la Edad del Arrepentimiento y no en la Dorada. Espinel retomará un filón bien conocido de la tradición lacrimosa, aquel que vertía en poesía los asuntos de la filosofía natural; en su poema inicial anuncia el sentido que tendrá la fisiología de las lágrimas en sus *Diversas rimas*:

Ya mi atreuida Musa se dispone,
A descubrir de Alquimia sus tesoros,
Dalde licencia, y animo que entone
Llorados cantos, y cantados lloros.⁴⁴

⁴² Vicente Espinel, *Diversas Rimás*. Edición e introducción por Dorothy Clotelle Charke, Nueva York: Hispanic Institute, 1956, p. 34.

⁴³ *Ibidem.*, p. 39.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 34.

Ante la concentración de Espinel por los mecanismos fisiológicos de la producción de llantos, Lara Garrido propone que la estética manierista explicaría tal perspectiva pues en una necesidad de conferir nuevos significados al desgastado signo se habría concentrado en una detenida explicitación de sus causas naturales⁴⁵. Como hemos ya comentado, los *stilnovi*, en toscano, y, en lengua castellana, Garcilaso y sobre todo Herrera acudieron a los saberes de la filosofía natural sobre la psicología amorosa. En efecto la nueva alquimia tendrá mejores causas; así, en los momentos de más grande sufrimiento hace al poeta imprecisar incluso al cielo:

Y assi del fuego que se enciende, y arde
En mis entrañas, libremente dexo
Correr el humor calido
...
Cielo inhumano, de mi bien verdugo,
Sordo a la ronca boz de mi querella,
Si a la muerte me emplaza
La espantosa amenaza,
Y aquel rigor de tan malina estrella,
Como en mi origen decretar te plugo,
Deste pesado jugo
Quando podré liberarme?⁴⁶

El sujeto ejemplar en cuestión —en una antítesis del bíblico Job, pues no resiste la prueba de los cielos— ofrece esta escena de “apariencia tan fea / Ya que el dolor, y la passion confiessa:”⁴⁷—. Los humores del corazón surgidos y derramados en el llanto serán más tarde consuelo del alma afligida e incluso alegría, paz y antesala de una clara adhesión a la iglesia:

⁴⁵ Según la opinión de Lara Garrido, tanto en Herrera como en Espinel se verificaría “una aclaración explícita de la relación significante. El manierista busca la novedad de forma ultraconsciente, a través del mundo del saber, complicando lo recibido en la tradición renacentista de forma que actúe sobre el intelecto”...“Por eso en Herrera aunque aparentemente el signo continúe en el estricto valor petrarquista se ha producido una mutación que afecta sobre todo el mecanismo productivo de las lágrimas, a la génesis humoral del signo. Procediendo desde el mundo del saber, Herrera quiere explicar de forma científica, desde un organicismo aristotélico-galénico”...“Desde idéntica concepción manierista Espinel profundiza la “alquimia” de las lágrimas con una explicación humoral que renueva la validez significante del signo y explicita el admitido síntoma del dolor amoroso:” José LARA GARRIDO en Pilar PALOMO VELASQUEZ, *op. cit.*, p. 27-28

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56. Espinel, al igual que Garcilaso (soneto V), describe en un soneto el proceso que iniciado en el corazón “Hasta que del cerebro destilado / El llanto rompe” casi al mismo tiempo que se descubre la ausencia de la amada.

⁴⁷ *Ibidem*

Llegado agora al deseado puerto
En blando lloro el pecho enternecido
Embia al rostro la señal del centro:
Que estas ardientes lagrimas que vierto
No son causadas; no, del bien perdido
Sino del gozo, que se engendra dentro,
Ya en tus terminos entro
Salud, y paz en Dios tajadas peñas,
...
Salud ciudad, salud plebeya gente,
Salud dichoso clero,
De quien mi gloria, y mi reparo espero:⁴⁸

En buena medida aplicó Espinel esta poética herreriana al sentimiento de la penitencia pues, como hemos visto muy cercanas estaban aun las décadas donde tuvieron gran fortuna los poemas sobre los llantos penitenciales de santos como la Magdalena, el apóstol Pedro, la Virgen y el mismo Cristo.

V. 2. 2 *Desengaño de amor en rimas*, Pedro Soto de Rojas

Para 1623, fecha en que Soto de Rojas publica su *Desengaño de amor en rimas*, la lexicalización del signo lacrimoso como equivalente del dolor había incorporado un tercer término a la ecuación: la penitencia y el arrepentimiento. Este cancionero es quizá la más tardía imitación estructural del petrarquismo. Soto de Rojas sigue de manera cercana el modelo definido por del *Canzoniere*, que hemos mencionado, intensificando en este caso su potencial ejemplarizante de una manera clara y explícita.

Entre los tópicos caros a la poética del llanto que venimos explorando, Soto de Rojas recoge el de la imagen de la dama grabada en el corazón del poeta”, en el soneto titulado “*Invocación*”⁴⁹ y el del llanto derramado en la contemplación de una “imagen” o un “conceito” en la memoria, en el soneto “*Pretende satisfacer al amor callando*”⁵⁰. Subrayamos ambos poemas evidentemente por hallarse inscritos en la tradición iniciada por Garcilaso (sonetos V, “Escrito ‘stá en mi alma vuestro gesto” y soneto VIII, “De esta vista pura y excelente”) y porque

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72-73.

⁴⁹ Pedro SOTO DE ROJAS, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁰ *Ibidem*, 13.

su genealogía continuaría viva aun más de medio siglo después en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, como veremos más adelante. Según Cabello Porras, entre los tópicos ausentes en el *Desengaño de amor en rimas* estaría el paso de la amada al corazón a través de los ojos⁵¹, sin embargo el tópico sale al encuentro a cada momento de este cancionero, pues diríamos que es prácticamente inexcusable en la poética petrarquista, aunque, como bien señala el estudioso, en Soto de Rojas se da siempre privilegiando la intervención del fuego cordial. Cabello Porras subraya en el soneto II, del *Desengaño* este rasgo de la poética del llanto que Soto de Rojas singulariza: el fuego surgido en el corazón enamorado lo socorre ante las pruebas que impone tanto el silencio del recato cortesano como la imposibilidad de expresar la belleza estampada en el alma.

Lo que a nos interesa subrayar en este caso es que dicha acción ígnea se presenta en oposición al agua de las lágrimas de manera constante:

En su ámbito de clausura, los opósitos fuego/lágrimas adquieren una valencia novedosa, dentro del general proceso de revitalización poética que comporta la representación barroca. El silencio, castigo inmerecido, enciende en fuego el pecho del amante, la llama asciende y, desde sus ojos, imposibilitada la comunicación del mal de amor, desciende convertida en lágrimas y suspiros como transfiguración de un fuego estéril.⁵²

El tópico del silencio cortesano es desarrollado en numerosos poemas: “*Amor habla callando, mata y eterniza*”, “*Quexas disculpadas*”, “*Mandóle que callase*”, entre otros. Éste último guarda una estrecha relación con el soneto de sor Juana “*Mandas Anarda que sin llanto asista*” que estudiaremos en su momento. En el soneto de Soto de Rojas la dama ordena el silencio, en el de la jerónima demanda la ausencia del llanto; al fin y al cabo Fénix y Anarda exigen lo mismo: la mayor fineza del enamorado, la que implique más dolor y mayor esfuerzo:

Fénix si muero en este triste estado
serás mas que leon, que tigre fiera,
Pues hoy me intimas que callado muera,
Porque es menor el mal comunicado:
De tal suerte me tienes rodeado,
Que hallo duros peligros por doquiera,
En el bien; el tormento que me espera,
Y en el (o gran dolor!) el ser callado:
Menos eres, que Falaris piadosa,
Que el permitio le diessen boca al toro,
por do la voz saliesse lastimosa;

⁵¹Cabello Porras, *op. cit.*, p. 85.

⁵² *Ibidem*,

Y tu tirana (en tanto, que te adoro)
Me atormentas, y sellas rigurosa
Si suspiro mis labios quando lloro.⁵³

En el *Desengaño de amor en rimas* la “palinodia del enamorado” llega de manera gradual, hasta que prevalecen los poemas reflexivos y moralizantes, plenamente en la temática contrarreformista. Mientras tanto, en ese declive, Soto de Rojas alude a dos momentos claves en la tradicional “retórica de las lágrimas”:

A las lagrimas de Fenix

Hazed ostentacion muda eloquencia,
retorica amorosa
estudiada en mi escuela dolorosa:
mensageros suauues
salid, salid, corriendo,
que si bien os entiendo:
oy de aquel fuerte me entregays las llaues,⁵⁴

Garci Sánchez de Badajoz y Garcilaso son evocados mediante el famoso verso “salid sin duelo, lágrimas corriendo”. Por otro lado, transcribimos el título del poema para mostrar que aparece también aquí Barahona de Soto y sus *Lagrimas de Angélica*, con la significación del llanto trasladado a la figura femenina, al igual que los poemas de asunto religioso que cantaron las lágrimas de la Magdalena. En fin, consideramos que el llanto en el *Desengaño de amor en rimas* merecería un estudio aparte puesto que el libro parece inundarse de ellas. Este hecho parece evidenciarse en el soneto “*Amor no se harta de lágrimas*”⁵⁵. Las imágenes lacrimosas casi omnipresentes bien podrían valerle a este cancionero el título de “Desengaño de amor en lágrimas”. Soto de Rojas decidió hiperbolizar el llanto por la frecuencia con la que aparece, consciente de todos los significados que compendiaba. El estudio de Cabello Porras, que aquí

⁵³ Pedro SOTO DE ROJAS, *op. cit.*, f. 21 v.

⁵⁴ *Ibidem*, f. 99 r.

⁵⁵ “Que sed es esta amor de idropesia, / Que tus entrañas tienen por mi llanto / Es posible cruel, que beuas tanto? / ya con la muerte beuas a porfia. / Tomar ser de mis lagrimas podria / otro diluio causador de espanto: / Otro mortal Fiton de mi quebranto: / Expuesto al arco de la ingrata mia: / Pero es tu fuego tal tirano acero, / Que es echar a una fragua humedad poca / echarle de mi llanto un mar entero. / Qual parte di de fiero amor te toca? / Y a mi que eterna parte, quando muero? / ni tu te hartas, ni el llorar se apoca”, *op. cit.*, f. 32 v. Esta desmesura de las lágrimas no olvida nunca que está expresando la desmesura del fuego en el corazón.

hemos considerado en gran medida, sería un punto de partida para un análisis del motivo de las lágrimas en Soto de Rojas.⁵⁶

V. 2. 3 Sor Juana Inés de la Cruz: Amor profano y amor divino

Si algunos poetas contemporáneos y posteriores a Soto de Rojas, en su poesía amorosa se hallan bastante lejos de esta imitación estructural del *Canzonere*⁵⁷, en la obra de Sor Juana encontramos apenas unos ecos de lo que fue dicha estructura. No hay una ordenación de *canzonere* en las ediciones que se hicieron de sus obras, aunque ella misma haya tenido cierta intervención sobre los materiales que las componen, es decir que no existe una estructura de *exemplum* con los canónicos poemas de apertura y de cierre. No existe un sujeto ejemplar ni tampoco un amor único, aunque la crítica haya querido distinguir una posible proyección autobiográfica en buena parte de la poesía amorosa que compone la monja. No hay una línea narrativa, queda si acaso el fragmentarismo que explora distintas circunstancias de la vida amorosa. Existe sí una polimetría en las composiciones, pero no relacionada con la imitación directa de la diversidad métrica del *Canzonere*. Por otra parte un rasgo petrarquista que merece mirarse con detenimiento en el caso de Sor Juana es la medida en que la lucha contra el paso del tiempo subyace en su producción lírica, la manera en la que la voluntad de memoria y la problemática gloria del humanista que se dividiría entre las rimas juveniles y los doctos estudios. Este último aspecto resulta problematizado aún más por el hecho de que nuestra humanista⁵⁸ pertenece a la segunda mitad del siglo XVII, en el Nuevo Mundo y es una monja profesa.

⁵⁶ “A lo largo de las rimas hemos recorrido el campo semiológico de la lágrima, desde su consideración como síntoma privilegiado de la pena amorosa, su conexión con el fuego y el ardor amoroso, su función conmovedora, etc. Ahora, la lágrima, en la órbita contrarreformista en la que Soto esparce sus versos hacia la constitución del *exemplum*, es síntoma de dolor espiritual, propia de aquéllos que han accedido al conocimiento de la vía verdadera, arrepintiéndose de su pasado”, *op. cit.*, 269.

⁵⁷ Ver nota 40.

⁵⁸ Octavio Paz comentó que la erudición que Sor Juana mostraba en obras como el *Neptuno Alegórico* era más bien de segunda mano, obtenida de ediciones misceláneas y polianteadas, *Las trampas de la fe*, Seix-Barral, Barcelona, 1982, p. 213. Sagrario López Poza revisa el alcance de este juicio y fundamentada en el análisis del *Neptuno*, concluye que en efecto, como cualquier ingenio del siglo XVII, sor Juana se valía tanto de polianteadas como de obras que consultaba directamente, así las citas que hace en este arco triunfal muestran un conocimiento directo de los tratados de Cartari y Conti, empleados para la argumentación mitográfica, además de un manejo de la Biblia, y de autores clásicos, “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*”, *La perinola*, núm 7, 2003. También Marie-Cécile Benassy Berling había hecho un recuento más amplio de las fuentes manejadas por

Es de sobra conocido el conflicto que la jerónima tuvo que sortear a raíz de su fama surgida ya antes de profesar y que la siguió acompañando una vez instalada en el convento. En la polémica desatada se le reprochó sobre todo el escribir versos profanos.⁵⁹ Podemos imaginar qué tan fuertes serían estas recriminaciones a una monja, si también al joven Góngora se le acusó entre otras cosas de “tratar con representantes de comedias y escribir coplas profanas”⁶⁰

La *Inundación Castálida* se publica en 1689, en Madrid, gracias a la intervención de la Condesa de Paredes, María Luisa Manrique de Lara. Es la primera vez que se compendia un libro de la monja, aunque anteriormente se habían dado a la estampa algunos poemas sueltos, el *Neptuno Alegórico* y los juegos de villancicos que componía para las catedrales de la capital y de Puebla. Alguna intervención debió tener Sor Juana en la ordenación de los materiales, puesto que María Luisa Manrique de Lara parte con ellos hacia España en 1688.

Sor Juana afirmó, en no pocas ocasiones, que no tenía gran estima a sus versos. Para una parte de la crítica se trata de una “falsa modestia”⁶¹ o en todo caso de una modestia retórica. Pero es necesario distinguir entre el tópico de origen clásico según el cual el poeta declara publicar sus escritos por ruegos de sus amigos, una modestia falsa o “de etiqueta” cuando los poetas se refieren a sus versos, y el poco valor atribuido por los intelectuales a los géneros menores. A esto habría que agregar el recelo y la admiración con los que siempre se habían mirado los arrebatos platónicos relacionados con la poesía. Es necesario distinguir, entonces, en qué momento la jerónima se refiere a sus versos con una modestia retórica, en qué momentos habla en serio, como pueden serlo las dos ocasiones en que toma la pluma para defenderse a sí misma. La primera de tales ocasiones, dirigiéndose al jesuita Antonio Núñez de Miranda:

sor Juana, que concuerda con el de López Pozas en cuanto a las fuentes del *Neptuno Alegórico*, Marie-Cécile BÉNASSY-BERLING *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la cruz. La femme et la culture au XVII siècle*, Éditions Hispaniques- Publications de la Sorbonne, 1982, 107-121.

⁵⁹ En la ciudad de México abundaban los conventos de monjas, ellas eran el valuarte que garantizaba la salvación del resto de los ciudadanos. Las monjas debían observar una vida ejemplar, siempre bajo la vigilancia de un confesor. Estos editaban las narraciones que obtenían de aquellas que destacaban en su vida de rigores y de santidad, así hubo una abundante producción de literatura edificante, ver Dolores BRAVO, *La espiritualidad dirigida*, UNAM, 1998. Salvadas las distancias, el confesor de sor Juana, consiguió vigilar algunos de los villancicos que la monja escribió antes de 1680.

⁶⁰ Jesús Ponce CÁRDENAS, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Arcadia de las letras, Madrid, 2001, p. 16.

⁶¹ Fundamentado en algunos datos algo imprecisos, Paz afirma que sor Juana se afanó por publicar su obra en España, habla de una abundante obra impresa entre 1676 y 1680 que no existió y no aclara que es la Condesa de Paredes quien se lleva a España los escritos de Sor Juana.

Éstos [los versos] he rehusado summamente el hacerlos, y me he excusado todo lo posible, —no porque en ellos hallase yo razón de bien ni de mal, que siempre los he tenido (como lo son) por cosa indiferente;...sólo digo que no los hacía por dar gusto a V. R., sin buscar ni averiguar la razón de su aborrecimiento... pero esto no fue posible observarlo con tanto rigor que no tuviese algunas excepciones, tales como dos villancicos a la Santísima Virgen que, después de repetidas instancias, y a pausa de ocho años, hice con venia y licencia de V. R., la qual tuve entonces por más necesaria que la de el Sr. Arzobispo Virrey, mi prelado, y en ellos procedí con tal modestia, que no consentí en los primeros poner mi nombre, y en los segundos se puso sin consentimiento ni noticia mía, y unos y otros corrigió antes V. R.⁶²

Y en la *Respuesta a Sor Filotea*, tras defender por largo espacio su natural inclinación a las letras —cabe decir hacia el estudio— inserta en pocos párrafos el asunto de los versos:

Pues por la —en mí dos veces infeliz— habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿qué pesadumbres no me han dado o cuáles no me han dejado de dar?

...

Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos —que en mí es tan natural, que aun me violento para que esta carta no lo sean, y pudiera decir aquello de *Quidquid conabar dicere, versus erat*—, viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cual sea el daño que puedan tener y no le he hallado...

...confieso desde luego mi ruindad y vileza; pero no juzgo que se habrá visto una copla mía indecente. Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*.

O.C., t. IV, *Respuesta a Sor Filotea*, p. 452, 469, 470-71.

Las ocasiones de estas aseveraciones son también numerosas en sus versos.⁶³ Pero lo que ella reitera no es que su musa sea ruda, sino que versifica desde pequeña de manera casi innata, que cuando lo ha hecho ha sido por mandato o por ruego, en el tiempo libre de sus obligaciones y que aunque no le cuesten mucho trabajo los versos están bien hechos. Paralelamente Sor Juana reitera retóricamente su condición humilde: mujer y monja, precisamente porque anhela que se le reconozca su formación autodidacta, sus trabajosos estudios y el conocimiento así adquirido.

En el siglo XVII pervive una actitud ambivalente en la valoración de la lírica. Por una parte los géneros menores no se consideraban como obra que consagrarse a un poeta⁶⁴, pero por otro lado el mismo *Canzonere* había significado una dignificación de la poesía fragmentaria.

⁶² Editada en Antonio ALATORRE, “La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 87, núm. XXXV, El Colegio de México, 1987, pp. 591-673.

⁶³ “y para probar las plumas, / instrumentos de mi oficio, / hice versos, como quien / hace lo que hacer no quiso”./ *OC*, t. I, Romance 50, vv. 57-60, entre otros ejemplos. Aquí cuando dice “oficio” se refiere a su trabajo como contadora del convento.

⁶⁴ María José RAMOS VEGA y Cesc ESTEVE, *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial, 2004.

Trabajando sobre los géneros menores, Garcilaso y Herrera habían sido el creador y el teórico que dieron a la lengua castellana, de manera práctica y consciente, la capacidad de expresar los más sutiles conceptos con “gravedad” y “dulzura”; los teóricos seguían los cánones marcados por los poetas, y el mismo Gracián tomaba ejemplos de ellos en su *Agudeza y arte de ingenio*.

Lo cierto es que las obras de la jerónima se publican, por iniciativa de María Luisa Manrique. Sor Juana seguramente escribió la mayoría de su producción poética bajo el amparo de esta mecenas, aunque no se sabe en qué medida la recopilación de los escritos que hacen ambas en 1688 incluiría composiciones que la monja hubiera hecho antes de 1680, año en que la virreina llega a la ciudad de México y protege a sor Juana estimulando su producción literaria. Al fin y al cabo la religiosa accedió de buen grado al “mandato” de publicar sus textos, sabía perfectamente que esos versos a los que no hizo mucho caso aumentarían su ya considerable fama en el orbe hispánico, pues se publicarían no en la Nueva España sino en la Península. Sor Juana pudo ver seis ediciones de su obra impresa —cosa infrecuente entre los poetas de los Siglos de Oro—, y en los catorce años que siguieron a su muerte se imprimirían otras catorce.

No obstante, cuando la Condesa de Paredes inicia el proyecto de la publicación, se tienen que hacer copias, pues la monja no coleccionaba su poesía, así se constata en los documentos preliminares de la *Inundación castálida* y en el romance que hace las veces de prólogo a la segunda edición de este volumen, realizada en 1690

Estos versos, lector mío,
que a tu deleite consagro,

...

Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado
lugar para corregirlos
la prisa de los traslados;
que van de diversas letras,
y que algunas, de muchachos,
matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo;

O.C., I, Romance 6, vv.1-2, y 33- 40

Valga toda esta digresión para entender el peso de este prólogo en relación con el ya lejanísimo “Voi qu’ascholtate in rime sparse il suono”. Aunque la dimensión ética y religiosa sea una preocupación genuina en la obra de Juana Inés, en este romance no promete a sus lectores ni espejos morales, ni batallas entre la razón y pasión, ni avisos a los peregrinos del corrompido mundo, sino una colección de versos para ser sancionada con el gusto del lector:

Pero todo eso no sirve,
pues pensarás que me jacto
de que quizá fueran buenos
a haberlos hecho despacio;
y no quiero que tal creas,
sino sólo que es el darlos
a la luz, tan sólo por
obedecer un mandato.

Esto es, si gustas creerlo
que sobre eso no me mato,
pues al cabo harás lo que
se te pusiere en los cascós.

Y a Dios, que esto no es más de
darte la muestra del paño:
si no te agrada la pieza,
no desenvuelvas el fardo.

O.C., I, Romance 6, vv. 49-64

Tal es el poema que abre la colección de rimas sorjuaninas, un romance que ofrece el resto del libro, insistimos, no al mejoramiento moral del lector sino a su deleite.

Y siempre te sirvo, pues
o te agrado, o no te agrado:
si te agrado, te diviertes;
murmuras, si no te cuadro.

O.C., I, Romance 6, vv. 49-64

El t3pico de la publicaci3n por mandato o por ruego se mezcla en este caso con dos asuntos. Primeramente con el libre albedr3o, tan importante para Sor Juana, al que ella apela por parte del lector. Segundo, los escritores de los documentos preliminares de la *Inundaci3n cast3lida* aprovechan la ocasi3n para apoyar a Sor Juana en las dificultades que est3 viviendo en la Nueva Espa1a, a consecuencia de su prestigio intelectual. Tanto en la aprobaci3n de Fray Luis Tineo como el pr3logo atribuido a Francisco de las Heras, se argumenta a favor de la licitud en los estudios de Juana In3s, y se insiste en que “el componer versos no es profesi3n a que se dedique, sino habilidad que tiene”⁶⁵. Se incluye en los preliminares tambi3n un soneto de otra monja, do1a Catalina de Alfaro Fern3ndez de C3rdova, quien dice que los versos amorosos son l3citos por la fineza con que son tratados, sin resaltar tampoco el aprendizaje moral que

⁶⁵ Pr3logo a la *Inundaci3n Cast3lida*, edici3n de Madrid, 1689, f. XVI . Consultada en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826401998062638532624/index.htm>

podrían contener⁶⁶. Llama la atención, entonces, que las obras de una religiosa sean encomendadas con fines de entretenimiento más que de aprendizaje, incluso el jesuita Diego Calleja, amigo epistolar de nuestra jerónima, afirma en la aprobación que cualquier lector puede encontrar en los versos de sor Juana un descanso de sus pesadas ocupaciones.⁶⁷

El interés de estos preliminares era avisar al lector que se encontraría en las páginas de la *Inundación* con excelente poesía, pero si tal lector era de buen entendimiento no le sorprendería que fuera una mujer la autora, y mucho menos dudaría que estos menesteres fueran lícitos y decentes.

Después del prólogo en metro romance y de la dedicatoria, en metro, a la Condesa de Paredes, comienza la colección con un soneto de “desengaño”, “Este que ves de engaño colorido” y luego se suceden los poemas de amor, los de circunstancia, los filosóficos, sin ninguna ordenación especial. Al final se incluye el *Neptuno Alegórico* y los juegos de villancicos que ya habían sido impresos en México. Salta a la vista, en efecto, que la poesía religiosa ocupa tan sólo una quinta parte del volumen, aproximadamente.

En cuanto a la poesía amorosa de sor Juana, la crítica ha considerado una posible proyección autobiográfica, que vendría de su pasada vida cortesana o de un amor imposible durante su encierro conventual. Otras opiniones sostienen que Sor Juana simplemente está siguiendo las convenciones literarias de su época.⁶⁸ Pero lo interesante, evidentemente, es indagar la manera de seguir tales convenciones. Ya hemos comentado la ambivalencia con la que atraviesan el tiempo los componentes de la poesía amorosa europea: El petrarquismo del siglo XVII, en el que estamos intentado ubicar la poesía de Sor Juana, implicaba que la poesía amorosa debía leerse en la clave de la *religio amoris*, iniciada en la antigua lírica provenzal. El neoplatonismo había concretado, por otra parte, un sistema filosófico donde fundamentar la alegoría amorosa. La dama celebrada como deidad en los cancioneros en todo su esplendor era

⁶⁶ “Qué sutil si discurre! Que elocuente / Si razona! Si habla, que ladina / y si canta de Amor cuerda es tan fina, / que no se oye rozada en lo indecente” , *Ibidem.*, f. IV.

⁶⁷ Gabriela Eguía-Lis Ponce en su tesis doctoral inédita *La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*, dirigida por la Dra. Margo Glantz y presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM, México, 2002, hace un minucioso análisis de los documentos preliminares de las varias ediciones antiguas de las obras de Sor Juana. Pone de relieve la función de estos preliminares en la defensa de sor Juana —organizada aparentemente por la Condesa de Paredes— y en algunas cuestiones sobre la estructura de las ediciones antiguas, sin entrar en la problemática de la valoración de la lírica ni de los antecedentes petrarquistas.

⁶⁸ Octavio PAZ, *op. cit.*, Georgina SABAT DE RIVERS, Introducción a Sor Juana INÉS DE LA CRUZ, *Inundación Castálida*, Castalia, Madrid, 1982, p. 41.

apenas una prefiguración de la verdadera divinidad, y la poesía dedicada a ella se transformaría y mejoraría indeciblemente al dedicarla ahora al Dios verdadero. A la develación de esa cifra estaba asociada un complejo haz de opuestos: lo sacro contra lo profano, la sensibilidad contra la razón, el pecado contra la conversión, la juventud contra la vejez. Pero no se trata de elementos que puedan permanecer unidos, no son *concordia discors*, ni son polos opuestos en equilibrio, sino gradientes que implican una flecha de un solo sentido indicado infaliblemente por la filosofía moral. Es decir, implican un movimiento lineal que los lleve a un equilibrio: es el peregrinaje que ha enfatizado Aurora Egido en un cancionero como el de Pedro Soto de Rojas, y que estaba ya señalado en los textos preliminares del poemario.

Sor Juana utilizó la alegoría de la *religio amoris*, en la estructura de sus textos dramáticos, nos referimos al *Divino Narciso* y a su correspondiente Loa. En esta última se concibe a las religiones prehispánicas no como engaños del demonio sino como prefiguraciones de la religión verdadera. En el *Divino Narciso*, la tradición de la alegoría se explota de una manera muy eficiente en el diseño de personajes, en el texto dramático y en el diseño escénico en combinación con un aprovechamiento del mito de Narciso, como veremos en otro capítulo de este trabajo. En la lírica sorjuanina también podemos encontrar la teoría neoplatónica propia de la época: retratos, tópicos de la ausencia, escarceos cortesanos, entre otros, aunque la monja lo haga con la genial renovación que le dio fama. Sin embargo, no emplea la alegoría para dar estructura a su libro, ni se interesa por la vía ejemplarizante que ofrecía esta vena literaria⁶⁹. No hay el camino de perfección que la filosofía moral y la natural conminaban a verter en los cancioneros, exponiendo una y otra vez los distintos niveles de dominio que el alma debía operar sobre sus potencias. No podía ser de otro modo si la *Inundación castálida* no fue concebida como una obra. Sin embargo si nos concentramos exclusivamente en la poesía amorosa de sus obras, podríamos hablar de un elemento unificador: la constante dialéctica con que desmenuza casuísticamente las posibilidades de los asuntos amorosos, de hecho la crítica ha

⁶⁹ “Nor is there much evidence of the characteristic Neoplatonic progression from sensual to spiritual love. Though the love of beauty is described in a number of poems, notably in those addressed to the Marquesa de la Laguna, there is no suggestion that this may lead to the contemplation of God, just as, at the other end of the scale, there is no indication that the woman’s reflected beauty may be legitimately possessed”, nosotros estamos de acuerdo con esta opinión de Arthur TERRY “Human and divine love in the poetry of Sor Juana Inés de la Cruz” en Royston Oscar JONES *Studies in Spanish Literature of the Golden Age: presented to Edward Wilson*, Tamesis Books, Londres, 1973, p. 303.

señalado ya esta preocupación por el análisis⁷⁰ que de cualquier manera se coló en el poemario de Sor Juana, y que nos permite ahora encontrar más noticias sobre sus ideales filosóficos que sobre sus intimidades personales. En esta poesía, sin tal peregrinaje, se parte de un estado de equilibrio, ya en un estado desengañado desde el principio⁷¹. Hay, sí, una evocación de la tradición que enfrentaba razón y pasión⁷², pero no formulada en la alegoría de la peregrinación amorosa, el hecho de presentar con evidencia que ella está tratando los asuntos amorosos desde un razonado análisis, mostraba un dominio de la razón sobre la pasión, que además se traducía en conclusiones prácticas y, por decirlo, así “mundanas”, quizá más que tratar de ver Petrarca convendría que buscásemos a Gracián detrás de estas composiciones. En los sonetos de “amor y discreción”, como los clasifica en su edición Méndez Plancarte, es evidente que impera el ejercicio retórico, los juegos de ingenio, pero siempre regidos por razonamientos que no dan resultados del todo fatuos:

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata,
...
pero yo por mejor partido escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.

OC, t. I, soneto 168, vv. 1-2, 12-14

La vía del loco amor o la vía de la *retractatio* pueden aparecer de manera aislada si es que así se lo propone la monja⁷³, pero como vemos ella llevaba el tratamiento de tales tópicos por el derrotero que le interesaba. En cuanto al asunto de las lágrimas, pocas veces, sino es que

⁷⁰ “Recordemos que en su poesía también se impone lo intelectual. Sor Juana apenas expresa sentimientos, sino que analiza aspectos del amor, atada, en varios casos, a la demostración de una teoría (47), a unos consonantes (67), o a un tópico determinado (38). Cuando más, nos participa reminiscencias que su mente analítica ha elaborado”. Georgina SABAT DE RIVERS, Introducción a Sor Juana INÉS DE LA CRUZ, *Inundación Castálida*, Castalia, Madrid, 1982, p. 41.

⁷¹ Y porque además no existe un paradigma de conversión femenina ni una posibilidad de subir por la escala espiritual, mucho menos alcanzar a un tiempo el dominio de las pasiones y la gloria poética, al respecto ver Julián OLIVARES y Elizabeth S. BOYCE (Edición, introducción y notas) *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1993, p. 15 que comenta: “Debido a su situación social, la mujer no tenía esa experiencia en el mundo que tenía el hombre y que le ocasionaba a rechazar el mundo a favor de la vida espiritual. y aunque pasara por una crisis de conciencia, la mujer carecía de una imagen de renunciación” y remite para este asunto a Carolyn Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles, Londres, California University Press, 1984, p. 227.

⁷² Artur THERRY, *art. cit.*, p 307.

ninguna, dentro de la poesía profana, toca su sentido penitencial. Esta es una posibilidad que deja bien delimitada al conjunto de los textos religiosos, y aun en este campo de manera moderada. Sor Juana se concentrará en el valor retórico y semántico de las lágrimas, explotando las convenciones de la imagería neoplatónica, los contenidos de la filosofía natural, e incluso un tópico tan lexicalizado como “el corazón deshecho en lágrimas”, así lo veremos en el capítulo central de este trabajo.

Si aquí hemos querido al menos enunciar el sentido de la obra de sor Juana en la lejana genealogía que la liga al modelo petrarquista, cabe señalar un último elemento en este sentido. Imaginemos qué problemático pudo ser el hecho de que una mujer publicara versos de amor, cuando era un ejercicio poético y moral hecho por hombres y para hombres⁷⁴, pues como dice Ann Rosalind Jones:

Dejaba el hogar privado para el mundo literario, apetecía el reconocimiento y la fama para sí misma. Si se había adiestrado en las convenciones del petrarquismo y del neoplatonismo, ahora ejercía sus argumentos y elocuencia para sus propios fines. Sobre todo, entraba en la arena del discurso público, descubriendo así la belleza de su discurso, similar a su cuerpo, a la vista masculina. En vez de servir de espejo al hombre, cuyo poder sobre ella su misma cultura le confería, estaba re-enfocando, escapando o estrellando el espejo. No sólo manifestaba su conocimiento de “poesía desvergonzada”, sino que ella misma la producía. Al declararse poeta, la mujer afirmaba su deseo de la fama en vez de su supeditación a los ideales masculinos o a la inspiración divina⁷⁵

Sor Juana no fue la primera mujer que compuso versos en su época, pero sí la única que vio su obra convertida en éxito editorial. Además de la pluralidad de metros que hay en su lírica, hay una pluralidad de voces a partir de su apropiación del discurso petrarquista. La impostación de la voz a la manera de un escritor masculino (“Mandas Anarda que sin llanto asista”), la voz femenina con un discurso por tradición masculino (“Detente sombra de mi bien esquivo”), la voz neutral que deja sin definir la identidad genérica de quien escribe (“Esta tarde mi bien cuando te hablaba”), la voz femenina que retrata paródicamente a otra figura femenina (“El Pintar de Lisarda la Belleza”)⁷⁶, entre otras. Este es un aspecto que merecería un estudio aparte.

⁷⁴ ver Julián OLIVARES y Elizabeth S. BOYCE *op. cit.*, en cuya introducción donde puede encontrarse bibliografía como punto de partida para el estudio de la perspectiva de género en la lírica de la época.

⁷⁵ Anne Rosalind JONES, *The currency of Eros, Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1990, p. 27-28, citado en castellano en Julián OLIVARES y Elizabeth S. BOYCE, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁶ Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce, *op. cit.*, proponen una gama de apropiaciones femeninas del discurso petrarquista, citan un solo ejemplo de Sor Juana (p. 32) para evidenciar una aceptación simple del discurso masculino sin tener en cuenta la multitud de opciones que pueden encontrar en la poesía de la jerónima.

Bástenos por ahora insistir en que la jerónima logró la gloria poética y la memoria a la manera masculina y guardó para sí los logros que en letras y ciencias había logrado el esfuerzo de su estudio. Una vez que ya no cuenta con la protección de los virreyes y tras una fuerte polémica donde se enfrascaron los intelectuales de la Nueva España⁷⁷, ya sea en su defensa ya sea en su persecución, sor Juana —por mandato o por decisión propia, una vez más no lo sabemos— vende su biblioteca privada y sus instrumentos científicos, y entrega a los pobres el beneficio de la venta. También renueva sus votos y firma una petición causídica. Mucho se ha escrito sobre la “conversión” de Sor Juana. Lo cierto es que esos años de retiro que van de mediados de 1693 a 1696, año de su muerte, son los primeros años de su éxito editorial; apenas en 1692 había enviado a España los textos que compondrían el *Segundo Volumen* de sus obras y, como ya hemos comentado, ella ve impresas sus obras a razón de un volumen por año. Cabe señalar, por tanto, que una vertiente de la crítica ha optado por suponer una conversión superficial o “conveniente” por parte de Sor Juana, amparada en un senequismo que le permitiría “despreciar las exigencias mundanas” desde “el sentimiento de su propia dignidad y del dominio interior de sí misma”⁷⁸. Algunos otros datos, como el estilo jurídico y nada personal de la *Petición causídica*, junto con la posible continuidad en la actividad de sor Juana como escritora, confirmarían dichas hipótesis, pues a la muerte de la jerónima se habrían hallado en su celda varios folios de composiciones sacras y profanas.⁷⁹

Pero volviendo a los textos de nuestra escritora, debemos mencionar otra característica relevante, el uso de las imágenes propias del amor profano en los poemas religiosos. Dejamos para el capítulo correspondiente el tratamiento del *Divino Narciso*, comentamos ahora aunque sea someramente algunos ejemplos en el resto de la lírica. Cabe mencionar rápidamente que tanto la “sacralización” de las imágenes del amor profano, como la utilización de un lenguaje propio del cristianismo para describir la experiencia erótica, eran procedimientos que se habían

⁷⁷ Sobre esta polémica van apareciendo nuevos datos como los que aporta José Antonio RODRÍGUEZ GARRIDO, en *La carta Atenagórica de Sor Juana: textos inéditos de una polémica*, UNAM, 2004; tras los hallazgos, en Perú, de documentos inéditos en torno al escándalo que suscitó la publicación de la “Crisis de un sermón”.

⁷⁸ Marie-Cécile BENASSY BERLING, “Sobre el senequismo moral de Sor Juana Inés de la Cruz”, en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds), *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1998, p. 238-243.

⁷⁹ Teresa CASTELLO YTURBIDE, “Encuentro entre el conde de la Cortina y el capellán del convento de San Jerónimo”, *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1998, pp. 175-178.

seguido desde la poesía de cancionero y que eran vigentes en el siglo XVII⁸⁰. En este interesante ir y venir de los elementos profanos y religiosos en uno y otro sentido de entre las dos correspondientes venas de la poesía, se ha hablado de la “fusión sacroprofana” cuando tratándose un asunto claramente religioso se emplea un lenguaje profano, llevado un poco al límite de lo permisible. Tal procedimiento se halla, por ejemplo, en la oratoria sagrada, en particular en el Sermón del Mandato de Antonio de Vieira que examina cual será “la mayor fineza” que Cristo realizara por el género humano. La refutación de Sor Juana se realiza igualmente en los términos de la amorosa cortesía. En el campo de la lírica un poema como “Traigo conmigo un cuidado”, emplea todas las imágenes dolorosas de los enamorados y declara una rotunda preferencia por el “loco amor” ya que éste equivale a permanecer siempre preso de las “penas divinas”.

¡Oh cuánta fineza, oh cuántos
cariños he visto tiernos!
Que amor que se tiene en Dios,
es calidad sin opuestos.

...

Así alimentando, triste,
la vida con el veneno,
la misma muerte que vivo,
es la vida con que muero.

Pero valor, corazón:
porque en tan dulce tormento,
en medio de cualquier suerte
no dejar de amar protesto.⁸¹

OC, t. I, Romance 56, vv. 17-20, 69-76.

Sin embargo, ni en este poema ni en los de tema llanamente religioso encontramos ningún entronque importante con el tema que nos ocupa, es decir, el asunto de las lágrimas no

⁸⁰ El tema por supuesto es bastante amplio. Anotamos solamente algunos textos fundamentales: O. GREEN, “Courtly love in the Spanish Cancioneros” en *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington, Kentucky, 1970, pp. 40-92; “La hipóbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, *Revista de Filología Hispánica*, núm. 8, 1946, pp. 121-130; Michael Gerli, “La «religión de amor» y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, núm. 49, 1981, 65-86, éste autor se sostiene que la “religión de amor” habría comenzado con el uso, por parte de los poetas del amor cortés, de un lenguaje religioso debido a que era la mejor manera de expresar la experiencia erótica. Guillermo SERÉS, en su estudio *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1997, p. 87-100, se inclina a pensar que la apropiación del lenguaje religioso fue realizada de manera conciente tomando como base los textos de los padres de la iglesia. Serés ofrece también una bibliografía fundamental sobre el amor cortés que partiría en dos direcciones, los seguidores de Étienne Gilson y otra iniciada por Moshé Lazar, Peter Dronke y Keith Whinnom.

⁸¹ Sor Juana establece paradójicamente el estado patológico a la amistad con Dios: ¡Oh humana flaqueza nuestra, / adonde el más puro afecto / aun no sabe desnudarse / del natural sentimiento!” OC, Romance 56, vv. 41-44.

tiene algún lugar especial en este subconjunto de textos, que además es bastante pequeño: los “Ejercicios de la Encarnación” escritos en prosa, cinco sonetos⁸² y ocho romances⁸³. Uno de estos, dedicado a Pedro retoma el tópico de las lágrimas, resaltando en el apóstol la piedad en vez de la penitencia ejemplar:

Del descuido de una culpa,
un gallo, Pedro, os avisa,
que aun lo irracional reprehende,
a quien la razón olvida.

...
Así templad vuestros ojos
con la piedad la justicia,
cuando lloran como reos,
lo que como jueces miran

OC, t. I, Romance 55, vv. 1-4, 21-24

El poema de Tansillo que nos ocupó páginas atrás, tendría en este romance un ejemplo de su repercusión, pero sobre todo la tendrá en la lírica religiosa que la monja cultivaba en la época aquella cuando su contacto con la literatura era a grandes rasgos su oficio de villanciguera de las catedrales de México y de Puebla. Pero esta influencia estaría justificada casi exclusivamente por esa inmensa fortuna que el tema tuvo en España y que naturalmente se convirtió en tradición, puesto que no se advierte demasiada influencia directa del poema de Tansillo en los villancicos de Sor Juana, por lo que podemos concluir a partir de la versión corta traducida por Hernández de Velasco.

En 1603, Diego Ávalos Figueroa publica en Perú su traducción de las *Lagime di San Pietro* a partir de esta versión breve. González Miguel considera que aporta algunos pasajes bien logrados, pero que es, en general, de valor desigual:

No sabemos la importancia que el libro de *Miscelánea Austral* pudo tener. Publicado en Perú, con temas ya muy estudiados anteriormente y en un momento en que los gustos comenzaban a cambiar, no parece que avale demasiado una notable difusión de esta traducción en España. Pero es ya un hecho importante que la fama de Tansillo y de su poema traspasara el océano y llegara al Nuevo Mundo para sostener y acrecentar aquella fe y piedad que Tansillo mismo admira y canta en la edición larga de sus *Lagime*⁸⁴

⁸² “La compuesta de flores Maravilla”, “Firma Pilatos la que juzga ajena”, “Si un pincel, aunque grande, al fin humano”, siete romances (“Que hoy bajó Dios a la tierra”, “Hoy es del divino amor”, “Nace de la escarcha fresca rosa”, “¿Quién, que regale visto y no comido?”

⁸³ “Que hoy bajó Dios a la tierra”, “De la más fragante rosa” “Del descuido de una culpa” “¿Quién habrá, Josef, que mida?”, “¿Escuchen qué cosa y cosa?” “Traigo conmigo un cuidado”, “Mientras la Gracia me excita”, “Amante dulce del alma”. Cabe recordar, además, la poesía espiritual contenida en *El divino Narciso*.

⁸⁴ Graciliano GONZALEZ MIGUEL, *op. cit.*, p. 268.

V. 3 Lágrimas en los villancicos de Sor Juana

El llanto de la Virgen, del Niño Jesús, y de San Pedro Apóstol, eran temas frecuentes de este género. En la segunda mitad del siglo XVII, comienzan a ser más abundantes los villancicos de Navidad en la península ibérica mientras que en la Nueva España parecen ser más frecuentes los dedicados a San Pedro o al tema mariano.⁸⁵ En este cultivo del género en la Nueva España no resulta extraño que se escuchara aún la influencia de las *Lagrima di San Pietro* de Tansillo. Sor Juana escribe dos juegos de villancicos dedicados a San Pedro Apóstol, en 1677 y en 1683. En su edición, Alfonso Méndez Plancarte incluye otros cinco juegos de villancicos dedicados al santo, pero dentro de los villancicos atribuibles, de manera que sólo se tiene la plena certeza de que la jerónima escribió los dos primeros juegos mencionados. En los de 1677 el motivo del llanto aparece imbricado en los conceptos que giran en torno a algunos de los atributos de Pedro, como contador mayor de la Iglesia, como maestro de latín, como argumentador escolástico, o como navegante⁸⁶. Se puede ver en estos fragmentos que en general el tono se va haciendo cada vez más jocoso, hasta llegar a la ensalada donde se equipara la cobardía de Pedro con la de una gallina, no es extraño por tanto que “cante” a la par del gallo:

Temblando, después, del Gallo,
cantó un sacristán cobarde
que un gallina no fue mucho
que con el Gallo cantase.
...
Bien es que el riesgo repare,
pues no me anima el amar,
que pedro supo juntar
el flevit con el amare,
nullus plorabit por mí.

⁸⁵ Martha Lilia TENORIO, *Los villancicos de Sor Juana*. México, COLMEX, 1999, p. 50

⁸⁶ Así en el Villancico V: “A su Maestro vengando, / un *verso heroico* empezó; / mas negando, /el *pentámetro* imitó / cojeando. / Entonces mudos enojos / su negación condenaron; / y en despojos, / las sílabas *liquidaron* /de sus ojos”, vv. 30-39. Villancico VI: “Mas ya veo que advertido, / viendo el caso sin remedio, / lloráis como arrepentido; / que es arte de hallar el *medio* / de no quedar *concluído*”, vv. 60-64. Villancico VIII: “Ensalada: Cristo es tua Estrella polar, / e se a su luz atendiendo / se anon inclina tu aguja / va perdido o regimento. / Navegasáon mais segura / podés tener en ti mesmo, / pois dan tuos ollos dos mares / e tus suspiros dan vento. / vv. 57-64

Sin embargo ninguna de estas letras parece inspirarse en el poema de Tansillo, pues no aparece ninguno de los motivos que interesaron al italiano, la alusión que más se acercaría, la menos jocosa, que resalta a las lágrimas en su calidad de joyas penitenciales es imagen muy difundida en la época:

Suma los quilates
que de su fe acendra,
porque son de oro
todas sus finezas,
bien que alguna vez,
con inadvertencia,
negó una partida
por yerro de cuenta;
mas luego, soldando
de su fe la quiebra,
lo que faltó en oro,
satisfizo en perlas.

OC, t. II, San Pedro Apóstol, 1677, vv. 37-48

No podemos afirmar que la imagen de las lágrimas como perlas provenga de Tansillo. Por ahora sólo podemos señalar que en Góngora las lágrimas frecuentemente equivalen a perlas, pero como una transformación del elemento líquido al sólido, y desde una apreciación plástica.⁸⁷

Por el contrario, el llanto del apóstol sí es tema central en los villancicos a San Pedro de 1683; en los villancicos I, III y IV⁸⁸ se toca dicho tópico en algunos momentos, mientras que los villancicos V y VII, de principio a fin, tratan el llanto del divino Clavero. La ensaladilla también contiene un “romancillo” escrito en latín, su estribillo alude al *flevit amare* de San Lucas (XXII, 62) :

⁸⁷ Jacqueline RISSET, « Un thème pregongoresque: les “larmes” chez Maurice Scève » *Atti del convegno internazionale sul tema : Premarinismo e pregongorismo* (Roma, aprile 1971). Roma : Accademia Nazionale Dei Lincei, pp. 153-155 ha destacado los procesos de “disolución” y “mineralización” que opera Góngora en su tratamiento de las lágrimas.

⁸⁸ Villancico I: “le permite que le niegue, / para que más se confunda: / que para una perfección, / le examina en una culpa. / Lloro, y vuélvele a su gracia: / para que en ambapps fortunas, / ni pecador desconfie, / ni Santo de sí presume” vv. 17-24.; Villancico III: “Solo entre todos negó / a su Maestro sagrado; / mas de manera lloró, / que con su llanto bañado, / más limpio que antes quedó. / Y en fin, lo que causa el llanto, / es que hasta el Solio mayor / a que se levantó tanto, / haber sido pecador / le sirvió como el ser Santo.”, vv. 21-30; Villancico IV: “ angular Fundamento, / en cuyo eterno jaspe / asientan de la Iglesia / los muros de diamante; / Piedra herida a los golpes / del dolor penetrante, / desatando tu yelo / en dos puros raudales” vv. 5-12.

—*Quare lachrymosum,
rogo, video, et flentem,
illum qui Caelorum
Claves potens tenet ?*

—*Quia sapit amare,
coepit amare flere.*

...
—*Quare maestum video,
quem vidi potentem
et fortem, in Horto,
turbis se praeberet?*⁸⁹

Villancico VIII, Ensaladilla, vv. 65-70

Sin embargo, Sor Juana no desarrolla el resto de los motivos que aparecen en el poema de Tansillo.

El villancico V está escrito en las mismas sextinas ideadas para los villancicos a la Asunción, en 1679 y que luego volvió a emplear Sor Juana en el *Divino Narciso*. En las tres ocasiones que emplea este metro se halla presente un llanto, en ambos juegos de villancicos el universo entero enmarca los lamentos, gracias a los cuatro elementos que se incluyen en el “cierre geométrico” de las sextinas:

¡Oh Pastor, que has perdido
al que tu pecho adora!
Llora, llora:
y deja, dolorido,
en lágrimas deshecho
el rostro, el corazón, el alma, el pecho.
Si el arrepentimiento
tu corazón oprime,
gime, gime,
lastime tu lamento
y doloroso anhelo
a la tierra, a la mar, al aire, al Cielo.

Villancico V, vv. 1-12

En este villancico también interviene el tópico del corazón y el cuerpo deshecho en lágrimas que hemos comentado ya en la poesía de Garcilaso. Lo señalamos aquí por ser,

⁸⁹ “—¿Por qué veo lloroso, / decidme, y gimente, / a quien tiene, excelso, / las Llaves celestes? / —Porque sabe amar, / llora amargamente.”, esta es la traducción que ofrece Méndez Plancarte en sus notas, advierte además sobre el equívoco de *amare*, “amargamente” y “amar”, y señala el “hispanismo” que Sor Juana introduce: “*sapit* por “sabe”...(sapere es saborear, o proceder con cordura)”, sin embargo quizá tal hispanismo sea parte del equívoco ya que *amare* alude precisamente a un sabor desagradable.

aparentemente, unas de las primeras veces —1677 y 1683— que Sor Juana utiliza este conocido tópico de importancia central en las imágenes del llanto cultivadas en su lírica profana. Antes ya, en los villancicos para la fiesta de San Pedro Nolasco de 1677⁹⁰, Sor Juana escribía, encuadrando en la unión de risa y llanto, la conmiseración y fortuna que a la humanidad aportaba el fundador de los mercedarios:

Llorad, y deshechos
en líquido humor,
busque por los ojos
puerta el corazón.

Villancicos: San Pedro Nolasco 1677, vv. 35-38

Pero volviendo a los villancicos de San Pedro Apóstol, veamos que el número VII lanza el problema de la falsedad verbal, consubstancial al lenguaje:

Hoy de Pedro se cantan las glorias
al dulce, al doliente, al métrico són
de suspiros que forman conceptos,
de dolor que es lira, de llanto que es voz

...

Desatado en raudales el pecho,
en fuentes perennes vierte el corazón,
e inundando en cristales sus penas,
anega con llanto lo que antes negó.

Villancicos: San Pedro Apóstol 1683, VII, vv. 1-4, 9-

En su momento trataremos esta vena de imágenes lacrimosas ligadas a la opacidad del lenguaje. Bástenos por ahora señalar que los llantos seguían siendo un tema recurrente en las manifestaciones literarias ligadas a la liturgia católica. Cabe mencionar que las imágenes de lloros son también profusas en los villancicos que Sor Juana escribió para la Asunción en 1679 y para la Navidad en 1689, los cuales no trataremos en este trabajo para centrarnos más bien, como hemos propuesto, en la lírica personal.

⁹⁰ También en este villancico aparece el llanto sustituyendo a la palabra: “Escuchad mi llanto, / a falta de viz, / que también por señas / se explica el dolor.”, Villancico II, vv. 11-14.

VI. Poesía y ciencia

Algunas obras poéticas de los Siglos de Oro donde la *inventio* se nutre de asuntos aparentemente extraliterarios, pertenecientes al dominio de otras ciencias y artes, a menudo han sorprendido a la crítica. José Gaos expresó la dificultad de insertar el *Sueño* de sor Juana en la tradición de la poesía española, ante la imposibilidad de encontrar nada semejante que lo precediera ni que lo sucediera en la poesía en lengua española¹. El metro y el título, asentado por la autora, vincula a este apretado discurso poético con la silva gongorina, pero la naturaleza de su *inventio* y la filiación de su *elocutio* lo alejan considerablemente. Rosa Perelmuter tras advertir en el ideal de oscuridad poética tres fases —la doctrinal, la conceptual y la idiomática— se ciñe a estudiar ésta última en el *Primero Sueño*.² Los estudiosos de Sor Juana a menudo han reparado en tales diferencias, pero no siempre se ha estudiado desde las perspectivas retóricas y poéticas que en la misma época de composición respaldaban al poema. En el fundamental artículo de Gaos —pues fue uno de los primeros que con gran acierto trató el poema más importante de nuestra jerónima—, además de enunciar las áreas de conocimiento que atestiguan los versos³, identifica el escepticismo que inspira el carácter del poema y lo vincula hacia el pasado con pensadores como Francisco Sánchez, “El Escéptico”⁴, y hacia el futuro con obras como el Fausto de Goëthe. La crítica, de manera unánime, ha señalado el mérito del *Primero Sueño*, considerando precisamente el asunto que trata, en ese sentido apuntamos la opinión de Antonio Alatorre:

¹ Uno de los primeros artículos importantes sobre el *Primero Sueño* ha sido el de José GAOS, “El sueño de un sueño”, *Historia Mexicana*, 10, no. 1 (Julio-Septiembre, 1960): 54-71.

² Rosa PERELMUTER PÉREZ, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero Sueño*, UNAM, México, 1982,

³ El filósofo mexicano ya señalaba las distintas disciplinas que se habían vertido sobre el poema: “El saber atestiguado por la poetisa con este poema es: astronómico, en los pasaje relativos a la noche y el día; físico, en la referencia a la linterna mágica; fisiológico y psicológico, en las descripciones del dormir, el despertar y el sueño; humanístico clásico y bíblico, y el clásico, mitológico e histórico, en detalles esparcidos por todo el poema; jurídico y político, como en la reflexión sobre los efectos de la publicación de los castigos y en alguna observación más incidental, así las referentes a los deberes de vigilancia de los monarcas y a la consiguiente pesadumbre de la corona; filosóficos, por último, en la narración del sueño” José GAOS, *Ibidem*.

⁴ Aunque otros críticos como Mauricio BEUCHOT, *Una filosofía barroca*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1999, no reconocen que en la obra de sor Juana se adscriba cabalmente al escepticismo.

Sería absurdo pelear y poner el Primero Sueño por encima de la Primera Soledad. Son dos poemas incomparables, poemas cumbres los dos. Pero una cosa hay que reconocer: que la materia de Góngora, los paisajes amenos, los prados y los bosques, las dulzuras de la vida bucólica, estaba ya predispuesta para hacerse poesía, mientras que la materia de Sor Juana es -dice Calleja- árida por naturaleza: es materia científica y filosófica.⁵

Sin embargo, para profundizar un poquito más sobre estas consideraciones es necesario tener en cuenta que sí existía en la tradición hispánica una práctica poética y una preceptiva —aunque quizá a la saga de la primera— que admitía en el discurso poético materiales de prácticamente cualquier campo del conocimiento.

En cuanto a los autores españoles, ésta característica también ha dejado perpleja a la crítica. A Barahona de Soto, en sus *Lágrimas de Angélica* se le señala, por ejemplo, el hecho de que "no puede disimular su orgullo profesional y necesita exponer sus conocimientos en las explicaciones científicas de algunos exordios morales o en ciertas observaciones que van jalonando el poema"⁶. Así E. Lacadena señala que este mismo desacierto "echará a perder numerosos versos de Lope de Vega, en *La Circe*, por ejemplo"⁷. Georgina Sabat de Rivers, al hacer el inventario de los tópicos presentes en el *Primero Sueño*, proporciona no pocos antecedentes cuyas fuentes son evidentemente de carácter científico —las "Octavas sobre el bien de la vida retirada" y la "Epístola a Arias Montano" de Aldana, la *Arcadia* de Lope de Vega y varios poemas de Fray Luis de León, entre otros— pero concluye que tales "tópicos científicos" eran considerados de escaso valor poético y poco frecuentes.⁸ No obstante, después de la reivindicación de Góngora a principios del siglo XX, han resultado indiscutibles los alcances estéticos del *Primero Sueño*, sin importar el tema elegido, y muchas veces precisamente, según comenta A. Alatorre, atendiendo a la dificultad que este representaba.

⁵ Antonio ALATORRE, *Sor Juana y los hombres, Estudios. Filosofía, historia, letras*, Invierno, 1986, versión digital sin número de páginas, consultada en la Hemeroteca Virtual ANUIES, el 15 de junio de 2005, <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES>

⁶ Esther LACADENA, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: "La Angélica" de Barahona de Soto*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1980, p. 112.

⁷ *Ibidem*, p. 112.

⁸ Georgina SABAT DE RIVERS, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books Limited, 1977, pp. 111-116.

Otros críticos, sin embargo, han ido hilando más fino para tratar de entender la aparición de los conocimientos científicos de manera explícita, en la poesía áurea. Antonio Prieto observó la presencia de los conocimientos médico-filosóficos que la teoría medieval sobre el amor había aportado, precisamente señalando el especial tratamiento que a ellos dio el discurso poético de los *stilnovi*:

...en la poesía italiana muy especialmente por la intervención intelectual de Guido Cavalcanti, se realiza un proceso poético aristocrático que le concede a su poesía de amor un especial rango doctrinal por la traslación a ella de un universo, como los *spiriti*, que pertenecía a la cultura filosófica. En ésta, difundida por tratados averroístas, estaba la noción de los espíritus con su doble movimiento del corazón al exterior y de éste al corazón que, si se interrumpía, provocaba la muerte.⁹

Sin embargo, Prieto no advierte continuidad en la pervivencia de esta herencia italiana, sino que la considera como algo esporádico y tardío, señalando que Figueroa sería el primer poeta español comparable con Cavalcanti, en su aprecio por el papel de los contenidos filosóficos en la poesía¹⁰. Lo anterior puesto que en Figueroa, entre otros poetas, se verifica igualmente la atención y la exposición de los saberes científicos, en un soneto a imitación del garcilasiano “D’ aquella vista pura y excelente”:

Partiendo de la luz, donde solía
venir su luz, mis ojos han cegado:
perdió también el corazón cuitado
el precioso manjar de que vivía.

El alma desechó la compañía
del cuerpo, y fuese tras el rostro amado;
así en mi triste ausencia he siempre estado
ciego y con hambre y sin el alma mía.

Agora que al lugar, que el pensamiento
nunca dexó, mis pasos presurosos
después de mil trabajos me han traído,

cobraron luz mis ojos tenebrosos
y su pastura el corazón hambriento
pero no tornará el alma a su nido¹¹

Soneto LXXIX

⁹ Antonio PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, t. I, *Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Francisco de FIGUEROA, *Poesía*. Edición de Mercedes López Suárez. Madrid, Cátedra, 1989, p. 196.

Es evidente que la teoría neoplatónica del amor se hizo patrimonio común de los poetas en el siglo XVI y XVII, de manera sistemática, sobre todo a partir de la obra de Ficino y Petrarca, en Italia, y de Castiglione, León Hebreo y Garcilaso en España. Sin embargo, al menos en la poesía española, hay en efecto una doble posibilidad de tratar dicho complejo filosófico. En la poesía de Petrarca y Garcilaso, en general, las referencias a la ciencia natural que tienen que ver con los acervos filográficos, se encuentran esparcidas de una manera asimilada que no se expone ni se explica, solamente se evoca. De otra manera, al menos en el caso de Garcilaso, en ciertos momentos sí se realiza una exposición detallada e intencionada de la doctrina neoplatónica, buscando mostrar un conocimiento preciso sobre el fenómeno, como se ve en el soneto VIII, “De aquella vista pura y excelente”, que ya hemos estudiado (o tendremos oportunidad de comentar detenidamente). En esta cuestión, como en tantas otras, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera representan los puntos de partida, poético y teórico, inaugurales.

En los acercamientos críticos que venimos relatando sobre la función de los asuntos filosóficos en la poesía, resulta tan esclarecedor como útil el panorama que ha trazado Aurora Egido, a fin de tener en cuenta las distintas dimensiones que han de considerarse en el estudio de los textos poéticos:

La concepción universal de la poesía concebida como ciencia que todo lo abarcaba obliga a tener en cuenta los más diversos métodos, en justa correspondencia con la diversidad de invención que entonces imperaba.¹²

Así concluye la estudiosa tras señalar aspectos de vital importancia en un gran recorrido de la práctica y preceptivas poéticas que van del Renacimiento al Barroco: la observancia y adecuación de las reglas retóricas en cuanto a géneros, estilos y asuntos, y más aún la indagación sobre la esencia de la relación —problema de poetas y preceptistas— entre los asuntos tratados y los recursos verbales empleados. Uno de los puntos que destaca la estudiosa es el prestigio que finalmente había adquirido el poeta, donde podríamos ver la lucha de dos fuerzas opuestas. Por una parte, el poeta culto representa al más elevado de los ingenios, no en balde el complejo cultural de la melancolía, mediante el neoplatonismo florentino, había difundido su cara luminosa, haciendo de los humanistas los genios melancólicos depositarios

¹² Aurora EGIDO, “Voces y cosas. Claves para la poesía del Siglo de Oro”, en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Gredos, 2001, p. 121.

del furor platónico y de los más altos valores intelectuales. De manera complementaria los poetas buscaban deliberadamente el conocimiento y la erudición, pues como señala A. Egido:

En el horizonte común del Humanismo la poesía era además comentario. El poeta ejercía y buscaba la exégesis para convertirse en clásico, pero, sobre todo, para ver premiado un esfuerzo que iba más allá de la elegancia elocutiva y atendía al conocimiento¹³

Entre los críticos modernos que han venido indagando esta unión de filosofía y poesía que tuvo lugar en las últimas décadas del siglo XVI, en España, O. Macrí, observando la “preocupación científica” característica de Herrera nos dice del ambiente intelectual de aquella época:

Estamos en el período culminante del aristotelismo. Los entes psicológicos surgen de la vida misma y del mundo interno de los *Cancioneros*, herederos del decadentismo occitano, del alegorismo franco-italiano y de la “rhétorique” francesa, para perfilarse y concretarse sobre el fondo de la ciencia clásica, aristotélica, estoica, a través del naturalismo renacentista italiano. Sobre esta base *aristotélica* actúan las tendencias y sentidos del estoicismo y del neoplatonismo hebraico y cristiano, que constituyen el elemento *romántico* del sistema.¹⁴

Admitido este auge aristotélico con matices platónicos, los estudiosos de la época han ido agregando precisiones sobre dicho horizonte de expectativas. En opinión de Guillermo Serés, a finales del siglo XVII, tras la recuperación del legado grecolatino, inicia la gran separación de los saberes en distintos campos, al tiempo que se busca organizar cada uno de estos mediante el impulso de la lógica y la dialéctica.¹⁵

Aparentemente, los humanistas de esta segunda generación se asumen mucho más como filósofos o como científicos, que como filólogos. La memoria tiene aún una gran presencia, pero se ve un poco desplazada por otras potencias y hábitos del cuerpo o del alma, como la imaginativa y el ingenio.¹⁶ Hay una gran preocupación por la observación del universo todo y un gran prestigio de quienes buscan en el mundo “las causas intermedias”, aunque se admita que la causa última e indiscutible es la divina. En un pasaje del *Examen*, un filósofo ridiculiza a un

¹³ *Ibidem*, 105.

¹⁴ Oreste MACRÍ, “La preocupación científica”, *Fernando de Herrera* (Biblioteca Románica Hispánica). Madrid, Gredos, 1972,

¹⁵ Introducción a Juan HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 19-20. En opinión de G. Serés, se trataría, a grandes rasgos, de un renacimiento del método lulliano

¹⁶ G. SERÉS, *Op. cit.*, p. 26.

gramático que atribuye todos los fenómenos a la causa divina¹⁷; un poco más adelante el autor reafirma: “...porque a los filósofos naturales no les está bien reducir los efectos inmediatamente a Dios, dejando por contar las causas intermedias”¹⁸. Autores como Huarte de San Juan o Francisco Sánchez “El Escéptico” menosprecian a aquellos que tan sólo pueden retener lo que han leído sin la capacidad, propia de los ingenios superiores, de indagar en los fenómenos naturales. En cuanto a las repercusiones que tal horizonte de expectativas pudo tener en la época o en el pensamiento de nuestra autora, resultan reveladoras las líneas de la *Respuesta a Sor Filotea*, donde la monja relata precisamente que podía prescindir de los libros en sus estudios:

Una vez consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de Inquisición y me mandó que no estudiase. Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libros esta máquina universal.

O.C., t. IV, p. 258

Prosigue, en la *Respuesta*, relatando las observaciones que hacía del mundo natural: las diferentes reacciones de los ingredientes mezclados en la cocina, el impulso conservado en un trompo con el que juega una niña y las espirales que dibuja en su movimiento, la engañosa perspectiva de las líneas que corren paralelas en un plano, entre otras, e incluso reflexionando sobre el mismo tema que tanto había interesado a Huarte de San Juan:

Así yo, vuelvo a decir, las miraba y admiraba todas; de tal manera que de las mismas personas con quienes hablaba, y de lo que me decían, me estaban resaltando mil consideraciones: ¿De dónde emanaría aquella variedad de genios e ingenios, siendo todos de una especie? ¿Cuáles serían los temperamentos y ocultas cualidades que lo ocasionaban?

O.C., t. IV, p. 259

¹⁷Juan HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*. Introducción de Madrid: Cátedra, 1989, p. 236-240.

¹⁸ *Ibidem*, p. 295. En un grado intermedio del ingenio, Huarte coloca a aquellos que “han menester oír la ciencia de buenos maestros que sepan mucho, y tener copia de libros, y estudiar en ellos sin parar; porque tanto sabrán menos, cuanto dejaren de leer y trabajar...porque todo cuanto han de saber y aprender lo han de oír a otro primero, y sobre ello no tienen ninguna invención”, enseguida Huarte dice de los ingenios más perfectos “no han menester maestro que los enseñen, ni les digan cómo han de filosofar; porque de una consideración que les apunta el doctor sacan ellos ciento, y sin decirles nada se les hinche la boca de ciencia y saber...A los demás que carecen de invención no había de consentir la república que escribiesen libros, ni dejárselos imprimir; porque no hacen más de dar círculos en los dichos y sentencias de los autores graves, y tornarlos repetir, y hurtando uno de aquí y tomando otro de allí, ya no hay quien no componga una obra.”, *Ibid.*, p. 344.

De manera que se estaría situando a sí misma en el selecto grupo de los filósofos naturales que encomiaba el *Examen de ingenios para las ciencias*. A partir de estos dos puntos de interés, la pregunta por la combinatoria de los temperamentos y la valoración del filósofo que no necesita de “ejemplares” para el estudio, podríamos encontrar en la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana un eco del *Examen de Ingenios* o, por lo menos, una permanencia de preocupaciones similares que, surgidas a finales del siglo XVI, pervivían en el XVII.¹⁹

Pero volviendo al ámbito del discurso poético recordemos que un problema discursivo involucraba, además de la retórica y la filosofía moral —evidentemente debido a la intervención de las potencias del alma implicadas en los procesos intelectuales—, a todas aquellas otras artes que el poeta lograra dominar, y probablemente el área de más interés para los poetas fuera la descripción fisiológica que sentaba las bases naturales de las capacidades intelectuales y elocutivas, que había regido hasta entonces la retórica. Así parecen abundar en la cultura hispánica la combinación de la inclinación por los quehaceres poéticos sobre todo con la medicina. López Pinciano, médico de profesión inicia su *Philosophia Antigua Poética*, precisamente con una clara exposición sobre las potencias del alma, de las virtudes morales y de los hábitos intelectuales relacionados, aclarando desde el principio la estrecha relación que une a medicina y poesía,

Más ¿para qué lector te canso con esta apología, si sabes que Apolo fue médico y poeta, por ser estas artes tan afines que ninguna más? Que si el médico templar los humores, la Poética enfrena las costumbres que de los humores nacen.²⁰

O en otras palabras, si se conocen las potencias del alma y sus funciones, mejor se podrá templarlas para la creación poética:

Torno a mi propósito, porq[ue] co[n]uine desmenuçar esta parte animal, y, después, la racional del ho[m]bre, a causa q[ue], viendo los deleytes de la vna y de la otra, se entienda el número y eficacia dellos.²¹

¹⁹ G. Serés apunta una opinión similar a la de Huarte en el *Quod nihil scitur*, de Francisco Sánchez “según él, aquellos que precisen libros para todo forman el conjunto más mezquino de los hombres: quienes todo lo fundamentan en el juicio y la experiencia ajenos, viene a decir, están obligados a leer siempre, desconectándose, por tanto de la realidad...Constata por lo mismo, la necesidad de los que buscan la ciencia únicamente en los libros, prescindiendo de las cosas”, *Ibid.*, p. 26. G. Serés, remite para abundar sobre la relación entre Huarte de San Juan, Sánchez y Gómez Pereira, al trabajo de Esteban TORRE, *Sobre la lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla, 1984.

²⁰ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poetica* (Edición de Alfredo Carballo Picazo), Madrid, CSIC, 1973, p. 8.

²¹ *Ibidem*, p. 36.

Además de Marsilio Ficino, médicos fueron también Escalígero y Barahona de Soto, entre otros que combinaron los quehaceres médicos y poéticos, mientras que algunas figuras como Lope de Vega aspiraban a ser reconocidos como poetas y filósofos. Para Pinciano, la ciencia es uno de los cinco “hábitos intelectuales”, surgidos del entendimiento (potencia) y la memoria. La “ciencia”, al igual que el “entendimiento” (hábito) y la “sabiduría”, es un hábito especulativo, pero ésta además es adquirida con demostración, valga decir por observación del mundo natural:

¿Qué llamáys sciencia?, preguntó el Pinciano.

Fadrique respondió: Vn hábito adquirido con demostraci[ón]; como seria dezir en lo natural este discurso (doy exemplo de un acto sólo): « todo graue dezie[n]de a lo baxo; las piedras son graues; luego, las piedras dezienden a lo baxo»

Y si alguno, dixo el Pinciano, quisiesse negar la consecuencia, ¿cómo se prouaría mejor?

Vgo respondió: Yo diré cómo: haziendo poner debaxo a esse tal hombre, y dexar. que cayese una piedra de lo alto.

El Pinciano dixo: No es menester más prueua; yo concedo la demostración de esse acto en la physica disciplina; passemos adelante.²²

Si el conocimiento directo del objeto y la experiencia eran tan valoradas, la siguiente tarea consistía en crear un texto en cuya estructura y lenguaje verbal se correspondiera perfectamente con los asuntos a tratar y con los lectores a quienes estaba dirigido.

El papel que a Herrera corresponde en esta vena de la tradición hispánica ha sido enfocado por O. Macrí, al afirmar que: “A través de las *Anotaciones* se percibe la nueva cultura humanística y renacentista del naturalismo pagano que, por primera vez en España, Herrera asimila sistemáticamente, poniéndola al servicio de una poética orgánica y filosófica...”²³. Macrí considera que la atención a las causas naturales dentro de el discurso poético surge de manera analógica a la utilización de la perspectiva en la pintura, se trataría en el caso de la poesía de una “perspectiva lingüística” que al igual que la pintura buscaba realizar conexiones con la realidad. Apuntamos esta observación del estudioso aunque actualmente ya se ha cuestionado el supuesto realismo de la pintura barroca.

El Divino advierte el grado de originalidad y dificultad que implicaba la manera de comentar los textos en las *Anotaciones*, justo al comentar la primera composición garcilasiana, el soneto I: “No dudo que este modo de anotar, por ser nuevo en nuestra lengua, á de parecer

²² *Ibidem*.

²³ Oreste MACRÍ, *Op. cit.*, p. 128.

difícil i oscuro a los que sólo entienden el habla común, i que dessearán más claridad, pero es demasiada afetación procurar esta facilidad en todo i se seguiría d'ella fastidio".²⁴ Herrera está comentando, por primera vez de manera sistemática y por extenso,²⁵ un género que las autoridades no habían tratado, la lírica en lengua española. Sus modelos si acaso serían los italianos, Escalígero, sobre todo, a quien, según la crítica actual, tanto debe Herrera²⁶. En efecto podemos aquilatar la originalidad y mérito de Herrera en una época donde la lírica aún no tenía un lugar definido entre los géneros. En seguida, al comentar el soneto II, Herrera explica la fisiología del llanto, en términos de humores: las lágrimas se producen por el calentamiento de los vapores cordiales, que a causa de un dolor suben al cerebro donde por un movimiento involuntario salen convertidos en lágrimas. Herrera no señala sus fuentes, pero sabemos que la medicina de la época explicaba en términos similares la producción de lágrimas. La exposición no es muy distinta de la que ya había hecho Castiglione, y que se ha identificado como la fuente del soneto VIII de Garcilaso, filiación que ya hemos comentado²⁷. Cabe señalar que Herrera resalta en esta descripción el movimiento de ascenso y descenso que realizan los vapores lacrimógenos:

Porque quando ocupa al ombre la tristeza, que aprieta i contrae l'alma, aquella concussión o sacudimiento i golpe, que causa i trae semejante estrechez i encogimiento, abraça i cerca las entrañas, de donde se endereça al cerebro grandíssima esalación de umores. I quando están llenas todas las partes cóncavas de él con la exhalación, que proviene de la tristeza, corre aquel umor arrojado a las túnicas de los ojos, i despedido para demostración de aquel movimiento no voluntario, deciendo abaxo la graveza del umor, assí como quando suelen las nuvezillas convertirse en rocío, i d'esta manera sucede que se regalen i resuelvan en lágrimas aquellos vapores engrossados.²⁸

²⁴ Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Edición de Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra, pp. 285-286.

²⁵ Amelia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, "Una idea de maravillosísima hermosura". *Poética y retórica ante la lírica en el siglo XVI*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, p. 32-37, según el esquema de comentarios descrito por Vives, el Brocense habría realizado un *commentarius* simple mientras el de Herrera sería *in aliud*, es decir que daba la posibilidad a elaborar opiniones orientadas a intereses propios del autor, los de Herrera serían sobre todo lingüísticos.

²⁶ Ver R. D. F. PRING-MILL, "Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*", *Actoas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 489-498.

²⁷ Ver *supra*, p. 25.

²⁸ Fernando de HERRERA, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Edición de Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 289-290.

Además del cambio de sentido que en su doble trayectoria trazan las lágrimas, Herrera destaca el “engrosamiento” que experimentan estos vapores originados en el corazón. Hasta donde nosotros hemos podido ver, este detalle no fue desarrollado por Garcilaso, sin embargo no pasó desapercibido para otros poetas e incluso para la emblemática. *Amor, ut lacryma, ex oculis oritur, in pectus cadit*, reza el mote del emblema que Otto Vaenius recoge en su *Amorum emblemata*, y que Santiago Sebastián traduce “Amor, como las lágrimas, nace en los ojos y cae en el pecho”²⁹. Sor Juana tomará, como veremos luego, la otra minucia que hemos señalado, la adquisición de cuerpo y materia que experimentan los espíritus al convertirse en lágrimas.

Ya hemos comentado los poemas de Garcilaso que serían los modelos en torno a los tópicos del llanto. Las *Anotaciones* de Herrera, al tratar dichas composiciones y anotarlas extensamente, mostraban, por una parte, la importancia de reconocer tales asuntos en la obra de Garcilaso, y por otra el acierto y pericia del toledano al tratarlos en lengua española. Herrera continúa la exposición sobre la filosofía del amor con igual profusión sobre todo en las notas al Soneto VIII (“D’aquella vista pura y excelente”)³⁰. Herrera no se priva de anotar incluso las composiciones que otros poetas y él mismo han realizado en torno a los mismos “sujetos”.

Así, parece claro que tanto los conocimientos filosóficos sobre el amor como la fisiología del llanto representan una temática con bastante presencia en el discurso poético. La razón es, quizá, como expusimos en el capítulo dedicado a Garcilaso, la relación de las lágrimas con la operación —respaldada en el acervo platónico y ciceroniano— de sacar a la luz, aunque sea de manera aproximativa, las ideas cuyas perfectas figuras se hallan en el interior de las potencias del alma. Los poetas-filósofos no podían ignorar estos conocimientos que son piedra angular del sustento teórico de su misma labor intelectual y poética. La explicación “espiritual” y “humoral” del poder elocutivo de las lágrimas continuará siendo patrimonio de los poetas renacentistas, pervivirá incluso cuando se acentúe el valor penitencial de las mismas y sobrevivirá en tiempos del conceptismo que Sor Juana aún cultiva con gran maestría.

²⁹ *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*, Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, p. 113. Otto Vaenius, maestro de Rubens, publica en 1608 el *Amorum emblemata*, secundando a Heinsius, donde nos dice Santiago Sebastián “hizo alarde de su cultura clásica y de su dominio de las fuentes literarias: Ovidio, Séneca, Tibulo, Propercio, Virgilio, Calímaco, Teócrito, etc.”, *Op. cit.*, p. 20. El grabado muestra a la dama enviando las flechas desde sus ojos hacia el corazón del enamorado, mientras Amor, parece dormir. La *inscriptio* en latín, destacaría la similitud de trayectorias que tienen los rayos visuales o flechas de amor nacidas de los ojos femeninos y las lágrimas que nacen en los ojos del enamorado, pues ambas van a dar al corazón.

³⁰ F. de HERRERA, *Op. cit.*, p. 333-345.

La crítica coincide al afirmar que el interés de las *Anotaciones*, evidentemente, no radica en el simple apuntamiento de las fuentes a las cuales ha apelado el poeta³¹, sino que profundiza, aunque no sistematice del todo, evaluando los recursos del lenguaje que han sido empleados, de la mejor manera hasta entonces realizada, por Garcilaso. Igualmente se ha dicho que en la dispersión que presentan las *Anotaciones*, el elemento cohesivo es un ideal lingüístico.³²

Herrera está preocupado sobre todo por dejar en claro que la lengua española, llevada a sus máximas capacidades en el discurso poético puede dar cuenta de las minucias más difíciles y las ideas más recónditas por mucho que se encuentren en el interior del corazón. Las funciones elocutivas de la poesía serán posibles puesto que en un nivel más básico, la lengua española posee la capacidad de dar fiel, cuenta de la realidad. A propósito del soneto XI, “Hermosas ninfas que en el río metidas”, Herrera alaba la claridad alcanzada por Garcilaso, fruto de una adecuada sintaxis entre las palabras “la claridad d’ellas que está puesta en la construcción. La cual no es otra cosa que una acomodada i simple mutación de palabras dicha con orden para entendimiento del sentido encerrado en ellas”, además “bien se ve que el hilo del hablar i la textura i coligamiento de las diciones lo hazen claríssimo, porque las palabras son imágenes de los pensamientos”.³³ La claridad se sirve de la la pureza y elegancia de la lengua, enseguida sobre esta “elegancia” afirma que:

Las palabras que usa son claras, llanas, nativas (llamo nativas las que se sinifican con el sentido i son casi nacidas con las mismas cosas) i tales que ninguna dureza se halla en ellas, i finalmente la mismas que usa la pureza.³⁴

³¹ I. Pepe y J. M. Reyes en su introducción a HERRERA, *Op. cit.*, remiten a los estudios de Bienvenido MORROS, “Las fuentes y su uso en las *Anotaciones a Garcilaso*” y otros autores recogidos en B. López Bueno (ed.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997.

³² “En el último tercio del siglo XVI la ‘defensa de la lengua española es casi unánime’...Para comprender esta necesidad herreriana de defensa de la lengua es preciso acudir al prólogo con el que Medina acompaña a las *Anotaciones...*”, Amelia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Op. cit.* p. 41. La autora también señala que “Es en este punto preciso en el que la poesía de Garcilaso, erigido en clásico, importa ante todo por su dimensión formal y por su naturaleza primera lingüística. La reflexión lingüística es por tanto el centro que organiza el discurrir difuso de la lectura herreriana”

³³ F. de HERRERA, *Op. cit.* p. 350. Sobre el concepto de “claridad”, Herrera prosigue en su comentario al soneto XIII.

³⁴ *Ibid.*

La lírica, para Herrera, será la “imitación de las cosas”, que puede hacerse gracias a la efectividad y transparencia de las voces que se corresponden exactamente con los objetos y con las ideas, pues nos dice: “de todas las cosas que vienen al sentido, ninguna hay menesterosa y necesitada de voz que la declare y señale”. Así el poeta tiene todos los elementos materiales para alcanzar la claridad, es decir, la unión de puridad y elegancia, y cuando se proponga imitar la realidad podrá realizar tal imitación con la deseada “oscuridad”, en palabras de Herrera, “que procede de las cosas i de la doctina, es alabada i tenida entre los que saben en mucho”³⁵. Ya al estudiar la elegía hemos citado el siguiente fragmento de las *Anotaciones*, donde se puede ver que Herrera consideraba que la mayor o menor oscuridad del discurso procedía de las cosas mismas. El poeta, con su pericia elocutiva tendrá la delicada tarea de elegir el estilo que más convenga al asunto tratado:

I de aquí procede en parte la diversidad de formas del dezir, pareciendo unos más fáciles i blandos, otros más compuestos i elegantes, otros, según la materia sujeta, o claros o menos regalados y oscuros..³⁶

La teoría de los estilos que había llegado al siglo XVI ya con bastante alejamiento de las prácticas poéticas, se repliega, en buena medida, al buen manejo de los recursos elocutivos.³⁷ Para Herrera, al igual que para Bembo, la elocución tiene incluso la capacidad de adecuar las cosas al estilo medio o al estilo alto.

I es claríssima cosa que toda la ecelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua i términos de hablar i grandeza i propiedad de los vocablos escogidos i significantes con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan, i las altas se tiemplan, para no exceder según la economía i decoro de las cosas que se tratan.³⁸

³⁵ *Ibidem.*, p. 351.

³⁶ *Ibidem.*, p. 560.

³⁷ Amelia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 56-73, reseña la evolución de los *genera dicendi*, a partir de su primera aparición de relevancia en la *Rethorica ad Herennium*, hasta llegar al panorama que presentaría el siglo XVI. Época en la que se suscita una ruptura entre la adecuación del estilo y el tema tratado. Previamente el *Canzoniere* de Petrarca habría aportado unidad a la lírica fundamentada en una referencia literaria de índole moral y, en cuanto a la forma, en la variación métrica, dejando a un lado la unidad temática. Luego, Bembo idearía los conceptos de *variazione*, fundamentados en la *gravità* templada por la *piacevolezza* que serían las categorías a partir de las cuales se podía valorar a los autores. Tal es el panorama al que se enfrentaría Herrera, quien sobre todo alabaría lo acertado de la elección del estilo en la obra de Garcilaso a partir de las categorías: variedad, claridad, puridad, elegancia.

³⁸ F. de HERRERA, *Op. cit.*, p. 561.

Estas consideraciones de Herrera nos hacen confirmar que los poetas tenían carta abierta para tratar cualquier tipo de asunto. Pues el mérito estaría en el modo de tratarlo por más reacio que fuere a la poetización.

Por una parte el discurso poético puede ser concebido como una “imitación de cosas”, en la medida que el poeta domine los diversos campos de las letras y ciencias tendrá mayor prestigio. Pero al fin y al cabo, la imaginativa trabaja con entidades abstractas, desembarazada ya de las sensibles, y la pericia del poeta va a radicar en sacar a la luz las ideas o imágenes que grabadas en el corazón, o en la memoria, se mezclan incesantes en la fantasía. Los “conceptos”, así nacidos se convertían en el “sujeto”o que definía al nuevo género de la lírica.

Una vez más, de manera aristotélica se admitía que todo fenómeno podía y debía explicarse a partir de sus “causas intermedias”, incluso las obras artísticas podían partir tanto del mundo sensible como de los asuntos más graves y elevados. Pero el camino no era directo, sino que teniendo que pasar por el alma creadora, se explicaba de manera platónica la formulación en lenguaje de los partos del entendimiento, composiciones de imágenes, asociaciones de entidades no sensibles, “conceptos”, al fin y al cabo.

La pervivencia de la poética del llanto hallaría así una razón más. La tradición médica —igualmente de filiación aristotélica— explicaba las causas naturales que daban origen a la poesía y al llanto. Al fin y al cabo si Petrarca y Garcilaso habían identificado llanto y poesía, las lágrimas que continuamente el encendido corazón enviaba al exterior, remitían al lejano origen de la lírica y del conceptismo, a la *variazione*, del *Canzonere*, que sin imitar acciones como los géneros mayores, no cesaba de sacar a la luz los conceptos que las cogitaciones amorosas y melancólicas hacían surgir sin cesar.

Vale la pena mencionar que quizá tanto el afán de erudición como la aspiración a tratar con suficiencia elocutiva la oscuridad doctrinal fue el frente en el que Lope de Vega quiso atacar al ver que su prestigio literario mermaba ante la novedad que el *Polifemo* llevaba a Madrid en 1613.³⁹ Ese mismo año Lope publica *La Circe*, donde retomaba los contenidos del neoplatonismo. Ahí aparece el soneto..., composición muy preciada para Lope, al juzgar por el número de ocasiones en que él mismo lo incluye en sus publicaciones. En opinión de Dámaso

³⁹ Dámaso ALONSO, “Lope, poeta filósofo”, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, 1966, p. 461.

Alonso, este soneto sería una manera de reaccionar, ofreciendo una oscuridad doctrinal ante la dificultad elocutiva de Góngora.

En efecto, la presencia del discurso filosófico, o perteneciente a cualquier otra ciencia, en la poesía puede ser vista como un afán de sorprender mediante la exposición de dichos contenidos, pero no circunscrita a una línea estrictamente manierista, como afirmaba Lara Garrido precisamente en relación con el tema de las lágrimas.⁴⁰

Sin la posibilidad de hacer mayores conclusiones, por el momento, nos limitamos a señalar algunos aspectos relacionados con la presencia de los contenidos filosóficos en la poesía española desde época muy temprana, y así entender un poco mejor la formulación explícita de los mecanismos fisiológicos del llanto que encontramos frecuentemente, sobre todo en la estirpe del soneto garcilasiano “D’esta vista pura y excelente”.

Quizá la máxima expresión de este ideal de erudición y oscuridad doctrinal en la poesía de los Siglos de Oro, sea en efecto el *Primero Sueño*, que abarca contenidos de lo más diverso donde no faltan, como ya hemos comentado los saberes médico-filosóficos. El *Sueño*, finalmente, logró en aquella época lo que Lope había deseado para su propia poesía, esto es, la invitación al comentario. Juan Navarro Vélez, calificador del Santo Oficio y censor de la reimpresión barcelonesa del *Segundo volumen* en 1693, decía sobre la más famosa silva sorjuanina:

“Pero donde a mi parecer, este Ingenio grande se remonta, aun sobre si mismo, es en el *Sueño*...que ha menester ingenio bien despierto, quien huviere de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de pluma docta, el que con la luz de unos comentarios se vea ilustrado, para que todos gozen los preciosísimos tesoros de que está rico”⁴¹

⁴⁰ Como hemos comentado, Lara Garrido, retoma la idea de V. Bodini, quien afirmó que los tópicos de las lágrimas se habían convertido, durante el Renacimiento, en un signo cuyo significante era la pena de amor. De manera que apoyándose en la opinión de Orozco Díaz sobre el manierismo, sostiene que: “El manierismo recibe un signo cuya sintomatización está igualmente agotada, pero su actitud no es la de cambiarlo por otro signo; no se trata ahora, como en la línea barroca, de una sustitución sinonímica que produzca un símbolo sino de una profundización, una aclaración explícita de la relación significante. El manierista busca la novedad de forma ultraconsciente, a través del mundo del saber, complicando lo recibido en la tradición renacentista de forma que actúe sobre el intelecto”, José LARA GARRIDO, *Estudios sobre Vicente Espinel...*, p. 27

⁴¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Segundo volumen de las obras...*, Barcelona, 1693, Joseph Lapis, 3v.

VII. Lágrimas en la poesía profana de Sor Juana Inés de la Cruz

VII.1 El pensamiento por imágenes: “Detente sombra de mi bien esquivo”

En el Renacimiento, conocer y amar compartían los instrumentos del alma y los instrumentos del cuerpo en un proceso que implicaba, en palabras de G. Agamben, “juntamente imaginación y memoria en una asidua rabia en torno de una imagen pintada o reflejada en lo íntimo del hombre”¹. Según hemos visto, en los tratados médicos medievales se consolidó la línea de pensamiento que concebía a la cognición como un proceso “especulativo” en sentido casi literal. Como puede apreciarse en los textos de Averroes y los médicos árabes, el sentido de la vista se destaca como una función que prefigura la contemplación intelectual, es decir el conocimiento. Tanta era la importancia que se daba al sentido de la vista que, de forma general en los tratados médicos, preceptivas y textos poéticos se considera que el proceso cognoscitivo se lleva a cabo en las potencias interiores, como una sucesiva transducción de imágenes que se van reflejando de una potencia a otra, como si fuera de un espejo a otro, de manera que se va realizando una “denudatio” de la imagen sensible hasta obtener una especie abstracta e inteligible.² Así, el funcionamiento de los “espejos” aéreos y acuosos del ojo fueron considerados una prefiguración de la “especulación” que tenía lugar en las potencias interiores.

Averroes había sostenido que la inteligencia era algo único y supraindividual, de la cual los individuos participaban como “coinquilinos”: “el intelecto posible es único y separado, incorruptible y eterno, se une sin embargo a los hombres individuales, para que cada uno de ellos pueda ejercer libremente la intelección a través de los fantasmas que se encuentran en el sentido interno”. De manera contraria, Santo Tomás opinaba que: “así como una pared no ve si no que es visto su color, así el hombre no podría comprender, sino que sus fantasmas serían comprendidos por el intelecto posible. Por lo tanto es imposible, según la posición de Averroes,

¹ Giorgio AGAMBEN, *Op. cit.* La obra de Guillermo SERÉS, en especial, *La transformación de los amantes...*, es fundamental en el estudio de estos temas.

² Ver *supra*, p. 19.

que el hombre singular entienda”³. Ambas partes de la polémica, sin embargo admitían que los procesos del entendimiento se realizaban de una manera equiparable a la manera en que el sentido de la vista realizaba sus operaciones. Como ya hemos comentado, toda esta literatura médica que nutrió la doctrina neoplatónica renacentista, llega al siglo XVII, además, por la vía literaria, puesto que los escritores renacentistas y barrocos se nutrían tanto del neoplatonismo sistematizado por Ficino y popularizado en tratados como el de León Hebreo y el de Castiglione.

La operación del entendimiento mediante imágenes se encuentra planteada en *El Sueño*: antes de que el alma emprenda el acto de conocer —ya sea por la vía analógica, ya sea dividiendo las cosas en categorías y antes aun de que aparezca la duda metódica—, se plantea un estadio fisiológico del cuerpo humano que sea propicio. Es decir, se plantea una ineludible relación del cuerpo con el intelecto. El punto de despegue o trampolín del alma es la “fantasía” merced a las operaciones que aplica a las imágenes. Esta vía de conocimiento mediada por el *spiritus phantasticus* establecería un punto de unión entre el pensamiento de sor Juana y la corriente aristotélica de raigambre averroísta que hemos referido. Por otra parte se han señalado las relaciones que eventualmente podrían existir entre el *Primero Sueño* y la tradición mística que ligarían a esta silva con poetas contemplativos como Fray Luis de León y con los metafísicos ingleses, en una supuesta elección de la vía mística para perseguir la inefabilidad divina. Así el *Sueño* estaría más ligado al *De coniecturis* de Nicolás de Cusa que a los textos de Kircher.⁴ Tales precisiones sobre esta filiación del *Sueño* aun no se han realizado, sin embargo cabe recordar que en el segundo capítulo de este trabajo hemos, al menos enunciado las relaciones que existen entre la obra de Santa Teresa y otros médicos españoles y la famosa silva.⁵

Hasta hace poco se había impuesto una opinión, en la crítica sobre sor Juana, que la deslindaba totalmente de cualquier influencia mística.⁶ Tal hecho se debe, acaso, al deseo de

³ Giorgio AGAMBEN, *Op. cit.* 154.

⁴ Rocío OLIVARES ZORRILLA, “Sor Juana y la tradición mística”, Isaías LERNER et al, *Actas del XIV Congreso Internacional de Hispanistas*, Nueva York, Vol. 4, 2004 pp. 487-493.

⁵ Ver *supra*, pp. 11-12

⁶ A esta opinión se adscribían estudiosos, desde mediados de siglo pasado, como Xavier VILLAUURUTIA, “Juana

hacer resaltar la vocación científica de la monja y al predominante carácter intelectual o racional plasmado en su obra. Existía una intención de distanciar la personalidad intelectual de sor Juana de una religiosidad emotiva que era frecuente entre las monjas del período barroco. Esta es, probablemente, una de las razones que han obstaculizado el estudio de la filosofía mística en *Primero Sueño*. Nos parece que a menudo se reduce el término “misticismo” a esa emotividad religiosa que la crítica ha querido separar de sor Juana. Como ha señalado R. Olivarez Zorrilla, el estudio de la filosofía mística en la obra de sor Juana es un tema prácticamente inexplorado. Ya que algunos críticos como Amado Nervo, Menéndez y Pelayo y Méndez Plancarte han señalado la presencia de San Juan de la Cruz en la poesía espiritual del *Divino Narciso*, en breve, nosotros enunciaremos algunos puntos de coincidencia entre este auto y el *Cántico espiritual*.

G. Agamben sostiene que uno de los *locus amoenus* medievales por excelencia era la fuente o el espejo; el mito de Narciso, por lo tanto adquirió un lugar central en la literatura amorosa. La identificación del “espejo peligroso” de Narciso con la Fuente de Amor aparecería quizá por vez primera en el *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris e igualmente reflejaría una concepción, difundida en la poesía del siglo XII y del XIII, que ve en Narciso la figura emblemática del amor. Todo parece indicar que en la poesía de Sor Juana el mito de Narciso también tenía los significados erótico e intelectual que, como señala Agamben, se perdieron en la literatura de épocas posteriores. Veremos este asunto, en nuestro apartado dedicado al *Divino Narciso*.

La imagen del ser amado grabada en una u otra de las potencias interiores del alma constituyó un tópico literario que pervivió desde los trovadores provenzales hasta las últimas décadas del Barroco. Este tema ha ocupado a los estudiosos del soneto V de Garcilaso, en obras que ya hemos aludido; el trasfondo puede remontarse incluso a las ideas platónicas y aristotélicas sobre la blanda cera donde se imprimen las percepciones o la tábula rasa del alma.⁷

Inés de la Cruz”, *Universidad Michoacana*, núm. 28, marzo-abril de 1952, pp. 41-51. Más recientemente Yolanda MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, anotaba al respecto: “Algunos estudiosos han comparado las vidas de Santa Teresa y Sor Juana, señalando algunas similitudes en su acceso a la escritura y sus actitudes hacia la adquisición de conocimiento individual, pero destacando las diferencias en cuanto a los medios utilizados para adquirir un saber, místico en el caso de Santa Teresa y filosófico, científico y teológico en el caso de Sor Juana. Para más información ver *Santa Teresa y Sor Juana: un paralelo imposible* de Julio Jiménez Rueda.”, *Saberes americanos : subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Pittsburg, Universidad de Pittsburgh, 1999.

⁷ Ver *supra*, pp. 26 y ss.

Así podemos admitir una relación lejana en el tiempo, sin embargo innegable, entre dos poemas como la *Lai de l'ombre* (siglo XIII) de Jean Renart y el soneto “Detente sombra de mi bien esquivo” de Sor Juana. En el poema de Renart, el caballero amante logra ensartar en el dedo de la amada el anillo de amor, cuando ella se lo devuelve con desprecio, él cambia inmediatamente de interlocutor y se dirige a la imagen reflejada.⁸ Hemos comentado que, —a partir del soneto VIII de Garcilaso y de el resto de las composiciones que en su obra hacen eco de estas concepciones neoplatónicas— se adopta en la tradición hispánica la veneración de una imagen alojada en el alma que se dibuja por amor o por conocimiento y que los rétores, científicos y poetas tratan de expresar por medio de la palabra. La obra de Guillermo Serés, que ya hemos citado anteriormente, analiza exhaustivamente el motivo de la imagen alojada en el corazón, como una parte del tópico de la transformación de los amantes, con todo su contexto filosófico, que pervivió desde la Antigüedad hasta el Barroco.

Largamente, tanto especialistas como legos se han preguntado sobre la existencia histórica del amante —o los amantes— a quien están dirigidos los más encendidos poemas amorosos de Sor Juana Inés de la Cruz. Antonio Alatorre supone que algunos de estos poemas eróticos estaban dedicados a la virreina María Luisa Manrique de Lara; pero en muchos casos, los versos amorosos quizá hablen más de una tradición que de una experiencia personal. Como en el caso de los estilnovistas, de Petrarca o Garcilaso, Juana Inés versificaba sobre la veneración de una imagen:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quién penosa vivo.

OC, I: 287, vv. 1-4

⁸ Jean RENART, *L'immagine riflessa*, trad. Italiana de Alberto Limentani, Torino, 1970, vv. 871-901, cit. en AGAMBEN, *Op. cit.*, p. 126, donde se ofrece la traducción al español: “Al volverlo a tomar dijo: ¡Gran merced! ¡Seguro que no se ha ennegrecido el oro / si viene de ese dedo gracioso! / Ella sonrió, pues creía / que debía volver a ponerlo en el suyo; / él en cambio cumplió un acto de gran sentido, / que después lo puso en gran alegría. / Se ha apoyado en el pozo / que sólo era de una toesa y media / de profundidad; y no dejó de discernir / en el agua, clara y limpia, / el reflejo de la dama que era / la cosa que sobre todas amaba en el mundo. / —Sabed —dice— en una palabra / que no me lo llevaré conmigo, / sino que lo recibirá mi dulce amiga, / la cosa que más amo después de vos / —¡Dios!— responde ella— Aquí estamos solos; / ¿dónde la encontraréis tan pronto? / —Por vida mía, pronto os será mostrada / la valiente, la gentil que lo recibirá. / —¿Dónde está? —Por Dios, vedla ahí, / vuestra bella sombra que lo espera. El anillito toma y hacia ella lo tiende. / —Tomad —dice— mi dulce amiga; /ya que mi dama no lo quiere, /vos bien lo tomaréis sin inconveniente—. / El agua se ha turbado un poco / con la caída que el anillo hizo, / y cuando la sombra se deshizo: / —Ved —dice—, señora, ya lo tiene”.

Estos dinámicos versos, interpelación del huidizo amado, cobran otro significado si consideramos que la voz poética se dirige directamente a la sombra del amado, pues lo recalca en cada verso del cuarteto: sombra, imagen, ilusión, ficción. Se trata de un léxico poético que, como Méndez Plancarte señala en sus notas, era empleado por Lope, Quevedo y muchos más. Sin embargo ¿en qué medida la “sombra divina”, la “ilusión del sentido”, el “cuerpo de la fantasía”, conservaban el sentido médico-filosófico medieval en la Edad de Oro? La revisión que hemos realizado, aunque somera, en otros poetas de la época, nos aclara la precisión con que eran utilizados todo el léxico verbal y los tópicos neoplatónicos, incluso en la era barroca. De cualquier manera, vemos que el primer cuarteto de este soneto se dedica a reiterar la naturaleza mental o ficticia de la imagen a la que enseguida se habla como si lo hiciera al amado mismo:

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía

OC, I: 287, vv. 1-4

para aclarar que si el real “lazo estrecho” de los brazos y el pecho queda vacío, no sucede lo mismo con la fantasía, reino capaz de aprisionar para siempre las “formas fantásticas”, es decir las imágenes retenidas en los espejos del alma. Nos parece pues, que Sor Juana utilizaba estos términos con todo el sentido filosófico y psicológico que hemos expuesto hasta ahora y del cual alguna reminiscencia queda en la vaga concepción que el lector moderno hace de este vocabulario. La impronta que el tópico de la amada grabada en el alma o en el corazón se había insertado con tanta fortuna en la poesía hispánica, a partir de Garcilaso, que sin duda podemos considerar este soneto dentro de tal tradición.

Comenzamos, así, mostrando que la función de las “imágenes” y el “enamoramiento por sombra” eran ideas que Sor Juana heredó del pensamiento medieval —mediando por supuesto

el neoplatonismo florentino y la poesía renacentista española— para luego relacionar lo que en su poesía amorosa, en cuanto a lloros, debe a esta tradición.

Según Agamben, los poetas del *dolce stil novo* y Dante llevaron su doctrina hasta sus últimas consecuencias en el plano del significado. Para ellos el fenómeno amoroso-cognoscitivo llegaba a su apogeo en la palabra, en el canto; confiados en la eficacia del lenguaje, aspiraban a alcanzar los niveles más altos para el alma humana a través del trovar. En las siguientes épocas de la poesía europea ocurren cambios sustanciales. Petrarca y Mallarmé sucumben al deseo no satisfecho, la ausencia se apodera de su poesía y Thanatos sustituye a Narciso.⁹ Como hemos visto anteriormente, la ausencia equivale a muerte en el sustrato elegíaco que late en toda la poesía culta europea. Así, la lírica de Garcilaso permanece muy cerca de la de Petrarca, en el “dolorido sentir”, bajo el dominio del deseo y de la ausencia. Otros tantos poetas renacentistas siguen cultivando la estética elegíaca de la poesía amorosa. Mas tarde, como hemos señalado, en el siglo XVII, ocurre un cambio substancial, aunque se sigan tratando en la poesía amorosa los mismos materiales y tópicos renacentistas. Admitimos que sor Juana aún puede transcribir los últimos ecos de este sentir melancólico, pero agrega un gran sentido investigativo en su poesía amorosa, una gran desconfianza en las palabras para, finalmente, como una anticipación de la sensibilidad del s. XVIII, confiar a las lágrimas la misión de la expresividad.

VII. 2 Los ojos

Mandas, Anarda, que sin llanto asista
a ver tus ojos, de lo cual sospecho
que el ignorar la causa es lo que ha hecho
querer que emprenda yo tanta conquista

Amor, señora, sin que me resista,
que tiene en fuego el corazón deshecho
como hace hervir la sangre allá en el pecho,
vaporiza en ardores por la vista.

Buscan luego mis ojos tu presencia,
que centro juzgan de su dulce encanto;
y cuando mi atención te reverencia,

los visüales rayos, entretanto,
como hallan en tu nieve resistencia,

⁹ G. AGAMBEN, *Op. cit.*, p. 223-224.

lo que salió vapor, se vuelve llanto

OC, I: 293

Transcribimos aquí este particular soneto que, haciendo evidentes los contenidos médico-filosóficos que utiliza como materiales poéticos, se inscribe en la estirpe del soneto VIII garcilasiano (“De aquella vista pura y excelente”), al igual que otros tantos sonetos, de Lope, Figueroa o Soto de Rojas, por mencionar algunos. En el capítulo anterior tratamos de ubicar este tipo de composiciones en una estética que aspiraba a abarcar poéticamente la totalidad del conocimiento¹⁰. En esta composición, Sor Juana admite que los rayos visuales salen del ojo que observa y se dirigen al objeto observado. Estos “vapores” calientes por naturaleza se encuentran con la frialdad del desdén y, lógicamente, se condensan y convierten en agua, en lágrimas. En el modelo de Garcilaso, por el contrario son los espíritus visuales que provienen de la amada y que luego de atravesar el aire entran por los ojos y llegan hasta el corazón “donde el mal se siente” y ahí provocan la agitación de los espíritus del amante que, cuando la amada está ausente, engañados por la presencia de su fantasma en el sentido común, no encuentran allanado el camino en los ojos como solía ser y revientan en su esfuerzo por salir a través de puertas cerradas. Así uno y otro poeta se adscriben a las dos posibles teorías aceptadas acerca del fenómeno visivo: ya sea que los rayos visuales salgan del ojo que ve y regresen a éste mismo con información sobre el objeto observado o bien que el objeto emita por sí mismo los rayos visuales que entran por los ojos del observador.¹¹

Ambos poemas son una exposición bastante científica de la producción de lágrimas¹². Ya hemos apuntado que, aunque en ningún verso del soneto VIII de Garcilaso se mencione explícitamente a las lágrimas, la imitación de sor Juana y la relación de este soneto con la *Canción IV*, del mismo toledano, no dejan lugar a dudas sobre el tema y modo de tratamiento, comunes a ambos poetas.¹³ En los dos casos, el llanto es causado por la resistencia del ser amado. Sin embargo en el soneto de Garcilaso el llanto es provocado por la ausencia y el recuerdo, hay una evocación y la memoria juega un papel central, tal como lo apreciaban los tratados médicos, una estimativa atrofiada permitía una función anómala en la memoria y en la

¹¹ Ver G. SERÉS, *Op. cit.*, p. 144-147. R. BARTRA en *Cultura y melancolía*.y Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes*...recogen estas dos opiniones.

¹³ Ver *supra*, pp.26-28, 32.

fantasía, de manera que el alma, o los espíritus, de los enamorados se consumía al contemplar insistentemente la imagen atesorada.¹⁴ En el soneto de Sor Juana las lágrimas surgen en el encuentro entre el amante y la fría amada, de manera que existe una reunión física, el llanto no lo provoca la ausencia ni la hipertrofia de la memoria, más bien se justifica el comportamiento del enamorado, más adelante analizaremos este aspecto. Ambos sonetos atraen en su *inventio* los saberes fisiológicos sobre la producción de llanto. En la época de Sor Juana esta característica nos parece más explicable por los afanes de erudición poética que por los presupuestos de una estética manierista, tal como lo había señalado Lara Garrido.¹⁵ Tras la exploración que hemos llevado a cabo sobre la inserción de los contenidos filosóficos en la poesía áurea¹⁶ podemos advertir que al elegir este modelo, sor Juana, sin desdeñar las fuentes tradicionales de la *inventio*, apuesta por dar una lectura propia, fundamentada en un cambio de perspectiva, lectura que depende en mayor grado del ingenio. Acentuando aún más la dimensión expositiva del fenómeno natural que tiene lugar en el encuentro de estos amantes, no sólo se describe la fisiología del llanto, sino un fenómeno puramente material, una condensación de los vapores al chocar con un cuerpo frío. Al soneto de Garcilaso que habían imitado tantos otros poetas, Figueroa o Lope, entre otros, Sor Juana añade esta distinta perspectiva, describiendo al llanto como la conversión del vapor de agua al estado líquido. No se elimina ninguno de los términos de la comparación, tanto el tópico del cortesano enamorado y lloroso como el campo del proceso puramente físico de la condensación del vapor.

Por otra parte, tanto en “De aquella vista pura y excelente” como en “Detente, sombra de mi bien esquivo”, entran en juego los procesos visuales y las imágenes que hemos estudiado; sin embargo no hay en ninguno de los dos casos una fuente que defina el *locus amoenus*. Sin embargo en “Mandas, Anarda...” hay entre los amantes unos ojos anegados de lágrimas. En los espejos del ojo hay una corriente de agua; ésta es la Fuente de Amor donde Sor Juana reúne a los amantes. Este otro aspecto, o circunstancia del encuentro lacrimógeno de los amantes, será desarrollado en múltiples direcciones en el auto sacramental más celebrado de la Décima Musa.

¹⁴ SERÉS, *Op. cit.*

¹⁵ Ver *supra*, p. 5-6

¹⁶ Sobre este aspecto tratamos en el capítulo VI, *supra*, pp. 119-132.

VII.2.1 La fuente de amor y el *Divino Narciso*

Que Sor Juana estaba familiarizada con la concepción de la fuente como emblema del amor y del conocimiento en estrecha relación con el mito de Narciso, lo prueba la factura de su más celebrado auto sacramental donde se atribuye al agua el poder de unir a los amantes; aunque, en este caso, para ajustar el conjunto con la alegoría religiosa se agregue a la fuente otros significados, esto es, la Gracia Divina, la Virgen María juntamente con su prefiguración en Esther, e incluso la voluntad de la Naturaleza Humana que la encamina en la vía ascética hacia el encuentro divino.

La representación de los autos sacramentales supone una estrecha relación entre los elementos plásticos, musicales y textuales cultivados en la época. La naturaleza alegórica del auto en sí lo emparenta evidentemente con la estructura de los jeroglíficos y de los emblemas¹⁷.

Aunque el auto sacramental florece en una época de religiosidad acentuada, algunas opiniones han señalado que seguramente mucho del contenido teológico escapaba a la comprensión de los espectadores. La comunidad religiosa sería la principal destinataria de los autos; aunque la cantidad de recursos económicos destinados a estas representaciones indican una labor de propaganda más extensa. En opinión de F. de la Flor, las descripciones de fiestas, en general, indicarían la preocupación por insistir en un contenido doctrinal que no acababa de incidir en las masas.¹⁸ Opiniones contrarias, sin embargo, nos muestran al auto sacramental precisamente como un eficaz cauce de predicación contrarreformista que, fiel a la estética sensorial, aprovechaba los exuberantes recursos visuales de la escenografía contemporánea y tendía hacia lo didáctico y lo reiterativo. En este sentido, A. Egido ha advertido sobre la

¹⁷ FLECNIAKOSKA Jean Louis (1961), *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón (15550-1635)*, Université de Paris-Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Montpellier. La crítica sobre los autos sacramentales, en general, insiste sobre la semejanza de entre su estructura y la del emblema *triplex*, así lo comenta Aurora EGIDO en “La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*”, Javier APARICIO MAYDEU (ed.) *Estudios sobre Calderón*, Vol. 2, 2000, pp.

¹⁸ FLOR, Fernando de la, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*, Cátedra, Madrid, 2002.

familiaridad que las operaciones alegóricas tenían para una comunidad eclesiástica educada también en el arte de la predicación que cultivaba con perseverancia el *exemplum*, retomando materiales de cuentos, novelas y mitos.¹⁹ Así, parece innegable, como en otras expresiones artísticas de aquella época, al menos la posibilidad de diversos niveles de lectura que permitía integrar a un público heterogéneo.²⁰ El *Divino Narciso* no sería la excepción en su género, a una estructura en principio expositiva, reiterativa y didáctica, la autora une una fuerte carga de contenido teológico además de los símbolos, contenidos y subgéneros de la poesía renacentista que el Barroco había heredado, bajo la estética conceptista de ésta época.

No obstante, una lectura desde la perspectiva de la emblemática podría contribuir a explicar los distintos niveles en la recepción de un auto sacramental como el *Divino Narciso* y a entender el tratamiento del mito que Sor Juana decidió emplear en este caso, en estrecha relación con la teoría amorosa que venimos explorando.

En la literatura de la segunda mitad del siglo XVII, los mitos clásicos eran interpretados de acuerdo con la fe católica. Mitología y teología no constituían materiales literarios antagónicos, ni siquiera paralelos. Después del Renacimiento, la ideología católica llevaba la voz cantante y difícilmente se concedía a la mitología pagana una validez propia. Los dramas mitológicos españoles realizaron una actualización de los mitos en el mundo católico moderno; es decir existía cierta libertad para la narración del mito siempre y cuando armonizara con la ideología contrarreformista²¹. No ocurría lo mismo con los autos sacramentales; todos ellos y en especial los autos mitológicos tenían como objetivo la revelación de una verdad cifrada en las narraciones paganas; en este sentido la esencia del auto sacramental mitológico era emblemática. En la loa de *El Divino Narciso* Sor Juana anuncia y resalta dicha esencia: las deidades y ritos prehispánicos son sistemas de signos ocultos a la espera de ser develados por la fe. Ya a partir de la loa, sor Juana proponía la existencia de una prefiguración de la fe cristiana

¹⁹ Aurora EGIDO, “La fábrica de un auto...”, p. 95.

²⁰ Así lo había señalado Bruce W. WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del auto sacramental)*, Madrid, 1953, posteriormente otros críticos no se muestran tan lejanos a esta opinión, por ejemplo, José María DIEZ BORQUE sostiene la utilidad de considerar que los autos están dirigidos a un “público feligrés”, más que a un “público teólogo”, ver “Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado, en J. APARICIO MAYDEU, *Op. cit.*

²¹ Sebastián NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

en los cultos prehispánicos; en el auto, de manera similar, realiza una conversión de la fábula mitológica que supone una reivindicación de Narciso al representar la cifra de Jesucristo. Tal interpretación del mito, aunque no era única ni se daba por vez primera en la tradición europea, había convivido con una previa moralización de Narciso, que lo mostraba como símbolo de *vanitas*. Vale la pena señalar que la “moralización” y la “conversión a lo divino” obedecían a dos técnicas distintas con una larga tradición en la cultura europea, pues los últimos filósofos griegos realizaron una interpretación moralizante de sus mitos y dioses, los Padres de la Iglesia siguieron en esa línea, de manera que la ideología contrarreformista confirmaba dicha tradición, a pesar de las aportaciones científicas del Renacimiento a la mitología clásica.²² En el caso del mito de Narciso, parece claro que existían ambas interpretaciones, la moralizante, que tomaba lección de ésta fábula, y el “contrafactum”, que realizaba las operaciones necesarias para presentar el caso como una alegoría de los contenidos y valores cristianos.

Cabe advertir que la conversión a lo divino de las fábulas mitológicas tanto en comedias como en autos, no era una operación simple, además de analizar e identificar los “accidentes” que permitían relacionar los mundos pagano y católico, era necesario efectuar una adecuación de estilo para elevar al sentido anagógico los materiales hallados en las letras humanas. Así, al menos teóricamente, el auto sacramental debía escribirse en estilo alto, según dictaban las leyes del decoro, puesto que se trataban las verdades más nobles, esto es, las divinas.²³

Una de los géneros más difundidos que presentaba al mito de Narciso como símbolo de *vánitas* fue sin lugar a dudas el *Emblematum Liber* de Alciato (1546) que bajo el lema: *Philautia* (Orgullo, según la traducción francesa de 1549) muestra un joven arrodillado junto a una fuente, en un jardín, contemplando su propia imagen. En la letra se advierte a los que, como Narciso, prestan demasiada atención a sí mismos:

Por lo muchísimo que te gustaba, Narciso,
tu hermosura, se convirtió en flor y verdura
de conocida estupidez. Es la filautia
marchitez y plaga del ingenio, que arruina y
ha arruinado a muchos hombres doctos que,
despreciando el método de los antiguos,
buscan nuevos dogmas y no transmiten sino

²² Aurora EGIDO, “La fábrica de un auto...”, pp. 13-23

²³ *Ibid*, p. 23.

sus propias fantasías.²⁴

Tomando en cuenta una interpretación del mito bastante cercana a esta “letra”, y en general a la significación de Narciso como símbolo de vanidad, en la segunda mitad del siglo XX, se ha observado como defecto en la composición alegórica de Sor Juana el haber escogido al personaje egoísta por excelencia para representar a Cristo, quien amó a los hombres más que a la vida misma.²⁵ Ludwig Pfandl asoció con esta elección de sor Juana, una proyección de su propio narcisismo, entendido con una connotación negativa, a la manera freudiana. Marie-Cécile Benassy, con mucho sentido común y convenientemente apegada al texto, expone entre las debilidades más sobresalientes de la fábula más bien el hecho de que Eco emprenda una iniciativa de seducción después de un terminante rechazo, y el uso de la figura de un Narciso ególatra y adolescente que no puede representar cabalmente a Cristo adulto y enamorado de la humanidad si no es atribuyéndole características de la personalidad de Orfeo, como señaló Méndez Plancarte en sus notas.²⁶

En la crítica más reciente sobre *El divino Narciso*, aunque se admite el papel central que tienen los saberes neoplatónicos —sobre todo los juegos entre apariencia y verdad— en la elección de Narciso como figura espiritual, se sigue considerando que la equiparación llevada a cabo por sor Juana es única entre toda la literatura renacentista y barroca.²⁷ Evidentemente,

²⁴ ALCIATI, Andrea, *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1985.

²⁵ Ludwig PFANDL, *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México: su vida, su poesía, su psique*, UNAM, 1963. Curiosamente, este autor sí identificó en *El Cántico Espiritual* una reelaboración del mito que nos ocupa, aparentemente sin considerar esta noción de “narcisismo”

²⁶ Marie Cécile BENASSY, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siècle*. Paris, Éditions Hispaniques-Publications de la Sorbonne, 1982, pp. 385-397. No nos parece que en ningún momento Eco pretenda lanzar un segundo intento de seducción; en todo caso, dentro de la metáfora amorosa, ella encarna cabalmente el papel de la mujer despechada que utilizará cualquier medio para impedir la unión de su amado y su rival. No podemos suponer una doble lectura con respecto de las intenciones de los personajes, puesto que la profundidad del drama no está en un hermetismo psicológico de los personajes sino en el modo como se van insertando sus intenciones transparentes en la metáfora continuada en la que participan.

²⁷ Robin Anne RICE, en su introducción a *El divino Narciso*, EUNSO, Pamplona, 2005, recoge datos sobre el mito de Narciso previos a Ovidio, así como distintas formulaciones realizadas durante la Edad Media y el Renacimiento, sin embargo deja en el tintero algunos otros no menos sobresalientes. Menciona los elementos que habrían causado a sor Juana gran dificultad para hacer la conversión a lo divino de este mito. La clave de la alegoría tendría que buscarse en el afán de conocimiento, presente en *Primero Sueño*. A nosotros nos parece que los enlaces que se establecen entre Narciso y Cristo los aportan claramente los contenidos filigráficos que aún operaban como cantera poética en el siglo XVII. La conexión que, en efecto, el *Divino Narciso* tendría con *Primero Sueño* estribaría precisamente en el hecho de que, como es sabido, el amor y el conocimiento comparten las mismas potencias

como procedimiento general de la estética conceptista, el ingenio del creador hallaría, en la medida de sus posibilidades, la *concordia discors* que revelara las verdades cifradas, sin embargo la posibilidad de convertir a lo divino la pasión amorosa ya tenía una tradición bastante prolífica antes de sor Juana y el mito de Narciso podía ser transformado de esta manera, como de hecho ocurrió. Así aparece el bello adolescente, a lo divino, en la *Epístola a Arias Montano*:

¿Y qué debiera ser, bien contemplando,
el alma sino un eco resonante
a la eterna beldad que está llamando

y, desde el cavernoso y vacilante
cuerpo, volver mis réplicas de amores
al sobrecelestial Narciso amante;²⁸

vv. 58-64

La contribución de nuestra autora, en este sentido, era precisamente una factura ingeniosa, plasmada en el haz de significados y símbolos que se agavillan en su versión de la fábula. En la *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián clasifica como “agudeza por proporción misteriosa” a las correlaciones establecidas mediante una causa tan recóndita que el poeta debe explicar. De cualquier modo nos parece que el caso del *Divino Narciso* no caería bajo este tipo de agudeza, pues como hemos señalado, no resultaba extraña esta conversión a lo divino. Bajo la mirada graciana, en todo caso, se trataría de una agudeza compleja por acumulación de correlaciones, entre los distintos accidentes de la fábula que se van engarzando en la alegoría del auto.

En vista de todo lo anterior nos parece pertinente considerar dos aspectos teóricos de ciertos elementos que entran en juego en el *Divino Narciso*. Primeramente la estructura abierta del mito, que aunque muy limitado por la ideología de la época se manifestó en esta creación de nuestra jerónima. Una sencilla y lineal narración de éste —además de los generosos recursos de los elementos visuales—le permitió ir acumulando e integrando símbolos arcaicos, pasajes bíblicos y tópicos medievales, entre otros elementos. Ya A. Egido apunta que el público de los

anímicas y semejantes procesos especulativos, según enseñaban las escuelas neoplatónicas.

²⁸ Francisco de ALDANA, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985. A. Méndez Plancarte señala, en sus notas, otras obras que utilizan igualmente la figura de Narciso.

autos conocía bien el final de la jornada, pues se esperaba todos los años una historia diferente sobre el mismo argumento.²⁹ En seguida y de manera más importante nos parece que, si hemos de hacer una lectura emblemática del *Divino Narciso*, habrá que atender al carácter cerrado de este género. Consideramos que el emblema integrador del total de los símbolos participantes en este auto es, sin duda, la fuente, elemento plástico presentado al espectador en tres dimensiones. Entonces tendríamos en el texto dramático, la “letra” de esta “figura”. La creación poética de la autora discurrió, pues, ceñida por la estructura del emblema, pero, no obstante su naturaleza cerrada, el texto dramático o “letra” de tema mitológico permitió una considerable libertad de movimiento.

Octavio Paz en *Las trampas de la fe* advertía que Sor Juana no era el monstruo de lectura que pudiera creerse, sino que su erudición se nutría de manuales y diccionarios. Otros especialistas han afirmado que el uso de poliantes no era extraño en aquella época, y que el caudal de conocimiento y erudición que sor Juana poseía era el acervo propio de todo humanista que mereciese tal apelativo en el siglo XVII.³⁰ No es nada extraño que sor Juana conociera de primera mano los libros de Ovidio, tal como se trasluce en su obra, en este y otros casos. Tanto en el texto ovidiano como en otras versiones medievales, el amor que Narciso tiene por sí mismo no es la causa de su muerte, sino un destino fatal solamente evitable “si no se conociere”. El error de Narciso estriba en admirarse a sí mismo, pero también en confundir una imagen con la realidad. Pero, casi sin lugar a duda, podemos considerar que sor Juana ideó al Narciso enamorado gracias al tópico medieval de la fuente de amor, que llegó a ella a través del petrarquismo y en especial a través de Garcilaso y de la poesía amorosa en general. Posiblemente nos encontramos con dos elementos estrechamente ligados, Narciso arrebatado por la pasión amorosa y el significado simbólico y filosófico de la fuente. Vale la pena señalar que ésta es un elemento central del *locus amoenus* ya a partir del texto de Ovidio:

Había una fuente sin fango, argétea de nítidas ondas,
A la cual ni pastores ni cabras en el monte pacidas
U otro ganado habían tocado; a la cual ave ninguna
Ni fiera había turbado, ni rama caída del árbol.
En torno había grama que la próxima humedad fomentaba,

²⁹ A. EGIDO, “La fábrica de un auto...”, pp. 97

³⁰ Ya hemos referido, en el capítulo V, la opinión que en este sentido aporta Sagrario López Poza, “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*...”

Y una selva que por ningún sol tibiarse el lugar dejaría³¹

Ovidio, *Las metamorfosis*, Libro III, vv. 406-412

Además, como hemos visto, la filosofía y la medicina consideraban a la “imagen” como la unidad donde se fundamentaban facetas de la vida anímica como el amor y el conocimiento; los poetas a su vez trasladaban tales valores a la simbología de la fuente. Estos valores, e incluso la proyección del mito de Narciso, son elementos trascendentales en una obra que, sin lugar a dudas sor Juana tendría muy presente al elaborar esta versión a lo divino de Narciso, nos referimos al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Sor Juana alude a esta obra mediante el común procedimiento imitativo, insertando literalmente, versos de San Juan en su auto, desarrollando además de una simbología y temática comunes con el *Cántico*. Como sabemos, no sería ésta la única ocasión en que Sor Juana evocara, las grandes realizaciones que la habían precedido.

G. Agamben señala la interpretación positiva y muy difundida que tuvo el mito de Narciso durante la Edad Media, formando parte de las corrientes filosóficas y realizaciones artísticas que dicho estudioso denomina “neumofantasmática”³². Por otra parte Domingo Ynduráin, ha comentado la simbología de la fuente en relación con los ojos y la fenomenología amorosa, en la poesía de San Juan de la Cruz. En sus comentarios recoge, entre otras perspectivas, la síntesis que sobre el caso ofrece Dámaso Alonso, a propósito de la poesía de Garcilaso:

La larga cadena empieza en lo mitológico y abarca el desarrollo del género pastoral, fuente de Narciso, agua —fuente o serena playa— en que se miran los pastores, desde el monstruoso de Teócrito y Ovidio y el Coridón virgiliano hasta el lloroso Salicio y el aristocrático Albanio de Garcilaso. Es el último término el que ahora nos resulta interesante. La fuente, antes elemento incidental en lo pastoril, se convierte en la *Égloga segunda*, en lugar donde se centra la acción. Así, el tema de la fuente acompaña al desarrollo de toda la trama. En ella hablan siempre a la fuente, en vocativo —los mismo que en San Juan—, ninfas y pastores:³³

Todo este trasfondo es común a las letras profanas que ambos autores, Sor Juana y San Juan, ponen en clave religiosa en estas dos obras, por lo que no nos parece aventurado ver en la

³¹ Publio Nasón OVIDIO, *Metamorfosis*, libros I-IV (introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1979.

³² *Op. cit.*, 148-150

³³ Dámaso ALONSO, “La poesía de San Juan de la Cruz”, *Obras completas*, t. II, Madrid, Gredos, 1973, pp. 891.892, cit. en Domingo YNDURÁIN, Introducción a San JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Cátedra, 1983, p. 77-78.

alegoría del *Divino Narciso* esta perspectiva del simbolismo asociado a la fuente, a la contemplación amorosa y al mito del bello joven, además de una estrecha relación con la poesía del místico.

Este auto es el único caso en la obra de sor Juana donde se evoca explícitamente el mito ovidiano; veremos enseguida que en el desarrollo de la representación entra en juego la tradición poética del llanto, también presente en la lírica sorjuanina. Si Narciso representaba al enfermo de amores, arrebatado por sí mismo, cuyo fin era la muerte, en una contrafactura a lo divino de la historia se obtiene precisamente un Amante Divino, loco de amores por la humanidad, cuya muerte en realidad significa la vida. Los signos de la pasión amorosa sufren la misma inversión, entre todos estos, nos interesa subrayar que las lágrimas humanas y despreciables, se cambiarán por las lágrimas de arrepentimiento, vale decir el vino de los ángeles; se pasaba así de las lágrimas más despreciables a las más edificantes, según enseñaba la escala de Santa Catalina de Siena, entre tantos otros tratados espirituales, hasta llegar a las lágrimas gozosas, signo de unión entre el alma y Dios.

Cabe recordar que algunos críticos, como A. Méndez Plancarte y M. C. Bénassy-Berling, han mencionado, con mucha razón, que las atribuciones de Orfeo están proyectadas en este Narciso. Insistimos sobre esta consideración pues nos parece relevante que se trate de una historia de amor y muerte representada mediante pastores que entonan en su canto elegías funerales y amorosas. Recordemos que uno de los rasgos genéricos de la égloga es precisamente una proyección del mito órfico, la música que conmociona tiene su realización verbal en el “canto” o “llanto” de los pastores, de lo cual no fue excepción esta égloga a lo divino que al fin y al cabo es el *Narciso* de sor Juana. La retórica de las lágrimas será pues central en esta representación dramática, como lo fue en sus modelos más primigenios, es decir, las églogas de Garcilaso.

Ya hemos señalado que la línea temporal que conduce el desarrollo del auto sacramental se ve extremadamente simplificada, corresponde a la secuencia del mito, que además, suponemos, era conocida por buena parte de los espectadores. Ellos sabían de antemano la serie de hechos que tendría lugar así como la conducta de unos personajes, siempre caracterizados verbalmente por sus propios parlamentos o por los de los demás.

En cuanto al espacio, por el contrario, hay una explotación máxima y una participación

de grandes y costosos recursos a fin de integrar la unión de los emblemas que propone la autora, acorde con su carácter alegórico. Como si se tratara una metamorfosis que operase sobre un juego de emblemas cuya *res picta* pasara de la segunda a la tercera dimensión y de una *res poesis* llevada de la muda escritura a la representación dramática sonora. El auto sacramental aparece ante nuestros ojos como un atestado “carrefour” de relaciones significativas donde además de las conexiones entre el texto dramático y el espectacular, el argumento mismo de la ficción consiste en una constelación de las analogías concebidas por la dramaturga.

Si en Castilla no ocurrió precisamente una “animación” de los carros alegóricos³⁴, en Cataluña y en Valencia las estatuas de los desfiles sí comenzaron a ser sustituidas por actores que iban poco a poco introduciendo el canto y la danza; finalmente estos cuadros pasaron a constituir pequeños “cuadros al vivo”, *representacions* o *entremesos*. Estos cuadros al vivo no llegaron a tener el desarrollo de los autos sacramentales castellanos que fueron, más bien continuación del teatro representado en las iglesias a partir de que se viera desterrado de éstos espacios y tuviera que buscar un sitio en las celebraciones municipales. Se llegó incluso a llevar el auto sacramental al corral de comedias, experimento que fracasó totalmente. Una vez que la representación encontró su espacio en la celebración del Corpus, se utilizó una invención proveniente de Valencia, allá habían empleado plataformas con ruedas para transportar las pesadas “estatuas vivientes”. De esta manera se llegó a la complicación que fueron los escenarios ambulantes donde se representaba el auto.

Las descripciones, que Calderón hace en sus *Memorias de apariencias*, de los cuatro carros requeridos para la representación de su auto *La vida es sueño*, y en general de los autos sacramentales, muestran lo aparatoso que eran estos escenarios móviles. Estas memorias del dramaturgo, que muestran su preocupación por dejar elementos necesarios para las posteriores representaciones de sus autos,³⁵ son la única documentación existente sobre los carros que componían el escenario del auto sacramental; un hecho que al parecer, ha dificultado el conocimiento sobre el lenguaje escénico de los autos sacramentales.³⁶ Estas necesidades

³⁴ Bruce W. WARDROPPER, *Op. cit.*, pp. 45-52.

³⁵ Ángel VALBUENA PRAT, introducción a Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales*, Madrid, Lectura, 1926.

³⁶ Rafael ZAFRA, “El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla”, *Loca ficta: espacios para la maravilla en las letras de los Siglos de Oro*, Edition Reichenberger-Universidad de Navarra, 2005, ver también LARA ESCUDERO y R. ZAFRA, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la*

escenográficas contrastaban con las de las comedias donde podía bastar con una indicación o enunciación verbal en boca de los personajes para que el espectador asumiera la presencia de cierto espacio escenográfico. Los grandes requerimientos escénicos y escenográficos de los autos muestran claramente el nivel de lectura visual dirigido a las grandes masas, de manera que si los elementos verbales escapaban a la mente de los espectadores, los elementos visuales reforzaban y hacían seguro el éxito del espectáculo. Los recursos visuales debieron, por fuerza, facilitar la transmisión del contenido de las alegorías teológicas. Esta opulencia de recursos visuales escénicos en el auto calderoniano, ha sido justificada por el dominio de este autor sobre los recursos del teatro cortesano europeo contemporáneo.³⁷ Así, estos espacios maravillosos que en la corte eran pompa y lustre, sin dejar de serlo en la fiesta del Corpus estarían encaminados a la catequización.

Aunque no se sabe siquiera si el *Divino Narciso* finalmente fue representado en Madrid, como se tenía planeado, podemos imaginar que los requerimientos escénicos del auto más memorable de Sor Juana demandaban al menos tres carros. En el primero tienen lugar las escenas I a III que guardan cierta simetría pues la Naturaleza Humana lleva asociadas consigo a la Sinagoga y a la Gentilidad, mientras que Eco tiene al Amor Propio y a la Soberbia. La primera escena se inicia con música y baile, de acuerdo con los cánones del género, pues el auto combinaba de tal modo música y representación dramática que ha sido considerado en buena medida una “ópera sagrada”³⁸.

Enseguida los personajes despliegan sus parlamentos cantando como solistas acompañados por dos coros diferentes. Las intervenciones de la Gentilidad y la Sinagoga plantean la belleza sobrehumana de Narciso, a la que se equipara con la música órfica que arrastra tras de sí a las criaturas y a la naturaleza misma. En efecto, la crítica ha señalado la proyección del mito órfico sobre el auto del *Divino Narciso*, pero sin advertir que estas proyecciones implicaban alusiones a la estructura de la égloga, que plantea la enfermedad amorosa de los pastores cuyo canto, como hemos visto contiene al discurso elegíaco.

Y pues Su beldad hermosa,

Barca, Kassel-Pamplona, Edition Reichenberger-Universidad de Navarra, 2002.

³⁷ A. EGIDO, “La fábrica de un auto...”, p. 26.

³⁸ *Ibid.*, p. 104.

soberana y prodigiosa,
es de todas la mayor,
cuyo sin igual primor
aplauden los horizontes,

OC, t. III, vv. 165-170

En dicha primera escena la Naturaleza Humana expone el sentido de la alegoría, y luego, en la segunda, expone el conflicto del argumento: no puede gozar de la presencia de Narciso porque ha cometido delitos en cuyas turbias aguas se deforma su natural belleza, de manera que Narciso no puede reconocerla. El largo parlamento de la Naturaleza Humana propone las atribuciones simbólicas del agua que serán aludidas en el auto. Así, el agua turbia de los pecados provoca la separación del amante divino y el alma humana, la enferma de amores desea con fruición merecer nuevamente la mirada divina:

Y así, bien es que yo nombre
aguas turbias a mi culpa,
cuyos obscenos colores
entre mí y Él interpuestos,
...
tanto alteran mis facciones,
que si las mira Narciso,
a Su imagen desconoce.

vv. 232-35, 238-40

Plantea, pues la necesidad de buscar una Fuente de aguas purificadoras, en donde pueda reflejar un semblante semejante al de Narciso.

...¡Oh, quiera el Cielo
que mis esperanzas topen
alguna Fuente que, libre
de aquellas aguas salobres,
represente de Narciso
enteras las perfecciones!

vv. 249-254

Ya puesta en camino de tal búsqueda, hace un llamado a la música de las lágrimas, que como plegaria y como don divino era un símbolo profundamente arraigado en la sensibilidad religiosa de la época:

Y mientras quiere mi dicha
que yo sus cristales toque,

vosotros, para ablandar
de Narciso los rigores,
repetid Sus alabanzas
en tiernas aclamaciones,
uniendo a cláusulas de llanto,
porque es lo mejor que oye.

...
...vamos a buscar
la Fuente en que mis borrones
se han de lavar, sin dejar
las dulces repeticiones
de la Música, diciendo
entre lágrimas y voces:

Coro I
¡ Alabad al Señor todos los Hombres!

vv. 255-62, 269-75

La música es un elemento importante en toda la pieza y especialmente en el primer cuadro donde llega a ser uno de los principales recursos espectaculares pues el texto no menciona ningún otro elemento visual que acompañe la aparición de la pastora Naturaleza Humana y las ninfas Sinagoga y Gentilidad. De la escena II a la IV se presenta, en oscilaciones, tanto la evocación del agua turbia del pecado y el agua vengativa del diluvio como el agua clara de la purificación. Naturaleza Humana, al exhortar al canto a las ninfas, en la tercera escena, les pide agregar lágrimas a los cantos pues con sus efectos sonoros, de sollozos, éstas se unirán a la musicalidad de las alabanzas y ruegos que persuadan a la piedad divina.³⁹

Los feligreses que acudían a la representación del auto, reconocerían en este llamado la tradición de las plegarias lacrimosas o las lágrimas del arrepentimiento que, como hemos comentado, estaban ya presentes en la cultura bíblica, habían pasado a formar parte en el ritual de la liturgia católica y se cultivaban profusamente en géneros poéticos, musicales y pictóricos a partir de las últimas décadas del siglo XVI.⁴⁰ Así el lamento órfico, de origen pastoril, se mezcla en el *Divino Narciso* con el *planctus* religioso y la música de los “afectos” que los dramaturgos barrocos bien sabían utilizar para amplificar el efecto que el contenido del texto dramático alcanzara en el auditorio. A partir de estas décadas era común que la composición tradujera mediante elementos musicales los “movimientos” o “afectos” del alma, así la música

³⁹ Las lágrimas en las plegarias que buscan la piedad de Dios, aparecen en el Antiguo Testamento, en el Libro de Jeremías ver Esther COHEN, “La bondad de las lágrimas...”

⁴⁰ ver supra, cap. IV, pp.

acompañaba el sentido de los textos, comentándolos o contradiciéndolos.⁴¹ Las lágrimas se convirtieron en un signo esencial en la dramaturgia musical. En la ópera, frecuentemente el llanto aparece entonado por protagonistas femeninas que lamentan la crueldad de sus indignos consortes —no sería extraño que este hecho se explique por una relación con los llantos femeninos de las *Heroidas* ovidianas. Según apunta R. Mellace:

Se trata del topos del “lamento”: técnicamente, una composición para una voz sola con acompañamiento del bajo continuo, que a menudo se vale, con objeto de intensificar el carácter patético y obsesivo del llanto, de la fórmula del bajo obstinado, o sea, la repetición obsesiva de una misma frecuencia rítmico melódica (por norma, un tetracorde descendiente).⁴²

En la música sacra, las lágrimas como motivo del arrepentimiento, también condicionaban la composiciones de oratorios como el *Gesú Cristo negato da Pietro* de Pietro Pariati o las mismas *Pasiones* de Bach. El topos musical del “lamento” también había llegado a la música de cámara, entre otros géneros. Al parecer todo este universo musical, había hecho su eclosión a partir de la difusión de los poemas religiosos conocidos como *lagrime*, cuyo cultivo primigenio en Italia se había difundido en toda Europa, según hemos comentado en el capítulo V de este trabajo. Desde aquella época, el arrepentimiento de San Pedro fue tema de numerosos oratorios, entre ellos las *Lagrime de San Pietro*, del flamenco Orlando di Lasso, quien se basó en una selección de la edición larga de las *Lagrime* de Luigi Tansillo. Nos parece pertinente tener en cuenta toda esta cultura musical que, venida del ámbito eclesiástico y del profano, tiene buena repercusión en el auto sacramental que nos ocupa.

En la tercera escena, Eco expone mediante una larga intervención —230 versos— una reafirmación de la intención alegórica y justifica también su identidad, insertándose en la fábula, explica su rol de antagonista que consistirá en enturbiar la imagen de la Naturaleza Humana de manera que Narciso no pueda reconocerla. Se unen entonces elementos verbales con los elementos musicales de la representación. La fuerza conmovedora de la música órfica, no se proyecta solamente sobre Narciso, sino también sobre la Naturaleza Humana. La misma Eco,

⁴¹ Raffaella MELLACE, “La escuela de las lágrimas. La sensibilidad barroca y la música”, AULLÓN de Haro P. (ed.) *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, p. 973. En ésta época, los “afectos” musicales corresponden a sus homónimas pasiones del alma: “El universo sonoro se regula sistemáticamente mediante un alfabeto de signos...fácilmente decodificados por el público...con connotaciones de alegría, desesperación, melancolía, etc. Signos que, lejos de agotarse en el espacio de una temporada, imponen su gestualidad, *Ibid*, p. 974. Una de las normas en el decoro de la poética musical es la unidad de afecto, cuando esta se altera es signo de locura.

⁴² *Ibidem*, p. 975

admite el efecto persuasivo que las lágrimas en las plegarias han tenido ya sobre la cólera divina:

Mas no obstante estos delitos,
nunca han faltado centellas
que de aquel primer origen
el noble sér le acuerdan;
y pretendiendo volver
a la dignidad primera
con lágrimas y suspiros
aplacar a Dios intentan⁴³

vv. 527-534

La cuarta escena comienza en el segundo carro que como ya hemos señalado probablemente se ubicaba en uno de los costados del primer tablado, visto desde una perspectiva frontal. Se verían, entonces a los profetas del antiguo testamento haciendo plegarias y pruebas de amor a Dios, para expresar un arrepentimiento que vuelve a plantearse en términos de lágrimas:

y pretendiendo volver
a la dignidad primera,
con lágrimas y suspiros
aplacar a Dios intentan.

vv. 531-34

Se desenvuelve ahí el efecto usado en las “comedias de santos”,⁴⁴ es decir pasan cantando, girando y elevándose las figuras de Abel, Enoc, Abraham y Moisés, todos presentados “como lo pintan” señala la acotación, (si esto es así habrá sido necesario el desplazamiento de Naturaleza Humana y de Eco hacia este carro).

Aparece entonces, Narciso, en lo alto de un monte que se “descubre”, según el texto, y esto se hace probablemente mediante una cortina. Narciso se presenta, finalmente como pastor de égloga, circundado por una naturaleza que le acompaña en sus pesares. Luego mediante el mismo artefacto, un cortinaje, se vuelve a cubrir el monte y aparece Eco, quien requiere de

⁴³ *Ibidem*, 205.

⁴⁴ Los ascensos y descensos de actores se hacían al parecer por medio del pescante, que junto con otros elementos de efectos visuales eran considerados ya como elementos de un teatro ingenuo asociado a las “comedias de santos”, a principios del siglo XVII, ver Otón ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1977.

amores a Narciso, mostrándole belleza y riqueza del mundo, como a Cristo en el desierto tentara el demonio. Ella misma anticipa la atracción por los ojos del divino amante que sólo podrá disfrutar más tarde la Naturaleza Humana:

Pues Tú mejor conoces
que los claros imanes
de Tus ojos arrastran
todas las voluntades

vv. 723-26

Las riquezas naturales que le ofrece son las bellezas del mundo pastoril, con la misma técnica “imaginativa” que ha usado en algunos de los poemas elegíacos que hemos considerado, es decir proponiendo verdaderos iconos visuales, introducidos a cada estrofa, con el imperativo, “Mira..”. Entre estas cuartetos, encontramos el tópico donde el rocío de la mañana se toma como el llanto de la Aurora:

Mira, en el mar soberbio,
en conchas congelarse
el llanto de la Aurora
en perlas orientales

vv. 767-770

Enseguida se abre un tercer carro, el de la fuente, al costado de un paisaje de “bosque y prado”, quizá también descubierto mediante un cortinaje pues sabemos que es independiente de la fuente, ya que el texto indica que ésta se moverá de un extremo al centro del escenario. En este ambiente pastoril la iniciativa de la Naturaleza Humana hará posible que aparezca la Gracia. Se entiende que ambas saldrían de un extremo del tablado o carro, guardando cierta distancia entre ellas y acercándose al mismo tiempo que van hacia el extremo donde se encuentra la Fuente. La Naturaleza Humana entona una queja de amores, y relata los signos del sufrimiento, sin omitir el llanto:

Díganlo las edades que han pasado
díganlo las regiones que he corrido,
los suspiros que he dado,
de lágrimas los ríos que he vertido,
los trabajos, los hierros, las prisiones
que he padecido en tantas ocasiones

vv. 837-42

A. Mendez Plancarte consideró como una de las principales virtudes de *El divino*

Narciso, la fusión de aciertos que la crítica había alabado por separado en los autos de Calderon y en los de Lope, es decir, un brillante diseño dramático y una “dulce y delicada poesía”⁴⁵. En el *Narciso* de Sor Juana, esta belleza lírica estaría sobre todo en la poesía espiritual que se remonta a la Biblia pero que también se afiliaría a la poesía de San Juan de la Cruz. En efecto encontramos en estos versos la innegable referencia al *Cantar de los cantares*, que señalaba ya, acaso por vez primera, Marcelino Menéndez y Pelayo⁴⁶. No es casual que esta referencia sea visible igualmente en la poesía de San Juan de la Cruz.

La crítica ha señalado en la poesía de San Juan una influencia del *Cantar* mucho menor en comparación con otras huellas, entre las que destacan la de la poesía amorosa renacentista. En todo caso la conversión del cantar bíblico en una égloga mística ya había sido realizada por los poetas renacentistas italianos⁴⁷. En cuanto al *Divino Narciso*, de manera complementaria, se ha señalado en muchas ocasiones esta presencia bíblica que, por otra parte, era un elemento tópico en los autos sacramentales.

Al menos en dos momentos del *Narciso*, sor Juana retoma versos de San Juan de la Cruz, según lo enseñaba la imitación compuesta, apelando al reconocimiento del modelo. La primera de esas ocasiones es precisamente, en la escena VI, cuando la Naturaleza Humana comienza su peregrinación en busca del amado:

¡Oh Ninfas que habitáis este florido
y ameno prado, ansiosamente os ruego
que si acaso al Querido
de mi alma encontrareis, de mi fuego
Le noticiéis, diciendo el agonía

⁴⁵ A. MÉNDEZ PLANCARTE, en el “Estudio Liminar” que ofrece al tercer tomo de las *Obras completas*, p. LXXVII

⁴⁶ *Ibidem*, p. LXXV, según señala Méndez Plancarte, a Menéndez y Pelayo le parecía que en este auto sor Juana se había librado de la mala influencia culterana y conceptista para ceñirse a otro registro poético: “y muy particularmente ponderó ‘las Canciones’ de este Auto como ‘lo más bello de sus poesías espirituales’, y ‘tan bellas...y tan limpias, por lo general, de afectación y culteranismo, que mucho más parecen del siglo XVI que del XVII, y más de algún discípulo de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León’, que no de quien ‘vivió en comunicación...con doctores y poetas...de los más enfáticos y pedantes’ “..., Menéndez y Pelayo, *Antología de Poetas Hispano-Americanos*, t. I, Madrid, 1893, pp. LXVI y LXXII-III. Méndez Plancarte refiere también otros comentarios, como el de Amado Nervo, que insistían en el alto valor de la poesía espiritual del *Divino Narciso*.

⁴⁷ Paola Elia y María Jesús Mancho ofrecen, en su edición, una abundante bibliografía que se ha encargado de estudiar este aspecto preponderante en la poesía de San Juan de la Cruz, sobre todo las aportaciones de Dámaso Alonso, Alberto Blecuá, Cristóbal Cuevas y Alexander Parker. Al parecer, tras todos estos estudios parece irrefutable la preeminencia de la filografía neoplatónica sobre la tradición bíblica en la poesía de San Juan, ver *Cántico espiritual y poesía completa* (edición prólogo y notas de Paola Elia y María Jesús Mancho, estudio preliminar de Domingo Ynduráin), Barcelona, Crítica, 2002, pp. LV-LX.

con que de amor enferma el alma mía!

vv. 849-854

El inicio de esta lira es prácticamente idéntico al de la canción 31 del *Cantico Espiritual*: “¡Oh ninfas de Judea! / en tanto que en las flores y rosales / el ámbar perfumea / morá en los arrabales, / y no queráis tocar nuestros umbrales”⁴⁸. Méndez Plancarte advierte la filiación de estos versos sorjuaninos con San Juan de la Cruz, en los siguientes términos:

Abundando en tal juicio, añadiremos que sus liras “¡Oh siempre cristalina / clara y hermosa fuente ¡”..., y sus endechas “Ninfas habitadoras”..., bien merecieron verse atribuidas —con el más inocente error— a la Clarisa de Tunja, santa mística de los *Sentimientos Espirituales* y a la suave poetisa de “El habla delicada”...Las liras de “las señas del Amado”, por otra parte, nos saben, en verdad, a San Juan de la Cruz; y aun quizá de él provienen, concretamente, esas “Ninfas” garcilasescas en lugar de las bíblicas “Hijas de Jerusalén”...⁴⁹

Bien señalaba, el editor de sor Juana, el antecedente de esta lira en San Juan de la Cruz, acertaba también al advertir la procedencia garcilasista que la crítica admite actualmente sobre los citados versos del carmelita.⁵⁰ En cuanto a la poesía de Garcilaso, hemos comentado la repercusión del verso “Hermosas ninfas, que en el río metidas” (soneto XI) en la *Égloga III*, donde se plasman imágenes míticas de amores, muerte y llanto, haciendo un recorrido por un camino espiritual que conducía a una reflexión y aprovechamiento personal.

Siguiendo con el manejo del espacio dramático en el auto, entendemos que en el mencionado tercer carro, por el otro extremo —el mismo de donde salieron la Gracia y la Naturaleza Humana— del escenario, como lo indica el texto, sale Narciso y se va acercando a la Fuente que simultáneamente se ha ido acercando al centro de la escena. Por fin Narciso se mira en las aguas, es decir que el clímax de la historia acontece con la fuente en primer plano y en el punto central del tablado que llevan, según vemos, el mayor peso del significado espacial. Sin acotaciones al respecto, se entiende que la Naturaleza Humana y la Gracia salieron de escena antes de que se moviera la Fuente. Entonces, tras la contemplación de su imagen en estas aguas, sobreviene la pasión de Narciso-Cristo que se aparta de la Fuente —y será bueno reparar en este detalle— mientras se va quejando de sus dolores; luego “cae” hacia la parte de atrás,

⁴⁸ San JUAN DE LA CRUZ, *Op. cit.*, pp. 37.

⁴⁹ Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, “Estudio Liminar”, *OC*, t. III, p. LXXVI.

⁵⁰ San JUAN DE LA CRUZ, *Op. cit.*, pp. LVI.

simbolizando su muerte, como solían “caer” hacia el vestuario los actores del teatro de comedias. El clímax, entonces, corresponde al encuentro amoroso de la divinidad y del alma, mientras que en el desenlace, en anticlímax o descenso, se presenta, junto a la fuente la transformación de Narciso en la flor de la hostia. Baste aquí por el momento resaltar el nivel principal que adquiere este emblema en el espacio escénico de la representación.

Volviendo al esquema emblemático, consideremos los tres componentes del emblema triplex: la figura, el lema y la letra. Me parece, por todo lo que llevo expuesto que Sor Juana planeó el texto dramático de su auto a partir de los componentes visuales. Así la representación se decodificaría siempre en torno al icono más importante: La Fuente, a la que podríamos considerar como elemento central de la *res picta*. El lenguaje verbal fue aludiendo, desde el inicio del auto, los distintos simbolismos del agua, preparando la escena climática donde, mediante el lenguaje icónico, el carro de la Fuente los compendia y reafirma de una manera efectista. De modo que sin comprometerse con lema alguno, la autora fue insertando muchísimos tópicos en el desarrollo del texto dramático que podemos considerar, en su totalidad como la “letra” de este emblema destinado a extraer todo el significado posible y “verdadero” de la historia de Narciso.

Las lágrimas, no obstante, están estrechamente relacionadas con la simbología de la fuente, de manera que vuelven a aparecer muchos versos después de la escena IV y, como era común a la poesía amorosa de la época, van a parar a las corrientes naturales de agua, en este caso la Fuente. Las lágrimas de la fe, se mezclan pues en este espejo, donde pueden reunirse el alma y el Amado, contemplarse y transformarse.

Así, en la escena VII, unas lágrimas más perfectas que aquellos primeros llantos del arrepentimiento, suponen quizá, como quería Santa Catalina, una unión más perfecta con Dios. Entonces, la Gracia y la Naturaleza Humana cantan, como si fueran un solo personaje, unas hermosas sextinas dedicadas a celebrar la Fuente de Salvación —la Virgen María que se convierte en luz y en sol, preservada de la infección original— en una métrica de antecedentes gongorinos pero desarrollada por Sor Juana y que ella suele utilizar cuando el tema involucrado es la corriente del agua o la del llanto:

Canta la GRACIA:

¡Oh, siempre cristalina,
clara, y hermosa Fuente:
tente, tente;

reparen mi ruina
tus ondas presurosas,
claras, limpias, vivíficas, lustrosas!

NATURALEZA HUMANA:

No vayas tan ligera
En tu corriente clara,
pára, pára,
mis lágrimas espera:
vayan con tu corriente
santa, pura, clarísima, luciente⁵¹
vv. 1085-1096

Ya hemos comentado, en el capítulo cuarto, la forma de estas liras, al estudiar los villancicos para la fiesta de la Asunción de 1979. Hemos visto que se trata de una forma frecuente en la poesía de sor Juana, que aparece varias veces en los villancicos. Esta forma estrófica está emparentada con el procedimiento gongorino empleado para mezclar los atributos de los cuatro elementos, artificio que luego Calderón retomaría en sus autos hasta la saciedad, tal como lo muestra E. Wilson. En tal procedimiento, Góngora formulaba uniones sorprendentes entre las fronteras de los cuatro elementos y, en el último verso, enumeraba criaturas o componentes de los distintos universos correspondientes al agua, aire, tierra o fuego.⁵²

Vale la pena señalar que, en sor Juana y en San Juan, precisamente en este cauce estrófico aparece la fuente como núcleo del “locus amoenus” donde se unen los amantes. A pesar de las diferencias entre las liras de San Juan, y estas otras particulares liras de sor Juana, en esta ocasión nuevamente se trata, casi sin lugar a dudas, de una alusión a la canción 11 del

⁵¹ *Ibidem*, 236. Sor Juana ya había utilizado esta forma estrófica en los villancicos dedicados a la Asunción en 1579 y en aquellos de la Fiesta de San Pedro, en 1683. Méndez Plancarte nos dice que esta forma estrófica aparece en la comedia “Los Juegos Olímpicos” de Salazar y Torres, anterior a 1675; Martha Lilia Tenorio, *Op. cit.*, confirma esta aseveración. Dámaso Alonso ha llamado a este recurso de la escuela de Petrarca y presente también en Góngora “correlación plurimembre”, Dámaso, ALONSO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 287, y nos advierte que de esta manera el poeta cordobés acostumbraba cerrar geométricamente algunas canciones. Sin embargo en este caso se busca un efecto más lírico que conceptual, bajo el marco ya bastante alegórico del auto sacramental, Sor Juana pretende destacar la musicalidad creada por el bisílabo repetido que da un tiempo corto en contraste armónico con el tiempo más largo del endecasílabo. Entonces la forma evoca vivamente la fluidez de una corriente: en todos los casos en que la monja usa esta estrofa el tema involucrado es un flujo, sea un río, una fuente o un llanto.

⁵² E. WILSON, “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”, Javier APARICIO MAYDEU (ed.) *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Istmo, Tres Cantos (Madrid), 2000, p. 442–463. Publicado en *Modern Language Review*, XXXI, 1936, p. 34–47.

Cántico:

Oh, cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados⁵³

Canción 11

Según Dámaso Alonso, el uso “a lo divino” en San Juan de la Cruz, de este metro propio de la poesía culta renacentista habría llegado vía Garcilaso y luego mediante Fray Luis de León.⁵⁴ Por otra parte, el análisis de la fuente como símbolo en la poesía de San Juan ha ocupado a numerosos críticos desde mediados del siglo pasado. Tales acercamientos se pueden dividir básicamente dos líneas, los que admiten una relación con la filosofía y literatura islámica, particularmente la mística sufí, entre los cuales encontramos a H. Hatzfeld, L. López Baralt, A. Valente; y aquellos otros como L. Pfandl, D. Alonso y M. R. Lida de Malkiel que no admiten la teoría del origen árabe.⁵⁵ En opinión López Baralt, la pertinencia de buscar el origen en la mística árabe, además, parece innegable puesto que en “numerosos ejemplos en los que la fuente del conocimiento místico refleja unos misteriosos ojos en el momento justo de la transformación es porque en árabe la palabra ‘ayn ... significa simultáneamente —y entre otras cosas— “fuente”, “ojo”, “identidad” y “lo mismo”. Vale la pena mencionar que aunque no hay acuerdo en cuanto al origen de este complejo simbolismo, en general se admite que la fuente tiene para san Juan, la significación que tenía en la cultura renacentista, y que hemos venido comentando, vale decir, el espacio donde surge la contemplación amorosa, el espejo indispensable para que el alma pueda conocer, siempre mediante imágenes y mediante la

⁵³ San JUAN DE LA CRUZ, *Op. cit.*, p. 17.

⁵⁴ D. ALONSO, “Sobre los orígenes de la lira”, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 219-305. Alberto Blecua ha puesto en duda esta aseveración al afirmar que la lira más bien se difundió a través de la novela pastoril, pues para este estudioso la canción V, de Garcilaso, escrita en liras, tenía más bien un raigambre clásico y no era susceptible de brindar materiales para hacer una conversión amorosa a lo divino. A nosotros, nos parece que en la canción V se mezclan tanto los antecedentes clásicos como la poesía elegíaca y bucólica, tal como lo hemos mostrado en el capítulo tercero. No obstante, tiempo después Herrera al intentar sistematizar los géneros menores atribuyó a la canción el estilo más elevado e intentó diferenciarla de la poesía elegíaca.

⁵⁵ Paola ELIA y María Jesús MANCHO, en sus notas a *Cántico espiritual y poesía completa*, (ed. cit.), pp. 457-461.

transformación de los amantes.

Para L. López Baralt, en *Cántico* el alma sale en busca del amado y en su recorrido se va despojando de su materialidad, como lo muestra su rápido paso por espacios relatados a partir de una perspectiva aérea. Aunque no admite que exista la formulación de un “locus amoenus”, puesto que no hay un espacio único que enmarque la unión o la separación amorosa, señala un tratamiento del mito de Narciso:

En esta lira sobrecogedora, San Juan subvierte el viejo mito de Narciso, que se mira en la fuente y se enamora de sí mismo: aquí la protagonista también se va a enamorar de sí misma —y con todo derecho— porque está en proceso de transformación con lo que más ama.⁵⁶

Al igual que D. Ynduráin, Baralt interpreta que el alma, al contemplarse en la fuente está mirando los ojos del amado, que desde las entrañas, y por la extraña transformación que tanto hemos referido, asoman a sus propios ojos.⁵⁷ D. Ynduráin resalta entre los motivos neoplatónicos que desarrolla San Juan en su poesía el de las miradas y la fuente, que desencadenan el proceso amoroso, cuyo trasfondo, en su opinión, es sobre todo la tradición médica averroísta. Igualmente destaca la insistencia en la “hermosura” a lo largo de todo el *Cántico*⁵⁸. No nos parece casual que estos dos elementos sean igualmente preponderantes en *El Divino Narciso*.

López Baralt ve en esta manera de contar lo “inefable” otro punto de unión con el mito de Narciso, pues el alma, al partir en busca del Amado, en realidad iba en busca de sí misma, y un plateado espejo era el único medio posible de encontrarse. Para los místicos musulmanes el encuentro del alma con la divinidad implicaba una fusión absoluta que hacía considerar al alma como a Dios mismo. Para Narciso, como para los místicos musulmanes, el conocimiento de sí mismo implicaba muerte, de la misma manera que los místicos cristianos ansían la muerte que

⁵⁶ Luce LÓPEZ BARALT, “El narcisismo sublime de San Juan de la Cruz: la fuente mística del *Cántico espiritual*”, *Ínsula*, 1991, núm. 537, septiembre, p. 13.

⁵⁷ Para San Juan, según sus comentarios en prosa, el encuentro en la fuente es una prefiguración del verdadero encuentro del alma con la divinidad. Así, según las mismas palabras del santo, la fuente simboliza la fe, y los “semblantes plateados” de la canción 11 aluden a unos “semblantes dorados” que están aun provenir. La crítica, sin embargo, observa una distancia entre la experiencia mística que San Juan plasmó en su poesía, y los comentarios en prosa, mediante los cuales se pondría a salvo de la vigilancia inquisitorial. En general, se acepta que el encuentro en la fuente es precisamente el comienzo de la unión mística.

⁵⁸ en San JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Cátedra, 1983, p. 73.

coincide con el momento de la contemplación.⁵⁹

En el *Divino Narciso* la escena climática corresponde precisamente al encuentro de los amantes. Así nos parece, además, por el manejo del espacio dramático tal como aquí lo hemos expuesto.

Las lágrimas, imprescindibles en el encuentro divino de los amantes, entonces, mezcladas con las aguas de la gracia, forman el espejo donde el Divino Amante pueda encontrar un “miroir perilleu”

¡Fuente de perfecciones,
...
Mi imagen representa
si Narciso repara,
clara, clara;
porque el mirarla sienta
del amor, deseos, lágrimas, afectos....⁶⁰

vv. 1097, 1115-1120

A diferencia del *Cántico espiritual*, donde se nos relata el éxtasis individual del alma, en este auto la experiencia amorosa se desdobra puesto que la experimentan tanto a la Naturaleza Humana como Narciso. Entonces, es el Divino Amante el dueño de las mayores perfecciones como amante, pues el encuentro amoroso provocará verdaderamente su muerte. Cuando Narciso se contempla en la Fuente, describe la hermosura de la imagen que contempla, es decir la Naturaleza Humana, o más bien a sí mismo. En este punto del auto, al igual que en la canción 11 del cántico, como comentan los críticos de San Juan de la Cruz, las identidades de los amantes están tan confundidas, tal que el mito de Narciso adquiere su plena pertinencia pues al fin y al cabo cada amante se ama a sí mismo en el otro.

La imagen se remonta, bien es cierto, al *Cantar* bíblico, sin embargo Sor Juana sigue a San Juan al utilizar el singular igual que en el verso “en uno de sus ojos llagado”.

Las lágrimas vuelven a la escena en un primer plano significativo, como era de esperarse, luego de la escena de la contemplación en la Fuente —es decir después de la espectacular aparición de este emblema— en un momento que podríamos considerar como

⁵⁹ Luce LÓPEZ BARALT, *Art. cit.*

⁶⁰ *El divino Narciso*, ed. cit., p. 237.

segunda cresta climática y en paralelismo con el carácter trágico que, de igual manera adquirió Eco al ver el feliz destino de su rival. Tras la muerte de Narciso la Naturaleza Humana convoca a las ninfas de las aguas y de los árboles y a los pastores a llorar la muerte del amado. Aquí, como en muchos lugares de la lírica de Sor Juana, los ojos llorosos son también fuentes donde los amantes, o los reflejos, pueden estar seguros, sino del anhelado contacto, al menos de una segura reciprocidad. Así acompañada por un coro, la Naturaleza Humana representa:

MÚSICA

¡Llorad, llorad Su Muerte!

NATURALEZA HUMANA

De la fuerza del llanto
mi rostro se entumece
y se ciegan mis ojos
con lágrimas que vierte.
Mi corazón en medio
de mi pecho parece
cera que se derrite
junto a la llama ardiente
¡Sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad Su Muerte!⁶¹
vv. 1766-1776

Mirad Su Amor, que pasa
el término a la Muerte,
y por mirar Su imagen
al Abismo desciende;
pues sólo por mirarla,
en las ondas del Lethe
quebranta los candados
de diamantes rebeldes.
vv. 1779-1785

Corran mis tristes ojos
de lágrimas dos fuentes.
buscad su cuerpo hermoso,
porque con los unguentos
de preciosos aromas
ungirlo mi amor quiere.
vv. 1791-1795

En este caso no es el amante contemplativo, sino la imagen misma que, desdoblada, deja correr las lágrimas para hacer pleno al encuentro amoroso. Vale la pena recordar la elegías en voces femeninas, de inspiración ovidiana, que estudiamos en el capítulo cuarto de este trabajo. En un entramado con el motivo evangélico de las dolorosas, que buscan el cuerpo de Cristo en

⁶¹ *Ibidem*, p. 270.

el sepulcro, la Naturaleza Humana continúa su llanto derramado a causa también de una *imagen* fugitiva.

Buscad mi vida
en esa imagen de la muerte
pues el darme la vida
es el fin con el que muere

(*Hacen que lo buscan*)

Mas, ¡ay de mí, infeliz
que el Cuerpo no parece!
Sin duda le han hurtado,
¡Oh, quién pudiera verle!

(Sale la Gracia)

GRACIA

Ninfa bella, ¿por qué
lloras tan tiernamente?
¿Qué en ese sitio buscas?
¿Qué pena es la que sientes?

NATURALEZA HUMANA

Busco a mi dueño amado,
ignoro donde ausente
Lo ocultan de mis ojos
los hados inclementes.

GRACIA

¡Vivo está tu Narciso;
no llores, no lamentos
ni busques entre los muertos
al que está Vivo siempre!⁶²

vv. 1927-1946

Queda demostrado, me parece, que tanto en su poesía amorosa como en el *Divino Narciso*, Sor Juana se muestra heredera de la perspectiva medieval del mito ovidiano. Desde este punto de vista desaparece todo vestigio de debilidad en la elección del motivo de Narciso y la fuente para representar la unión de Dios y el alma. Por otra parte reitero que el continuo entretejido de la naturaleza líquida de las lágrimas con los múltiples significados del agua, presentadas una y otra

⁶² *Ibidem*, p. 279.

vez en este auto sacramental como elementos musicales y verbales dan cuenta del mismo valor que Sor Juana daba al llanto en su lírica, tal como se venían relacionando los géneros clásicos, elegía y égloga, con la poesía amorosa.

De igual manera, nos parece que en la poesía amorosa hay una insinuación dramática de esta “escena de la mirada y el llanto”, en donde se destaca la capacidad de las lágrimas para “reflejar” las emociones, mientras que la palabra se encuentra limitada en sus cárceles retóricas. En cambio, en el *Divino Narciso*, al no existir quizá elementos visuales de grandes dimensiones que pudieran emplearse para destacar el valor estético y significativo del llanto, Sor Juana resuelve el problema traduciendo el brillo de las lágrimas a los elementos auditivos que hemos descrito por medio de la música y del verso.

Permítasenos, por último, insistir en este juego de espejos trastocados, la Naturaleza Humana, resulta ser una *imagen* dentro de la “res picta” del emblema dramático y se convierte en un amante capaz de retener en su “fantasía” la imagen de Cristo-Narciso y serle fiel, auxiliada por la “figura” de la hostia, en la Eucaristía. La unión de la Naturaleza Humana con Dios se dará, pues, sólo si acontece la contemplación y el entendimiento de una imagen.

VII. 3 El corazón: “Esta tarde mi bien, cuando te hablaba”

Aproximadamente en el siglo V se inicia, con los filósofos griegos, la discusión acerca de la naturaleza y la ubicación del alma y con ella, muy probablemente, la identificación de alma y corazón. Anaxágoras lanzó la idea de una base espiritual del universo en conjunción con una base material. Hipócrates es el primero que con algún éxito, gracias a su prestigio de médico practicante, postula que la sede del pensamiento es el cerebro y no el corazón. Posteriormente Platón hace una división de funciones, en la cabeza localiza el alma inmortal, en el corazón los pensamientos puramente racionales y los sentimientos mientras que en el hígado ubica las propiedades psíquicas inferiores y los apetitos sensuales. Aristóteles se opone terminantemente a Hipócrates y a Platón, para él el alma es única e indivisible y se encuentra alojada en el corazón; el cerebro, órgano frío tiene una función meramente refrigerante, su localización en la cabeza permite que el calor irradiado por el corazón no distorsione la información que proviene

de los sentidos.

En la escuela de Alejandría, durante los siglos IV a III, a. C., Herófilos y Erasístratos participaron en este debate gracias a sus constante práctica de la disección. Herófilos esclareció la función de los nervios: si no toda el alma, al menos las percepciones sensoriales y la ejecución de los actos voluntarios tienen su asiento en el cerebro que rige los movimientos musculares y recolecta la información sensorial mediante los nervios que salen de él y se expanden por todo el cuerpo; quizá el corazón es sobre todo una fuente de calor. Demócrito (siglo V a. C.) ya había sostenido que los nervios conducen el pneuma anímico y las venas el pneuma vital. Erasístratos que continuó con esta opinión, describe por vez primera la función conjunta del corazón y los pulmones pero la idea de que las venas solamente conducen aire o pneuma impidió que admitiera la circulación de la sangre. Así queda el asunto para la época del último eminente médico alejandrino, Galeno (131-200 d.C.) quien vuelve a la división platónica del alma: en el cerebro se localizan las facultades mentales, en el corazón las pasiones y en el hígado los bajos apetitos sensuales.⁶³ Como sabemos, los médicos árabes introducen a la Europa medieval la escuela galénica. La doctrina pneumofantasmática, como hemos visto en los capítulos anteriores, efectuó una buena conciliación en esta disputa, pues concebía que el alma no se localiza en órgano alguno sino en las partículas del *pneuma*, a medio camino entre lo corpóreo y lo incorpóreo en constante movimiento entre el corazón, el cerebro, el hígado y el resto del cuerpo, viajando por los vasos sanguíneos y por los nervios. La función más alta del cuerpo, la más cercana al alma se localiza en la *fantasia* —cavidad media del cerebro— pero el origen de los procesos fantasmáticos está en el corazón pues ahí se realiza la mezcla de la sangre con el aire inspirado que engendra los espíritus vitales, precursores de los espíritus animales. Por lo tanto este órgano conservó su lugar preeminente en los procesos paralelos del enamoramiento y de la cognición. Así, ya en la poesía del Trecento encontramos frecuentemente la alusión a la imagen de la amada impresa en el corazón, tópico que ya hemos abordado en varias ocasiones. Es decir que aunque se admitía que las imágenes se generaban en el cerebro, la imagen impresa comienza a existir con la “pasión” o movimiento de los espíritus vitales en la hoguera del corazón.

⁶³ Richard LEWINSOHN, *Historia universal del corazón. Erótica, simbólica, cirugía fisiología, psicología* (trad. del alemán por Carlos Martín Ramírez), Madrid, Aguilar, 1962.

Por otra parte, aunque hemos visto que las pulsaciones cardíacas no significaron gran cosa para los médicos de la Antigüedad y del Medievo, sí constituyeron un medio auxiliar en el problema de la medición del tiempo a la par que se consideraban como un problema musical o matemático. Así Plinio el Viejo escribía: “Para determinar la armonía del pulso con respecto a la edad y a la enfermedad se necesita, según Herófilo, el talento de un músico o de un matemático”⁶⁴. Los médicos comienzan a valerse del reloj para medir el pulso cardíaco en la Inglaterra de fines del XVII y principios del XVIII.

Durante la alta Edad Media, la interpretación de piezas musicales se dejaba a la intuición del ejecutante y su reloj interior; así dos o tres pulsaciones constituían el tiempo de una “brevis”, lo cual era un método bastante impreciso. Desde entonces los tiempos musicales adoptaron como medida el tiempo “interno” del cuerpo humano; Ludovico Zacconi, entre los siglos XVI y XVII, relacionó el ritmo del pulso con el de la marcha, el paso normal de un adulto correspondía al período de una pulsación, así se designó como *andante* al tiempo musical normal. A pesar de lo anterior se adoptó el tiempo astronómico para construir los relojes personales, que seguían siendo bastante imprecisos; en la época de Sor Juana el ritmo cardíaco era todavía el patrón más confiable.⁶⁵

Santiago Sebastián señala que ya en la época de la patrística existía una devoción por el corazón de Cristo. Charbonneay-Lassay⁶⁶, por su parte da testimonios sobre una devoción al corazón ligada a la esfera religiosa, desde la época de los templarios.⁶⁷

Durante el siglo XIII, la idea del “cuerpo místico” —compuesto por la asamblea de fieles, el cuerpo y Cristo, la cabeza— pasa del ámbito litúrgico al político y jurídico, las “cabezas” de estos cuerpos eran sus líderes. En el *Rex pacificus*, texto del siglo XIV, se compara

⁶⁴ Cit. en LEWINSOHN, *Op. cit.* 138.

⁶⁵ Sor Juana, discípula de Pedro Cerone según su nota autógrafa, consideraba que el estudio de la música se reducía a un problema de medición en dos gamas, la de los tonos y la de los compases, así lo leemos en el romance que ofrece en vez de su tratado de música: “si a dos mensuras es toda / la Música reducida, / la una que mide la voz / y la otra que el tiempo mida; / si la que toca a la voz, / o ya intensa, o ya remisa, / subiendo o bajando, el Canto / Llano sólo la ejercita, / Mas la exterior, que le toca / al tiempo en que es proferida / mide el compás y a las notas / varios valores asigna

⁶⁶ L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús* (traducción de Victoria Argimon), Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona, 1983.

⁶⁷ Santiago SEBASTIÀN, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Forma, Madrid, 1981, 322-323.

a los órganos principales del cuerpo con los máximos líderes del mundo laico y del religioso. En el marco de la disputa entre Felipe IV de Francia y Bonifacio VIII, se asocia al Papa con la cabeza y al Rey con el corazón. Se argumenta a favor de este último órgano y por lo tanto a favor del monarca⁶⁸.

La devoción por el Sagrado Corazón de Jesús, que se consolida en el siglo XVIII, hace referencia a las representaciones que aportan las biografías de monjas, supervisadas por sus confesores, desde la época medieval y que continúan en esta misma tónica hasta bien entrado el siglo XVII.⁶⁹ Las religiosas, como Lutgarde d'Aywières que se hacía llamar “la primera confidente del corazón de Cristo”, narraban frecuentemente apariciones en que el Redentor les revelaba la herida en el pecho, o bien las estrechaba contra su costado para beber de la herida. En otros relatos el corazón de Jesús es un refugio habitable o bien un misterio como el que habría sentido san Juan evangelista cuando posaba su cabeza sobre el pecho de Cristo durante la última cena. Otras religiosas como Mechtilde de Hackborn o Béatrice de Nazareth e incluso Catalina de Siena confiesan haber vivido un intercambio de corazones con el Esposo divino, prueba de amor infalible en la unión de los amantes, que transforman sus almas recíprocamente. Esta tradición de visiones de religiosas llega a las visiones de Margarita María de Alacoque: Cristo deposita el corazón de la monja en el horno ardiente de su propio corazón, colocado en un trono de llamas. La fiesta del Sagrado Corazón se instaura así, ocho días después del *Corpus Christi*.⁷⁰

La concepción del corazón como residencia del alma pasó a la tradición de los libros de emblemas según nos dice J. Gállego, en el *Emblèmes ou Devises Chrestiennes composées par Damoiselle Georgette de Montenay*, publicado en latín en 1548, y en español bajo el título *Cien emblemas cristianos* (Francfort, 1619). Mario Praz reproduce uno de los grabados de este libro donde se muestra un enorme corazón bajo una roca con el mote “Non tuuis viribus”.⁷¹ Luego, esta iconografía se consolidaría entre los jesuitas al parecer con el *Emblemata Sacra* de Daniel

⁶⁸ Leonor CORREA ETCHEGARAY, “El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso” en *Historia y Gráfica*, 8, México, 1997.

⁶⁹ *Ibid.* Para las biografías de monjas ver Dolores BRAVO ARRIAGA, *La espiritualidad dirigida...*

⁷⁰ Leonor CORREA ETCHEGARAY, *Art. cit.*

⁷¹ Mario PRAZ, *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática* (traducción de José María Parreño), 1989, p. 51.

Cramer. Para cuando, la compañía rinde exequias a la emperatriz María de Austria en el Colegio de Jesuitas de Madrid, la gente arrasa con las imágenes cordiales que adornaban el catafalco.⁷²

Santiago Sebastián sitúa en el siglo XVI la eclosión de la literatura emblemática que acompañó a este movimiento. Entre los libros más difundidos señala el *Cor Jesu Amanti Sacrum*, de Antoon Werix y el *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad emdem reductio et instructio*, como el que más contribuyó a la difusión del corazón en su vertiente piadosa.⁷³ La serie de emblemas del *Schola cordis* conducía al lector por un camino espiritual, cada una de sus imágenes cordiales representaba una estación, una de éstas se titula *Cordis effusio* o momento en que el alma humana llora las lágrimas del arrepentimiento, hasta convertirse en un corazón o cántaro de agua que se derrama ante la benevolencia del creador.⁷⁴ La fortuna de esta iconografía atravesaría el siglo XVII, y llegaría al XVIII. Durante este último siglo se pintan lo murales que adornan el templo de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato, donde aparece un viacrucis con la imagen de Cristo sustituida por un corazón de tamaño similar al del cuerpo humano.⁷⁵

En la lírica de sor Juana no hay demasiadas alusiones a la iconografía del corazón en su versión piadosa, sin embargo sí retoma con frecuencia la representación del corazón como órgano de las pasiones, precisamente en las imágenes donde surgen las lágrimas.

De otro modo, el *Primero Sueño* de Sor Juana nos remite a dos representaciones del corazón, como reloj interno y como soberano del cuerpo dormido:

el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo,
de lo segundo dando tardas señas
el del reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas

⁷² J. GÁLLEGO, *Op. cit.*, 142.

⁷³ Santiago SEBASTIÀN, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Forma, Madrid, 1981, 322-323. Igualmente, Praz reproduce uno de los emblemas de Wiericx, donde se ve al Amor Divino barriendo de alimañas un enorme corazón.

⁷⁴ *Ibidem*, 324.

⁷⁵ *Ibidem*, 326. Sobre el tema ver la tesis doctoral, al parecer inédita, de Santiago Silva, *Fuentes iconográficas y documentales de la pintura mural del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato (México)*, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.⁷⁶

OC, I:340, vv. 201-209

Estas dos representaciones evocadas en el *Sueño* preceden a los versos que describen las actividades cardíaca y pulmonar como funciones excepcionales de la vida, pues son las únicas que funcionan de la misma manera durante el sueño y durante la vigilia.

Este, pues, miembro rey y centro vivo
de espíritus vitales,
con su asociado respirante fuelle
—pulmón, que imán del viento es atractivo,
que en movimientos nunca desiguales
o comprimiendo ya, o ya dilatando
el musculoso, claro arcaduz blando,
hace que en él resuelle
el que lo circunscribe fresco ambiente
que impele ya caliente,
y él venga su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
algún tiempo llorados,
nunca recuperados,
si ahora no sentidos de su dueño
que repetido no hay robo pequeño—;
éstos, pues, de mayor, como ya digo,
excepción, uno y otro fiel testigo,
la vida aseguraban,
mientras con mudas voces impugnaban
la información, callados, los sentidos
—con no replicar sólo defendidos—,
y la lengua que, torpe, enmudecía,
con no poder hablar los desmentía

vv. 210-233

Enseguida tenemos unos versos bastante difíciles de interpretar, no sólo por las variantes que ha presentado en las ediciones antiguas y modernas sino también por la teoría médica generada hasta la época del Barroco, plena de pequeñas variaciones. *El Sueño* nos habla de un órgano donde es fundamental la acción de la temperatura:

⁷⁶ Hemos considerado la edición realizada por Alberto PÉREZ AMADOR ADAM, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 1996, sin embargo preferimos citar por la edición de A. Méndez Plancarte, pues consideramos que —al menos, en los fragmentos que aquí nos interesan— aún está pendiente una mayor documentación y estudio que permita obtener una lección más autorizada que la del ilustre editor. El cotejo de las ediciones antiguas que realiza A. Pérez Amador Adam es, sin duda, de gran valor, sin embargo en cuanto a los conocimientos fisiológicos vertidos en *Primero Sueño*, no abunda mucho más allá de los datos ya aportados por A. Méndez Plancarte, O. Paz, y G. Sabat de Rivers.

Y aquella del calor más competente,
científica oficina
próvida de los miembros despensera,
que avara nunca y siempre diligente,
ni a la parte prefiere más vecina
ni olvida a la remota,
y en ajustado natural cuadrante
las cantidades nota
que a cada uno tocarle considera,
del que alambicó quilo el incesante
calor, en el manjar que —medianero
piadoso— entre él y el húmedo interpuso
su inocente substancia
pagando por entero
la que, ya piedad sea, o ya arrogancia,
al contrario voraz, necia, lo expuso
—merecido castigo, aunque se excuse,
al que en pendencia ajena se introduce—;
ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
templada hoguera del calor humano,
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,

vv. 234-256

Méndez Plancarte asume en su prosificación, que la “del calor más competente oficina” o “templada hoguera del calor humano” es el estómago; lo siguen en esta opinión aun quienes han cuestionado la edición de este pasaje. Si admitimos lo anterior, según el poema, el estómago tiene la función de distribuir por todo el cuerpo, en perfecta equidad, el “quilo” alimenticio. Sin embargo esto se contradice con las notas ilustrativas que proporciona el mismo Méndez Plancarte, es decir ciertos extractos del *Símbolo de la Fe* escrito por Fray Luis de Granada. Antonio Alatorre opina que este texto fue la única fuente de filosofía médica para Sor Juana, y que ella no leyó directamente ni a Galeno ni a los médicos árabes. Si admitimos que Sor Juana sigue “al pie de la letra a Granada para no equivocarse”, como dice Alatorre, en los versos que acabamos de citar, no se refiere al estómago sino al hígado. Pues Fray Luis de Granada escribe sobre las funciones primeras o funciones corporales, en los siguientes términos:

Y así él [el Creador] fabricó el estómago para cocer el manjar, las tripas para recibirlo y purgarlo, el hígado para hacer la masa de la sangre, el corazón para criar los espíritus de la vida, los sesos del cerebro para criar los espíritus animales, las venas para repartir la sangre, las arterias para llevar los espíritus vitales, y los niervos para repartir los animales y así otros muchos que pudiéramos aquí contar.⁷⁷

⁷⁷ Fray Luis de GRANADA, *Introducción del símbolo de la fe* (edición de José María Balcells), Cátedra, Madrid,

Granada afirma que el estómago es el “cocinero” del cuerpo humano, y que en efecto, mediante su hervor se continúa la purgación del manjar que ya se inicia en la boca, pero que no finalizará hasta pasar por el hígado:

Mas volvamos agora al estómago, el cual comienza luego a alterar el manjar que recibe, y a darle otra forma, y aquí se hace la segunda digestión. Y porque esta no se puede hacer sin calor y sin fuego, sirve para esto primeramente el corazón, que es su vecino, y es miembro calidísimo, y así influye calor en esta olla del estómago.⁷⁸

Por lo tanto, según el padre Granada, no es el estómago quien realiza la repartición del “quilo” alimenticio; más bien describe cómo esta sustancia blanca pasa a la parte más “delgada de las tripas” desde donde se absorbe gracias a una intrincada red de venitas que confluyen en la “vena porta” y de esta manera la entregan al hígado.

Agora volvamos al hígado, donde se hace la tercera digestión y alteración del manjar, el cual atrae a sí lo más líquido dél por aquellas venas delgadas (que dijimos)...⁷⁹

Así, el hígado lleva a cabo una “purgación más perfecta” del manjar puesto que es aquí donde el quilo cambia de color y se transforma en sangre. Luego continúa Granada:

Para esto se ha de suponer que el hígado es como el despensero de un gran señor, que reparte sus raciones y da de comer a todos los de su casa, de suerte que, como el estómago es el cocinero, así el hígado es el repartidor y despensero.⁸⁰

Una parte de esta sangre, en la que van mezclados los cuatro humores, es distribuida a todos los órganos y miembros mediante las venas gracias a una “función regidora”; así reciben todos ellos su alimento; la otra parte de esta sangre va directamente al corazón donde será aún más purificada gracias a la ebullición que propicia este órgano y a la ayuda del pulmón. Esta sangre purísima, que contiene los espíritus vitales, también será distribuida a todos los órganos y

1989, p. 417.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 422.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 425

⁸⁰ *Ibidem*, p. 429

miembros, es la responsable de infundirles el calor, y el ánima que de otro modo los abandonaría⁸¹. La sangre portadora del *pneuma* se reparte también en dos, una porción desciende a los miembros que se encuentran abajo del nivel cardíaco y el resto sube a la cabeza donde le espera una purificación final que dará origen a los espíritus animales, con los cuales operan los sentidos exteriores y los interiores, es decir las potencias mentales.

Así resulta que, según Granada, tenemos dos órganos que intervienen en la generación de la sangre, pues en ella proporcionan alimento y calor en forma separada: el hígado y el corazón. De igual forma hay dos redes de vasos sanguíneos encargadas de ofrecer a cada uno de los órganos el sustento. De manera separada las venas efectúan la repartición del alimento, mientras que las arterias, portadoras de la sangre espirituosa, son las responsables de mantener el calor del cuerpo humano.

Granada se refiere al hígado como “despensero”, dos veces en párrafos contiguos. Estos cuatro humores se encuentran ya equilibrados en la sangre que sale del hígado, así que sólo éste o el corazón podían enviar aquellos vapores al cerebro. Ahora bien, la sangre podía moverse gracias a la función “atractiva” de cada uno de los órganos que atraía a sí mismo todas las sustancias que le eran necesarias.

Así, y por todo lo que hemos aducido, cuando sor Juana dice “científica oficina pródica de los miembros despensera”, sólo podría referirse o bien a este órgano o bien a la red de venas y arterias que distribuyen alimento y calor en el cuerpo. Lo anterior, en caso de que esté efectivamente siguiendo a Granada al pie de la letra. Definitivamente no se trata del estómago porque, aunque en este “vaso” corporal contribuyan, según Granada, todos los demás órganos, incluido el corazón, con su calor natural, al “cocinero” en ningún autor se le considera como centro del calor del cuerpo, además solamente realiza la primera fase digestiva, nunca su distribución.

Gabriela Eguía Lis propone que Méndez Plancarte nos ha dado una lección no satisfactoria en el verso 235 del *Sueño*. La edición de 1692 consigna “centrífica oficina”, el término no existía en aquella época, es un neologismo que lanza Sor Juana, nos dice Eguía Lis, a partir de las consideraciones que hace Alatorre: “el adjetivo *centrífica*, creación tal vez de Sor

⁸¹ *Ibidem*, p. 431

Juana, significa “que hace centro”, y francamente le está mejor al estómago que *científico*”⁸². Ya hemos demostrado que no se habla del estómago en ese pasaje, no es el centro de calor del cuerpo, ni centro de los órganos, aunque esté más o menos a la mitad del abdomen. Sin embargo, si sor Juana se refiere a la red venosa y arterial que realiza la distribución de alimento y de calor a todos los organismos del cuerpo, habría que repensar la adecuación del adjetivo “científica”.⁸³

De cualquier modo no descartamos que nuestra jerónima se refiera al corazón en este pasaje del *Sueño*. En toda la literatura médica de la época, el corazón es el “órgano calidísimo”, “hoguera del cuerpo”, en fin al único que podría considerarse como “aquella del calor más competente / *centrífica* oficina”; si su temperatura no puede granjearle la comparación de “fragua de Vulcano” de ningún otro órgano podría decirse que es la “templada hoguera del calor humano”. De ser así, al asignarle tanto la característica de ser la fuente de calor como la tarea de repartir equilibradamente el alimento, el calor y de enviar al cerebro los humores, en su mejor temperación, tendríamos que admitir que la monja no era tan ajena a los más recientes descubrimientos en materia fisiológica. Como se sabe, Miguel Servet había llegado a esta conclusión, así como a la descripción de la “circulación menor” de la sangre, entre los pulmones y el corazón, es decir que estuvo a punto de describir la “circulación mayor”, aunque no fuera él sino William Harvey quien demostrara el retorno venoso del fluido.

De cualquier manera creemos que hay una considerable separación entre la opinión de Fray Luis de Granada y la de sor Juana. Otras razones indican la existencia de fuentes médicas en la biblioteca de Sor Juana, adicionales a la *Introducción del Símbolo de la Fe*. Granada admite la existencia en el cuerpo humano de las potencias sensitiva, imaginativa, estimativa (animales) o cogitativa (seres humanos), y memoria, en ese orden van de la más orgánica a la más espiritual, las tres son partes del alma pero todas tienen una localización corpórea, son cavidades cerebrales. También en este orden, el *sentido común* transmite a la *imaginación* la

⁸² ALATORRE, Antonio, “Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XLIII, num. 2, México, COLMEX, 1995, p. 389.

⁸³ R. Olivares Zorrilla, por su parte piensa que el sintagma “científica oficina” se refiere a la conjunción de estómago e hígado, pues dada su función de distribuidores equitativos del alimento al cuerpo, representan un emblema que hace armonía con las imágenes del corazón como reloj y como vital volante, todas estas imágenes serían símbolos de prudencia, “Tradicción de la poesía visionaria y emblemática mística y moral en el *Primero Sueño*, de sor Juana”, *Florilegio de estudios de emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña, 2002, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004.

información que le brindan los sentidos exteriores, las imágenes pasan de ahí a la *cogitativa* donde existen ya como abstracciones y finalmente pueden ser almacenadas en la *memoria*. Existe sin embargo otra potencia sin relación con ningún órgano, la potencia *intelectiva*, aunque imbuye todo el cuerpo y lo anima; esta potencia es la más cercana al alma. El esquema de las potencias interiores que expone el *Sueño* es bastante diferente: los *sentidos exteriores y común* entregan la información a la *estimativa*, ésta envía su información a la *imaginativa* que bifurca su salida hacia la *memoria*, por una parte, y hacia la *fantasía*, por otra. Gracias a esta última potencia y cavidad cerebral se realiza la composición de imágenes a partir de la información recibida durante la vigilia. Como en el modelo de Averroes, la *fantasía* realiza las operaciones mentales más altas, es el eslabón que une al cuerpo con el alma. Con lo anterior no pretendemos afirmar que Sor Juana hubiera leído directamente al médico árabe, pero lo que sí podemos asegurar es que en este punto no sigue a Granada al pie de la letra. En el *Símbolo de la Fe* no se le atribuye al "quilo" alimenticio la importancia en los procesos mentales que sí tiene en este pasaje del *Sueño*.

que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
do a la imaginativa
y aquésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

vv. 257-266

Encontramos esta idea en el médico español Miguel Sabuco: “El núcleo de la teoría médica de Sabuco es la teoría del jugo nerveo: ‘jugo blanco, que nombran quilo’, el cual se elabora mediante tres operaciones: compresión de boca y dientes, cocción en el estómago y evaporación durante el sueño hasta el cerebro, desde donde desciende al resto del cuerpo, informado la sangre y presidiendo en general, nuestra fisiología.”⁸⁴ De manera que si no hemos logrado desentrañar la identidad de esta “próvida despensera” al menos queda abierta la posibilidad de considerar que Sor Juana iba más allá de Fray Luis de Granada en sus lecturas

⁸⁴ José Luis ABELLÁN, *Op. cit.*, p. 218

médico-filosóficas. Tampoco sería extraño que una religiosa de claustro, tuviera que disfrazar sus escritos, oscureciendo sus opiniones sobre estos asuntos, un campo de los más vigilados por el Santo Oficio.

En esta época se sabía que no el estómago sino el corazón efectuaba la “ajustada” y equilibrada distribución de la sangre a todos los miembros del cuerpo. En *Las pasiones del alma*, René Descartes, califica de “verdadera” la teoría de Harvey y además subraya como conocimiento “general y difundido” que “los jugos de los alimentos pasan por el hígado y se mezclan con la sangre aumentando su cantidad”, asimismo “cómo está compuesto el corazón y cómo toda la sangre de las venas puede circular fácilmente de la vena cava al lado derecho del corazón y pasar desde aquí al pulmón por el vaso que se llama vena arterial, volver luego desde el pulmón al lado izquierdo del corazón por el vaso llamado arteria venosa y pasar, finalmente, desde aquí a la arteria mayor cuyas ramificaciones se extienden por todo el cuerpo”⁸⁵. El comentario de Descartes nos hace ver que el funcionamiento del corazón era un conocimiento bien general. No obstante, este pensador conserva de la tradición la idea del corazón como fuente calorífica del cuerpo y como origen de los espíritus mediante los cuales el cerebro dirige los músculos. Por otra parte retoma el postulado aristotélico al sostener que el alma es única e indivisible. Como sabemos uno de los grandes rompimientos con la tradición platónica es afirmar que el alma no está relacionada con ninguna parte del cuerpo, y que las pasiones se sienten en el corazón porque existe un nervio que lo conecta con el cerebro. La única parte del cuerpo sobre la que actúan las pasiones es una pequeña glándula...

...car c'est l'unique partie que n'est pas doublée...La raison qui empêche l'âme de pouvoir changer ou arreter ses passions c'est que elles sont accompagnées pour une émotion qui se fait dans le coeur, et par conséquent en tout le sang et les esprits. ...Ansi l'âme ne peut pas surmonter les grandes passions sino après que l'émotion du sang et des esprits est apaisée...Est ce n'est qu'en la répugnance qui est entre le mouvements que le corps par ses esprits et l'âme par sa volonté tendent à exciter en même temps dans la glande, que consistent tous le combats qu'on a coutume d'imaginer entre le partie inférieure de l'âme qu'on nomme sensitive, et la supérieure qu'est raisonnable, ou bien, entre les appétits naturels et la volonté. Car il n'y a, en nous qu'une seule âme, et cette âme n'a en soi aucune diversité de parties. La même qui est sensitive est raisonnable, et tous ses appétits sont des volontés.⁸⁶

⁸⁵ René DESCARTES, *Las pasiones del alma*, Barcelona, Ed. Península, 1972.

⁸⁶ René DESCARTES, *Discours de la méthode. Les passions de l'ame*. Paris, Bader-Dufour, 1948, p.167.

Las razones que hemos expuesto dan indicios de que Sor Juana estaba bastante al día en materia de conocimientos médicos. Mientras que, sin contradicción con lo anterior, en su poesía amorosa persistía el tópico del corazón como residencia de las pasiones y su posible o imposible expresión por medio de la palabra, de acuerdo con la larga tradición y variedad de significados y funciones que se veían plasmadas en la poesía áurea a través de la filografía. La imagen del corazón que sufre una metamorfosis y, convertido en lágrimas, sale al exterior, agrupa un conjunto de poemas donde distinguimos al menos dos líneas. Un lugar especial merece el soneto que ya hemos estudiado, “Mandas Anarda que sin llanto asista”, en cuanto al ideal de erudición de los poetas barrocos. En otra línea estarían el resto de este corpus que cultiva el tópico con distintas consecuencias. El equilibrio que logra este soneto entre el discurso científico y la poética cortesana lo distingue del conjunto.

Vale la pena hacer un comentario sobre la edición de este soneto. Gabriela Eguía Lis se inclina a pensar que la lección ofrecida por Méndez Plancarte del séptimo verso del mencionado soneto "como hace hervir la sangre allá en el pecho" es discutible porque es poco probable que, según la fisiología de la época, la vaporización de la que se habla fuera provocada por la ebullición de la sangre y porque además las ediciones antiguas de la *Inundación Castálida*, consignan "huir".⁸⁷ Recordemos que entre los síntomas que consigna Galeno, en los tres tipos de melancolía que describe, la inflamación abdominal podía provocar que al cerebro ascendieran vapores producto de la evaporación de la bilis negra; además en *De las partes afectadas*, el médico habla de un tipo de melancolía que podía ser "producida por un intenso calor que hace hervir la bilis amarilla o la sangre más espesa y oscura"⁸⁸. Lo anterior nos haría reconsiderar la intervención de Méndez Plancarte en este verso, pues en todo caso no estaría cancelada por la falta de sustento teórico sino por la prueba de las ediciones antiguas que consignan "huir" en vez de "hervir". De cualquier modo haría falta una mayor documentación y cotejo con la abundante tratadística médica de aquella época.

No ha sido inútil o inconexo detenernos en algunos de los detalles sobre la concepciones que las disciplinas naturales habían generado hasta la época barroca acerca del corazón, pues éstas se van entrecruzando en los discursos literario, plástico e incluso jurídico. El tópico del “corazón deshecho en lágrimas” es una imagen que según la nota de Méndez Plancarte aparece

⁸⁷ Gabriela EGUÍA LIS PONCE, *La prisa de los traslados...*, p. 156.

⁸⁸ Stanley W. JACKSON, *Op. cit.*, 29.

también en el *Examen de Maridos* de Alarcón (Sale en lágrimas deshecho/ el corazón) y de *Luis Pérez el Gallego* de Calderón (por la boca y por los ojos / todo el corazón deshecho). En efecto se trata de un tópico muy difundido en la poesía y la prosa de los Siglos de Oro. Nosotros hemos comentado la estirpe del tópico a partir de la obra garcilasiana.⁸⁹ Recordemos que el tópico se encuentra ya en la misma *Odisea* y en otras fuentes de la literatura latina, sin olvidar la decisiva formulación en Dante y en Cavalcanti. En la poesía de Sor Juana la imagen se presenta, como hemos visto en el caso del soneto “Mandas Anarda...”, enmarcada en la exposición de las causas naturales. Un tópico al que la Décima Musa prestará atención constante y cuyas primeras formulaciones fechables aparecen en los Villancicos a San Pedro Apóstol en 1683. Este juego de canciones gira en torno al tópico de las lágrimas de San Pedro, vertidas tras negar a Cristo. Anteriormente ya hemos comentado las particularidades de estas imágenes en la poesía de la Contrarreforma.⁹⁰ En la doctrina católica es la voluntad divina quien permite la flaqueza del apóstol para que sobrevenga el arrepentimiento y con él un amor más elevado y fuerte. En estos villancicos el corazón, el rostro y el alma se transforman en lágrimas:

¡ Oh Pastor, que has perdido
al que tu pecho adora!
Llora, llora:
Y deja, dolorido
En lágrimas deshecho
El rostro, el corazón, el alma, el pecho.

OC, II: 79, Villancico V, vv. 1-6

Es la primera de las seis sextinas que conforman esta canción, de estructura idéntica a las sextinas de los Villancicos a la Asunción, 1679. Forma que Sor Juana utiliza también en *El divino Narciso*, de influencia gongorina en buena medida.⁹¹ En dichos villancicos dedicados a San Pedro volvemos a encontrar el tópico del corazón deshecho en lágrimas, nuevamente con ecos de Góngora :

⁸⁹ Ver *supra*, p. 30-33.

⁹⁰ Ver *supra*, cap. V, pp. 81-116.

⁹¹ Ver *supra* 115-116, ahí comentamos los antecedentes de este tipo de estrofa que señaló A. Méndez Plancarte. Wilson, por su parte, señala que sería Góngora el primero en utilizar este artificio consistente en formular en la estrofa la unión de los espacios reservados a los cuatro elementos, para luego cerrar geoméricamente aludiendo a criaturas o a componentes de estas cuatro entidades. Sería un procedimiento detectado por Calderón quien lo emplea hasta convertirlo en un mecanismo, E. WILSON, *Art. cit.*

Desatado en raudales el pecho,
en fuentes perennes vierte el corazón,
e inundando en cristales sus penas,
anega con llanto lo que antes negó

OC, II: 79, Villancico VII, vv. 4-7

la imagen que la monja venía formulando y reformulando, ya insertándola en el marco de la teoría médica, ya en las sextinas líricas, ya en las cuartetos conceptuosas, sirvió, ya totalmente lograda como cierre a su soneto de mayor fortuna (al menos en la crítica contemporánea), que forma parte central en su “retórica del llanto”:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

Soneto 165, vv. 1-4.

No es ya la atrabilis que se libera en lágrimas y orina, además de vapores negros, como decía Amato Lusitano, ni los vapores que vienen de la ebullición de la sangre, sino el corazón mismo transformado en líquido.

En el constante vaivén del “loco amor” y la *religio amoris*, este soneto podría ser leído —si insistiéramos en ello— como el momento de las lágrimas divinas, que aspiraba a mostrar en sus *Diálogos*, Santa Catalina de Siena, en las estaciones del *Schola cordis*, la hora de la *cordis effusio*, cuando el alma, simbolizada por el corazón hace subir al cielo el “vino de los ángeles”. El deseo de entrar en el corazón del amado sería una de las raras finezas que el Amante Divino, a pesar de su omnisciencia desea entregar al alma, así podemos leer en otro poema de sor Juana, el romance “Amante alma divina”..

Para ver los corazones,
no es menester asistirlos;
que para Vos, son patentes
las entrañas del Abismo.

Con una intuición, presente
tenéis, en vuestro registro,
el infinito pasado
hasta el presente finito.

Luego no necesitabais
para ver el pecho mío,
si lo estáis mirando sabio,
entrar a mirarlo fino.

Pero sin los claros indicios de este romance, el soneto se mantiene refractario a una lectura única. Al leerlo en clave de amor humano, podemos considerar que sor Juana presenta a ambos amantes como descifradores de semblantes, pues presupone un ambiente donde el corazón va clausurado en sus túnicas, protegido por su coraza de músculo y huesos, tal como lo concebía una vertiente de la tradición iconográfica cardiomorfasta.

Perez de Moya y el padre Vitoria, dos autores frecuentados por sor Juana, recogen el motivo de la ventana en el pecho que acompañaba a Momo, dioscello de ascendencia lucianesca que personificaba la locuacidad mordaz.⁹² Sobre el ideal que se plasmaba en esta iconografía nos dice A. Egido:

La posibilidad de adentrarse a corazón abierto en busca de la verdad ajena fue un lugar frecuentadísimo en el que convergen corrientes diversas, tratando de vislumbrar los *phantasmata* interiores del alma encubiertos en la veladura corporal. Desde la parcela amorosa al arco triunfal, pasando por los teatros de la memoria, las artes fisionómicas, la grafología, la retórica y hasta la preceptiva literaria, la ventana abierta en el pecho era la plasmación visual de la verdad desnuda.⁹³

El motivo de las lágrimas, desde la poesía amorosa significó una de estas imágenes que circularon en contacto con el valor de la veracidad. Pues al atribuírseles la capacidad de traducir las pasiones del corazón, ellas y sólo ellas podían traer al exterior lo que sucedía espacio tan cerrado. Lágrimas y palabras, canto y llanto. Ya la aspiración retórica había nacido, con Cicerón y Quintiliano no sin su dosis de filosofía moral, pues a la expresión perfecta debía acompañar la virtud. Ante estos presupuestos Baltasar Gracián delimitaría muy bien el espacio donde su obra admitía la retórica y la iconografía cardiomorfasta de los afectos⁹⁴, en *El Comulgatorio*, de alguna manera, daba continuidad al discurso religioso que se remontaba a la devoción femenina por el corazón de Jesús, de tiempos medievales.

⁹² Aurora EGIDO, "Historia de Momo", *Las caras de la prudencia*. Madrid, Castalia, 2000, pp. 49-84, traza la genealogía de Momo, dios menor del Olimpo, desde Luciano de Samosata, pasando por León Battista Alberti hasta la perspectiva crítica con que Baltasar Gracián contrahace uno de los motivos iconográficos aldeaños.

⁹³ *Ibidem*, 59.

⁹⁴ Este discurso religioso es empleado por Gracián en *El Comulgatorio*,

Pero, de una manera más crítica, en *El Discreto*, Gracián propone un cambio de perspectiva: de nada sirve ya en una edad degradada una ventana en el pecho, para vivir y sobrevivir será indispensable develar los velos del corazón ajeno y velar los del propio:

Muy a lo vulgar discurrió Momo cuando deseó la ventanilla en el pecho humano: no fue censura sino desalumbramiento, pues debiera advertir que los zahoríes de corazones, que realmente los hay, no necesitan ni aun de resquicios para penetrar el más reservado interior. Ociosa fuera la transparente vidriera para quien mira con cristales de larga vista, y un buen discurso propio es la llave maestra del corazón ajeno.⁹⁵

Aunque Gracián no utiliza los símbolos de manera simple o unívoca, el desprecio por la transparencia del corazón, se encuentra constantemente en su obra y en especial en *El Discreto*. La develación se realiza mediante una acuciosa observación y mediante la palabra, Este viraje gracianesco de la enunciación, y por lo tanto del discurso, hacia la interpretación y el silencio, nos dice A. Egido, habría tenido su origen en los textos de Boccacini donde se recogía la opinión de Aristóteles y otros tratadistas médicos sobre el hermetismo del corazón.⁹⁶ Aunque ya desde el *Elogio de la locura* de Erasmo, se planteaba la idea de que la apariencia y realidad andaban disociadas, la Accademia degli Oziosi, en la primera mitad del XVII, parece ser uno de los primeros ambientes intelectuales donde se presenta de manera contundente el rompimiento con el ideal de un lenguaje que exprese fielmente al corazón. Ahí, Giuseppe Battista propone su *Elogio de la mentira* bajo la consigna de obtener benevolencia, mientras que la verdad sólo atraía el odio.⁹⁷ Con una postura menos radical, Torquato Acceto publica una breve “arte de la disimulación”, *De la dissimulazione honesta*, donde se justifica un comportamiento hermético y cifrado del individuo, a partir de la visión del mundo como apariencia y como cifra. Acceto reinterpreta una serie de motivos y símbolos tradicionales, entre otros el motivo del corazón en el pecho. Lo recóndito del corazón y su dificultad expresiva, son para Acceto una ventaja, así se convierte en un espacio para el retiro, vedado a los ojos intrusos:

...Si ammira, come grandezza degli uomini di alto stato, lo starsi ne' termini de' palagi, ed ivi nelle camere segrete, cinte di ferro e di uomini a guardia delle loro persone e de' loro interessi; e nondimeno è

⁹⁵ Baltasar GRACIÁN, *El Discreto* (Edición, introducción y notas de Aurora Egido), Alianza, 310.

⁹⁶ A. EGIDO, “Historia de momo”..., p. 72.

⁹⁷ Salvatore SILVANO NIGRO, introducción a Torquato ACCETO, *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi, 1997, p. XX.

chiaro che, senza tanta spesa, può ogni uomo, anchorch'espuesto alla vista di tutti, nasconder i suoi affari nella vasta ed insieme segreta casa del suo cuore, perché ivi soglion esser quei templi sereni...⁹⁸

El corazón deberá permanecer en su clausura, a la espera de la reinstauración de una edad de oro, donde nuevamente pueda presentarse a la vista de todos, aunque, como hemos visto, en la poesía amorosa desde época del cancionero había latido el germen de la afasia y la incapacidad de cualquier tipo de lenguaje para expresar al corazón. Los poetas renacentistas y barrocos habían seguido oscilando entre las disyuntiva planteada. De cualquier modo, tanto la interpretación de Gracián como la de Acetto, representan un punto de vista distinto sobre las metáforas y alegorías de siempre, un cambio de dirección. Ahora bien, ambas perspectivas, la de Gracián y la de Acetto parece ser consistente y constante, es decir, parecen tender sistemáticamente a un cambio sin retorno: a partir de la observación de su problemática como miembros de una élite, harán una lectura distinta de sus tradiciones culturales, y ésta lectura incidirá sobre la práctica. Al fin y al cabo es un traslado al comportamiento, de manera dinámica, la lectura que el pensador barroco hacía del universo y que expresaba en conceptos, es la agudeza de acción que propone Gracián. En el gran teatro del mundo, los hombres deben representar personajes conceptuosos, llenos de agudezas, cuanto más impenetrables mejor. Y por otra parte deben ser hermenéuticos sagaces de sus semejantes. Las implicaciones de esta perspectiva, serían de cierta manera, la consideración del silencio sobre la palabra, en terrenos de la poética, y a la cautela o la prudencia sobre la veracidad, en la filosofía moral.⁹⁹ Una poética del silencio, que como ha estudiado Aurora Egido, había estado presente entre medianos y grandes poetas del Barroco español.¹⁰⁰

Ninguno de los grandes autores del Barroco hacía lecturas simples de las tradiciones heredadas del Renacimiento, los leves pero decisivos cambios de perspectiva llevada a cabo por

⁹⁸ Torquato ACCETO, *Della dissimulazione honesta*, p. 59; “Mucho cuidado ha puesto la naturaleza para ocultar el corazón, en poder del cual es colocada, no sólo la vida, sino también la tranquilidad del vivir...Se admira, como grandeza de los hombres de alta condición, la permanencia dentro de los límites de los palacios y, allí, en las recámaras secretas, rodeadas de hierro y de hombres que custodian su persona y sus intereses. Y sin embargo está claro que sin mucho gasto, cada hombre puede, aunque expuesto a la vista de todos, ocultar sus asuntos en la vasta y a la vez secreta casa de su corazón, porque allí suelen estar aquellos templos serenos”, según la traducción al español de este mismo tratado, en Torquato ACCETO, *La disimulación honesta* (Estudio preeliminar, traducción y notas de Sebastián Torres), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005, p. 147.

⁹⁹ Sobre la estética del silencio en Baltasar Gracián, A. EGIDO, *La rosa del silencio*, Alianza Forma, 1996.

¹⁰⁰ Aurora EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.

los autores barrocos al observar los “sujetos” era precisamente su aportación poética con todas las consecuencias que ello acarrea. Sor Juana, maneja los mismos acervos que Gracián, igualmente en diversos registros poéticos. En cuanto al tópico del corazón abierto, ya hemos visto que en la poesía religiosa o de “amor divino”, en efecto, se tomaba el reverso del tópico que consideraba posible la traducción del corazón en lágrimas y por lo tanto la prueba de veracidad. En la lírica amorosa creemos ver una acepción compleja de la tradición cardiomorfista, en especial del mencionado soneto, “Esta tarde mi bien...”. Así, leemos que la voz poética hablaría por un cortesano avezado que al encontrar reacia a su amante a la seducción de las palabras, tiene que ofrecer una respuesta más creíble. Los materiales de la *inventio* son los de siempre; las lágrimas serán las encargadas de efectuar la traducción de la verdad. El primer verso del soneto plantea un defasamiento de tiempo y de lugar entre la escena del llanto y su explicación conceptual y confiere cierto carácter epistolar a la composición. Se deduce, pues, que la verdad no ha salido a la luz al mismo tiempo que las lágrimas. Es la escritura quien establece la relación entre un llanto que pudo ver y tocar el ser amado y la verdad. Hay que atender entonces a la escritura, pues la verdad no se sabría nunca si los sucesos quedaran sin comentario.

Vale la pena señalar que el arte de la disimulación, tal como lo concibe Accetto, no es simple, pues será una técnica eficaz siempre y cuando no se lleve a cabo todo el tiempo, deben existir momentos en que la verdad pueda ser expresada, a condición de elegir sagazmente esta circunstancia. Precisiones de una técnica con la que sor Juana parece estar bien familiarizada, no tanto por mantener una cercanía con dicho autor italiano como por compartir con éste una época y situaciones semejantes, además de un fuerte sustrato de neoestoicismo. Tanto sor Juana como Accetto vivieron situaciones en que la subordinación al poder les exigía un rígido decoro y cautelosa actuación. Sor Juana, en el romance 4, “Supuesto discurso mío” medita sobre todos estos aspectos, las reglas retóricas, la disociación entre corazón y boca, las exigencias de la “razón de estado”, todo en conflicto con los afectos y las inclinaciones naturales. En clave de poesía amorosa este poema —aparecido en el *Segundo volumen* (1692) una vez desatada la polémica que causara en la Nueva España la publicación de la *Carta Atenagórica* y los primeros tomos de la obra poética— pareciera una meditación sobre la problemática vocación intelectual y literaria, que ella insistía en seguir, disimulando sí, pero sin abandonar del todo:

Manda la razón de estado
que, atendiendo a obligaciones,
las partes de Fabio olvide
las prendas de Silvio adore;

o que, al menos, si no puedo
vencer tan fuertes pasiones,
cenizas de disimulo
cubran amantes ardores;

¿Cómo el corazón podrá,
cómo sabrá el labio torpe
fingir halago, olvidando;
mentir, amando, rigores?

OC, t.I, romance 4, vv. 17-20

Entre las disposiciones menos propicias para la disimulación, Accetto considera la ira, la soberbia y la pasión de amores. En nuestra opinión, sor Juana defendía así, su inclinación a los saberes humanos equiparándola con la inclinación amorosa:

Y en fin, cuando en mi favor
no hubiera tantas razones,
mi voluntad es de Fabio;
Silvio y el mundo perdone.

vv. 149-152

De modo marginal al asunto que nos ocupa, cabe mencionar, otro no menos sorprendente extremo en el arte de la “disimulación honesta”, ribete de las angustias y conflictos de la sensibilidad barroca: según Accetto, la disimulación puede practicarse incluso con uno mismo, a fin de conseguir la tranquilidad aunque sea por algunos momentos, o en versos de sor Juana: “Finjamos que soy feliz / triste pensamiento un rato / quizá podréis persuadirme, / aunque yo sé lo contrario”

VII. 4 La boca: Ineficacia de las palabras, “Óyeme con los ojos”

Cada época y cada finalidad literaria ha destacado los matices más convenientes en la añeja metáfora de las lágrimas: ejercicio de arrepentimiento, y esperanza de veracidad y de

transparencia del lenguaje. Sin embargo, en el contexto de la obra de Sor Juana el hecho de atribuir a las lágrimas la capacidad de significar adquiere una dimensión particular. Los grandes poetas barrocos se distinguen por su independencia de las preceptivas de la época y por su capacidad de formular un universo propio y personal dentro de las “cárceles retóricas” tradicionales. Sor Juana hará una creación singular al combinar los tópicos de las distintas tradiciones que confluyen en la poética barroca de las lágrimas con una aguda crítica a las capacidades del lenguaje verbal.

La voluntad filosófica de nuestra jerónima es casi omnipresente en su poesía. Los procesos del amor y del conocimiento la fascinan y ella vuelca su cultura filosófica en la lírica que compone. Desde la Antigüedad y hasta el siglo XVII, amor y conocimiento se originan a través de la contemplación. La vista es el órgano que dispara tales experiencias. En la representación poética de la teoría, Sor Juana recurre frecuentemente a describir situaciones que suponen o evocan un encuentro entre los amantes y por tanto un contacto a través de las miradas; ella se entretiene en una fase del proceso: la transformación del alma en lágrimas.

Recordemos que el *pneuma* hace partícipe al cuerpo humano del alma universal haciendo las veces de transductor entre lo sensible y lo suprasensible, gracias a la naturaleza semicorpuscular de los *espíritus* que intervienen en funciones como la locomoción, la digestión, etc. Hay una jerarquización de las funciones en el cuerpo humano, las más altas tienen que ver con los espíritus más sutiles, los menos corpusculares. La locución es una de ellas, existe una conversión de los espíritus en voz y al articular palabra, estos dan testimonio de las imágenes que se albergan en la memoria, originadas en el corazón; es decir cuentan cosas del alma. Los estilnovistas valoraron esta función al grado que le confirieron a la expresión y a la poesía la capacidad de unir el mundo sensible y el suprasensible, de hacer la unión entre la sensualidad que da origen al amor y las altas abstracciones que se realizaban en las potencias interiores. A diferencia de ellos Sor Juana no da tal valor a la palabra. Hay un regreso a las imágenes, en este caso, debidamente glosadas. Los amantes deben descifrar los signos visuales de un rostro y otro, de un cuerpo y otro. Por lo tanto valdría la pena reflexionar sobre el papel que jugaba la fisionomía en la cultura del siglo XVII. La poesía tendrá la tarea de desviar la atención hacia tales signos y, finalmente, de tanto debatirse en miradas y contemplaciones llevará a rozar la unión carnal y sensible de las almas.

Incluso, quizá tal postura ante el lenguaje verbal y ante el lenguaje icónico pueda dar

testimonio de la perspectiva de Sor Juana sobre el signo lingüístico, sobre su modo de entender el lenguaje verbal. No dudamos que tales creaciones poéticas reflejen en alguna medida las concepciones de Sor Juana en cuanto a la filosofía moral.

Quizá la mayor parte de las escenas de los amantes que Sor Juana nos entrega en sus poemas sean ficticias, no lo sabremos nunca, sin embargo una expresión personalísima se concibe bajo los aparentes artificios. Sintiendo una fractura entre la denotación y lo denotado la Décima Musa confiaba en una última esperanza, remitir mediante el lenguaje verbal a una lectura de los signos visuales que permitieran reducir tal separación. Nos atrevemos a decir que la poética del llanto en Sor Juana es una particular glosa de las imágenes corporales, que como en el *Divino Narciso*, ofrece una lectura del mundo de manera emblemática.

VII.4.1 La poética del silencio

En opinión de Ernst Curtius la poesía medieval fue concebida como un caso particular de la elocuencia que utilizó de manera natural recursos retóricos de la Antigüedad; según el erudito los recursos del discurso panegírico se cultivaron, sobre todo, en la poesía medieval tardía y en las poesías vernáculas.¹⁰¹

Este erudito agrupa bajo la “tópica de lo indecible” algunos de los procedimientos utilizados en el discurso panegírico. Algunos de ellos guardan estrecha relación con las imágenes del llanto que nos ocupan. Mencionaremos tres de tales recursos. El primero consiste en afirmar que sólo se puede expresar una mínima parte de todo lo que merece decirse sobre la persona celebrada. Otro, es la afirmación de que incluso el poeta más altos sería incapaz de hacer justicia a quien se canta. Un tercero, consiste en asegurar que no es posible encontrar palabras para hacer justicia al celebrado.

En la abundante poesía de circunstancia de la época barroca, aparecen una y otra vez procedimientos similares, asociados con diversos temas y objetivos. Uno de estos empleos fue precisamente la alabanza de los poderosos, otro es el exordio o captación de benevolencia que el poeta busca elaborando una falsa modestia o una rusticidad que realce sus propios méritos. Pero

¹⁰¹ Ernst CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina* (traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre), México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

quizá el empleo más extendido de la tónica de lo indecible en la lírica culta europea haya sido la hipérbole del sentimiento amoroso.

Así, aplicados los recursos del discurso panegírico a encarecer un sentimiento, que por su nobleza, se presentaba siempre como inalcanzable e inefable,

Christine Orobitg al observar estas características en la poesía de Garcilaso ha observado una “debilidad de la palabra”. La autora enfatiza la relación de esta supuesta incapacidad de la expresión verbal con el complejo cultural de la melancolía pues uno de los atributos de los hijos de Saturno es el silencio, reitera también que los emblemas de la melancolía muestran a la mudez como uno de sus elementos¹⁰².

De otro modo, tanto la tónica de lo indecible amoroso como la retórica de las lágrimas podrían provenir en mayor medida del “secreto de amor”, motivo fundamental de la poesía trovadoresca, nos dice Aurora Egido:

la poesía trovadoresca cifró uno de sus motivos fundamentales en la guarda del secreto, a través de ocultamientos, silencios y señales minuciosamente codificadas por las *Leys d'amors* [...] Junto a ello la retórica de las lágrimas sustituto de la lengua y delatora de las causas del silencio, se mostró como uno de los motivos más ampliamente glosados por los poetas del Siglo de Oro.¹⁰³

Es innegable que la retórica de las lágrimas está relacionada tanto con los tópicos que señala E. Curtius como con el secreto de amor, apuntado por A. Egido; sin embargo tales relaciones tienen sus límites. Garcilaso representaría, según la estudiosa, un punto de ruptura, pues el toledano se declara en rebeldía contra el obligado secreto de amor, a partir de entonces las vacilaciones entre la voz y su negación son constantes y “toda la poesía de corte petrarquista va a circular con idénticas proclamas”¹⁰⁴. Según A. Egido, Quevedo sería quién rompería luego definitivamente el respeto del secreto amoroso.¹⁰⁵ Pero las vacilaciones entre la expresión y el silencio no comienzan con Garcilaso si no que se encuentran ya en la poesía trovadoresca. La poesía culta fue un producto de la corte y no al contrario y, en efecto, la manera como se habla de la amada debe ajustarse al código cortés que prescribe el mantener velada la relación

¹⁰² Aunque me prece que Orobitg confunde la “adynaton”, con el “sobrepujamiento” que Ernst Curtius considera como un caso especial de comparación en el discurso panegírico.

¹⁰³ EGIDO Aurora, *Fronteras de la poesía...*, pp. 59-60.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 63-66.

amorosa a terceros, salvo por el mensajero que auxilia a los enamorados.

Por otra parte las vicisitudes de las parejas se discuten abundantemente tanto en la ficción poética como en las cortes de amor. La condición indispensable es que los nombres de los implicados permanezcan siempre ocultos. A esto se refiere el cuarto precepto del código de amor de Andrés el Capellán:

El cuarto precepto [en el código de Capellanus] evoca la atmósfera particular en la que debe desarrollarse el ritual de amor: *No divulgues los secretos de los amantes* [...] El propio Capellanus insiste en este precepto y vuelve a él concretando su pensamiento: “Todos los amantes deben mantener en secreto su amor. Si someten sus litigios al juicio de las damas, nunca deben revelarse los nombres a los jueces, al menos antes de que sea pronunciada la sentencia. Si utilizan cartas para comunicarse entre sí, que se abstengan de escribir en ellas sus nombres. En estas cartas, nunca deben poner su sello, a menos que tengan uno que sólo conozcan ellos mismos y su confidente.”¹⁰⁶

El precepto inviolable es nunca revelar el nombre de la dama a terceros, si esto se cumple, el amante podía manifestar a ella su amor o mantenerlo en secreto, sin dejar de ser un buen cortesano. En este sentido, entre los poetas, las variantes van desde el amado que sucumbe ante la belleza de la dama y enmudece al mirarla —tópico de larga fortuna— hasta otros más desenvueltos como Conon de Béthune quien, tras recibir una reprimenda por no trovar en francés, se declara decidido a callar, mas tal postura no le impediría solicitar el favor de su amada¹⁰⁷. Pareciera que, en este caso, el trovador incluso está violando los códigos de cortesía. Incluso la misma pasión amorosa conduce tanto a la mudez como a la desenvoltura, así leemos un poema de Teobaldo de Navarra:

Señora, si yo osara suplicaros
Me sería —pienso— bien acaecido
Pero no hay en mí tanta virtud
Como para que ante vos me atreva a hablar;
Esto me funde, me mata y me desespera.
Vuestra belleza hace a mi corazón tal herida

¹⁰⁶ MARKALE Jean, *El amor cortés, o, La pareja infernal* (Traducción de Manuel Serrat Crespo) Barcelona, Medievalia, 1998 p. 37.

¹⁰⁷ “La Reina no ha hecho cortesía / al reprenderme, ella y su hijo el Rey / Aunque mi palabra no sea francesa, / bien se puede entender en francés; / y tampoco son bien educados y corteses / quienes me reprendieron, si he dicho palabras de Artois / pues yo no fui criado en Pontoise. / Dios, ¿qué haré?, ¿le mostraré mis sentimiento? / ¿Iré a pedirle su amor? / Sí, ¡por Dios!, pues tales son las costumbres / que no se puede encontrar ya nada sin pedirlo / y si yo —al cantar— la molesto, / mi Dama no debe enfadarse conmigo por ello, / sino con Amor, pues me impulsa a decir cosas molestas”, ALVAR, Carlos, *Poesía de trovadores, trouveres, minnesinger : De principios del siglo xii a fines del siglo XIII*. Madrid, Alianza, 1982, p. 253.

Que ni siquiera puedo ayudarme con mis ojos
Mirando a donde deseo.¹⁰⁸

Muy posiblemente al analizar el tópico del “morir callando” hay una confusión entre las repercusiones otros preceptos de las *Leys d’amors* que demandaban discreción con el cuarto precepto que se refería precisamente al “secreto de amor”. Por lo anterior considero que las vacilaciones entre voz y silencio que obsesionan a los poetas no pueden relacionarse en bloque con el secreto amoroso de las cortes, pero sí con la práctica del juego amoroso, y con el camino de perfección que éste imponía. Ésta, sin lugar a duda, una de las razones por las que el lenguaje visual adquiere tanta importancia para los enamorados tanto en la corte como en la poesía, se trata de hablar un idioma que el resto del mundo no perciba tan fácilmente. En otras palabras, el amor cortés y sus leyes confieren un modelo de comportamiento que se refleja en los temas poéticos. Por otra parte es Amor, la pasión misma, quien se apodera de las capacidades expresivas del amante atrofiándolas o expandiéndolas al azar.

Admitimos que los tópicos de la poesía amorosa que giran en torno a la expresión y al silencio tienen entonces un origen a nivel retórico, en el discurso panegírico medieval e indirectamente un origen de índole sociológica que luego pasó a ser simple temática, las prácticas cortesana del amor cortés, entre las que se encontraba el “secreto amoroso”. Por supuesto, hablar de silencio y expresión en la poesía amorosa europea es hablar de lágrimas. Sin embargo existe otro elemento temático en la poética del llanto elocuente en la poesía española, un componente psicofisiológico: la pasión de amor. Pues tanto el silencio como la voz y el llanto son producto de un estado físico de postración bajo el dominio de la melancolía amorosa.¹⁰⁹ Habían sido los elegíacos latinos quienes, no sin ironía, introducen los escarceos de Eros, como los causantes de la pasión amorosa, de sus signos y de la poesía derivada de ella. Como podemos ver, esta función del mito, se conserva en la poesía trovadoresca, aparece en la de Garcilaso, en poetas posteriores como Soto de Rojas, y llega sor Juana Inés. Los poetas hablarán largamente sobre los signos de la pasión amorosa, tal como la canción IV de Garcilaso

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 273.

¹⁰⁹ A lo largo de este trabajo hemos recogido, al menos en parte, la bibliografía sobre el *amor hereos* y las vacilaciones entre ventajas y desventajas del silencio y de la voz. Sobre la enfermedad de amor tratamos en *supra*, p. 12; en cuanto a la influencia de los elegíacos latinos ver *supra* p. 44-46 y en general nuestro capítulo IV.

lo exponía.

Una vez que la vocación italianizante invadió felizmente a la poesía española cabe recordar el punto de quiebre que significa la poesía de Garcilaso, puesto que su magistral práctica estableció un modelo para los españoles, semejante al que Petrarca fue para los italianos. Petrarca y Garcilaso, en italiano y en castellano respectivamente, son modelos a seguir donde confluyeron un común origen provenzal, la influencia del *dolce stil novo* y los saberes renacentistas. No es de extrañar que la poética del silencio y de la contemplación tengan su punto de partida más sobresaliente en la obra de Garcilaso. Así, aunque en este trabajo no hemos realizado un rastreo exhaustivo en la tradición hispánica de las imágenes del llanto —que por abundantes parecen inabarcables— tenemos ya algunos elementos que nos permitirán observar la pervivencia del motivo en la poesía de sor Juana Inés.

Ella tenía plena conciencia del horizonte que le tocaba vivir y del desgaste que sufrían los temas petrarquistas; así incursionó en el antipetrarquismo con poemas tan bien logrados como el soneto “Señora Doña Rosa, hermoso amago” y el ovillejo “El pintar de Lizarda la belleza”.¹¹⁰ Como ya hemos comentado, la región de la poesía de Sor Juana amorosa que vamos a explorar está respaldada por conocimientos filosóficos anteriores y posteriores al inicio del petrarquismo en las letras hispánicas. Por lo que, en cuanto a nuestro tema se refiere, podríamos hablar de un petrarquismo “ilustrado” o ampliado donde ella agrega variaciones que comentan o matizan la tradición obteniendo una versión única.

VII.4.2 Elocuencia de las lágrimas en la poesía de Sor Juana

Antes de abordar la poética del llanto en la obra de nuestra décima musa, consideremos otro punto de vista que intenta explicar la insistencia de la lírica en las dificultades de la expresión:

Il semble bien que l'affirmation de la difficulté d'exprimer son expérience montre moins la carence, ou la déficience d'un langage donné (le langage verbal), que son inadéquation, la nécessité de recourir à une autre langage (doit-on encore dir langage? Disons-le por simplifier, mais avec quelque abus) [...] on s'aperçoit que la phénoménologie psychophysiologique de la poésie lyrique amoureuse repose sur une communication non-verbale, mais extrêmement précise (ce qui veut dire: précisément décrite et transmettant des messages précis au moyen de signaux parfaitement

¹¹⁰ Raúl DORRA, ha estudiado la manera en la que sor Juana asimilaba y criticaba la tradición petrarquista, “Jacinto Polo, maestro de Sor Juana”, Margo GLANTZ, *Sor Juana y sus contemporáneos*, México, UNAM, 1998.

clairs).¹¹¹

Es decir que los signos visuales no sustituyen al lenguaje articulado a causa de su ineficiencia expresiva. Así vemos que en la poesía del *dolce stil nuovo* había ya una prefiguración de la visión ficiniana sobre la jerarquización de los sentidos, el oído y la vista son los más altos sentidos, pero la vista está por encima de todos. En un bellísimo pasaje, apuntado por Gérard Genot, Dante afirma que la boca no es el órgano de la palabra sino de la sonrisa.

En la poesía del *Dolce Stil Novo*, los ojos y la mirada de la Dama, nos dice Genot, son tanto el soporte del lenguaje como su contenido, mientras los ojos del amante tienen una función únicamente receptora; los ojos de la Dama son un espejo, los del amante una ventana. Ésta lírica, desde el Medievo, canta pues a la contemplación, la vía por excelencia de percibir la belleza universal en un rostro particular y alcanzar así la verdad divina. En el caso de Petrarca, sin embargo, hay un desplazamiento del centro a la periferia, la mirada y el rostro del amante también merecen ser leídos¹¹². El significado se desliga entonces de ambos rostros, queda fuera de ellos; ambos rostros igualmente pueden adquirir las funciones del significante.

En este sentido los diálogos amorosos que se entablan en la poesía de Sor Juana se ubican claramente en la línea de Petrarca. Pero aún más acentuadamente que en el Aretino, nuestras imágenes se concentran en la utilidad expresiva o la eficacia que para el amante representan los signos visuales; y entre ellos las lágrimas serán el más fidedigno. Esta es una de las diferencias diametrales que separan a la poesía sorjuanina del Trecento italiano, con la que comparte la constante frecuentación a la psicofisiología del amor y la predilección por los signos visuales.

Las imágenes que aquí estudiaremos, pues, presentan el común denominador de evidenciar la ineficacia del lenguaje verbal. Un hecho que no presentaría mayor particularidad a no ser porque en otras regiones de su lírica Sor Juana formula una severa crítica a la palabra articulada. Nos parece que la poesía de sor Juana aborda el problema de la opacidad verbal, para ella no solamente resulta ineficaz la ventana en el pecho, o la transducción del corazón en lágrimas, sino la palabra misma, los juegos del ingenio han de ser vigilados por el arte del saber vivir. La Fénix de México se desalienta ante los escasos logros que el discurso ofrece tanto a la ciencia como a la poesía:

Supuesto discurso mío,

¹¹¹ GENOT Gérard, "Pétrarque et la scène du regard" en *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*", Durham, North Carolina, 1972, p. 1.

¹¹² *Ibidem*, p. 9.

que gozáis en todo el orbe
entre aplausos de entendido
de agudo veneraciones
mostradlo, en el duro empeño
en que mis ansias os ponen
dando salida a mis dudas,
dando aliento a mis temores.

OC I: 17, Romance 4, vv. 1-8

La vida pública de la capital novohispana, donde al fin y al cabo la jerónima se vió insertada a pesar de su encierro conventual, le había impuesto grandes desafíos en materia de comportamiento, mayores quizá que los que había observado los varones intelectuales a confeccionar una moral al uso y necesidades del tiempo. Su mayor preocupación será, encontrar un lugar éticamente aceptable donde ubicarse como intelectual que le permita salir al paso en la encrucijada que le tocó vivir. Así tanto en su poesía como en su prosa encontramos recurrentes referencias a este deseado *ars vivendi*

Para todo se halla prueba
y razón en que fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto.

...

OC I: 5, Romance 2, vv. 41-44

Pues, si no hay quien lo sentencie,
¿por qué pensáis, vos, errado,
que os cometió Dios a vos
la decisión de los casos?

...

vv. 49-52

El discurso es un acero
que sirve por ambos cabos:
de dar muerte, por la punta;
por el pomo, de resguardo.

vv. 61-64

El reto de sor Juana era combinar su pasión por los estudios y un comportamiento moralmente aceptable tanto para su sociedad como para ella misma. La palabra cifra en sí misma los límites de la ciencia, las angustias del espíritu y los riesgos de la vida común. Científicos y legos deberán manejar los afilados “aceros” del discurso.

Cuando Sor Juana tendría unos treinta y dos o veintinueve años, compone unos villancicos para la festividad de San Pedro a celebrarse en la Catedral Metropolitana. Es la ocasión más temprana, según mi lectura, en la que versifica sobre la opacidad de la palabra y la

transparencia de las lágrimas. Todo este juego de villancicos gira sobre el motivo de las lágrimas de Pedro derramadas precisamente luego de haber pronunciado palabras traicioneras:

Ya no fía el dolor a la lengua,
porque teme que ella cometa traición,
y encubriendo las penas del pecho,
mudando las voces, trueque la intención.

(OC II: 81, San Pedro, 1683, Vill. VII, vv. 9-12)

— Interferencia del llanto en la voz

Podemos distinguir un primer grupo, entre las imágenes de llanto que nos ocupan, donde se expone el conflicto con la expresión oral y con la expresión escrita.

En el *Divino Narciso*, justo antes de que la ninfa Eco –desdeñada y doliente, ya que la Naturaleza Humana ha merecido el amor del Divino Amante--, estalle en llanto, la Soberbia compañera suya, señala la inmovilidad y la mudez de la llorosa. El llanto y la queja obstaculizan el discurso de la ninfa réproba, será larga la intervención de Eco pero Sor Juana la presenta como un discurso estéril puesto que no conmueve al Divino Narciso:

Soberbia:

Estatua de sí misma, enmudecida,
ni aun respirar la deja dolorida
la fuerza del ahogo que la oprime,
aunque con mudas señas llora y gime

OC III: 65, Escena XI, 1454-1457

En el rostro y en la voz de Eco, el llanto obstaculiza la palabra y es inexpresivo en sí mismo, su única función es confirmar la profecía de Tiresias. Los llantos de la Naturaleza Humana, por el contrario llevan a su plenitud la expresión del sentimiento. Así se contraponen el llanto inútil del enfermo de amores con el llanto del alma piadosa en su encuentro con la divinidad. Como hemos visto, los ojos de la ninfa redimida son la fuente de la cita amorosa, espejo donde el Amand Divino puede contemplarse y reconciliarse. Después del encuentro, en la Fuente, de la Naturaleza Humana y el Divino Narciso, y después de la erótica muerte de éste, comienza “una música triste” dicen las acotaciones y sale la Naturaleza Humana llorando, el

estribillo de las estrofas cantadas es una invitación al llanto: “¡Llorad su muerte”. El carro de la Fuente se habrá ocultado y así como el agua de ese manantial reunió a los amantes por vez primera después de la separación por el pecado, el agua de las lágrimas los une por segunda vez con mucha más fuerza:

De la fuerza del llanto
mi rostro se entumece,
y se ciegan mis ojos
con lágrimas que vierten.
Mi corazón, en medio
de mi pecho, parece
cera que se derrite
junto a la llama ardiente.
¡Sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad Su Muerte!

OC, III: 85-86, vv. 1889-1998

Una vez que el llanto cesa reaparece el carro de la Fuente. El espejo, la fuente, las lágrimas son equivalentes. En otras ocasiones la mudez que los sollozos provocan es del todo deseable en los amantes para evitar el uso desafortunado del lenguaje verbal

Oiga tus dulces ecos
y, en cadencias turbadas,
no permita el ahogo
enteras las palabras

OC, I: 201, Endecha 76, vv. 29-32

El llanto debe sustituir a las palabras puesto que el aparato respiratorio y el fonador sufren una severa modificación cuando se estalla en llanto, el estado alterado se manifiesta con una especie de apnea o ahogo y una rítmica turbación de la voz. Se trata, en este caso de un llanto en ambos amantes. La relación entre la expresividad aventajada de las lágrimas no quedará en la fase oral. Ya bajo la influencia de las *Heroidas* hemos observado que las lágrimas quedan plasmadas en el papel, al igual que la escritura

Las lágrimas como tinta aparecieron quizá por vez primera en el tríptico de sonetos a la muerte de la Marquesa de Mancera compuestos en 1674, cuya estructura obedece a la elegía

funeral barroca.¹¹³ El primero de los sonetos está dedicado al cuerpo de la virreina. Se trata a la belleza como un valor moral, idea neoplatónica de capital importancia que estructura también al *Divino Narciso*. El segundo soneto está dedicado al alma que sube al Cielo. En el tercer soneto se advierte la óptica amorosa asimilada ya a una temprana edad, Sor Juana tenía 26 o 23 años cuando escribe estos versos. El repertorio o campo de imágenes es consistente, los ojos y los afectos que nacieron de aquellos otros no percibirán ya la fuente de luz y de espíritus que eran los ojos de Laura.

Mueran contigo, Laura, pues moriste
los afectos que en vano te desean,
los ojos a quien privas de que vean
hermosa luz que un tiempo concediste

muera mi lira infausta en que influiste
ecos, que lamentables te vocean,
y hasta estos rasgos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste

(OC I: 300, Soneto 188)

Percepción, pasión y expresión; ojos, amor y poesía agonizan ante la muerte de Laura. Los signos escritos también están moribundos y como tales, contrahechos, mal formados. Sor Juana transforma a la expresión gráfica de los signos verbales en iconos: la pluma está llorando melancólicas lágrimas de tinta. Ya hemos comentado la medida en que estas imbricaciones entre lágrimas y tinta están relacionadas con la estructura de la elegía y de la epístola.¹¹⁴

En el romance 6, “Ya que para despedirme”, se describe una despedida apresurada, no hay posibilidad de un encuentro final y si lo hubiera, el llanto no permitiría las palabras, entonces se apela a la palabra escrita para hacerse escuchar:

Ya que para despedirme,
dulce, idolatrado dueño,
ni me da licencia el llanto
ni me da lugar el tiempo,

háblente los tristes rasgos
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros.

¹¹³ Ver *supra* pp. 74-82.

¹¹⁴ Ver *supra* pp. 64-74.

Y aun esta te hablará torpe
con las lágrimas que vierto
porque va borrando el agua
lo que va dictando el fuego.

OC, I: 23, Romance 6, vv. 1-12

Un tópico áureo por excelencia, la oposición agua-fuego: las lágrimas provocan el silencio y la elusión puesto que en su naturaleza acuosa se oponen al fuego del sentimiento. Los sollozos obstaculizan la palabra hablada, y la voz poética recurre a la escritura, pero el lenguaje no escapa así del poder de las lágrimas que diluyen incluso a la tinta negra como la melancolía. El humor transparente superará al humor negro. Así se vincula en este romance a la tinta y a las lágrimas con otra imagen de fortuna, cultivada sobre todo por Quevedo, es decir, el agua engendrada por el fuego que se desprendía del emblema de Otto Vaenius que muestra a Eros, atizando el fuego de un alambique donde se destilan lágrimas.

Se insiste pues en el valor de las palabras escritas, aunque de expresión debilitada, tales tópicos funcionan como exordio antes de invitar al amado a evocar el rostro de la llorosa enamorada junto con otra serie de estampas –más bien abstractas— de dolor, cada cual completada en una de las siguientes seis cuartetos del romance : Mira la fiera borrasca (la tempestad del pensamiento), Mira cómo ya el vivir (la vida no deseada), Mira la muerte que esquiva (muerte encarecida), Mira cómo el cuerpo amante (vivo sólo al dolor). Cinco de estas seis cuartetos son introducidas con el imperativo “mira”, llevando la atención de lo verbal a lo visual. Así sor Juana hace uso del discurso elegíaco para presentar al lector una serie de imágenes contemplables en la mente.

Al fin y al cabo el romance discurre a lo largo de veinticinco cuartetos, pero las dos últimas se introducen con cierta premura que atribuimos no a una impericia por parte de la poeta sino a un buscado efecto, simular un poderoso sollozo que detenga la escritura y finalice el poema. Recordemos que, en la estructura epistolar, tanto la apertura como el cierre hacían frecuentemente referencias a la escritura.

Y perdona si en temer
mi agravio, mi bien, te ofendo,
que no es dolor, el dolor,
que se contiene en lo atento
y a Dios, que con el ahogo,

que me embarga los alientos,
ni sé ya lo que te digo
ni lo que te escribo leo.
vv. 101-108

VII. 4.3 La pluma: vía apenas posible para la expresión

Vemos en estos poemas, hay una última esperanza en el lenguaje verbal siempre y cuando se trate de lenguaje escrito que remita a las imágenes. Regresemos ahora a la lira 211 que comenzamos a comentar en el primer capítulo de este trabajo.

Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas,
púes del viento las fío,
que breve las conduzca a tus orejas:
si no se desvanece el triste acento,
como mis esperanzas en el viento

Óyeme con los ojos
ya que están tan distantes los oídos
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos
y, ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo pues me quejo muda

OC, I: 313, Lira 211, vv. 1-12

Estas celebradas estrofas de Sor Juana no involucran propiamente ninguna lágrima, sin embargo comparten con el romance y la endecha que acabamos de estudiar la insistencia en remitir la atención de lo sonoro a lo visual —además de compartir los mismos modelos poéticos, es decir las elegía “Al campo vas” de Fray Luis de León y “Se quel dolor, che va innanzi al morire” de Luigi Tansillo¹¹⁵—. Se trata de un exordio muy semejante al del romance 6, preámbulo de una serie de imágenes cifradas en tópicos del paisaje que son iconos del llanto: el arroyo, la tórtola; y del dolor: el ciervo en la fuente, la liebre que huye, etc. Recordemos la importancia que tiene el mundo natural en la égloga conmovido por la pena de amores. El común denominador de estos dos poemas es el valor que se le da a la escritura. Mientras que la elegía y la epístola acentúan la presencia de la escritura con la finalidad de marcar la distancia y

¹¹⁵ Ver *supra*, p. 64

la ausencia. En este caso hay una transformación, es la escritura, que finalmente se decodifica con la vista, la encargada de la misión. La distancia hace imposible la interlocución oral y es necesario que el amante “escuche con los ojos”.

Hasta aquí, las imágenes que hemos tratado se relacionan no propiamente con una retórica del silencio; podríamos referirnos a esta poética más exactamente con el término “debilidad de la palabra” como Christine Orobitg ha dicho de la poesía garcilasiana, una palabra moribunda que dice anularse a sí misma para granjearse cierta elocuencia, siempre y cuando se atiende a su condición de escritura. Si Garcilaso presenta una oscilación entre voz y silencio, las imágenes llorosas de sor Juana parecen tender hacia la escritura como vía posible de expresión

VII. 5 Las lágrimas

VII. 5. 1 Signos para la expresión del alma

Otro grupo de imágenes deja fuera tanto las referencias a iconos reconocibles del mundo natural, como al carácter visual de la escritura para concentrarse en el valor significativo de las lágrimas en el rostro:

Afligidos los Hombres,
sin voces su tristeza,
con lágrimas sus ojos,
el sentimiento muestran,
[pues no les permite hablar tan grave pena.]
Y así, de mis clamores
cesen ya las *endechas*,
pues mejor silencioso
el corazón dijera
lo que articular no puede ya la lengua.

OC, II: La Asunción, 1686, p. 312, vv. 26-35

En la literatura religiosa, como era de esperarse, las lágrimas son la mejor prueba de la veracidad. No obstante, ya en los mismos villancicos la monja advierte que las lágrimas de arrepentimiento han de ser leídas conceptualmente:

Hoy de Pedro se cantan las glorias,
al dulce, al doliente, al métrico són
de suspiros que forman conceptos,
de dolor que es lira, de llanto que es voz

OC, II: 81, San Pedro 1683, vill. VII, vv. 1-4)

Hablar me impiden mis ojos,
y es, que se anticipan ellos,
viendo lo que he de decirte,
a decírtelo primero.

óye la elocuencia muda
que hay en mi dolor sirviendo
los suspiros de palabras,
las lágrimas de conceptos

OC, I: 24 Romance 6, vv. 13-20

Evidentemente, sor Juana comparte el tópico de la antigua tradición, las lágrimas hablan por el enamorado mejor de lo que podrían hacer las palabras. La poesía elegíaca buscaba expresar en razonado discurso el desorden de las pasiones. En la poesía de sor Juana, se pone en duda la capacidad catártica del llanto elegíaco así como la fiel y segura traducción que efectuaban en la poesía religiosa. Las lágrimas no mantienen una transparencia uniforme, sino que revelan significados distintos a aquel que sepa reconocerlos.

VII. 5. 2 La pena mayor: llanto o silencio

¿Quales serán los despojos
que, al sentir algún despecho,
siendo tormento en el pecho
es desahogo en los ojos?¹¹⁶

Enigma 11

Como ya hemos comentado, el mantener oculto el amor es un ejercicio que puede ofrendarse a la dama, pero que no es indispensable; tal fineza pasa a la poesía y se cultiva con

¹¹⁶ Sor Juana Inés de la CRUZ, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* (Edición y estudio de Antonio Alatorre), El Colegio de México, 1994, p. 127.

enorme proliferación la idea de que el mejor amante es el que oculta su llanto y su dolor. Incluso nos parece que los preceptos del amor cortés ligados al silencio guardan menos relación con este tópico llamado “morir callando” que con el hecho de que el amor cortés fuera una prueba continua donde el amante debía soportarlo todo y ser perfecto en todo para agradar a la dama:

Agora que conmigo
sola en este retrete,
por pena o por alivio
permite amor que quede.
Agora, pues que hurtada
estoy, un rato breve,
de la atención de tantos
ojos impertinentes.
Salgan del pecho, salgan
en lágrimas ardientes,
las represadas penas
de mis ansias crueles.
Afuera ceremonias
de atenciones corteses,
alivios afectados,
consuelos aparentes.
Salga el dolor de Madre,
y rompa vuestras puentes,
del raudal de mi llanto
el rápido torrente.
[...]

OC I: 204, Endecha 78, vv 1-20

Cabe señalar el parecido que los versos 9-10 tienen con otros de Garci Sánchez de Badajoz. “Salgan las plabras mías / sangrientas del coraçon / entonadas de aquel son / que cantaua Hieremias / en el monte Sion”. Invitación al llanto donde se contraponen la pasión y la razón:

Ceda al amor el juicio
y con extremos muestre
que es solo de mi pecho
el duro Presidente.

vv. 37-40

Amor es quien otorga una tregua en la batalla que libra el amante; permitiendo la soledad, concede derramar copiosas lágrimas¹¹⁷. Aparentemente, donde privarán los afectos, como en toda elegía, con la condición de hacerlo mediante un discurso razonado que conduzca

¹¹⁷ cabe señalar un detalle más en esas endechas: a la hora de las lágrimas la razón queda a la sombra de la emoción

al dominio final de las pasiones. Hasta aquí Sor Juana sigue sin mayores sobresaltos la tradición establecida. De otra manera, los llantos derramados por los amantes cortesanos, obedecen a un comportamiento que significa una vía de ascenso moral y social. Pero si el llanto se derrama en soledad, el amante no arriesga nada. Será mucho mayor un amor que muestre rudo al cortesano “Y perdona si en temer/ mi agravio, mi bien, te ofendo / que no es dolor el dolor / que se contiene en lo atento” (Romance 6). Así sucede también al enamorado de Anarda, que no puede dejar de llorar al contemplarla. La rudeza de las lágrimas rinde mayor tributo al amado.

Un agravio puede convertirse en fineza y una fineza en agravio. Sor Juana, de un modo bastante singular, lleva bastante lejos la importancia de la interpretación del comportamiento cortesano. Pareciera sin embargo que en la prosa de Sor Juana encontramos la opinión contraria al romance 6 y al soneto “Mandas Anarda”: la pena mayor no se manifiesta con llanto. En la Carta Atenagórica, la autora contradice a Vieira quien pretendió demostrar, en oposición a San Agustín, que Cristo brindó a los hombres una fineza mayor que morir, esto es el ausentarse. Sor Juana va refutando cada argumento de Vieira y ofreciendo numerosos argumentos en contra. En uno de estos puntos, Vieira afirma que fue mayor fineza ausentarse que morir puesto que la Magdalena llora en el sepulcro y no al pie de la Cruz; Sor Juana sostiene que tal prueba “por texto” no es válida ya que el dolor mayor no se manifiesta con llanto. Sor Juana ofrece además otros casos de las Sagradas Escrituras: Cristo llora por la muerte temporal de Lázaro y no llora por la muerte eterna de Judas; María no llora al ver a su hijo muerto, mientras que las demás mujeres, sí lo hacen; Magdalena llora por la muerte de su hermano, pero no llora por la de Cristo. Para un mejor entendimiento de este fenómeno, nuestra jerónima trae a colación sus buenos conocimientos médicos:

Cuando se recibe algún grande pesar, acuden los espíritus vitales a socorrer la agonía del corazón que desfallece; y esta retracción de espíritus ocasiona general embargo y suspensión de todas las acciones y movimientos, hasta que, moderándose el dolor, cobra el corazón alientos para su desahogo y exhala por el llanto aquellos mismos espíritus que le congojan por confortarle, en señal de que ya no necesita de tanto fomento como al principio.

OC, IV: 419

Lo sorprendente de este argumento no radica en los profundos conocimientos médicos de Sor Juana (en anteriores capítulos hemos expuesto los argumentos que nos hacen pensar así) sino en la cercanía de sus afirmaciones con una página de Descartes:

Les larmes ne viennent pas d'une extrême tristesse, mais seulement de celle qui est mediocre et accompagnée ou suivie de quelque sentiment d'amour, ou aussi de joie.

Les larmes ont leur origine aux vapeurs qui sortent de tout les parties de notre corps, et qui se convertissent en eau. Il ya deux causes qui fassent que les vapeurs se changent en larmes: Quand la figure du pore par où passent est changée, comme quand un fetu tombe dans l'oeil. L'autre cause est la tristesse suivie d'amour ou de joie ou de quelque cause qui fait que le coeur pousse beaucoup de sang vers les artères.

Le vieillards pleurent souvent d'affection et de joie a cause de leur froideur naturel encore qu'acune tristesse n'ait précédé. Le même arrive aux enfants car ils on toujours assez de sang pour produire beaucoup de vapeurs.¹¹⁸

Entonces cabe la posibilidad de que no sea la razonable aplicación del código cortés lo que mantenga secos los ojos del enamorado, sino el embate mismo de la pasión amorosa. La Anarda del soneto tendría así toda la razón en exigir a su vasallo como mayor prueba de amor no una pasión que cause llanto y por la cual quede degradado ante las leyes de amor, sino más bien aquella pasión que lo deje pasmado sin derramar una sola lágrima. Y aquí nos encontramos con una grave dificultad. El amor llega a ser una pasión de la que ya ni siquiera el llanto puede dar testimonio. La elocuencia de las lágrimas, después de todo, no es tan infalible. Una vez más el silencio se lleva la máxima presea de la elocuencia.

No todas las lágrimas pueden presentarse como una fineza, ni todas las finezas exigen la presencia del llanto. Sor Juana seguramente sorprendió a los lectores de la *Atenagórica* con la singular fineza que postula como la mayor entre las que Cristo brindara a los hombres: una fineza negativa, no hacer nada por ellos.

Al igual que en la poesía de Garcilaso, lo importante no es afirmar o negar la elocuencia de las lágrimas. Lo más importante en nuestro caso sería establecer las diferencias que separan a estos dos autores en su tratamiento de esta tónica. Entonces, en el caso de sor Juana, podemos hablar de una casuística de las lágrimas o una entera libertad que se percibe al argumentar a favor o en contra de cualquier causa, con igual acierto. Pero de mayor relevancia resultaría tener en cuenta el destino que había tenido en Europa los ideales de la literatura cortesana. Para el

¹¹⁸ DESCARTES, *Le passions de l'âme*, Ed. cit., 221, difiere, en puntos centrales, de los conocimientos renacentistas sobre la psico-fisiología humana, en cuanto a las lágrimas no las relaciona con los espíritus sutiles. Descartes explica tanto las actividades cerebral, nerviosa y muscular como las percepciones y emociones a partir de los "espíritus animales". Sin embargo afirma que no hay nada en el cuerpo (entiéndase funciones) que podamos atribuir al alma salvo los pensamientos. Descartes admite ignorar el principio corporal de los espíritus, es decir recoge los conocimientos médicos anteriores con la salvedad de no asociar a los espíritus con el "alma universal", les atribuye más bien un modo puramente físico de funcionamiento. En cuanto a las lagrimas se refiere reconoce, en coincidencia con la antigua "teoría de la contemplación", como uno de sus orígenes a los vapores sanguíneos y admite que los vapores se derraman cuando hay algún traumatismo que causa la modificación de sus habituales canales de escape al exterior.

siglo XVII, ya no operan las ambiciones de la superación espiritual del cortesano a través del amor. En ese lugar se ha colado la ideología maquiavélica que buscaba la utilidad más que la ética, y una literatura que respondía a la Razón de Estado. Y así, finalmente del mismo modo que caduca el ideal de veracidad y de fidedigna expresión de las ideas bellas concebidas en las telas del corazón, se impone la necesidad de ocultar los pensamientos a los demás y, al mismo tiempo, hacer una lectura precisa sobre el lenguaje corporal de los otros. Así ya no son únicamente los amantes quienes se involucran en descifrar semblantes, sino precisamente todo aquel que amo y señor de sus pasiones, puede inquirir sobre las de su prójimo. La antigua técnica fisiognómica, —considerada tan cercana a la astrología— se pone al servicio de la filosofía moral.

Otra “fineza rara”, aparece en la lírica de Sor Juana estrechamente relacionada con la fisiología del amor. El enamorado está muerto en vida porque su alma continuamente se le escapa a través de los ojos, al punto que ésta sale completamente y queda sin cuerpo alguno, entonces busca alojarse en el alma del amado, si éste la recibe, ingresa también por los ojos y penetra hasta el corazón. Si por desventura el amado no recibe el alma de su amante se convierte en asesino, pues el alma se hallará sin recinto alguno. Tal es el duro dictamen de Ficino para aquellos que no son capaces de corresponder al amor que inspiran, sea o no en el ámbito de la pareja. Es la doble temática elegíaca de amor y muerte que la elegía parecía prefigurar desde la Antigüedad y que Ficino sistematizó en su sistema filosófico. Sor Juana versifica sobre esta “transmigración” del alma en unas endechas sobre amor y muerte donde la moribunda amante se dirige a un adorado Fabio:

Recibe de mis labios
el que, en mortales ansias,
el exánime pecho
último aliento exhala
Y el espíritu ardiente,
que vivifica llama
de acto sirvió primero
a tierra organizada,
Recibe, y de tu pecho
en la dulce morada
padrón eterno sea
de mi fineza rara.

OC, I: 202, Endecha 76, vv. 53-64

Remitimos una vez más al exhaustivo estudio que Guillermo Serés dedica al tópico de la

“transformación” de los amantes, rastreando sus orígenes desde los mismos Platón y Aristóteles, hasta los últimos ecos en los siglos XIX y XX. Una de las fuentes más cercanas a sor Juana, además de toda la poesía que cultivó el tópcio, serían los mismos tratados neoplatónicos. Ficino retoma la idea, casi sin lugar a duda de la poesía estilnovista— con Guido Cavalcanti a la cabeza—, corriente que a su vez tendría alguna relación con el *Vitae philosopharum* de Diógenes Laercio¹¹⁹. Se trata pues de uno de los principales argumentos que Ficino ofrece en el *De amore*, para afirmar la inmortalidad del alma.

Platón llama al amor cosa amarga. Y no sin razón, porque cualquiera que ama muere¹²⁰... Pues su pensamiento, olvidándose de sí, ciertamente no piensa en sí. Y ciertamente el espíritu afectado de tal manera, no obra en sí mismo, pues la operación principal del espíritu es el propio pensamiento. Aquel que no obra en sí, no es en sí, pues hay una identidad entre estas dos cosas, ser y obrar¹²¹... Hay dos especies de amor, no es el amor simple, el otro, el recíproco. Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí, como ya hemos demostrado, ni tampoco en el amado, al ser despreciado por éste... Por tanto, aquél que ama a otro y no es amado por él no vive en ninguna parte. Y por esto el amante que no es amado está muerto completamente. Y no resucita jamás si la indignación no le reanima. Pero cuando el amado corresponde en el amor, el amante vive al menos en él. Y aquí se produce ciertamente un hecho admirable¹²².

...
Y el amante se apodera de sí mismo por otro, y cada uno de los amantes se aleja de sí mismo y se acerca al otro, y muertos en sí resucitan en el otro. En el amor recíproco hay una sola muerte y dos resurrecciones. Pues quien ama muere en sí una vez, cuando se abandona. Pero al instante revive en el amado, cuando el amado lo acoge con ardiente pensamiento. Y también revive cuando se reconocer por fin en el amado, y no duda ya de que es amado.¹²³

Tanto los poetas del *dolce stil nuovo* como Ficino describen una forma superior de amor engendrado en la contemplación de la belleza. Tal contemplación sin embargo tenía un origen sensible, aunque la vista fuera el más alto de los sentidos; en las páginas de Ficino se habla incluso de un intercambio de humores a través de los ojos, que hará a los amantes desear una y otra vez los contactos a través del cuerpo y sus fluidos, si es que ese amor se quedaba en la pura naturaleza animal, el *amor ferino*:

¹¹⁹ Rocío de VILLA, Estudio preliminar en Marsilio FICINO, *De amore : Comentario a "El banquete" de Platón* (Traducción y estudio preliminar de Rocío de Villa), Madrid, Tecnos, 1986, p. XXXII.

¹²⁰ Marsilio FICINO, *Op. cit.*, 41.

¹²¹ *Ibid.*, 41.

¹²² *Ibid.* 42.

¹²³ *Ibid.*, 43

Poned, os ruego, ante vuestros ojos a Fedro de Mirrinote y a Lisias, el orador, cautivado por el amor de éste. Lisias se queda con la boca abierta ante el rostro de Fedro, Fedro dirige las centellas de sus ojos a los ojos de Lisias. Y con estos destellos transmite a la vez su espíritu (*spiritus*). El rayo de Fedro se une fácilmente con el espíritu (*spiritus*) del otro. Este vapor, generado en el corazón de Fedro, al instante se dirige al corazón de Lisias, or cuya dureza se hace más denso, y de nuevo vuelve a su anterior estado, en a sangre de Fedro, de modo que, cosa asombrosa, esta sangre de Fedro está ya en el corazón de Lisias¹²⁴.

Por esta exhalación de rayos, y con ellos de humores, se consideraba que las enfermedades propias de la sangre se transmitían por la mirada y así el amor también comenzaba por ser una infección de la sangre adquirida a través de los ojos.

A partir de los espíritus, de naturaleza intermedia entre la luz y la materia —que nos recuerda inmediatamente la teoría de la onda-partícula de Heisenberg— se explicaba durante el Renacimiento la coyuntura entre el amor sensible y el suprasensible. La doble naturaleza de los espíritus podían transportar información del mundo material al inmaterial.

VII. 5. 3 Lectura barroca de las lágrimas

El rasgo corpuscular o humoral de la teoría amorosa persiste, pues, en el cultivo de la lírica y cobra fuerza en el tópico del “corazón deshecho en lágrimas” que representa quizá la imagen lacrimosa de mayor fortuna en la poesía de Sor Juana. Posiblemente la fecha más temprana en que ella lo utiliza sea en 1683 en los villancicos compuestos para la fiesta de San Pedro Apóstol:

¡Oh Pastor, que has perdido
al que tu pecho adora!
llora, llora:
y deja, dolorido,
en lágrimas deshecho
el rostro, el corazón, el alma, el pecho

OC, II: 79, San Pedro, 1683, Vill. V, vv. 1-6

En lágrimas y suspiros
alma y corazón, a un tiempo,
aquel se convierte en agua,

¹²⁴ *Ibid.*, 203.

y esta se resuelve en viento.

I: 22, Romance 6, vv. 41-44

Nos atrevemos a decir que, aunque no formulada en versos, la imagen tiene su germen en la teoría humoral que hemos ya expuesto en capítulos anteriores. Luego, Guido Cavalcanti, el poeta filósofo—como lo llama Ficino—plasma en poesía tales conocimientos que le venían de los tratados médicos medievales, principalmente de los textos de influencia averroísta¹²⁵:

Io non pensaba che lo cor giammai
Avesse di sospir' tormento tanto,
Che dell'anima mia nascesse pianto
Mostrando per lo viso agli occhi morte¹²⁶

Ficino, conocedor de la tradición médico-filosófica medieval sobre la melancolía y el amor comenta la canción de Cavalcanti “Donna me pregga per ch’eo voglio dire” e integra así, en su sistematizado *De amore*, la teoría de los estilnovistas sobre la coyuntura entre el amor sensible y el suprasensible, el placer y la contemplación. En capítulos del *De Amore* previos a dicho comentario, Ficino discurre sobre la manera en la que surge el amor. Más aún, desde el principio de su tratado, se establece al amor como el motor del universo, sentimiento o pasión cuyo origen es la contemplación de la belleza. Pues bien, en el discurso VI, Ficino compara la belleza de Dios, el ángel, el alma y el cuerpo y utiliza la fábula de Narciso para ejemplificar la calamidad que sobreviene a quien confunde el amor sensible con el amor elevado y universal:

Porque el espíritu, siguiendo al cuerpo, se desprecia a sí mismo, y no se sacia con el uso del cuerpo. Pues él no apetece en realidad el propio cuerpo, sino que, como Narciso, seducido por la forma coporal, que es la imagen de su hermosura, desea su propia belleza. Y como no se da cuenta de este error, deseando una cosa y persiguiendo otra, no puede colmar jamás su deseo. Y por esto *se consume deshecho en lágrimas*, o sea, el espíritu, después de que está fuera de sí y caído en el cuerpo, es atormentado por perturbaciones perniciosas y corrompido por las bajezas del cuerpo, y muere, por así decirlo, porque ya parece ser más cuerpo que espíritu.¹²⁷

¹²⁵ En especial de Alberto Magno y la escolástica, así lo apuntan algunos estudiosos José Ramón Masoliver, traductor al castellano de Cavalcanti.

¹²⁶ Yo no pensé que el corazón jamás / atormentado suspirase tanto / que a mi alma hiciera deshacerse en llanto, / a otros ojos mi faz mostrando muerte/..., CAVALCANTI, Guido, *Cancionero* (Edición de Juan Ramón Masoliver), Madrid, Siruela, 1990, p. 22.

¹²⁷ Marsilio FICINO, *Ed. cit.*, p. 179

Para el médico Ficino las lágrimas eran signo de melancolía tormento de quien se deja dominar por el amor sensible, son una degradación de los sutiles espíritus, puesto que son una conversión de lo intangible y luminoso a lo tangible y material; el alma se convierte en un simple fluido corporal. El neoplatonismo, pues, rechazaba las lágrimas como uno de los signos de la locura. Las lágrimas del melancólico, que Ficino estima en tan poco, son preciosas para Sor Juana, pues gracias a su naturaleza corpuscular se convierten en mensajeras directas del alma:

De tu rostro en el mío
haz, amoroso, estampa
y las mejillas frías
de ardiente llanto baña
tus lágrimas y mías
digan equivocadas,
que, aunque en distintos pechos,
las engendró una causa.
Unidas de las manos
las bien tejidas palmas
con movimientos digan
lo que los labios callan

OC, I: 202, Endecha 76, vv. 33-44

Las lágrimas que la amante derrama son los espíritus transformados, que provienen del corazón, primer recinto donde se forma la imagen del amado, misma que sale al exterior y se imprime en las mejillas. Es un amor recíproco, por lo tanto si el amado también llora, le acontece lo mismo y ocurre un intercambio de rostros que vuelven a confundirse en el abrazo cuando se mezclan las lágrimas.

El llanto realiza la exteriorización de una imagen al tiempo que su asociada corporeidad permite la unión de tales imágenes y la comunicación del sentimiento. Las lágrimas “equivocadas” es decir, confundidas, mezcladas de los dos cuerpos se confunden al tiempo que se entranan en un tejido las “palmas” de las manos. Hay aquí un contacto de las lágrimas con el cuerpo, un estrecho abrazo y una mezcla humoral, casi una cópula. Recordemos que desde épocas de los tratados averroístas, el pneuma inflama el órgano reproductor masculino y el semen se compone también de espíritus vitales.

Gracián había clausurado la vigencia del símbolo de la ventanilla en el corazón, para él la observación, apoyada en la razón, seguía siendo el instrumento máspreciado como guía en la lectura del comportamiento humano. No obstante, Gracián no es la excepción en esta literatura

de toda una época que se empeña en reafirmar los engaños de la vista. Para sor Juana, al menos así parece indicarlo su lírica, ni la vista ni el lenguaje, aislados eran competentes herramientas en la lectura del mundo. La boca no daba cuenta de los arcanos del corazón, y la vista también podía ser bien engañosa. No pocos de sus poemas giran sobre este asunto, por ejemplo, el conocido soneto:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

I: 277, Soneto 145, vv. 1-4

En su adopción del emblema de la mano ocular, sor Juana reafirma sus dudas sobre la vista, en todo caso, el último escrutinio lo hará el más bajo de los sentidos, el tacto:

decrépito verdor imaginado;

...

sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;
que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

OC, I: 280, Soneto 152, vv. 6, 9-14

Como se sabe, el soneto parece provenir directamente del emblema XVI de Alciato, donde la mano, vale decir el tacto, es símbolo de prudencia. Emblema llevado a la hipérbole por Gracián, en el Argos de manos oculares. Vemos así que la sagaz combinación de los dos sentidos más alejados para el platonismo, no era ajena al pensamiento del Barroco.

Para el Renacimiento, el tacto proveía la información menos propicia para el conocimiento, pues las vividas sensaciones que proveía lo relacionaban inmediatamente con el bajo mundo de las pasiones. Nada más alejado de las purísimas imágenes ópticas que saltaban de espejo en espejo hasta conseguir su más pura recreación. Sin embargo, no por rudo era menos útil, para Pinciano era, nada menos, que el portador de la felicidad.¹²⁸ El tacto también

¹²⁸ Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Op. cit.*, p. 20.

había sido valorado en las corrientes de pensamiento que daban importancia a la información sensorial.¹²⁹

El tacto, un órgano sensorial considerado tosco y burdo en el neoplatonismo, parece colocarse por encima de la vista en la poética del llanto de sor Juana. La veracidad de las lágrimas ha de ser percibida no solamente con los ojos sino con la piel.

...

Y Amor que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:

pues entre el llanto que el dolor vertía
el corazón deshecho destilaba.
baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

OCI: 287, Soneto 164

El interés que los místicos habían tenido por plantear la constitución fisiológica del cuerpo humano como base para la ulterior vía mística, al igual que el cultivo eminentemente sensorial del tópico del corazón de Cristo en la literatura religiosa femenina, parece pervivir de alguna manera en estas imágenes, con una reinterpretación que lo hace singular, desde luego. El amante de este famoso soneto no cree en las lágrimas porque las ve, creará si acaso, porque las toca.

A nosotros nos interesa destacar que, en este caso, efectivamente se inserta en la poética de las lágrimas una valoración de la experiencia no solamente visual. En las endechas aludidas, esta acepción del tópico permanece estrechamente relacionada con el intercambio de almas, el tópico de la transformación de los amantes. Pero igualmente en estas endechas y más aún en el soneto “Esta tarde mi bien...”, el tópico se liga con la develación de la verdad, y en ésta aspiración barroca, juega un papel importantísimo la experiencia sensorial combinada con la habilidad discursiva. Ya hemos comentado que al fin y al cabo el soneto se concibe como un comentario de una realidad que sin éste pasaría desapercibida.

¹²⁹ Jorge CHECA recoge diversas valoraciones del tacto: para Aristóteles es el máspreciado instrumento, Alberto Magno lo califica de “organum organorum”, Francisco Sánchez el Escéptico advierte ventajas e inconvenientes de la mano y el ojo según la información que se quiera extraer del objeto en cuestión, y Montaigne resalta la cercanía de sus impresiones, *Experiencia y representación en el Siglo de Oro*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1998, p. 175.

Jorge Checa relaciona el emblema de la mano ocular y la importancia de la vista en la poesía de sor Juana con la función atribuida al entendimiento como rector de la información sensorial y conductor de esta hacia el buen provecho. A. Maravall, sostiene que un signo de la temprana modernidad europea en diversos campos del conocimiento, habría sido la importancia que cobró la propia experiencia como generadora de conocimiento. Lo cual tendría dos consecuencias, primero el plantear los discursos literarios o pictóricos —por ejemplo— siempre asociados a un contenido extra-artístico, segundo una reflexión sobre la insuficiencia de los signos puestos en juego para representar esa realidad externa al discurso.¹³⁰ Sor Juana, en *Primero Sueño*, habría descartado tanto la vía analógica del conocimiento —muy relacionada con las mismas funciones y operaciones que la concupiscencia— como la vía metódica y discursiva. Así, según J. Checa, sor Juana se adscribiría a la filosofía escéptica.

Hemos querido así, llevar la lectura de las imágenes de las lágrimas en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz, y en particular de uno de sus más bellos sonetos, por los caminos que, al parecer, le preocupaban en mayor medida: el conocimiento y su provecho para la vida, observados desde una perspectiva siempre crítica.

¹³⁰ Jorge CHECA, *Op. cit.*, pp. 12-22. Estos razonamientos de J. Checa, en especial el paralelismo entre la integración de un espacio extra-literario o extra-pictórico en la obra de arte ya había sido señalado en la poesía de Herrera, por Oreste Macrí, precisamente al analizar imágenes lacrimógenas; aunque no lo relaciona con la modernidad sino con la estética de la Contrarreforma: “Entre realidad y ficción se establece una especie de perspectiva lingüística, análoga a la pictórica, y sus consecuencias las veremos a continuación. A través de las *Anotaciones* se percibe la nueva cultura humanística y renacentista del naturalismo pagano que, por primera vez en España, Herrera asimila sistemáticamente, poniéndola al servicio de una poética orgánica y filosófica en el sentido de estética contrarreformista expuesta por Escalígero (cf. Pring-Hill). Estamos en el período culminante del aristotelismo”, MACRÍ, Oreste, “La preocupación científica”, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 128.

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Ediciones antiguas:

Sor Juana Inés de la CRUZ (1689) *Inundación Castálida de la única poetisa, musa décima...*, D. Juan Camacho Gaya (editor), Juan García Infanzón (impresor) Madrid, reproducción digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes del ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de España, sig. R/3053

_____ (1692) *Poemas de la única poetisa, musa décima, Soror Juana Inés...*, Matías Lezaum (editor), Manuel Román (impresor), Zaragoza, reproducción digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de España, sig. R/35608.

_____ (1692) *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz...*, Tomás López de Haro (impresor), Sevilla, reproducción digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de España, sig. B.N. R/19244.

_____ (1693), *Segundo volumen de las obras...*, Joseph Lapis (impresor), Barcelona, ejemplar localizado en la Biblioteca Marcelino Menéndez y Pelayo, Santander.

Ediciones modernas

— (1951-1974) *Obras completas*, t. I-IV (edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto Salceda), México, Fondo de Cultura Económica.

— (1982) (edición e introducción de Georgina Sabat de Rivers) *Inundación Castálida*, Madrid, Castalia.

— (1993), *Poemas* (edición facsímil de Joseph Lapis, Barcelona, 1691) (sin preliminares), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

- (1994) *Juana Inés de la Cruz, Sor, Obra selecta* (prólogo y edición de Margo Glantz, cronología y bibliografía María Dolores Bravo Arriaga), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1995) *Segundo Volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz* (edición facsímil, prólogo de Margo Glantz), México, Universidad Nacional Autónoma de Madrid.
- (1995) *Inundación Castálida*, (edición facsímil, prólogo de Sergio Fernández), México, Universidad Nacional Autónoma de Madrid.
- (1995) *Fama y obra póstuma* (edición facsímil, prólogo de Antonio Alatorre), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1996), *Primero Sueño*, (ed. de Alberto Pérez Amador Adam) en *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- (1998) (edición de Margo Glantz) *Amor es más laberinto*, Buenos Aires, IMPSAT.
- (2001), *Sonetos*, (edición de Luis Iñigo Madrigal), Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2004), *Obra selecta. Poesía, teatro, pensamiento. Sor Juana Inés de la Cruz* (introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers), Pozuelo de Alarcón, Espasa.
- (2005) *El divino Narciso* (edición de Robin Anne Rice), Pamplona, EUNSO.

ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

AA. VV. (1995), *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura.

ALATORRE Antonio (1986), “Sor Juana y los hombres”, *Estudios. Filosofía, historia, letras*, Invierno.

_____ (1987), “La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 87, núm. XXXV, El Colegio de México.

_____ (1995), “Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana”, en *Nueva Revista de*

Filología Hispánica, tomo XLIII, núm. 2, El Colegio de México.

_____ (2002), "Sor Juana y María Luisa" en *Periódico de Poesía*, nueva época, núm. 2, México, CONACULTA-UNAM

BENASSY, Marie-Cécile (1982), *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siècle*, Paris, Éditions Hispaniques-Publications de la Sorbonne.

BEUCHOT Mauricio (1999), *Una filosofía barroca*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

BRAVO ARRIAGA, Dolores (1998), *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2001), *El discurso de la espiritualidad dirigida, Antonio Miranda, confesor de Sor Juana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

CASTELLÓ YTURBIDE Teresa (1998) "Encuentro entre el conde de la Cortina y el capellán del convento de San Jerónimo", Carmen Beatriz LÓPEZ PORTILLO (coord.), *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del congreso internacional*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, pp. 175-78.

DIAZ BALSERA, Viviana (1997), "Mal de amor y alteridad en un texto de Sor Juana: El Divino Narciso reescribe a Calderón", en *BCom*, vol. 49, núm. 1, verano 1997.

EGUIA-LIS PONCE, Gabriela (2002) *La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*, tesis inédita dirigida por la Dra. Margo Glantz y presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

FERNÁNDEZ ARIZA, María Guadalupe (1981) "Doctrinal neoplatónico en sor Juana Inés de la Cruz: una lectura desde las «Anotaciones» de Herrera", *Analecta Malacitana*, (6): 385-392.

GAOS José (1960), "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, 10, núm. 1, Julio-Septiembre, pp. 54-71.

GARCÍA BAJO, Gabriel (2001), "La respuesta de sor Juana a la poesía pastoril:

análisis de la lira “Amado dueño mío”, *Hispanófila. Literatura-ensayos*, núm. 2, pp. 43-56.

GLANTZ Margo (1998), «Mi corazón deshecho entre tus manos: Sor Juana: sonetos de amor y discreción», prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Amor es más laberinto*, Buenos Aires, IMPSAT.

_____, (ed.) (1998), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM / CONDUMEX.

_____, (2000), *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, CONACULTA.

_____, (2001), “El jeroglífico del sentimiento” en PASCUAL BUXÓ José (ed.), *La producción simbólica en la América colonial: interrelación de la literatura y las artes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____, (2004), “Los materiales afectos”, LERNER, Isaías, et al (eds.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nueva York, Newark Del., vol. 4, pp. 11-26.

GONZÁLEZ, Aurelio, (1993), “El espacio teatral en *Los empeños de una casa*”, POOT HERRERA Sara (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México, pp. 269-77

LÓPEZ PORTILLO Carmen Beatriz (coord.) (1998), *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del congreso internacional*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, pp. 175-78.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2003), “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*”, *La perinola*, núm 7.

LUCIANI, Frederik (1998) “Emblems, optics, and Sor Juana's verse: 'Eye? and Thou”, *Calíope* 4, núms. 1-2, Houston, pp. 157-72.

MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1999), *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Pittsburg, Universidad de Pittsburgh.

MORAÑA, Mabel y Yolanda Martínez-San Miguel, (2003), *Nictímene... sacrílega. Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, México,

Universidad del Claustro de Sor Juana.

NEUMESTEIR, Sebastián, “El petrarquismo en sor Juana, como medio de autodefensa”, ALVAR EZQUERRA, Carlos et al (coord.) *Actas del XIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Vol. 3, 2000, pp. 294-303.

OLIVARES ZORRILLA Rocío (2004), “Sor Juana y la tradición mística”, Isaías LERNER et al, *Actas del XIV Congreso Internacional de Hispanistas*, Nueva York, Vol. 4, pp. 487-493.

ORTIZ, Mario A., “Sor Juana Inés de la Cruz : bibliography”, *Hispania*, vol. 86, N° 3, 2003, pp. 431-462.

PARKER, Alexander (1968), “The Calderonian Sources of *El divino Narciso*, by Sor Juana Inés de la Cruz, *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 19, 257-74.

PASCUAL BUXÓ, José (1995), “Sor Juana Inés de la Cruz: entre Heráclito y Demócrito”, en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, pp. 311-23.

PAZ, Octavio (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica.

PERELMUTER PÉREZ, Rosa (1982), *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero Sueño*, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____, (1992) “Female voices in the poetry of Sor Juana Inés de la Cruz”
CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, pp. 246-253.

_____, (2004), *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

PÉREZ AMADOR ADAM (1996), Alberto, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

PÉREZ BLANCO, Lucrecio (2000), “La lírica de Sor Juana Inés de la Cruz a la luz de las poéticas hispánicas”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 25, pp. 15-46.

POOT HERRERA, Sara (1993), *Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas*

- ando*, COLMEX, México.
- _____, (1995), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana.
- POWELL**, Amanda, (1992), «Women's reasons: feminism and spirituality in Old and New Spain», *Studia Mystica* 15, núms. 2-3, pp. 58-69.
- PUCCINI**, Dario (1965) "Al vertici dell'allegoria trasfigurante: 'amor-locura' ed estremo 'desengaño'", *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalità del Barocco Messicano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- RICE**, Robin Anne (2005), Introducción a Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *El divino Narciso*, Pamplona, EUNSO.
- RODRÍGUEZ GARRIDO** José Antonio (2004), *La Carta Atenagórica de Sor Juana: textos inéditos de una polémica*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SABAT DE RIVERS**, Georgina (1977), *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books Limited, 1977.
- _____ (1982), Introducción a Sor Juana INÉS DE LA CRUZ, *Inundación Castálida*, Madrid, Castalia.
- _____ (1988), *En busca de Sor Juana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1995) "Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor", Sara POOT HERRERA (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 397-445.
- SÁINZ DE MEDRANO** (1997) (ed.) *Juana Inés de la Cruz*, Bulzoni, Roma Editore.
- SERÉS**, Guillermo (1992), La "centella" de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto cultural, *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 3, núm. 2, pags. 79-92.
- TERRY**, Arthur (1973), "Human and Divine Love in the Poetry of Sor Juana Inés de la Cruz" en JONES, R. O. (1973) (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis, 297-313.
- URBANO**, Victoria (1990), *Sor Juana Ines de la Cruz: Amor, poesia, soledumbre*,

Scripta Humanistica Potomac.

VILLAURRUTIA Xavier, "Juana Inés de la Cruz", *Universidad Michoacana*, núm. 28, marzo-abril de 1952.

OBRA ORIGINAL, DE OTROS AUTORES

AA. VV. (1980) *Flores de baria poesía* (edición crítica y prólogo de Margarita Peña), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

AA. VV. (1991), *Poetas novohispanos*, t. I-III, (edición de Alfonso Méndez Plancarte) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ACCETO, Torquato (1997), *Della dissimulazione onesta* (a cura di Salvatore Silvano Nigro), Torino, Einaudi.

_____ (2005), *La disimulación honesta* (estudio preliminar, traducción y notas de Sebastián Torres), Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

ACUÑA, Hernando de (1982), *Varias poesías* (ed. de Luis F. Díaz Larios), Madrid, Cátedra.

ALCIATI, Andrea, *Emblemas* (1985) (edición de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción de Pilar Pedraza), Madrid, Akal.

ALDANA, Francisco de (1985), *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra.

ARISTÓTELES (1996), *El hombre de genio y la melancolía* (traducción de Jackie Pigeaud) *Problema XXX*, I, Barcelona, Quaderns Crema.

BARAHONA DE SOTO, Luis (1982), *Las lágrimas de Angélica*, Introducción de Felipe Lara Garrido, Madrid, Cátedra.

CATALINA DE SIENA, Santa (1996), *Obras de Santa Catalina de Siena: El Diálogo. Oraciones y Soliloquios*, Biblioteca de Autores Cristianos.

CAVALCANTI, Guido (1990) *Cancionero* (edición de Juan Ramón Masoliver), Madrid, Siruela.

CERVANTES Miguel de (1998), *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (edición dirigida por Francisco Rico), t. I, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica.

CERVANTES (2005) *Don Quijote de la Mancha*, (edición del Instituto Cervantes, 1605-2005, dirigida por Francisco Rico), Barcelona, Galaxia Gutenberg,

2005.

DESCARTES, René (1948) *Discours de la méthode. Les passions de l'ame*, Paris, Bader-Dufour.

_____ (1963) *Las pasiones del alma*. Traducción del francés por Consuelo Berges, Buenos Aires, Aguilar.

_____ (1969) *Les passions de l'ame*, Paris, Gallimard.

_____ (1972), *Las pasiones del alma*, Barcelona, Ed. Península.

ESPINEL Vicente (1956), *Diversas Rimas* (edición e introducción por Dorothy Clotelle Charke), Nueva York, Hispanic Institute.

FICINO, Marsilio (1986), *De amore: Comentario a "el banquete" de Platón* (traducción y estudio preliminar de Rocío de Villa), Madrid, Tecnos.

_____ (1994), *Sobre el amor, comentarios al banquete de Platón* (traducción de María Pía Lamberti y José Luis Bernal), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

FIGUEROA Francisco de (1989), *Poesía* (edición de Mercedes López Suárez), Madrid, Cátedra.

GÓNGORA, Luis de (1951), *Obras* (edición de J. I. Millé), Madrid, Aguilar.

_____ (1986), *Antología Poética* (estudio y notas de Antonio Carreira), Madrid, Castalia.

GRANADA Fray Luis de (1989), *Introducción del símbolo de la fe* (edición de José María Balcells), Cátedra, Madrid.

GRACIÁN Baltasar (1969), *Agudeza y arte de ingenio*, t. I y II, (edición y notas de Evaristo Correa Calderón), Madrid, Castalia.

_____ (1996) *El Discreto* (edición, introducción y notas de Aurora Egido), Madrid, Alianza.

HERRERA, Fernando de (1975), *Obra poética* (edición crítica de J. M. Blecua), Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XXXII.

_____, (2001) Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Edición de Inoria Pepe y José María Reyes), Madrid, Cátedra.

HOMERO (1991), *Odisea* (introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón), Madrid, Gredos.

HORACIO (1999) *Arte poética*, (estudio, traducción y comentarios de Manuel Mañas Núñez), Cáceres, Universidad de Extremadura-Caja Duero.

- HUARTE DE SAN JUAN**, Juan (1989), *Examen de ingenios para las ciencias* (edición de G. Serés), Madrid, Cátedra.
- HURTADO DE MENDOZA**, Diego (1989) *Poesía completa* (ed., int., y notas de J. Ignacio Díez Fernández), Barcelona, Planeta.
- JUAN DE LA CRUZ**, San (2002) *Cántico espiritual y poesía completa* (edición prólogo y notas de Paola Elia y María Jesús Mancho, estudio preliminar de Domingo Ynduráin), Barcelona, Crítica.
- LOBERA DE ÁVILA** (1992), *Vergel de sanidad o banquete de nobles caballeros y "El regimiento de la salud, y de la esterilidad..." y el Libro de las cuatro enfermedades cortesanas* (1544) (reproducción facsímil), Fundación de Ciencias de la Salud, 1992.
- LÓPEZ PINCIANO** Alonso (1973), *Philosophia Antigua Poetica*. (edición de Alfredo Carballo Picazo), Madrid, CSIC
- MONTAÑA DE MONSERRATE** Bernardino (1973), *Anatomía del hombre (1551)*, Madrid Ministerio de Educación y Ciencia.
- OVIDIO**, Publio Nasón (1979), *Metamorfosis*, libros I-IV (introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PETRARCA** Francesco (1997), *Cancionero*, t. I y II (Edición bilingüe de Jacobo Cortines), Madrid, Cátedra.
- QUEVEDO**, Francisco de (1963), *Obras completas*, t. I, *Poesía original* (edición de J. M. Blecua), Barcelona, Planeta.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ**, Garci (1980), *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (edición preparada por Julia Castillo), Madrid, Editora Nacional.
- SOTO DE ROJAS**, Pedro (1991), *Desengaño de amor en rimas*, Málaga, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda.
- VEGA**, Lope de (1976), *La estrella de Sevilla, Peribañez y el Comendador de Ocaña, El Caballero de Olmedo, Fuenteovejuna*, México, Aguilar.
- VEGA**, Lope de (1998), *Rimas humanas y otros versos* (edición de Antonio Lope Félix de Carreño), Barcelona, Crítica.
- VEGA**, Garcilaso de la (1995), *Obra poética y textos en prosa* (edición de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa), Barcelona, Crítica.

ESTUDIOS GENERALES

- AA. VV.** (2002), *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española de los Siglos de Oro*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- ABELLÁN** José Luis (1979), *Historia crítica del pensamiento español*, La Edad de Oro, t. II, Madrid, Espasa-Calpe.
- AGAMBEN**, Giorgio (1995), *Estancias, fantasma y palabra en la cultura occidental*, Valencia, Pretextos.
- ALATORRE** Antonio (1950), Estudio introductorio y traducción a OVIDIO, *Heroidas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALBERTI LÓPEZ**, Luis (1948), *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*, Madrid, CSIC.
- ALLO MANERO** Adita (1993), “Organización y definición de los programas iconográficos en las exequas reales de la Casa de Austria”, *El rostro y el discurso de la fiesta*, Universidad de Santiago de Compostela.
- ALONSO** Dámaso (1966), “Lope, poeta filosófico”, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- _____, (1970), *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- ALVAR**, Carlos (1982), *Poesía de trovadores, trouveres, minnesinger: De principios del siglo xii a fines del siglo XIII*, Madrid, Alianza.
- ARMISÉN** (1982), Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán: la edición de 1543*, Universidad de Zaragoza.
- ARRÓNIZ**, Otón (1977), *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- ASENSIO**, Eugenio (1970), *Poética y realidad e el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- AUBRUN**, Charles V. (1958), “Salid Lágrimas”, en *Bulletin Hispanique.*, LX, pp. 505-7.
- AULLÓN DE HARO** P. (ed.) (2004), *Barroco*, Madrid, Verbum.
- AZAR**, Inés (1981), *Discurso retórico y mundo pastoral en la “Egloga segunda” de*

Garcilaso, Purdue Univ. Monographs in Romance Langs, Amsterdam, John Benjamins.

BACA A. R. (1971), "The themes of *querela* and *lacrimae* in Ovid's *Heroides*", *Emerita* 39, 195-201.

BARTRA, Roger (1997), "Melancolía y cultura. Notas sobre enfermedad, misticismo y demonología en la España del Siglo de Oro" en *Historia y Grafía*, No. 8., México, Universidad Iberoamericana.

_____ (2001), *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama.

BERNAT VISTARINI Antonio y John T. CULL, (1997), "Las edades del hombre en los libros de emblemas españoles", *Criticón*, 71.

BESZARD, L., (1903-1904), "Les larmes dans l'épopée (Étude de littérature comparée)", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVII, 1903, pp. 385-412 y 513-49, y XXVIII, 1904, pp. 641-74.

BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1996), *El amor en el Dolce stil novo: fenomenología, teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

BLECUA, Alberto (1970), *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula.

BOBES NAVES María del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco-Libros.

BODINI, Vittorio (1971), "Las lágrimas barrocas" en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Barcelona, Martínez Roca.

BOLGAR, R. R. (1971), *Classical Influences on European Culture, A. D. 1500-1700*, Oxford, Cambridge University Press.

CABELLO PORRAS Gregorio (1986), "Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el '*Desengaño de amor en rimas*' de Pedro Soto de Rojas", *Castilla: Estudios de Literatura*, 11, pp. 81-110.

_____ (2004a), *Barroco y cancionero*, Universidad de Almería-Universidad de Málaga.

_____ (2004b), *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Málaga.

CAMACHO GUIZADO Eduardo (1969), *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos.

- CÁRDENAS** (2001), Jesús Ponce, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Arcadia de las letras.
- CASTIGLIONE**, Baldassare (1997), *El cortesano*, (presentación y notas de Sergio Fernández) México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CERVANTES DE SALAZAR**, Francisco (1972), *Túmulo imperial de la gran ciudad de México*, Antonio de Espinosa, ciudad de México, 1560, en Edmundo O'GORMAN (1972) (edición, prólogo y notas) *México en 1554 y Túmulo imperial*, México, Porrúa.
- CHALIER**, Catherine (2003), *Traité de Larmes*, Paris, Albin Michel.
- CHARBONNEAU-LASSAY**, L., *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús* (traducción de Victoria Argimon), Ediciones de la Tradición Unánime, Barcelona, 1983.
- CHIORBOLE** E. (1948), “Il pianto di Laura”, *Studi Petrarqueschi*, I, 51-62.
- CIORAN**, Emile M., (1995), *Des larmes et des saints, Œuvres*, Paris, Gall.
- COCA RAMÍREZ**, Fátima (2002), “Los afectos como causa eficiente de la poesía en Alonso López Pinciano”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, III.2 749-759.
- COHEN**, Esther (2000), “La bondad de las lágrimas. Epifanía de la lamentación” en *Acta Poética*, No. 21, 89-98.
- CORREA ETCHEGARAY**, Leonor (1997), “El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso” en *Historia y Grafía*, 8, Universidad Iberoamericana.
- CRISTÓBAL** Vicente (1994), Introducción a OVIDIO, *Heroidas*, Madrid, Alianza Editorial.
- _____, (1996), “Las églogas de Virgilio como modelo de un género” en Begoña LÓPEZ BUENO, *La égloga. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla.
- CRUZ**, Anne (1988) *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- CURTIUS**, Ernst (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I-II, (traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre) México, Fondo de Cultura Económica.
- DENOMY**, J. (1944), “Inquiry into the Origins of Courtly Love”, *Medieval Studies* VI.

EGIDO, Aurora (1983), “La enfermedad como camino de perfección en la *Vida* de Santa Teresa”, *Congreso Internacional Teresiano: 4-7 octubre, 1982* (edición dirigida por Teófanos Egido Martínez, Víctor García de la Concha y Olegario González de Cardenal), Madrid, Universidad de Salamanca-Universidad Pontificia de Salamanca-Ministerio de Cultura.

_____ (1984), “La enfermedad de amor en el *Desengaño de amor* de Soto de Rojas”, *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*. Universidad de Granada, reimpreso en EGIDO Aurora (1990) *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, pp. 143-172.

_____ (1985), “*Sin poética hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30.

_____ (1990), *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica.

_____ (1991), Introducción a Pedro SOTO DE ROJAS, *Desengaño de amor en rimas*, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, Málaga, p. XXIX-LII.

_____ (1994), *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.

_____ (2000) “La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*”, Javier APARICIO MAYDEU (coord.) *Estudios sobre Calderón*, Vol. 2, pp. 11-134.

_____ (2001), *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja.

_____ (2001), “Voces y cosas. Claves para la poesía del Siglo de Oro”, en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos.

_____ (2003) “Lope al pie de la letra”, *La voz de las letras en el siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores,

_____ (2004), “El tejido garcilasista en la Égloga III”, *De la mano de Artemia*, Castalia, Madrid

_____ (2005) “Don Quijote, enfermo de amores”, *Los rostros del Quijote*, Ibercaja, Zaragoza.

EGUÍA LIS PONCE, Gabriela (2002), *La prisa de los traslados*, tesis doctoral dirigida en la FFyL-UNAM por la Dra. Margo Glantz, presentada en 2002.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ María Amelia (2003), “*Una idea de maravillosísima hermosura*”. *Poética y retórica ante la lírica en el siglo XVI*, Madrid,

Universidad Autónoma de Madrid

- FLECNIAKOSKA** Jean Louis (1961), *La formation de l' "auto" religieux en Espagne avant Calderón (15550-1635)*, Montpellier, Université de Paris-Faculté de Lettres et sciences humaines.
- FLOR**, Fernando de la, (2002) *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, 1580-1680*, Madrid, Cátedra.
- FUCILLA** J. G. (1960) *Estudios sobre petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.
- GÁLLEGO** Julián (1987), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- GAMBIN** Felice (2005), *Azabache, Il dibattito sulla malinconia nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Pisa, Edizioni ETS-Università degli Studi di Verona.
- GARCÍA GIBERT**, Javier (1997), *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*, Anejo núm. XXII, *Cuadernos de Filología*, València, Facultat de Filología.
- GARGANO**, Antonio (1988), *Fonti, miti, topoi, cinque studi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori Editore.
- GENOT** Gérard (1972), "Pétrarque et la scène du regard" en *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*", North Carolina, Durham.
- GERLI** Michael, (1980), "Eros y ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana", Evelyn RUGG y Alan M. GORDON, *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Universidad de Toronto, pp. 316-319.
- _____ (1981), "La «religión de amor» y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", *Hispanic Review*, núm. 49, 65-86.
- GONZÁLEZ MIGUEL**, J. Graciliano (1979), *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Universidad de Salamanca.
- GRANJEI**, Luis (1980) *Historia general de la medicina española, II: la medicina española renacentista*, Salamanca.
- GREEN**, Otis (1946), "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV", *Revista de Filología Hispánica*, núm. 8, pp. 121-130.
- _____ (1970), "Courtly love in the Spanish Cancioneros" en *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Kentucky, Lexington.
- HUIZINGA**, Johan, (1994) *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial.

- IMBRIANI** Maria Teresa (2000), *Appunti di letteratura lucana, ventisette ritratti d'autore dal Medioevo ai giorni nostri*, (Con un saggio introduttivo di Nicola De Blasi), Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza.
- JACKSON**, Stanley W. (1989), *Historia de la melancolía y la depresión* (trad. de Consuelo Vázquez de Parga), Madrid, Turner.
- JONES** Anne Rosalind (1990), *The currency of Eros, Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.
- JONES**, R. O. (1973) (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis.
- JULIÀ**, Jordi, (2004) "Meditación sobre de la ausencia, ideas teóricas sobre la elegía", María José RAMOS VEGA y Cesc ESTEVE (2004), *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial,
- KENISTON**, H. (1922) *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works*, Nueva York.
- KLIBANSKY**, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL (1991), *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- LACADENA** Esther (1980), *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: "La Angélica" de Barahona de Soto*, Universidad de Zaragoza.
- LAÍN ENTRALGO**, Pedro (1988), *La antropología en la obra de Fray Luis de Granada*, Madrid, CSIC.
- LAPESA**, R. (1967), "Poesía de cancionero y poesía italianizante en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos.
- _____ (1985), *Garcilaso. Estudios completos. La trayectoria poética de Garcilaso. Edición corregida y aumentada*, Madrid, Istmo.
- LARA GARRIDO** José y Garrote Bernal (1993), *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, II, pp. 319-330, también publicado en PALOMO VAZQUEZ P. et. Al. (1979), *Estudios sobre Vicente Espinel*. Universidad de Málaga (Anejos de Analecta Malacitana 1), pp. 17-30.
- _____ (1999) *Los mejores plectros: teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Universidad de Málaga.
- _____ (2001), "Si naciera sembrada la hermosura", en Aurora EGIDO, *Lecciones Calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja.

- LE GENTIL**, P. (1949) *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, vol. I, Rennes, Plihon.
- LERNER**, Isaias, et al (eds.) (2004) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nueva York, Newark Del.
- LEWINSOHN**, Richard (1962), *Historia universal del corazón. Erótica, simbólica, cirugía fisiología, psicología* (trad. del alemán por Carlos Martín Ramírez), Madrid, Aguilar.
- LIDA**, María Rosa (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LÓPEZ BARALT**, Luce (1991), “El narcisismo sublime de San Juan de la Cruz: la fuente mística del *Cántico espiritual*”, *Ínsula*, núm. 537, septiembre.
- LÓPEZ BUENO**, Begoña (1994), “*De poesía lírica y poesía mélica: sobre el género “canción” en Fernando de Herrera*”, *Hommage a Robert Jammes*, (Anejos de *Criticón*, 1), Toulouse, PUM.
- _____ (1996) (ed.), *La elegía*, Universidad de Sevilla.
- _____ (1996), “De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género”, *La elegía*, Universidad de Sevilla.
- _____ (1997) “Las Anotaciones y los géneros poéticos”, *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla.
- _____ (2002) *La égloga. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla.
- LOPEZ DE TORO**, José (1957), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Tomo VII, vol. I, Madrid, CSIC, pp. 331-349.
- LÓPEZ PIÑERO**, J. M. (1979), *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona.
- LOWES**, I. L. (1914), “The Lover’s Maladye of Hereos”, en *Modern Philology*, XI.
- LUDWIG W.** (1974), “Petrus Lotichius Secundus and the Roman Elegists: Prolegomena to a Study of Neo-Latin Elegy”, R. R. BOLGAR, *Classical Influences on European Culture, A. D. 1500-1700*, Oxford, Cambridge University Press.
- MACRÍ**, Oreste (1972), *Fernando de Herrera* (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, Gredos.
- MANERO SOROLLA**, Pilar (1987), *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.

- _____ (1990) *Imágenes petrarquistas del renacimiento español*. Barcelona, PPU.
- MARAVALL**, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARKALE** Jean (1998), *El amor cortés, o la pareja infernal* (Traducción de Manuel Serrat Crespo), Barcelona, Medievalia.
- MARTÍNEZ RUIZ** Francisco Javier (1996), “Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca”, Begoña LÓPEZ BUENO, *La elegía*, Universidad de Sevilla.
- MAZA** Francisco de la (1946), *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MELLACE**, Raffaelle (2004), “La escuela de las lágrimas. La sensibilidad Barroca y la música”, AULLÓN de Haro P. (ed.) *Barroco*, Madrid, Verbum.
- MILLARES** Selena (1997), “La lírica de Sor Juana y el alma Barroca”, en Luis SÁINZ DE MEDRANO (ed.) (1997) *Juana Inés de la Cruz*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 79-92.
- MONTEMAYOR**, J. de (1967), *Los siete libros de la Diana* (edición de F. López Estrada), Clásicos Castellanos 127, Madrid, Espasa-Calpe
- MORALES BLOUIN** Eglá (1981), *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, “Studia Humanitatis”, Madrid, Porrúa Turanzas.
- NEUMEISTER**, Sebastián (2000), *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Edition Reichenberger, Kassel.
- NÚÑEZ RIVERA**, Valentín (1996), “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en B. LÓPEZ BUENO, *La elegía*, Universidad de Sevilla, p. 179-180.
- O’GORMAN** Edmundo (1972) (edición, prólogo y notas) *México en 1554 y TÍTULO imperial*, México, Porrúa.
- OLIVARES** Julián y Elizabeth S. Boyce (1993) (Edición, introducción y notas) *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid Siglo Veintiuno Editores.
- OROBITG** Christine (1997), *Garcilaso et la mélancholie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- OROZCO DÍAZ**, Emilio (1968), *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española.

- PANOFSKY** Erwin (1995), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
- PASCUAL BUXÓ**, José (1956) (edición y prólogo), *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial, siglo XII*, Jalapa, Universidad Veracruzana.
- _____ (1975), *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ y Arnulfo Herrera (1994) *La literatura novohispana: revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2001), *La producción simbólica en la América colonial: interrelación de la literatura y las artes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- POWERS** Perry J. (1956), “Lope de Vega and *Las lágrimas de la Madalena*”, *Comparative Literature*, vol. VIII, núm. 4.
- PRAZ** Mario (1989) *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática* (traducción de José María Parreño), Madrid, Siruela.
- PRIETO** Antonio (1972), *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona, Cátedra.
- _____ (1980) *Coherencia y relevancia textual*, Madrid, Alhambra.
- _____ (1983) “El *Desengaño de amor en rimas*, de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista” *Sertha Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra.
- _____ (1984) *La poesía española. Andáis tras mis escritos*. I, Madrid, Cátedra.
- _____ (1984), *La poesía española del siglo XVI*, t. I, *Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra.
- PRING-MILL** R. D. F., “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*”, *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 489-498.
- RAMOS VEGA**, María José (2004) y Cesc ESTEVE, *Idea de la lírica en el Renacimiento (entre Italia y España)*, Barcelona, Mirabel Editorial.
- RESINES**, Luis (1997) *La catequesis en España. Historia y textos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- RISSET** Jacqueline (1973) « Un thème pregongoresque: les “larmes” chez Maurice

- Scève » *Atti del convegno internazionale sul tema: Premarinismo e pregonorismo* (Roma, aprile 1971), Roma, Accademia Nazionale Dei Lincei.
- ROIG**, Andrés (1998), “Las lágrimas de Salicio en la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21–26 de agosto de 1995, Birmingham. Vol. III: Estudios Áureos II*, Birmingham, The University of Birmingham Vol. III, p. 163–73.
- ROUGEMONT**, Denis de (1945), *Amor y occidente* (traducción de Ramón Xirau). México, Editorial Leyenda.
- ROZAS**, Juan Manuel (1978), *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional.
- RUIZ PÉREZ**, Pedro (1996), *El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía*, B. LÓPEZ BUENO, *La elegía*, Universidad de Sevilla, p. 317-356.
- SÁNCHEZ MARÍN** José A. (2004), “La elegía, de la Antigüedad a Julio César Escalígero”, *Retórica, poética y géneros literarios*, Universidad de Granada.
- SAPEGNO** N. (1964), *Historia de la Literatura italiana* (traducción de Juan Petit), Barcelona, Labor.
- SCHWARTZ**, Lía (1996), “*Blanda pharetratos elegeia cantet amores*”, en Begoña LÓPEZ BUENO (1996), *La elegía*, Universidad de Sevilla.
- _____ (2005), *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Universidad de Málaga.
- SEBASTIÀN** Santiago (1981), *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Forma, Madrid.
- _____ (2001), *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*, Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- SERÉS**, Guillermo (1989), Introducción a Juan HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1994), “El concepto de *fantasía*, desde la estética clásica a la dieciochesca” *Anales de Literatura Española*, X, 207-236.
- _____ (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica
- SILVA** Santiago (2000) *Fuentes iconográficas y documentales de la pintura mural del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato (México)*, Universidad Politécnica de Valencia (tesis doctoral inédita).

- SILVANO NIGRO**, Salvatore (1997), introducción a Torquato ACCETO, *Della dissimulazione onesta*, Torino, Einaudi.
- TORRE** Esteban (1984), *Sobre la lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla.
- UEDING**, Gert (1998) “*Rethorica movet: acerca de la genealogía retórica del pathos*”, *Anuario Filosófico*, (31), 567-579.
- VALBUENA PRAT**, Ángel (1926) en CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales* Madrid, Lectura.
- VEYNE** Paule (1991), *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VILLA**, Rocío de, Estudio preliminar en Ficino Marsilio (1986), *De amore: Comentario a "El banquete" de Platón* (traducción y estudio preliminar de Rocío de Villa), Madrid, Tecnos.
- WALKER BYNUM** Carolyn (1984), *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles, Londres, California University Press.
- WARDROPPER** (1953), Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del auto sacramental)*, Madrid, 1953, pp. 45-52.
- WILSON**, E. (2000), “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”, Javier APARICIO MAYDEU (ed.) *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Istmo, Tres Cantos (Madrid), p. 442–463. Publicado en *Modern Language Review*, XXXI, 1936, p. 34–47.
- WOODS**, M. J. (1978), *The poet and the natural world in the age of Góngora*. Londres, Oxford University Press.
- YNDURÁIN**, Domingo (1983) Introducción a San JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Madrid, Cátedra.