

SOR JUANA Y SUS RETRATOS POETICOS*

Georgina Sabat de Rivers

State University of New York, Stony Brook

El final del Barroco español que empezó con la apertura del Renacimiento a la dulce voz del cantor del Tajo no termina, como todos sabemos bien, en la Península. Es una monja de la Nueva España quien, del otro lado del mar, en el Nuevo Mundo, recoge toda esa larga tradición del castellano y, prestándole nuevos ecos, cierra gloriosamente ese período literario de nuestra lengua.

Entre las muchas tradiciones literarias que llegaron a Sor Juana parecen tener un lugar especial, por la cantidad que ella le dedicó al tema, las composiciones de retratos. Desde Garcilaso hasta Calderón, desde Polo de Medina a Salazar y Torres, poetas grandes, medianos y pequeños utilizaron esa técnica la cual se fue intensificando a medida que el tiempo transcurría, y se impuso en la Contrarreforma¹. Nos explicamos, así que haya sido Sor Juana, al cerrar el Barroco, la poeta que con más atención y ahínco se dedicara a cultivarla.

No queda lugar a dudas sobre la enorme curiosidad intelectual de la monja y su gran conocimiento del mundo clásico antiguo: Platón, Aristóteles, Plutarco, Plotino y Horacio; del mundo medieval y de cuestiones del amor cortés. Todo ello, pasando por el Renacimiento es asimilado hasta darnos, como en el caso del *Sueño*, modelos que son síntesis y reelaboración de tradiciones pasadas e ideas personales. Platón,² como es sabido, rechazaba el realismo pictórico tanto en la

*Este trabajo se leyó en la U.N.A.M. (Universidad Nacional Autónoma de México) el 11 de junio de 1981. Una versión diferente sobre el mismo tema se publicará con las Actas del xx Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana que se celebró en Austin, Texas, en abril del mismo año.

¹Véase de E. Orozco Díaz, *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*, Universidad de Granada (1967), 33-37.

²Véase de Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts*, The University of Chicago (1958), 3-9.

pintura como en la poesía. El conocimiento del ser no podía basarse, según creía, sino en realidades supersensoriales que eran por tanto, intransmisibles a la realidad del mundo físico. Aristóteles rechazó las teorías de su antecesor estableciendo la "mímesis", es decir, la imitación cercana de la naturaleza como base para las artes humanas, especialmente de la pintura y la poesía. La imitación, pensaba, debía consistir en alcanzar en otro nivel lo que la naturaleza logra en el suyo. Cicerón y Séneca desarrollaron los conceptos aristotélicos proponiendo procesos de generalización y síntesis para seleccionar y unir las excelencias diseminadas en la naturaleza. El resultado así obtenido sería mejor y más noble que la realidad misma de donde se tomaba; es la naturaleza metodizada: "la belle nature" que se halla en la base de la competencia entre naturaleza y arte, motivo que Sor Juana cultivó en muchos de estos poemas.

Vamos a tratar de clasificar algunas composiciones de retratos que tiene la monja las cuales caen dentro de lo que Méndez Plancarte llama "lírica personal". Es decir, no tratamos aquí los retratos religiosos que se hallan en sus composiciones de este tipo y en los villancicos, ni los que aparecen en su teatro. Todas esas composiciones son retratos femeninos y cubren muchos modos de versificación: cinco décimas, tres endechas, dos redondillas, dos romances; un ovillejo, un romance decasílabo y un soneto.

La clasificación trata de explicar la relación entre el poema, los versos, con el retrato, es decir, con la pintura o descripción que se hace. Resultan cuatro grupos dentro de los cuales tenemos tres retratos burlescos que no vamos a examinar en este trabajo. El Grupo I³ lo forman ocho composiciones donde se describe a la hermosa en cuestión en forma vertical yendo desde el pelo hasta los pies. El Grupo II⁴ tiene como motivo central una verdadera pintura (sea real o imaginaria). Es decir, se habla de la existencia de un retrato como si éste diera motivo a reflexiones filosóficas, morales o amorosas. El Grupo III⁵, así como el Grupo IV⁶ lo forman un poema cada uno. En el III, la poetisa le habla a un retrato y en el IV ella, quien es la retratada, es la que aparece

³Utilizo nuestra edición de Editorial Noguer: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas*. Ed. Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers, Barcelona, 1976. O véase la edición de A. Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, tomo I. Fondo de Cultura Económica, México, 1951. Ambos libros presentan la misma numeración en las composiciones que tratamos. En el Grupo I tenemos los números 41, 61, 71, 72, 80, 87, 132 y 214.

⁴En el Grupo II: 19, 126, 127 y 147.

⁵En el Grupo III: 103. La composición 89 está entre los grupos II y III según se señala en el texto.

⁶En el Grupo IV: 102.

interpelando a la persona amada. Hay que señalar una composición cuya primera parte pertenece al Grupo II y la segunda, al III.

Tratemos de dar una visión rápida de las tradiciones que se hallan en la base del Grupo I, el más nutrido: los retratos descriptivos verticales donde se van enumerando los detalles que constituyen a la bella en cuestión. Edmond Faral, Félix Lecoy y María Rosa Lida, así como John K. Walsh, se han ocupado del estudio de estas tradiciones. Para la conocida crítica argentina el esquema de estos retratos se forma en la decadencia de la literatura latina y continúa elaborándose a lo largo de la Edad Media. Se señala la introducción, durante este período, de la nota religiosa en el elogio a Dios o a la naturaleza apuntando que ésta o Aquél, empezó la fabricación del ser humano por la cabeza y la terminó por los pies. De ahí la trayectoria vertical. Se señalan como preferencias medievales los ojos claros sobre los oscuros preferidos por los Antiguos y la mención del cuello erguido aunque D. Alonso se refiere a que lo corriente, en la “tradición estética clásica general... es el atribuir el color rubio a la bonita, y el negro a la fea”.⁷ Edmond Faral⁸ resalta la importancia que la Edad Media le prestaba a ese género de descripciones y para ello se ocupa del tratado de Mathieu de Vendôme, retórico medieval. Nos dice Faral:

La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement et dans chacune de ces parties, chaque trait a sa place prévue. C'est ainsi que, par la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, la front, les sourcils et l'intervalle qui les separe, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre (à propos de quoi la rhétorique prête le voile de ses figures à des points licencieuses), les jambes et les pieds. Cette théorie de l'ordre à suivre dans les descriptions ne se trouve pas chez les anciens, sauf qu'ils indiquent que l'éloge d'une personne peut quant au physique et quant au moral⁹.

Según el autor del libro que ahora tratamos, esta teoría del orden a seguir en las descripciones de personas se desprendió de los textos tenidos por clásicos durante la Edad Media, que fueron los que proveyeron los modelos. Félix Lecoy¹⁰ se hace eco de lo dicho por Faral

⁷Véase, de Dámaso Alonso, *De los siglos oscuros al de oro*, “La bella de Juan Ruiz, toda problemas”, Madrid (1964). 86-99, la nota 3 en la página 89.

⁸Véase *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècle*, fas. 238, París, 1924.

⁹La cita se halla en la página 80.

¹⁰En *Recherches sur le “Libro de buen amor” de Juan Ruiz*, París, 1938.

añadiendo algunos ejemplos y apuntando la fidelidad de este diseño en la descripción que hace Don Quijote de Dulcinea. Señala que:

Les descriptions de beauté féminine se bornent généralement aux parties visibles du corps, principalement à la tête; pour le reste, caché aux yeux profanes, elles s'excusent et déclarent être obligées de s'en remettre à l'imagination¹¹.

María Rosa Lida¹² recogiendo las investigaciones de Faral que se refieren especialmente a los retratos del *Libro de buen amor*, y Lecoy, nos dice que:

El retrato medieval descende del género "demonstrativo" de la oratoria antigua y, como él, se propone alabar o censurar, no pintar objetivamente; la imagen primorosa o deforme de un personaje, indica la actitud de simpatía o antipatía con que lo aborda el autor. El tipo más frecuente de acuerdo al móvil ornamental del género es el retrato de mujer bella, que sigue un esquema formado en la decadencia latina cuyos elementos, orden de enumeración y expresión estilística (los diminutivos, por ejemplo), repite durante varios siglos la enseñanza retórica. Salvo detalles nimios ("dientes apretadillos", "labios angostillos"), el retrato de la dueña adorable coincide desde los "cabellos amarillos" hasta los "pies chicos, socavados" con los numerosísimos ejemplos que ofrece el "roman courtois".

Dámaso Alonso también a propósito de los retratos del *Libro de buen amor* observa además de los detalles de los dientes "apartadillos" y los labios delgados, las encías rojas y la estatura alta que, según él, son rasgos de tradición árabe. Para John K. Walsh¹³ fue Elena de Troya la que impuso el modelo descriptivo vertical de belleza femenina basado en los numerosos ejemplos medievales latinos de la leyenda de Troya y en las descripciones *per se* de la famosa Elena.

¹¹pp. 301-02.

¹²Véase "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", en *Revista de Filología Hispánica*, año 2, N° 2 (1940) en las páginas a "Los retratos del buen amor". La cita se halla en la página 122.

¹³John K. Walsh ha estudiado la descripción en los retratos de belleza femenina ideal. Una de ellas consiste en la enumeración de treinta requisitos necesarios para que una mujer sea hermosa. La otra técnica no utiliza una fórmula numérica rígida sino que, empezando por la cabeza, hace un escrutinio riguroso de cada rasgo físico hasta llegar a los pies. Véase "More on Arabics vs. Western Descriptive Modes in Hispanic Literature: Brantôme's 'Spanish' Formula" *KRO* 18 (1971), 3-16. Una de las enumeraciones más completas de retratos de mujer, en este caso Elena de Troya, la hallamos en la traducción al castellano de finales del siglo XIV (unos cincuenta años después del *Libro de buen amor*; contemporáneo de *La Celestina*) de la *Historia destructionis Trojae* de Guido de Colonna, cuyo título en español es *La coronica troyana* y donde se reúnen rasgos medievales y renacentistas.

Para Hagstrum la razón de que la concepción generalizada de belleza relacionada con la pintura y la poesía propuesta por Cicerón y Séneca se halle en todas partes, no se debe a ninguna inevitabilidad filosófica sino más bien a ejemplos históricos: el de Zeuxis cuando pintó a Elena de Troya¹⁴ o el diálogo que aparece en el *Eikones* de Luciano donde uno de los protagonistas hace la descripción de una hermosa mujer que vio en la calle tomando las facciones más sobresalientes de distintos pintores de la Antigüedad.

Para comprobar la asiduidad en la mención de los rasgos de estos retratos descriptivos, hemos examinado los retratos más antiguos de la literatura española siguiendo un orden cronológico. Tres de ellos pertenecen al siglo XIII, uno a la primera mitad del XIV, y el último al siguiente siglo. Son los retratos que se hallan en la *Razón de Amor*, el de Calectrix del *Libro de Alexandre*, el de María Egipciaca, los ya mencionados del *Libro de buen amor* y los de los cantares del Marqués de Santillana¹⁵. Los detalles del cuerpo y cara que aparecen con más asiduidad siguen el orden que enseguida menciono: los ojos que, de alguna manera, se apuntan negros; la boca, siempre pequeña, y la nobleza moral o social que se apunta en esas hermosas. Siguen, la mención de la blanca frente, las cejas negras y en arco, la nariz afilada y

¹⁴Zeuxis pidió que le presentaran a las jóvenes más hermosas para poder plasmar en el lienzo la realidad de lo que veía. Los ciudadanos de Crotona reunieron a las vírgenes de la ciudad para que el artista seleccionara a quien quisiera. Zeuxis escogió a cinco para tomar de cada una de ellas la parte más perfecta de su cuerpo porque creía que la naturaleza no hace nada absolutamente perfecto en su clase. Esta anécdota aplicada a la misma Elena o a otras bellezas, aparece en poemas de Lope de Vega: "Bien puedo yo pintar una hermosura / y de otras cinco retratar a Elena..." *Poesías líricas* 2, Madrid (1960), 168; "Zeuxis, pintor famoso, retratando / de Juno el rostro, las facciones bellas / de cinco perfectísimas doncellas / estuvo atentamente contemplando..." *Obras poéticas* 1, ed. de J. M. Blecua, Madrid (1948), 148; "pintarla Zeuxis presumiera en vano, / pero pudiera retratar a Helena, / sin que hurtaran jazmines y claveles / a cinco perfecciones sus pinceles..." *id.* 581.

¹⁵Según Menéndez y Pelayo, el retrato más antiguo en la literatura española es el de *Razón de amor*. Véase *Antología de poetas líricos castellanos*, edición de E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus (1944), tomo I, 199. Para María Rosa Lida es el de María Egipciaca: "el primer retrato español de este tipo", *op. cit.*, 122. Se han consultado para "*Razón feita d'amor*" *An Anthology of Old Spanish* de Tatiana Fotitch, The Catholic University of America Press, Washington, D.C., 1962; para *La vida de Santa María Egipciaca*, a María S. de Andrés Castellanos, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo 11, Madrid (1964) 115-16; para el de Calectrix, el *Libro de Alexandre* en la edición de R. Willis, Princeton University Press, Princeton, NJ (1934), 327-28; para el *Libro de buen amor*, *Clásicos Castellanos*, 14, Espasa-Calpe, S.A., Madrid (1963), 163-64; para el Marqués de Santillana, "Canciones y decires", *Clásicos Castellanos*, Espasa-Calpe, Madrid (1964), 215-20.

los dientes immaculados. La ropa que visten es importante así como el calzado aunque sólo se mencione en relación con María Egipciaca. Los cabellos siguen esa relación y sólo en uno, de los tres retratos donde se menciona, son rubios (BA)¹⁶. Los labios son también motivo de disención ya que una vez se dan como hermosos los grosezuelos (RA) y otra los “angostillos” (BA). Hay detalles que van apuntando hacia el Renacimiento como, por ejemplo, la mención de “mejillas” en vez de “cara” o “semblante”, y la de “garganta” (MS) en vez de “cuello”. Los siguientes rasgos sólo se apuntan en dos o en uno de esos retratos que estudiamos: la libre mención de los pechos, las orejas y pestañas, las manos y los dedos así como el conocido “ancheta de caderas” que pide Juan Ruiz.

Al llegar al Renacimiento, la influencia de Petrarca impone a la rubia Melibea que, consolidada luego por la Dulcinea de Cervantes, se mantendrá sin competencia posible hasta el Romanticismo. Estos retratos del Grupo 1 de la monja siguen un esquema fijo que heredó de sus antecesoras y que ella elabora de muy diversas maneras. Veamos el ejemplo concentrado, y básico, que nos da en esta décima:

*Tersa frente, oro el cabello,
cejas arcos, zafir ojos,
bruñida tez, labios rojos,
nariz recta, ebúrneo cuello,
talle airoso, cuerpo bello,
cándidas manos en que
el cetro de amor se ve,
tiene Fili, en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie¹⁷.*

El más hermoso de los poemas pertenecientes al Grupo 1 que estamos tratando es el romance decasílabo que Sor Juana le dedicó a Lisis, su gran amiga la marquesa de la Laguna, cuyos barroquísimos versos comienzan todos con esdrújulos. Veamos la primera estrofa:

*Lámina sirve el cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma
cálamos forme el sol de sus luces
sílabas las estrellas compongan¹⁸.*

¹⁶Para los paréntesis: (RA) “Razón feita d’amor”, (A) *Alexandre*, (ME) *La vida de María Egipciaca*, (BA) *Libro de buen amor*, y (MS) para las “Canciones y decires” del Marqués de Santillana.

¹⁷Véase nota 3. Es el número 132.

¹⁸Número 61. Véase el análisis de este poema en la tesis de Emilie Bergmann, Chapter v: “The Poet as Painter of Cosmic Harmonies”, The Johns Hopkins University, Baltimore, MD, 235-45.

Hay que observar que la poeta no seguía las convenciones de su tiempo al pie de la letra. Aparentemente era fiel a la realidad que conocía, es decir, si la mujer a quien retrataba no era rubia ni de ojos claros como pedía el padrón de belleza de su época, hacía resaltar otras gracias, como por ejemplo, la longitud, ondeado y suavidad de los cabellos y la dulzura de la mirada, además de mostrar por medio de las facciones, siguiendo la tradición clásica, cualidades espirituales, morales o personales. Así en los versos de ese mismo poema donde se subrayan los rizos del pelo como propiedad personal para enredar en ellos las almas de los que la veían:

*Cárceles tu madeja fabrica:
dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados ofires,
tíbares de prisiones gustosas.*

O una calidad moral, en versos del mismo poema:

*Dátiles de alabastro tus dedos,
fértils de tus dos palmas brotan,
frígidoss si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan.*

En otro poema compara a la condesa de Galve con héroes clásicos otorgándole a sus rasgos las cualidades tradicionalmente atribuidas a aquéllos:

*A Cortés y Pizarro
tiene en las cejas,
porque son sus divisas
medias esferas . . . ,
Es su bien torneado
cándido cuello,
Hércules, pues él solo
sustenta el cielo¹⁹.*

No podían faltar los detalles que muestran la preocupación constante de la monja por cuestiones intelectuales en forma de conceptos y agudezas: las mejillas son maestras, la nariz es juez o árbitro. Así en su romance en "ecos" dedicados a la misma condesa:

*Árbitro a su parecer,
ser la nariz determina:
termina dos confinantes,
antes que airados se embistan²⁰.*

¹⁹Número 80.

²⁰Número 21.

en unas redondillas muy neoplatónicas pinta “la armonía simétrica... con otra de música” para retratar el microcosmos de una amiga de nombre Feliciano:

*Las claves y puntos dejas
que amor apuntar intente,
del espacio de tu frente
a la regla de tus cejas.
Tus ojos al facistol
que hace tu rostro capaz,
de tu nariz al compás
cantan el re mi fa sol²¹.*

Pasemos ahora a examinar algunos ejemplos pertenecientes al Grupo II. Son, según ya señalamos, los retratos poéticos que tienen como motivo central una pintura cuyo recuerdo o contemplación lleva a disquisiciones varias.

En algunos de ellos combina la Décima Musa cuestiones del amor cortés con motivos mitológicos preferidos. Veamos unas citas de Ícaro y Faetón en forma cercana a lo que se encuentra en el *Sueño*, en un poema que comienza:

*Lo atrevido de un pincel,
Filis, dio a mi pluma alientos,
que tan gloriosa desgracia,
más causa ánimo que miedo.
Logros de errar por tu causa
fue de mi ambición el cebo;
donde es el riesgo apreciable,
¿qué tanto valdrá el acierto?
Permite, pues, a mi pluma
segundo arriesgado vuelo,
pues no es el primer delito
que le disculpa el ejemplo
¿De qué le sirve al sol mismo
tanta prevención de fuego,
si a refrenar osadías
aun no bastan sus consejos?²².*

Es en este mismo poema donde más adelante Sor Juana tiene esa conocida estrofa que dice:

²¹Número 87.

²²Número 19.

*Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento,
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo*²³.

En este último, así como en otros, se subraya que el pincel no es capaz de copiar tal hermosura, es decir, la naturaleza, aquí, vence al arte, aunque éste represente nuestro impulso interior. Así en la décima que sigue:

²³La cuestión de las alabanzas de Sor Juana a las virreinas con quienes tuvo trato, especialmente con respecto a la Marquesa de la Laguna, Condesa de Paredes, Doña María Luisa Gonzaga, ha sido, al parecer, motivo de discusión desde antiguo. En el número 16 de Méndez Plancarte, después del epígrafe leemos “Advertencia: O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio el cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los astros que llaman simpatía, o todo junto, causó en la poetisa un amor a su excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector”. También en el número 19 en la nota a los versos 55-56 y siguientes hallamos estas palabras de Méndez Plancarte: “Este *Sacrificio puro de adoración*, que prescinde de cualquier contacto corpóreo y aun de la mínima idea sexual (v. III-2), es un límpido afecto de admiración estética y de apasionada amistad, aunque su tono linde con lo erótico (según ya se ha advertido en no pocos ‘poemas amistosos’ del Renacimiento). Cfr. Pedro Henríquez Ureña, en *Cuba Contemporánea*, de La Habana 1917; y Sindney Lee, *Life of Shakespeare*, con rica erudición italiana, inglesa y francesa”. Estando en Berkeley, California, hace unos años busqué el artículo de Henríquez Ureña al que pensé Méndez Plancarte se refería y no lo hallé. Mi colega actual Pedro Lastra me ha llamado la atención sobre el capítulo dedicado a Sor Juana que aparece en *La utopía de América* de Henríquez Ureña (Ayacucho, Caracas, 1978). En la p. 138, la nota a pie de página se refiere a esta cuestión: se trata de cartas que se cruzaron el crítico dominicano y “el ilustre filósofo cubano, Enrique José Varona” con referencia a la “exaltación apasionada” de la amistad entre las dos mujeres. Las cartas, al parecer, se publicaron en *Cuba Contemporánea*. El lesbianismo de que se ha hablado con respecto a Sor Juana basado mayormente en sus poemas a esta marquesa, no parece tener suficiente base. Sor Juana dedicó poemas con parecido, si no tan exagerado, testimonio de devoción y cariño a las otras virreinas con quienes tuvo trato e incluso a hombres amigos y admiradores suyos. La cantidad de datos y ejemplos que propone Sidney Lee en la obra mencionada más arriba, aunque sólo se refiera a la literatura inglesa, parece convincente: esas expresiones de “amor” eran expresiones corrientes como muestra de amistad y agradecimiento al protector y mecenas del artista, poetas en este caso. Para Shakespeare era el “earl of Southampton”. Esta costumbre tenía su raíz en el mundo clásico que Sor Juana conocía tan bien; así Bruto llamó “lover” a Julio César; Porcia a Antonio, el íntimo amigo de su marido Basanio; Ben Jonson a Donne; Drayton a Guillermo Drummond de Hawthornden, Nashe a Southampton en su dedicatoria de *Jack Wilton* (en 1594): “The word ‘love’ was habitually applied to the sentiment subsisting between an author and his patron” (205). Estas palabras de amor incluían alabanzas a la hermosura varonil de hombres casados (Véase pp. 668-69, *passim.*, Sidney Lee: *A Life of William Shakespeare*, The McMillan Company, NY, 4th ed., 1925). No hay que extrañar, pues, que Sor Juana por demás mujer apasionada, hiciera lo mismo con sus protectores tanto más cuanto que las alabanzas

*Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrecribir la mano
lo que tiene dentro del pecho
que, como este viene estrecho
a tan alta perfección,
brota fuera la afición
y en el índice la emplea
para que con verdad sea
índice del corazón²⁴.*

En otra composición destacan las oposiciones del original contra el retrato, de la victoria fácil ante la afrenta del vencedor, las flechas del amor convertidas en pinceles, muerte y vida del amor...²⁵. Ninguno tan hermoso y lleno de significado como el conocido soneto suyo donde se refiere a un retrato de ella misma y que dice así:

*Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
Este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada²⁶.*

Con la primera estrofa volvemos a las creencias neoplatónicas que mencionamos antes y que señalan el triple engaño de la pintura.

entre mujeres no han sido en la cultura española cosa mal vista como lo son entre los hombres. Para esta cuestión véase, también, el reciente libro de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, el capítulo "Religiosos incendios", pp. 283-303. Por otra parte, Méndez Plancarte se refiere en su obra a la reputación sin sombra que dejó la monja. Sin caer en las protestas no siempre ajenas a partidarios del crítico mexicano, hay que tener en cuenta que una mujer tan combatida como lo fue Sor Juana especialmente en los últimos años de su vida, hubiera salido peor parada si la creencia general de sus contemporáneos se hubiera inclinado en favor de la tal versión.

²⁴Número 126.

²⁵Número 89 (la primera parte de la composición).

²⁶Número 145. Véase de E. Carilla: "Sor Juana Inés de la Cruz (ejemplo de contradicción y alarde)", *Homenaje a Rodolfo Grossman*, Hamburgo (1977), 79-96.

Veamos: el cuerpo físico nuestro no es nuestra forma ideal, supersensorial. Así que la copia de esa forma material con esos “falsos silogismos de colores” apuntan, en triple dimensión, a un “cauteloso engaño del sentido” que representa una materia física que desaparecerá algún día. Hay recuerdos de Aristóteles en la segunda estrofa cuando apunta al deseo de “la lisonja” de copiar la realidad física, mejorándola. El último verso, no sólo está cerca de otro muy conocido de Góngora sino de Gracián, quien apunta, al hablar del microcosmos: “...diré que es tiempo, que es polvo y nieto de la nada”. (*Agudeza*, xxxix, en *Obras*, ed. de E. Correa Calderón, p. 213).

El Grupo III, como advertimos al comienzo, está formado por un poema y la última mitad de otro (cuya primera parte pertenece al Grupo II). El Grupo IV lo constituye un solo poema donde es el retrato quien habla. Son versos donde la poetisa se dirige a un retrato, lo interpela, o donde la copia misma adquiere vida y habla. Veamos lo que nos dice Jean H. Hagstrum sobre lo que sucede con la llegada del cristianismo en la Alta Edad Media:

El deseo de hacer hablar al objeto artístico —aunque está presente en la Antigüedad pagana y nace del hecho obvio de que, como había dicho Simónides, es mudo— se hace más insistente en la poesía cristiana iconográfica. La razón, me parece, es obvia. La estatua o pintura, a pesar de los pronunciamientos oficiales contra la idolatría y a pesar de poderosos movimientos iconoclasticos, han venido a ser como intermediarios entre lo divino y lo humano. Interpelados, suplicados, implorados, hablan a su vez²⁷.

Al grupo de aquellos a los que el poeta se dirige pertenece la segunda mitad de una composición cuya estrofa final elabora tradiciones conocidas pero de modo original:

*Vive sin que el tiempo ingrato
te desluzca, y goza, igual,
perfección de original
y duración de retrato.*

Es decir, le desea que goce de la perfecta belleza de su naturaleza física con la duración que sólo los retratos como tales pueden captar al detenerse el tiempo en ellos.

Más novedoso y también más complicado es un poema en décimas donde también se habla a la “copia” y que comienza así:

²⁷En su obra mencionada antes. Traducido del inglés, p. 50.

*Copia divina, en quien veo
desvanecido al pincel...*²⁸.

La poetisa no aparece solamente como autora del poema sino que es también, aparentemente, la autora de la pintura. Dice el epígrafe: "Esmera su respetoso amor; habla con el retrato y no calla con él, dos veces dueño". Encontramos aquí rasgos de técnicas ya comentadas. El personaje principal que habla, es decir, la poetisa, recalca el papel preponderante del instrumento, el pincel, que ha servido para remedar la obra de Dios (o de la Naturaleza). El retrato mismo presenta la oposición ya conocida de original y copia. Es interesante la utilización del motivo de Naturaleza y Arte, y el uso de los pronombres. Este pretendido diálogo es, en verdad, monólogo puesto que la segunda persona, "tú", permanece siempre muda. Es técnica, ésta, muy novedosa y original que puede incluso, entroncarse con lo que sucede en las investigaciones policíacas de nuestros días cuando se interpela al acusado²⁹. Así, cuando la poetisa acusa a la copia en la sexta estrofa y esta no puede defenderse porque no tiene voz:

*Bien puedo formar querella
cuando me dejas en calma,
de que me robas el alma,
y no te animas con ella;
y cuando altivo atropella
tu rigor, mi rendimiento,
apurando el sufrimiento,
tanto tu piedad se aleja,
que se me pierde la queja
y se me logra el tormento.*

En cuanto al tópico de Naturaleza y Arte encontramos ecos de Plotino al tratar de animar al artista, como lo hacía Platón, a descubrir la realidad supersensorial detrás de las formas visibles, aunque aquí, en esa copia que ellos rechazaban:

*Tan espíritu te admiro,
que cuando deidad te creo,
hallo el alma que no veo,
y dudo el cuerpo que miro.*

²⁸Número 103. El texto de Méndez Plancarte presenta variantes, en el epígrafe y en el texto, que no concuerdan con el de *Inundación castálida*, 1689, y otras ediciones antiguas. Para una interpretación más extensa de este poema y de "A tus manos me traslada" que se trata después, véase el artículo ya publicado, "Sor Juana: Diálogo de retratos", *Revista Iberoamericana*, Números 120-21 (julio-diciembre de 1982), 703-13.

²⁹Véase Michel Butor, *Répertoire II*, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", 66-69.

Pero es que esa copia es tan perfecta que rivaliza con el mismo original, lo suplanta, ya “que puede copiarse el alma”. Espíritu y materia se confunden y las cualidades opuestas tradicionalmente, atribuidas a uno y otra, se diluyen. Con Sor Juana la lucha de siglos entre cual tenga más valor, Arte o Natura, desaparece: el espíritu anima a aquél lo mismo que a ésta.

La personalidad todopoderosa de la poetisa adquiere, después de fluctuar entre la esperanza y la muerte, “la dicha de poseer”. Es decir, la mente humana lo puede todo y por un esfuerzo de su voluntad es capaz de aprisionar al ser amado. Es lo mismo que apunta en el bellísimo soneto suyo³⁰ que comienza: “*Detente, sombra de mi bien esquivo*”, y cuyos versos finales dicen así:

*poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.*

El Grupo iv y último, lo forma una composición también escrita en décimas donde es el retrato de la poetisa el que adquiere el don del habla, donde la obra de arte, otra vez, se confunde con la naturaleza conservando aquí, a veces, diferentes “personalidades”. Así empieza:

*A tus manos me traslada
la que mi original es...*

Hay una extraña ambigüedad en la utilización de los géneros. Al hablar el retrato en la primera estrofa, se usan femeninos en participios pasivos y pronombres al referirse a ella, a la poetisa, que es la que hace el envío y al mismo tiempo la figura retratada en el lienzo. En la segunda hay un cambio a formas masculinas que; sin embargo, no corresponden siempre a la misma entidad. Hay concordancia gramatical o bien con “el original” (“él”, el “infeliz”) o bien con “el retrato” (“dichoso”).

*De mi venida envidioso
queda, en mi fortuna viendo
que él es infeliz sintiendo,
y yo, sin sentir, dichoso.*

Vuelve al femenino pocos versos después cuando se refiere a la poetisa misma en “de mi pincel *nacida*”. Es otro modo, por demás sugestivo, de borrar los límites entre la pintura y la persona, es decir, entre Arte y Natura.

En la estrofa tres, “inanimada”, “desamada” y “pintada” apuntan ahora a la persona retratada que se ve en el lienzo. Se nos lleva, una vez

³⁰Número 165.

más, al concepto de lo “animado” en el arte (si “por dicha” significa aquí “por desdicha”):

*Más si por dicha, trocada
mi suerte, tú me ofendieres,
por no ver que no me quieres
quiero estar inanimada.
Porque el de ser desamada
será lance tan violento
que la fuerza del tormento
llegue, aun pintada, a sentir,
que el dolor sabe infundir
almas para el sentimiento.*

En la estrofa final se reitera la intercambiabilidad de retrato a persona, especialmente con la palabra “cuerpo” que, en la primera mención, se refiere a la efigie reproducida en el lienzo, es decir, al retrato, el cual ha recibido el alma de la persona querida, adquiriendo así la vida misma. En la segunda mención, “cuerpo” se refiere a la forma física, a la “vida”, que ese mismo ser amado le da al retrato (al que se llama “sombra”). Es decir, el “cuerpo” retratado y sin vida que aparece en la tela adquiere cuerpo y vida en el mundo físico, además del espiritual, cuando recibe el alma o espíritu de la persona amada. Es el amor el que presta el espíritu vital al cuadro y hace que la obra de arte se haga naturaleza remedando así el soplo divino que convirtió el barro en ser.

Terminamos, así, con el intento de clasificación y estudio de las composiciones a las que hemos dedicado este trabajo. Hallamos una vez más, el sello avanzado y original que supo impartirle a su poesía de tradición de siglos nuestra Fénix Americana, Sor Juana Inés de la Cruz.