

**Representación y transculturación en el  
discurso de Sor Juana Inés de la Cruz y  
Carlos de Sigüenza y Góngora.  
*La conciencia criolla y el barroco.***

Tesis de Licenciatura en Letras

Servicio de Información Documental  
Dra. Liliana B. De Boshi  
Fac. Humanidades  
UNMDP

Tesista: Cristina Beatriz Fernández  
Directora: Lic. Mónica Scarano  
Facultad de Humanidades - Departamento de Letras  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
1996

La presente tesis de Licenciatura se ha llevado a cabo como parte del proyecto de investigación individual: *Representación barroca y transculturación en América Latina. Proyecciones hacia el neobarroco*, bajo la dirección de la Licenciada Mónica Scarano y contando con la financiación de la **Fundación Antorchas** de Bs.As., mediante una beca para alumnos destacados de ciencias y humanidades. Cabe destacar que dicho proyecto se integra en las actividades del grupo de investigación **Latinoamérica: literatura y sociedad** de la Universidad Nacional de Mar del Plata, y se ha desarrollado en el marco del proyecto grupal titulado "Discursos sociales y espacios culturales en Latinoamérica".

# ÍNDICE

## **Introducción**

*Los problemas (1), El locus geohistórico y cultural de enunciación (4), Sor Juana y Sigüenza y Góngora, dos letrados de la Nueva España (8)*

## **Primera parte. Ecos de la fiesta**

### **Capítulo I. La alegoría y el vacío**

*La conjunción de los órdenes representativos (17), Sobre la alegoría (24), Oscuridad y sacrificio (29), La Roma del Nuevo Mundo (32)*

### **Capítulo II. En busca del origen**

*Una poética en clave histórica (35), La glosa infiel (45), La función de la etimología (48), La transculturación del género (51)*

## **Segunda parte. Microcosmos, macrocosmos**

### **Capítulo I. El primado del ojo**

*Copiar el universo (58), Sobre la reflexión (63), El ojo silencioso (66), La transculturación del modelo (70)*

### **Capítulo II. El silencio de los astros**

*Un universo in-significante (75), El duelo (79), El reverso de la argumentación. (87)*

## **Tercera parte. El teatro de la historia**

### ***Capítulo I. El reflejo precursor***

*El pasado fragmentado (101), La alegoría de la historia (105), Una retórica para los sentidos (107), El pasado especular (111)*

### **Conclusión (116)**

**Bibliografía consultada (122)**

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es detectar operaciones de transculturación en las modalidades de representación del barroco latinoamericano, concretamente en el discurso de dos letrados de la Nueva España del siglo XVII: Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora. Para introducir el tema, trataré sucintamente ciertas cuestiones referentes a los problemas que aquí me ocupan, el espacio geocultural de enunciación de estos discursos y algunos datos concernientes a Sor Juana y Sigüenza en tanto que sujetos biográficos.

### *Los problemas*

La lectura canónica del barroco latinoamericano en su relación dependiente de los modelos europeos, evaluándolo en función de criterios de tradición y originalidad, corre el peligro de convertir el análisis de los textos en un inventario de las formas heredadas y modificadas. Para que esta voluntad catalogadora no se agote en sí misma, prefiero enfocar el problema del repertorio de formas lingüísticas, genéricas y poéticas desde un punto de vista más productivo, como el que se desprende de esta aseveración de Mabel Moraña:

...la utilización de cualquier forma expresiva implica una postura epistemológica, es decir, una forma específica de conocimiento de la realidad, necesariamente articulada al horizonte ideológico-cultural de una época, pero también a las condiciones materiales de producción cultural, en un espacio y en un tiempo histórico determinados (Moraña, 232).

Por lo tanto, no se puede deslindar la producción del barroco latinoamericano de las formas expresivas y materiales de producción heredados de la cultura europea, aunque sí reconocer en ellos cierto empleo peculiar de esas técnicas y materiales, dado que el "locus de enunciación" de los discursos que analizo es un "locus diferencial" respecto del espacio geocultural europeo, centro de la expansión militar, económica y cultural que

signa los inicios de la modernidad occidental<sup>1</sup>. Tratar de deslindar la especificidad de la producción discursiva de los letrados que aquí me ocupan dentro de la tradición en la que se insertan, ha sido el objetivo de la presente investigación. No considero, a diferencia de Vidal, que la producción barroca sea un enmascaramiento de la opresión que unas clases ejercen sobre otras (Vidal, 107-8), ni que la producción de escritores vinculados a la corte virreinal, como Sor Juana y Sigüenza, tenga simplemente un carácter ornamental dentro del sistema (Vidal, 108). Creo, por el contrario, que trasladar las características de la función social de la clase criolla a su escritura no es una operación tan simple. El mismo Vidal debe reconocer, en cierto momento, que los letrados criollos efectúan ciertas "perforaciones" a la ideología dominante, o que Sor Juana y Sigüenza mantienen ciertos ritos virreinales, pero introducen rupturas (Vidal, 120).<sup>2</sup>

si se hace una  
parte de la ref  
a porque  
hacelle en la  
note para no  
estar tanto el  
cuanto del texto

Para analizar estas cuestiones, resulta adecuado el concepto teórico de *transculturación*. En la historia del análisis de los procesos de aculturación, Fernando Ortiz marca un hito al sustituir el término "aculturación" por "transculturación". En efecto, Ortiz, estudiando sobre todo la impronta de la cultura africana en Cuba, señala la parcialidad de un vocablo como aculturación. Él sostiene que aquellos inmigrantes negros que llegaban a Cuba, atravesaban un período de desajuste y otro de reajuste, vale decir, que se producía primero una instancia de *desculturación* o *exculturación* y luego una de *aculturación* o *inculturación*. De esta manera, la aculturación es sólo una de las facetas de todo el proceso, al que Ortiz prefiere denominar de *transculturación*. Así, hace hincapié en la pérdida de la cultura precedente -desculturación- y no sólo en la adquisición de una nueva cultura, que sería lo denotado por el vocablo aculturación. Además, agrega, para que esté completo el proceso de transculturación, es preciso considerar la creación de nuevos fenómenos culturales -la *neoculturación*-, de modo que el producto

hay que especificar  
las fuentes de  
información

<sup>1</sup>Cfr. Walter Mignolo, "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales" (en prensa).

<sup>2</sup>Ciertas hipótesis de Vidal resultan en verdad sorprendentes. Por ejemplo, aquella explicación suya de por qué abandonó Sor Juana las letras y vendió sus libros, no tanto presionada por la jerarquía sino por "el reconocimiento de la necesidad de encarar realidades sociales más concretas y urgentes de su medio" (Vidal, 126). Me pregunto cuáles serían esas realidades urgentes, siendo que Sor Juana pasó sus últimos años enclaustrada y disciplinándose, según el padre Calleja.

resultante tiene algo de las dos culturas progenitoras, pero no es igual a ninguna de ellas (Ortiz, 86-90).

La clarificación del problema que ofrece Ortiz no puede trasladarse en forma simplista al campo literario, como si éste fuera un doble de los procesos sociales. Al respecto, las apreciaciones de Ángel Rama, previa extrapolación de los conceptos manejados por el cubano, son de lo más pertinentes para la crítica textual. Rama reconoce las tres fases básicas del proceso, aunque le critica cierta ordenación en extremo geométrica: la desculturación o pérdida de componentes de una cultura, la incorporación de la cultura externa y la recomposición de esos elementos en un producto novedoso. Pero considera necesario agregar en el análisis ciertos criterios de selectividad e invención. La selectividad opera tanto en la comunidad que recibe el aporte como en la donante, que busca aquellos componentes que tendrán más viabilidad para ser aceptados por la comunidad aculturada. Esa selectividad puede, además, asumir las modalidades más diversas. Por ejemplo, puede ser que el receptor ejerza su capacidad selectiva aceptando las fuentes originarias de la cultura de dominación y no sus manifestaciones actuales, o que seleccione algunos elementos en el marco general de una tradición incorporada, haciendo un uso fragmentario del acervo de la cultura adquirida. De este modo, el proceso entero está signado por pérdidas, redescubrimientos e incorporaciones, operaciones todas que se resuelven en una nueva reestructuración del sistema cultural (Rama, b, 32-38). En el caso del sistema textual de América Latina, Rama involucra otras variables, al afirmar que los procesos transculturadores pueden tener dos direcciones básicas diferentes, pudiéndose producir en virtud de la especial relación entre la metrópoli externa y la cultura local, o bien por la mantenida entre las capitales de las distintas regiones y el interior. La función de las ciudades en los procesos culturales adquiere así una dimensión importantísima, y nos orienta para comprender la especificidad de los letrados que aquí nos ocupan, pues, como trataré de demostrar, su pertenencia a la ciudad de México -como "locus de enunciación"- es fundamental en la constitución de su discurso.

Por último, cabe mencionar la postura que adopta García Canclini sobre esta cuestión, quien prefiere hablar simplemente de *hibridación* para hacer referencia a mezclas interculturales, dejando de lado vocablos como *mestizaje*

-de marcadas connotaciones raciales- o *sincretismo* -muy usado para cuestiones religiosas- (García Canclini, 15).

### ***El locus geohistórico y cultural de enunciación***

Se ha considerado impropia la denominación de "colonial" para referirse a la América Hispánica virreinal, dado que en las leyes de Indias siempre se hizo referencia a América como "reinos" o "provincias de ultramar" (de Torre, a, 16). Octavio Paz sostiene que si bien Nueva España carecía de autonomía, era en teoría otro reino sometido a la hegemonía de la Corona, además de que la conquista de América por los españoles no se parece tanto a la colonización griega o inglesa como a las cruzadas medievales o a la guerra santa musulmana (Paz, 27-8). No obstante, el mismo Paz reconoce que "probablemente los criollos sí hayan tenido una conciencia *colonial* en los siglos XVII y XVIII" (27). Para otros críticos, como Hernán Vidal, puede hablarse de colonia en este período, como modo de designar una situación en que

...una minoría de origen europeo estimada en cien mil personas hacia mediados del siglo XVI y de tres millones hacia fines del período colonial es capaz de implementar una política de control coercitivo y explotación y una conexión imperial, a pesar de conflictos internos, sobre una masa multirracial y multiétnica de trabajadores estimada en cincuenta millones y diecisiete millones respectivamente para los períodos indicados, mediando entre ellos la catastrófica declinación de la población indígena. (Vidal, 89)

Numéricamente era imposible dominar a las otras castas, por lo cual la sola exhibición del poder imperial, de sus rituales y ceremonias, debía cumplir una función de intimidación y pacificación (Vidal, 102). Para John Beverley, por su parte, la situación latinoamericana del barroco colonial tenía muchos visos de semejanza con el "apartheid" sudafricano, por ser un régimen basado en la violencia y la represión de unos grupos étnicos sobre otros. De este modo, toma distancia de la mirada optimista de un Henríquez Ureña, quien encontraba en esta época la concreción de un proceso de mestizaje cultural bastante armónico (Beverley, 216). Podemos hablar, entonces, de una situación colonial, siempre y cuando entendamos el término en el sentido que



le dan Beverley o Vidal, más amplio que el estrictamente legalista que adoptan de Torre o Paz.

Con más precisión podría decirse que Sor Juana y Sigüenza vivieron en lo que José Luis Romero llama "ciudades hidalgas de Indias", atrapadas en un estilo de vida ficticio, ya que la pretensión de hidalguía, constitutiva del proyecto originario de los conquistadores, se vio frustrada por el curso posterior de los acontecimientos, que había llevado a esos hidalgos indianos a una participación intensa en las actividades comerciales de la región, las que no se condecían con su presunto estado social y que eran, por tanto, tan importantes como veladas. Dentro de la ciudad hidalga, el lujo y la ostentación, que emanaban de la corte virreinal, se imponían sobre el espacio urbano como una marca de prestigio. Por otro lado, a diferencia de los hidalgos españoles, las jóvenes estirpes de hidalgos indianos no podían apelar a tradiciones centenarias para sostener su hegemonía, por lo cual se enfrentaban frecuentemente las distintas facciones, rivalizando por el acceso al poder. Asociados al grupo gobernante, incluso por lazos de sangre, estaban los miembros de la clase letrada, que tenía sus ambientes privilegiados en conventos, colegios religiosos y universidades.

La sociedad estaba estructurada en castas, en clases sociales marcadas por la pertenencia a un grupo étnico. Podemos distinguir, en líneas generales, entre blancos - separados a su vez en peninsulares y criollos-, mestizos e indios y negros. En realidad, se llegaron a conocer más de dieciséis combinaciones raciales (Vidal, 89). Se trataba, en definitiva, de una adaptación a la sociedad americana del principio de la pureza de sangre de la España contemporánea a la conquista (Lafaye, b, 92). La ciudad entera estaba construida como una serie de anillos concéntricos, según la jerarquía de las castas, siendo la plaza de armas el espacio central de esta sociedad organizada según una "pigmentocracia" (Vidal, 103).

A diferencia de los conquistadores, cuya sociedad había detentado rasgos épicos, y pretendía cierta autonomía respecto del poder imperial, la sociedad barroca se basa en la figura del colonizador y en la consiguiente sumisión al

poder metropolitano <sup>3</sup>. En función de esta finalidad de conectar y subordinar se organizaron las ciudades virreinales, las cuales eran en sí mismas símbolos, concretados en el tiempo y el espacio, de la ideología de la **universitas christiana** que había sustentado la conquista y colonización de América, prolongaciones del "cuerpo místico" del Imperio (Vidal, 90, 101-102).

Se ha visto en esta época, por cierto, una instancia fundacional de la cultura latinoamericana y de consolidación de identidades proto-nacionales. En efecto, la situación decadente de la metrópoli, magnificada en sus dominios de ultramar por un alarmante decrecimiento de la población, una enorme crisis minera, la disminución del comercio con España en beneficio del contrabando y los usuales ataques de los piratas, fomentaron la constitución de lazos de solidaridad entre distintas regiones del subcontinente, preocupadas por la defensa común ante la inoperancia de Madrid. Pero más que estos atisbos de organización continental fue crucial la cada vez más efectiva inserción de los criollos y los mestizos en actividades de cierto protagonismo social.

El término "criollo" hacía referencia, originariamente, a los nacidos en el Nuevo Mundo, de cualquier grupo étnico, como sinónimo de nativo -se hablaba de negros criollos, por ejemplo. Más tarde alcanzó un significado más preciso, empleándose para distinguir a los españoles nacidos en América de los peninsulares (Morafía, 235). Los criollos pertenecían, en muchos casos, a una generación que había heredado el patrimonio de los conquistadores y, a pesar de su explícita exclusión de los cargos jerárquicos políticos y religiosos -para cuya justificación se aducía la inferioridad moral e intelectual de los nacidos en los cálidos climas americanos (Leonard, b, 73)-, muchos consiguieron infiltrarse en la iglesia y hasta en la burocracia indiana, merced a la venta de oficios y títulos que propiciaba la Corona (Lucena Salmoral, 23-24). David Brading señala que ya en el último decenio del siglo XVI, los reclamos y peticiones de los descendientes de los conquistadores hechos a la metrópoli, solicitando a la Corona que la herencia de estos últimos se extendiera por otra generación, revela la existencia más o menos cohesionada de un grupo de españoles nacidos en América que compartían ciertos

---

<sup>3</sup>Cfr. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bs.As., Siglo XXI, 1986, especialmente el tercer capítulo, "Las ciudades hidalgas en Indias", 69-118.

objetivos. Los conquistadores habían planteado, en más de una ocasión, su propósito de establecerse como aristocracia feudal, intención que siempre se vio frenada por las disposiciones de la Corona. El principal argumento que esgrimía la élite criolla para legitimar sus reclamos era que su sociedad se derivaba de un designio de la Providencia, de un mandato de Dios a la monarquía católica, y así aceptaron la conquista como su gesta heroica y fundacional, aunque posteriormente recurrirían al imaginario precolombino para enfrentarse al grupo peninsular<sup>4</sup>. En el siglo XVII, la política filoaristocrática de la Corona empezó a ser socavada por el avance del grupo criollo, que logró, mediante la compra, títulos nobiliarios, escudos de armas, grados militares honoríficos, etc., y alcanzó un marcado predominio numérico en las profesiones liberales, el clero -aunque no en cargos jerárquicos- y la burocracia (Morafía, 236). Por otra parte, se ha señalado que el "espíritu criollo" dependía más del conocimiento del país<sup>5</sup> y de la adhesión a la ética colonial de la sociedad criolla que del lugar de nacimiento (Lafaye, b, 44). En el siglo XVII, además, las instituciones educativas, como la Universidad y los colegios de la Compañía de Jesús, concentraban en sus aulas a la juventud criolla, que posteriormente se veía destinada a empleos burocráticos, con muy pocas posibilidades de alcanzar cargos de prestigio. Para colmo, en lo que se ha calificado un rasgo de "malinchismo", al parecer las mujeres criollas preferían casarse con los españoles peninsulares y no con los nacidos en América (Lafaye, b, 44-45).

el número de la 1  
no preferei  
monte  
después  
de pur

Para un crítico como Vidal, no hubo tal antagonismo entre "gachupines" o peninsulares y criollos. Aduce en favor de su hipótesis el hecho de que ambos grupos tenían en común un mismo idioma y religión, se reconocían súbditos de la Corona, se amparaban en el prestigio ideológico y ceremonial de la universalidad del imperio y compartían el objetivo de someter y explotar a las masas multirraciales de trabajadores (Vidal, 94). Me permito objetar que el

<sup>4</sup>Cfr. David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México, FCE, 1991, sobre todo el capítulo XIV, "Los patriotas criollos", 323-344.

<sup>5</sup>En relación con esto, es oportuno mencionar que Sigüenza fue el primero en elaborar un mapa completo de la Nueva España; que sirvió por más de un siglo como modelo de todos los mapas publicados en América y Europa, aunque su autor no llegó a publicarlo nunca. Irving Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. A Mexican Savant of the Seventeenth Century*. Berkeley, University of California Press, 1929, 85.

hecho de que peninsulares y criollos compartan todas esas características no impide que difieran en otras cuestiones. Desde mi punto de vista, Vidal sucumbe aquí a una división maniquea entre dominadores y dominados, sin percibir los matices que pueden hallarse dentro del grupo dedicado, según su esquema, a la explotación de las otras castas.

En oposición a una opinión como la anteriormente citada encontramos la tesis de Mabel Moraña, quien considera que en el contexto de la cultura barroca surge una conciencia diferenciada en la sociedad criolla, que para ella puede ser un germen de las identidades nacionales (Moraña, 231). Y para Lezama Lima, el "señor barroco" - que es, por cierto, criollo- es el primer americano. En efecto, el escritor cubano encuentra en el barroco de la América Española una serie de modalidades peculiares que atraviesan la lengua, el mobiliario, las formas de vida y curiosidad, el misticismo, la cocina y la degustación de manjares que convierten al barroco en un "arte de la contraconquista" (Lezama Lima, 229-230).

En estas condiciones tenemos que ubicar la producción de los letrados criollos, mucho más vinculada al poder político de lo que podía suceder en la propia España (Carilla, b, 19), ya que la clase letrada era una suerte de anillo que rodeaba al poder político; esgrimiendo su capacidad de manejar los signos y la escritura en función de los intereses de las estructuras de poder<sup>6</sup>. El arte barroco latinoamericano es eminentemente aristocrático y propio de la etnia blanca, sobre todo el arte que podríamos denominar, no sin pecar de cierto anacronismo, "literatura" -la arquitectura es una marcada excepción a esta condición general (Carilla, b, 32-36). En la lista generacional que efectúa Emilio Carilla, la generación de escritores barrocos es la primera constituida, mayoritariamente, por autores nacidos en América (Carilla, a, 258).

### *Sor Juana y Sigüenza y Góngora, dos letrados de la Nueva España*

---

<sup>6</sup>Cfr. Angel Rama, *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984, especialmente el capítulo II, "La ciudad letrada", 23-39.

Estrictamente contemporáneos, Sor Juana Inés de la Cruz (1651<sup>7</sup>-1695) y Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), son, en opinión de muchos críticos, los principales autores del llamado barroco latinoamericano, si exceptuamos al también prestigioso Juan de Espinosa Medrano, "El Lunarejo". Sor Juana y Sigüenza no sólo compartieron el mismo tiempo, sino también el mismo espacio. Sor Juana llegó de muy niña a México, la ciudad en la cual Sigüenza había nacido y en la que cifraría, años después, la imagen de una patria soñada. En México murieron ambos, primero Sor Juana, en medio del reconocimiento internacional y de innumerables disgustos con la jerarquía eclesiástica, y, unos pocos años después, Sigüenza, pobre y muy enfermo.

Las vidas y obras de los dos se cruzan en múltiples ocasiones. No se sabe con certeza, pero es lo más probable que se conocieran durante los años en que Sor Juana estuvo en el palacio virreinal, durante su adolescencia, como dama de compañía de la primera de las virreinas que la favorecería con su protección, Leonor Carreto -la segunda sería su gran amiga María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, Marquesa de la Laguna, a quien se le debe la

---

<sup>7</sup>En la "Introducción" al primer tomo de las **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz**, el padre Méndez Plancarte fechaba el nacimiento de Sor Juana en 1651, siguiendo al corresponsal y primer biógrafo de la poetisa, el padre Calleja, pero en una nota hacía referencia al hallazgo de un acta de bautismo que dataría el nacimiento de Sor Juana en 1648 (página LIII, nota 1). Esta segunda posibilidad es la que, desde la aparición en 1982 del libro que Octavio Paz le dedicara a Sor Juana, se ha convertido en un lugar común. Ramón Xirau, por su parte, mantiene la fecha de 1651 -basándose en la "Introducción" de Méndez Plancarte- y Georgina Sabat de Rivers cuestiona la debilidad de la hipótesis defendida por Paz, basada en el hallazgo de un acta de bautismo en San Miguel de Nepantla, pueblecito en el cual nació Sor Juana, en la cual dos presuntos hermanos de Isabel Ramírez, su madre, oficiaron de padrinos de una niña llamada Inés, hija de la Iglesia. Por el nombre de la niña, segundo de los de Sor Juana, se dijo que el acta correspondía a la monja-poeta, máxime teniendo en cuenta lo de "hija de la Iglesia", título aplicado a los hijos naturales, que era, por cierto, la condición de Sor Juana. En vista de que para aceptar esta hipótesis no sólo habría que cambiar el año de nacimiento sino, además, explicar por qué no se utilizó el primer nombre de la niña, Sabat de Rivers prefiere mantener la fecha de 1651 para su nacimiento, apoyándose en las declaraciones del padre Calleja. Cfr. Octavio Paz, **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**, México, FCE, 1982, 97; Ramón Xirau, **Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz**, Bs.As., EUDEBA, 1967, 5, y Georgina Sabat de Rivers, "Sor Juana Inés de la Cruz" en Luis Iñigo Madrigal, coord., **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial**. Madrid, Cátedra, 1992, 275, nota 2.

publicación de las obras de Sor Juana-. Sigüenza, hijo de un instructor de los Infantes de España que había pasado a América buscando mejorar fortuna, era ya uno de los hombres más eruditos de la ciudad, y, a pesar de su juventud, a los 27 años obtendría el cargo de profesor de Matemáticas y Astrología en la Real Universidad de México, aún careciendo de títulos académicos. Criollos los dos, su situación personal, aunque con matices diferentes, estuvo signada por su pertenencia a lo que Ángel Rama daría en llamar "la ciudad letrada". Eran, en efecto, letrados, que se vincularon, cada uno de un modo peculiar, con el poder político y eclesiástico de la ciudad. Sor Juana desde el convento, único lugar desde el cual una mujer de esa época podía dedicarse al estudio -aunque no sin dificultades, según lo prueba su tortuoso final<sup>8</sup>-, Sigüenza desde la Universidad y en función de su prestigio de hombre erudito, quizá el mayor de aquella época en la Nueva España. Por otra parte, debemos mencionar otro rasgo común a estos autores: la educación eclesiástica recibida por ambos. Sor Juana, obviamente, debido a su condición de monja; Sigüenza, por los años que pasó como Seminarista en la Compañía de Jesús, de la cual fue expulsado por sus frecuentes escapadas nocturnas. A esta educación se deben el amplio conocimiento del neoescolasticismo que ambos evidencian en su producción -del cual es una marca metodológica la remisión a las citas de autoridades (Leonard, b, 49)-, así como la impronta de la lógica, la estructura silogística y argumentativa que caracteriza sus escritos, tanto en prosa como en verso -sabido es que la Lógica era una asignatura troncal en los programas de estudio de la Compañía.

A diferencia de Sor Juana, que supo insertarse con habilidad en la estructura del mecenazgo, llegando a ver así publicada la mayor parte de su obra, Sigüenza nunca consiguió dar a la imprenta más que una porción ínfima

---

<sup>8</sup>El problema con Sor Juana no se debió tanto al hecho de que escribió, sino al grado en que lo hizo. En esa época -y aún antes- existían algunas mujeres que componían versos en América, empezando por Santa Rosa de Lima. También en el Perú, dos damas que escondían sus nombres bajo los de Clarinda y Amarilis, versificaban al mejor estilo gongorino. En Bogotá encontramos a Sor Francisca Josefá de la Concepción, la madre Castillo, seguidora de Santa Teresa, y en Brasil a Rita Joana de Sousa, quien, ya entrando en el siglo XVIII, escribió un tratado de Física: *Tratado de philosophia natural*. Cfr. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, FCE, 1978 (1945), 78-79.

de lo que se supone que escribió, y eso gracias a la generosidad de algunos amigos o admiradores. Por otra parte, es casi legendaria la amistad entre estas dos personalidades, aunque su posicionamiento respecto de la ideología dominante no es siempre coincidente, como veremos más adelante. No obstante, ambos compartieron un interés apasionado por el estudio, bajo cualquiera de sus formas; una vocación literaria -más Sor Juana que Sigüenza-, y una valoración de la experiencia y la razón frente al dogma que los situaría como precursores del Iluminismo en América. Un aspecto tristemente compartido por los dos es la suerte paralela que corrieron sus bibliotecas. Sor Juana vio deshacerse la suya, obligada a venderla por sus superiores eclesiásticos en los últimos años de su vida. Cuando Sigüenza murió, su colección de libros y manuscritos se dispersó. Gabriel López de Sigüenza, su sobrino, cuenta en una carta cómo ocurrió eso. En parte el propio Sigüenza había dejado estipulado en su testamento que se entregara la mayor parte de ella a los jesuitas, y él mismo regaló muchos de sus libros, pero, según el relato de su pariente, muchos fueron hurtados de su casa a los pocos días de su fallecimiento<sup>9</sup>. Elías Trabulse, tras un cuidadoso seguimiento, tratando de recomponer el itinerario de los textos perdidos de Sigüenza, llega a la conclusión de que el grupo de manuscritos, que no fue legado a los jesuitas y que se dispersó después de su muerte, era importante.

A tres siglos de distancia, la obra de este autor es casi una virtualidad, una serie de conjeturas e hipótesis. Estamos trabajando sobre los restos de una producción que parece haber sido no sólo abundante en cantidad sino también muy variada. Lo que nos queda parece ser mínimo considerando el elevado número de escritos que presuntamente produjo, y en relación con la cantidad de información a la que tuvo acceso. Para complicar la situación, se sospecha que muchas obras pudieron atribuírsele, al ser encontradas entre sus manuscritos, sin que en realidad fueran escritas por el propio Sigüenza, y como de muchos de sus textos supuestamente perdidos sólo conocemos el título, anunciado por él en algunas de sus obras impresas, cabe pensar que alguna parte de lo que se cree extraviado nunca llegó a ser escrito (Trabulse,

---

<sup>9</sup>Gabriel López de Sigüenza, "Carta al Señor Ldo. D. Antonio de Aunzibai y Anaya" en Vicente de Paula Andrade, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*. México, Imprenta del Museo Nacional, 1899, 724, cit. en Elías Trabulse, *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*. México, El Colegio de México, 1988, 24.

c, 25). Nuestra lectura de la cultura en la América virreinal podría ser muy diferente si conociéramos esos textos perdidos, no sólo de Sigüenza, sino de otros autores, como Sor Juana. Se sabe, por ejemplo, que la monja escribió un tratado de música, *El caracol*, el cual se halla borgeanamente extraviado en uno de los estantes de la biblioteca del Escorial. También se sabe que había dejado en borrador un escrito sobre un tema totalmente diferente a su producción anterior, un ensayo filosófico titulado *El equilibrio moral*, que había entregado en custodia a su amigo Sigüenza (Leonard, a, 54), y, asimismo, se ha perdido un tratado de lógica menor, *Las símulas*. Por desgracia, la copia manuscrita que se conservaba se perdió -o lo robaron, arriesga Henríquez Ureña- durante la invasión norteamericana de México en 1847 (Henríquez Ureña, 82). La pérdida de la biblioteca de Sigüenza es quizá más lamentable, pues en ella se hallaba la colección de códices y textos sobre las culturas indígenas precolombinas que la familia de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl le había regalado en agradecimiento por su ayuda en un problema legal sobre la conservación de sus tierras<sup>10</sup>. Formarla le llevó a su dueño más de treinta años, y, a pesar de su crónica pobreza, consiguió tener una biblioteca que fue, junto con la de Lorenzo Boturini, la más rica de la época colonial -valuada en tres mil pesos, que para la época era una cantidad más que apreciable- (Trabulse, c, 13). Para darnos cuenta de la clase de objetos heterogéneos que recababan su atención, recordemos aquel pasaje de su testamento donde dice conservar "un pedazo de quijada" y "una muela de elefante", que habían sido encontradas durante las excavaciones de una obra de desagüe y que, en su opinión, "es de los que se ahogaron en el tiempo del Diluvio"<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup>De hecho, en opinión de David Brading, la función de Sigüenza en la constitución de un proto-nacionalismo se centra en haber sido el nexo entre la biblioteca de Alva Ixtlilxóchitl y los historiadores del siglo XVIII, quienes fundamentarían ideológicamente las revoluciones independentistas. Cfr. David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México, FCE, 1991, 405.

<sup>11</sup>Carlos de Sigüenza y Góngora, "Testamento" en Francisco Pérez Salazar, ed., *Biografía de D. Carlos de Sigüenza y Góngora seguida de varios documentos inéditos*. México, Antigua Imprenta de Murguía, 1928, cit. en Elías Trabulse, *Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*. México, El Colegio de México, 1988, 19.



A diferencia de Sor Juana, la producción de Sigüenza es más histórica y científica que literaria<sup>12</sup>. Soy consciente de estar aplicando una división anacrónica de las disciplinas a los escritos de estos letrados del siglo XVII, pero creo explicar así por qué se ha dicho que "Sigüenza y Góngora se destacaría más en una lista de personalidades ilustres en la colonia que en una historia de la literatura" (Anderson Imbert, 94). Valoraciones como la anterior, son, sin lugar a dudas, las que han propiciado el silencio de los manuales sobre este autor -notemos, de paso, que una de las más recientes historias de la literatura hispanoamericana, la coordinada por Luis Iñigo Madrigal, no le dedica ninguno de sus capítulos-. Condenado a ser el acompañante de Sor Juana en los listados de escritores barrocos de América, es, como tantos otros contemporáneos suyos, más citado de oídas que leído.

Paradójicamente quizá, mientras Sor Juana batalló casi toda su vida contra las autoridades eclesiásticas -así se infiere, al menos, de la recientemente hallada "Carta de Monterrey"-, Sigüenza trató siempre de reingresar a la Compañía de Jesús. Según parece, logró que el general de la Orden lo perdonase, pero nunca pudo ser admitido nuevamente por el veto de algunos miembros de la provincia jesuita novohispana (Trabulse, c, 21). Además de su cargo de profesor, tuvo muchos otros: fue capellán del Hospital del Amor de Dios y limosnero del Arzobispo Aguiar y Seijas, dirigió muchos trabajos encargados por los virreyes, como la reconstrucción del mecanismo de desagües de la ciudad o la exploración de la Bahía de Pensacola, publicaba

---

<sup>12</sup>Las obras que se conservan de Sigüenza y Góngora son el *Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692*, la *Carta a don Andrés de Arriola*, *Informe sobre el castillo de San Juan de Ulúa*, *Libra astronómica y filosófica*, *Noticia Chronologica de los Reyes, Emperadores, Gobernadores, Presidentes y Vi-Reyes de esta Nobilísima Ciudad de México*, el *Teatro de virtudes políticas*, *Trofeo de la Justicia Española*, *Relación de lo sucedido a la Armada de Barlovento*, *Piedad Heroyca de don Fernando Cortés*, *Primavera Indiana*, *Infortunios de Alonso Ramírez*, *Mercurio Volante*, el *Parayso Occidental*, *Plantado y Cultivado por la liberal benéfica mano de los muy Catholicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México*, *Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad*, las *Glorias de Querétaro*, su *Testamento* y algunos poemas. De Sor Juana se conservan una gran cantidad de poemas, villancicos, escritos sobre temas religiosos, sus famosas *Carta Athenagórica* y *Respuesta a Sor Filotea*, a las que se agrega la carta a su confesor el padre Núñez de Miranda o "Carta de Monterrey", dos comedias, tres autos sacramentales, once loas, el *Neptuno alegórico*, etc.

anualmente sus *lunarios* -una mezcla de calendarios y horóscopos-, actuó en más de una ocasión como una suerte de cronista virreinal, escribiendo por encargo del virrey -sobre todo del conde de Galve, virrey entre 1688 y 1696-, fue Cosmógrafo oficial del Reino e Inspector de Cañoneros, contador de la Universidad y llegó a ser corrector de libros de la Inquisición, lo que prueba que la jerarquía eclesiástica depositaba cierta confianza en él. Esta vinculación permanente que, a pesar de su expulsión, mantuvo siempre con la Orden, se ve enfatizada por la certeza, adquirida hace poco, de que Sigüenza no trabajaba solo, sino que, en varias ocasiones, colaboraron con él miembros de la Compañía de Jesús, como el hermano Manuel Duarte, que ahora sabemos fue coautor de varias de sus obras (Trabulse, c, 21-22).

Frente a la figura de soledad que representa Sor Juana, sería muy interesante poder reconstruir la red en la que se insertaba Sigüenza, estratégicamente situado entre la Universidad -que se estaba convirtiendo en un reducto criollo, pues los mexicanos tenían preferencia sobre los españoles para acceder a las cátedras (Henríquez Ureña, 64), al revés de lo que ocurría en la iglesia y la administración indiana<sup>13</sup>- y la Compañía de Jesús, que algunos ven como la gestora de la conciencia americana en Europa, después de su expulsión. Me limito a mencionar el hecho más trascendente en la vinculación de los círculos religiosos jesuitas con la clase criolla: la construcción, por un grupo de letrados, del relato mítico que legitimaría el culto de la Virgen de Guadalupe, la "virgen criolla", en la cual el papel de Sigüenza, como el de todo el núcleo criollo y universitario, fue capital, consolidando, a partir de los vestigios de una tradición oral en decadencia, el

---

<sup>13</sup>A pesar de que la Universidad de México, institución fundada en 1551, ha sido calificada como "an interesting and curious survival of European medievalism" (Leonard, a, 182), algunos datos permiten asignarle cierta importancia en la construcción de una cultura específicamente "mexicana". Es interesante notar, al respecto, que en tiempos de Sigüenza contaba con veintitrés cátedras, incluyendo dos dedicadas a los lenguajes mexicano y otomí. En cuanto a la relación de la Universidad con los colegios jesuitas, no eran ni con mucho universos separados. Agustín de Vetancourt en su *Teatro Mexicano*, publicado en 1698, menciona cómo la cátedra de Gramática se había suspendido "por hallarse mas utilidad que se aprendiese en la Compañía de Jesús en el colegio Máximo de S. Pedro y S. Pablo". Ese es, por otro lado, el colegio al cual Sigüenza donaría su biblioteca. Cfr. Irving Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. A Mexican savant of the seventeenth century*. Berkeley, University of California Press, 1929, 12.

prestigio sagrado de una imagen que aglutinaría en torno de sí un proto-nacionalismo mexicano, el llamado "patriotismo guadalupano".<sup>14</sup>

A partir de esta sucinta introducción, el presente trabajo se centrará en la búsqueda de rasgos peculiares y en el uso heterodoxo de las formas de representación occidentales por parte de estos letrados, tratando de demostrar cómo los textos están atravesados por operaciones de transculturación que otorgan una forma específica al discurso de estos dos criollos. Para ello, he efectuado una selección de textos y he dividido las páginas que siguen en tres partes. La primera la dedico a la representación verbal en su vinculación con la visual, y tomo para ello el *Neptuno alegórico* de Sor Juana y el *Teatro de virtudes políticas* de Sigüenza. He elegido estos textos porque en ellos se hace explícita una poética de la representación, y porque involucran la circunstancia de un evento social y político, lo cual me permitirá analizar las relaciones entre la clase letrada y el poder. En la segunda sección me ocuparé de la representación del universo, tal como se la construye en el *Primero Sueño* de Sor Juana y la *Libra Astronómica y Filosófica* de Sigüenza. La preferencia por estos textos, pertenecientes a géneros diferentes -un poema y un tratado-, se debe a que comparten, en líneas generales, el objeto representado, pero también al hecho de que encuentro puntos de contacto en la construcción de ambos discursos. En la tercera parte me centraré en el problema de la transculturación y la representación de la historia en la loa que introduce el Auto Sacramental de *El Divino Narciso*, de Sor Juana, porque la loa involucra temáticamente la operación que hoy llamaríamos "transculturación" y porque en ella se advierten aspectos constructivos comunes a los textos analizados en la primera y segunda parte. Por otra parte, me ha interesado dar cabida a textos que no se encuadran en las definiciones canónicas de "literatura". Excepto la loa y el poema de Sor Juana, ni los textos de la primera parte ni la *Libra* se considerarían hoy textos literarios. La elección es, por supuesto, intencional, ya que me baso en el concepto de discurso colonial elaborado por Peter Hulme:

---

<sup>14</sup>Sobre la historia del culto a la Virgen de Guadalupe, cfr. Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México, FCE, 1994 (1990), especialmente el capítulo IV "Los efectos admirables de la imagen barroca", 102-159 y el libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México, FCE, 1993 (1974).

...un conjunto de prácticas lingüísticas unificadas por su despliegue común en la organización de asuntos coloniales, un conjunto que podía incluir el más formulístico y burocrático de los documentos oficiales...con la más humilde y no-funcional de las novelas románticas<sup>15</sup>.

Como bien señalara Rolena Adorno, el discurso se convierte, desde esta perspectiva, en una categoría formal, ideológica, política, social e institucional (Adorno, a, 18). Mi propósito es, de acuerdo con esto, rastrear en otros usos de la letra los mismos mecanismos de representación y operaciones de traducción e innovación sobre el capital cultural que se pueden detectar en los textos tradicionalmente considerados como literatura del barroco.

---

<sup>15</sup>Peter Hulme, *Colonial Encounters: Europe and the native Caribbean, 1492-1797*. London and New York, Methuen, 1986, 2, cit. en Rolena Adorno, "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales latinoamericanos", *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XIV, 28 (1988): 18.

## PRIMERA PARTE. ECOS DE LA FIESTA

### Capítulo I. La alegoría y el vacío

*Cítaras, que tiembla el viento  
Pulsan Indianos Anfiones.*  
Carlos de Sigüenza y Góngora

#### *La conjunción de los órdenes representativos*

En 1680 el Virreinato de la Nueva España recibió a un nuevo virrey, el Marqués de la Laguna. Por tal motivo, la ciudad se convirtió en un espacio espectacular, dando cabida a las consabidas celebraciones de bienvenida. Entre esas celebraciones se destacaba la construcción de arcos triunfales, como el que la Iglesia Metropolitana de México mandó erigir en honor del funcionario entrante, comisionándole a Sor Juana Inés de la Cruz su diseño. Sobre las etapas de producción del texto que vamos a analizar se sabe que primeramente se distribuyó en volantes una "Explicación del arco", en verso, para ser leída el mismo día de la llegada del virrey. Posteriormente, en ese mismo año de 1680 o en el siguiente, se publicó, en opinión de Manuel Toussaint<sup>16</sup> y Alberto Salceda, un libro explicando las complejas pinturas alegóricas que decoraban el arco triunfal, al cual se agregó la "Explicación", para ser conservada. Luego aparecería reproducido en el primer tomo de las obras de la poetisa, la **Inundación Castálida**, de 1689. Ese libro es uno de los textos más atractivos escritos por Sor Juana y se titula *NEPTUNO ALEGÓRICO, OCÉANO DE COLORES, SIMULACRO POLÍTICO, QUE ERIGIÓ LA MUY ESCLARECIDA, SACRA Y AUGUSTA IGLESIA METROPOLITANA DE MÉJICO, EN LAS LUCIDAS ALEGÓRICAS IDEAS DE UN ARCO TRIUNFAL QUE CONSAGRÓ OBSEQUIOSA Y DEDICÓ AMANTE A LA FELIZ ENTRADA DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON TOMÁS ANTONIO LORENZO MANUEL DE LA CERDA(...) CONDE DE PAREDES, MARQUÉS DE LA LAGUNA(...) VIRREY, GOBERNADOR Y CAPITÁN GENERAL DE ESTA NUEVA ESPAÑA, (...) etc.* El *Neptuno alegórico* es, entonces, un texto pensado en relación con una circunstancia política extratextual, y su

---

<sup>16</sup>Citado por Alberto Salceda en las notas al *Neptuno Alegórico*, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tomo IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda. México/Bs.As., FCE, 1957, 625.

discurso está tramado por la relación entre el letrado y el poder, que en este caso se evidencia en el elogio a la figura carismática del virrey (Rama, a,33).

No voy a reconstruir aquí la historia de los arcos triunfales, una práctica que, según señala Octavio Paz, encuentra su filiación en la fusión que operó el Renacimiento entre el *triumfo* romano y la *entrada* medieval (Paz, 196-7). Lo que sí deseo destacar es la funcionalidad de esta costumbre en una cultura barroca como la de la Nueva España. En primer término, el arco triunfal es la concreción de un gesto cortesano, una forma de la **captatio benevolentia**, podríamos decir, empleando un término de la retórica -recordemos que en este caso no sólo se trataba de honrar al nuevo virrey, sino también de obtener de él la respuesta a problemas que aquejaban a la ciudad, pues se le pedía, bajo la forma oblicua de la alegoría, que terminase la edificación del Templo Mexicano y que construyese un sistema de desagües para socorrer a la ciudad de las frecuentes inundaciones-. Pero los arcos triunfales eran, además, monumentos destinados a una duración efímera, a la pronta disolución, formas del sacrificio, paradigmas de un **ars moriendi**. Para Ángel Rama, los arcos triunfales son un mejor ejemplo del discurso barroco que otro tipo de textos, porque involucran la circunstancia de *la fiesta* (Rama, a, 34). En efecto, la fiesta es una ocasión paradigmática en la cultura del barroco, en la cual se pone de manifiesto la relación del letrado con la clase política, se configura un espectáculo aristocrático donde la *contemplación* por parte del público es tanto o más importante que la *participación*<sup>17</sup>, y se verifica una operación básica de la mecánica barroca, la de un *gasto* excesivo recuperado en la consolidación de y sumisión a los poderes establecidos (Cfr. Dubois, 9-14). Además, estos artefactos arquitectónicos son, como la decoración de los

---

<sup>17</sup>En relación con esto son interesantes las observaciones de Claude-Gilbert Dubois, quien expresa que la fiesta como exhibición está muy asociada a la nobleza y a la Iglesia, y que uno de sus caracteres más aristocratizantes es precisamente pasar de la participación a la espectacularidad. Recordemos que en la misma época nacen el ballet -como espectáculo derivado del baile- y las tarjetas de invitación -que seleccionan y cierran el grupo de los asistentes a las fiestas. Además la etiqueta se erige en un código de diferenciación: las buenas maneras. La cultura de la Antigüedad funciona, por otra parte, como un pasaporte entre las clases privilegiadas. Este proceso tendiente a evidenciar la desigualdad en la sociedad, se inició en el manierismo, pero el barroco utiliza estos mecanismos para imponer a ciertos grupos. Cfr. Claude-Gilbert Dubois, *El manierismo*. Barcelona, Península, 1980 (1979), 217-226.

altares barrocos, manifestación del lujo de las clases dominantes y en tal carácter, construcciones que hacen referencia, de alguna manera, al ordenamiento de la sociedad.

Ahora bien, en contraposición a la caducidad de la construcción arquitectónica del arco triunfal, el texto del *Neptuno alegórico* funciona como un mecanismo de perpetuación del acontecimiento político, registro y reproducción de la ceremonia que trata de preservar el montaje conceptual en que se sostenía la "fábrica alegórica". La celebración es efímera, pero en la relación, donde se narran los acontecimientos, se recoge la poesía mural del monumento y se describen las ilustraciones del mismo mediante la *ekfrasis*<sup>18</sup>, hay un anclaje en la perennidad (Villar Dégano, 47, 52). Esta vinculación entre el texto y el monumento arquitectónico se evidencia en la correspondencia de la estructura del *Neptuno alegórico* con la del arco triunfal. O, mejor dicho, en la correspondencia estructural de "los Neptunos alegóricos" y el monumento, porque el texto, en efecto, se desdobra. De hecho, en el hoy conocido como *Neptuno alegórico* hay dos partes. Una de

---

<sup>18</sup>La *ekfrasis*, *écfrasis* o *descriptio* era, originalmente, un fragmento descriptivo dentro de un discurso que ha perdido su funcionalidad persuasiva. La *ekfrasis* tuvo su época áurea con la neo-retórica o segunda sofística, triunfante en el mundo grecorromano desde el siglo II al IV d.C., cuando las declamaciones, convertidas en ejercicios sin finalidad práctica, como simples improvisaciones sobre un tema, se apartaron de su original propósito jurídico para privilegiar la ostentación, lo cual permitía la atomización del discurso en una serie de fragmentos descriptivos brillantes, que en cierto momento llegaron a ser convencionales, de modo que la *ekfrasis* se convirtió en una descripción reglada de lugares o personajes -origen de los *topoi* de la Edad Media-. Estas descripciones de paisajes o retratos, llegaron a constituir una nueva unidad sintagmática, intermedia entre las partes tradicionales del discurso y el período, con la suficiente autonomía para insertarse, posteriormente, en narraciones ajenas al género oratorio en que nacieron (Cfr. Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, 23-24). Por su parte, Körte y Händel sostienen que la *ekfrasis* es una descripción de una obra de arte que permite intercalar un relato autónomo en uno mayor, independiente del curso de la narración que lo contiene, técnica muy apreciada por los poetas alejandrinos y por los *poetae novi* romanos. La descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* es un caso famoso de *écfrasis*, lo mismo que la descripción del escudo de Heracles en Hesíodo. Lo interesante es el manejo del tiempo que implica la *écfrasis*, pues "de una mera ojeada de las figuras fijas, por decirlo así, sale a veces un relato que concede de pronto a los personajes reproducidos un tiempo mayor que el momento captado por la simple mirada" (Cfr. A. Körte, P. Händel, *La poesía helenística*, Barcelona, Labor, 1973, 169). La descripción de las figuras pintadas en los arcos triunfales se inscribe en esta antigua tradición.

ellas es la extensa explicación en verso que antes mencionábamos, que, según parece, se leyó durante la ceremonia de recepción del virrey para explicar las pinturas alegóricas del arco. A una "explicación del arco" en octosílabos siguen ocho tiradas donde alternan versos de once y siete sílabas -silvas-, cada una de las cuales describe uno de los "lienzos" con que estaba decorado el monumento. La última parte incluye, además, sin otra marca de transición que no sea la disposición estrófica, un soneto en el cual se invita al virrey a penetrar en el templo. Podríamos decir que esta larga construcción en verso explica la construcción arquitectónica, la describe, trata de apresarla en el dominio del lenguaje; en una palabra: la glosa. Pero además el texto se glosa a sí mismo, pues posteriormente Sor Juana amplió sus conceptos en el escrito en prosa, extenso, erudito y lingüísticamente híbrido -ya que buena parte de él está en latín-, que se publicó precediendo a los versos. Este texto, la primera parte del *Neptuno alegórico*, publicado en forma de libro, profundiza la exposición de los conceptos presentados en los versos. Su organización acentúa el carácter ancilar respecto de la arquitectura que notábamos en el texto en verso: una dedicación del escrito al virrey, luego la "Razón de la fábrica alegórica y explicación de la fábula", la inclusión de una "Inscripción" en latín que se había colocado en la portada del arco y la explicación de los "argumentos" de los ocho lienzos, de las cuatro basas y de los dos intercolumnios, explicación en la que se incluyen la transcripción de los poemas que se habían hecho copiar en cada sección del arco -sonetos, letrillas, décimas castellanas, epigramas latinos, etc. El resultado es un vértigo especular, donde el texto en prosa glosa al texto en verso, ambos glosan al monumento arquitectónico y no sólo eso, sino que lo reproducen en parte al seguir su organización en la disposición del discurso, así como al transcribir las inscripciones y poemas que se habían grabado en las paredes del arco triunfal.

Tenemos entonces, por un lado, que los textos se estructuran tomando como modelo orientador al monumento; pero, por otra parte, el complejo proceso alegórico representado en éste necesita del comentario para guiar la interpretación de sus receptores. La relación entre la representación plástica y la discursiva es de interdependencia. En cuanto a esta mezcla de los órdenes representativos es interesante una estrofa del *Neptuno alegórico* en verso, donde el arco es descripto como



este Cicerón sin lengua,  
este Demóstenes mudo,  
que con voces de colores  
nos publica vuestros triunfos;<sup>19</sup>

En el concepto<sup>20</sup> "voces de colores", la oratoria, a la cual se hace referencia mediante los nombres de Cicerón y Demóstenes, es equiparada a la representación pictórica. Las modalidades de representación se conjugan<sup>21</sup>, lengua e imagen son materiales que comparten el estatuto representativo, poesía y pintura utilizan códigos diferentes y que interactúan conformando un macrotexto especular. Para usar una dualidad muy gustada por los escritores barrocos, diremos que entre el arco, el *Neptuno* en verso y el *Neptuno* en prosa se establece una sucesión de copias y originales que peca de circularidad, pues no se sabe cuál de todos detenta la autoridad del modelo. Todos son variaciones sobre el mismo tema, o "pliegues" -para usar la imagen de Deleuze- del mismo acontecimiento, efectuados sobre materiales diferentes -la lengua castellana y la latina, las artes plásticas y arquitectónicas. Se trata de modalidades diferentes de la expresión de *lo mismo*, en suma: una potenciación de la redundancia.

---

<sup>19</sup>Sor Juana Inés de la Cruz, **Obras completas**. México, Porrúa, 1992, 805. Como todas las citas del texto corresponden a esta edición, se citará de aquí en adelante el número de página entre paréntesis.

<sup>20</sup>Tomo la palabra "concepto" en el sentido retórico del término, como sinónimo de "agudeza" o "pointe". En ese sentido, el concepto puede entenderse como la condensación de un silogismo, y ha de ser desentrañado mediante operaciones lógicas (las pinturas dicen algo y por eso parecen voces, pero las pinturas no hablan con palabras sino con colores, luego son voces hechas de colores). Un concepto similar aparece cuando hace referencia a las "lenguas de los pinceles" (787). Para la definición del "concepto", Cfr. Alejandro Cioranescu, **El barroco o el descubrimiento del drama**. Universidad de la Laguna, 1957, especialmente el capítulo IV, "El concepto".

<sup>21</sup>Otro buen ejemplo de la interdependencia de los órdenes representativos lo encontramos en el pasaje en que se describe el primer lienzo del arco, diciéndose que se "copió" a Neptuno "como lo escribe Cartario", y se cita el fragmento donde éste, apoyándose en Pausanias, describe el cortejo del dios tal como estaba pintado en un templo corintio (788-789). El procedimiento es circular: de la pintura a su descripción en las palabras de Cartario/Pausanias, y de allí a la pintura nuevamente, en el arco de Sor Juana.

Ahora bien, si es cierto que el texto propone un cruce de modalidades representativas, no es cierto que todas tengan la misma funcionalidad. La diferencia radica aquí en la recepción. En opinión de Noé Jitrik, cuando analizamos una "representación", tenemos que considerar no sólo "la cosa" representada, sino también "el proceso" de la representación, en el cual es fundamental el sujeto, pues de él dependen los medios, los deseos, el saber de que dispone y, lo que para nosotros será clave, el sentido que quiera otorgarle al producto (Jitrik, 129). En relación con la construcción del sentido, la mirada del otro, del receptor, está prevista en el proceso de representación (Jitrik, 136). Creo que esto puede notarse muy bien en la teoría diferenciada de la recepción que expone Sor Juana en este texto, acordando una clase de público para cada orden de la representación. Así, dice que el arco se había construido

...llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares; y el cordial amor y respeto de todos, los dos retratos de Sus Excelencias, en señal del que tiene a sus perfectos originales (...) (788)

Podríamos decir, entonces, que a un mismo mensaje fundamental de este artefacto barroco, la alabanza de los virreyes, corresponden distintas codificaciones, verbal o pictórica, según la calidad del receptor. El grado de intelectualismo es la marca distintiva. Tanto la lectura de las inscripciones como los dibujos se recortan sobre el principio general de visibilidad, pero sólo conocen el sentido completo, total, quienes pueden acceder también a la legibilidad. Esta relación visible/legible puede asociarse con el desarrollo contemporáneo de la emblemática, género fundado en la combinación de grabados y frases (Deleuze, 46). Un dato interesante es que los tratadistas de la literatura de emblemas, -sobre la cual volveremos más adelante-, llamaban, siguiendo la dualidad cristiana, "cuerpo" al dibujo y "alma" a la letra que lo explicaba. El corolario es fácil de deducir: los que tienen la capacidad de leer son los que pueden acceder al alma, a la esencia. Al contrario de lo que hoy sabemos acerca de la irreductibilidad de los órdenes figurativos a la palabra y la escritura (Gruzinski, 13), la existencia de un género como los emblemas y el privilegio otorgado por Sor Juana a la representación verbal -escrituraria, más precisamente- frente a la pictórica, evidencian toda una jerarquía de la representación. Walter Mignolo, adoptando un concepto de Roy Harris, habla

de una "tiranía del alfabeto", oponiendo la escritura occidental a los sistemas picto-ideográficos amerindios (Mignolo, b, 92-5)<sup>22</sup>. Creo que podemos hablar aquí de otra tiranía del alfabeto, interna a la cultura occidental, una tiranía ejercida por unas formas de representación sobre otras y que se manifiesta, incluso, dentro de un mismo género, como los emblemas o los arcos triunfales. Es esa tiranía de la letra la que, en última instancia, justifica y exige la glosa. La traducción de un cuadro o retrato en palabras, tan frecuente en la poesía de Sor Juana, así como la explicación de las ilustraciones emblemáticas, estarían dentro del mismo campo de la transcodificación operada entre las inscripciones del arco y los dibujos, así como en la entera traducción del monumento a la letra, al libro. El grado de alfabetización es aquí determinante: los letrados dominan todo el campo de la visibilidad, incluyendo las palabras que orientan hacia el sentido "correcto" en la interpretación de las pinturas del arco, en una extensión del método moralizador de los emblemas, donde la palabra explica el grabado conduciendo las lecturas (Checa, 130); los iletrados ven reducido su campo de percepción a la esfera exterior de los sentidos, a "los ojos", el órgano más apropiado para dirigirse a "los vulgares". Pero además, esta disociación del público de la celebración entre "entendidos" y "vulgares", tiene un alcance político: este comentario que Sor Juana efectúa en un texto dedicado al virrey, alcanza las dimensiones de un guiño cómplice. El letrado comparte con el líder político un código cultural, el dominio de la letra, y por ello es su interlocutor privilegiado. Desde esta perspectiva, es obvio que la explicación del arco no responde a ningún afán democratizador de los bienes culturales, porque los que pueden decodificarla son los mismos sujetos que pertenecen al grupo productor (Gruzinski, 149; Villar Dégano, 49)<sup>23</sup>. Todo lo anterior

<sup>22</sup>En otro artículo, señala Mignolo que ya, desde el siglo XVI, estaba arraigado el presupuesto de que la cultura y la civilización se asentaban en la escritura alfabética, la cual se consideraba, como el habla, un *universal* de la cultura, siendo por lo tanto imposible concebirla como relativamente reciente. Cfr. Walter Mignolo, "Anahuac y sus otros: la cuestión de la letra en el Nuevo Mundo", *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XIV, 28 (1988): 29-53.

<sup>23</sup>De cualquier modo, no está de más aclarar que las clases populares recibían, de alguna manera, los ecos de la fiesta: "La gente del pueblo no sabía leer pero podía escuchar. Del mismo modo que los espectadores de la comedia española, adquiría sin darse cuenta una verdadera cultura clásica *sui generis* y un barniz de literatura barroca. Se cree que el fenómeno, principalmente urbano, contagió al campo: el viajero inglés Thomas Cage, según parece, vio a los indios de Chiapas representar a Neptuno, a Eolo y a las ninfas...", Marié-

tiende a colocar al virrey en la clase de los letrados, lo cual tiene como contrapartida la obtención de beneficios para estos últimos. Uno de los epigramas copiados en las paredes del arco, escrito en latín -doble codificación-, terminaba diciendo:

Gaudeat hinc foelix Sapientum turba virorum:  
praemis sub gemino Numine tenet. (799)<sup>24</sup>

y en el *Neptuno alegórico* en verso se le decía al virrey: "sois de las letras el mejor asilo" (808).

En relación con esto, es significativa la inserción de un letrado como Sor Juana en una institución. En efecto, en el título del *Neptuno alegórico* se decía que era la iglesia la que ofrendaba el arco, y, a lo largo del mismo, la que firma las dedicatorias al virrey es siempre la misma Iglesia Metropolitana de México. El nombre de Sor Juana aparece introducido bajo su amparo, legitimada por su pertenencia a ella, cuando después del extenso título se aclara que hizo el arco "la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta ciudad". No obstante, Sor Juana encontrará la forma de introducirse, como sujeto productor, dentro del texto. En la "Razón de la fábrica alegórica y explicación de la Fábula" describe en primera persona el itinerario que la llevó a elegir el asunto a tratar. Asimismo, en la "Explicación" en verso habla una primera persona femenina: "yo misma", aunque se presta a confusión con la "Metrópoli Imperial".

### *Sobre la alegoría*

Esta combinación entre la palabra y la imagen se centra en un procedimiento que escapa al marco lingüístico en que se originó: la alegoría. En efecto, tanto las pinturas del arco como los textos en prosa y en verso se elaboran en base a una alegoría fundamental: la referencia al marqués de la

---

Cecile Benassy-Berling, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México, UNAM, 1983, 31.

<sup>24</sup>Copio la traducción que hace del pasaje Alberto Salceda: "Gócese feliz de ellos la multitud de varones sabios: bajo un gemelo numen premios seguros tiene".

Laguna, el virrey, a través de la figura del dios pagano Neptuno, cuyas muchas virtudes se intenta equiparar a las detentadas por el funcionario entrante. De esa alegoría primera se desprende toda una serie de identificaciones: si el virrey es Neptuno la virreina es la bella Anfítrite, los funcionarios virreinales las deidades marinas del cortejo del dios, etc. La alegoría, que la retórica clásica entendía como un encadenamiento de metáforas (Mortara Garavelli, 296; Todorov, 33), alcanza en este caso un nivel de desvío exagerado respecto del objeto al cual en definitiva busca hacer referencia -el virrey-, al punto de convertirse en lo que los retóricos llamaban un **enigma**, una figura del discurso emparentada, en razón del grado de su oscuridad, con profecías y oráculos (Mortara Garavelli, 301).

La alegoría es un procedimiento paradigmático dentro de los modos indirectos del discurso, a los que Sor Juana defiende con no poco acopio de información sagrada y profana, como cuando cita un pasaje de la Biblia para decir:

Y aunque esta manera de escribir está tan aprobada con el uso, no quiero dejar de decir que en las divinas letras tiene también su género de apoyo el uso de las metáforas y apólogos, pues en el Libro de los Jueces, cap. 9, se lee: [Fueron los árboles a ungir un rey sobre sí, y dijeron a la oliva: Reina sobre nosotros](779)

Una vez justificada la recurrencia a los modos indirectos del discurso, desarrolla la alegoría. Respecto de esto debemos notar que el procedimiento de la alegoresis -siempre convencional y arbitrario dentro de una tradición-, tiene dos momentos: en primer término la producción de una construcción narrativa que debe entenderse en sentido traslaticio -por ejemplo, los escritores de la Biblia serían constructores de alegorías-; en segundo término, la interpretación o exégesis de los textos -siguiendo con el ejemplo, los teólogos que buscan el sentido de las alegorías bíblicas. En el *Neptuno alegórico*, producción e interpretación, las dos fases del procedimiento alegórico, se superponen: Sor Juana construye el relato de una genealogía para Neptuno, la figura a través de la cual se refiere al virrey, pero también busca la confirmación de las virtudes que le atribuye a sus personajes interpretando una serie de datos vinculados con el Marqués de la Laguna y el dios: nombres, linaje, posición política, características físicas, textos sagrados y profanos que engarza hábilmente. Por ejemplo, identifica al Marqués de la

Laguna con Neptuno por su acuático apellido, porque el virrey tiene un báculo así como Neptuno un tridente, porque Neptuno -según la peculiar genealogía que le atribuye - es hijo de la diosa egipcia Isis, deidad de la sabiduría, y el Marqués es descendiente de Alfonso el Sabio. También encuentra motivo de correspondencia en el hecho de que haya autores antiguos que consideren a Neptuno padre de la caballería, y como la etimología celta de la palabra "marqués" significa "señor de los caballeros" (786) y el marqués se apellida De la Cerda, por una marca física que tenía uno de sus ancestros, la similitud entre el virrey y Neptuno se va estrechando. Toma además en cuenta los símbolos de la heráldica, como cuando nota la coincidencia entre el hecho de que las vacas solían ofrendarse a Isis y la figura de ese animal forma parte del escudo de la casa francesa de Fox, de la cual el virrey es descendiente. Como vemos, ante tamañas sutilezas, la alegoría necesita de la argumentación discursiva para sostenerse. Sor Juana la construye en los textos del Neptuno alegórico, pero recordemos que esos textos eran a la vez develación del enigma planteado en las figuras del arco triunfal. La alegoría se construye y se aclara simultáneamente, a diferencia de lo que ocurría con el procedimiento alegórico en la tradición religiosa -un sujeto construía la alegoría y otro la interpretaba-. El procedimiento es aquí circular. Producción e interpretación se llevan a cabo a un tiempo, evidenciando el artificio del procedimiento.

La alegoría tenía una marcada importancia en la cultura del barroco. Erwin Panofsky explica cómo el mundo sensible, con el resurgimiento de la doctrina platónica de las ideas, era interpretado como alegoría de un contenido espiritual. Y en el arte, no sólo se creaban obras alegóricas, sino que se interpretaban alegóricamente obras del pasado (Panofsky, 90-91). Si atendemos ahora a las características que Benjamin atribuye a la alegoría, hay algunos aspectos que nos resultan útiles aquí. La alegoría procede por la acumulación de fragmentos o trozos de la tradición, manipulando los modelos de la Antigüedad en una combinatoria que la convierte en un **ars inveniendi**<sup>25</sup>. En efecto, lo que se pretende es encontrar en el acervo del

---

<sup>25</sup>"El griego *héuresis* y el latín *inventio* no significan, en el uso retórico, *invención*, sino búsqueda y hallazgo de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis". En calidad de tal, la *inventio* está asociada con la memoria. Cfr. Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra, 1991 (1988), 67.

legado cultural, los elementos más propicios para esa combinatoria, lo cual se asocia con el ideal barroco del saber, que tiene mucho de almacenamiento, y en donde la dificultad es máspreciada que la originalidad. Pero el autor no desaparece, pues es el centro de los efectos intencionados y el que produce, a partir de esa sumatoria, un producto de sentido diferente al que los fragmentos tenían en su contexto original (Benjamin, 171-177). De algún modo eso es lo que ocurre al tomar, dentro de la tradición clásica, la figura de Neptuno para hablar del Marqués, seleccionando entre los personajes míticos los "que más combinación tuviesen" (779) con el virrey. Así, Sor Juana lee los relatos mitológicos en función del acontecimiento que se festeja, y el resultado es una reescritura apropiada de los mismos que se justifica al presentarse como una hermenéutica de la tradición, una suerte de interpretación de la figura de Neptuno, en la cual estaba prefigurada la del marqués. Explica lo antedicho diciendo que

(...) la Naturaleza, con las cosas muy grandes, se ha como un diestro artífice, que para sacar la obra a todas luces perfecta, forma primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto, porque después la obra tenga todas las circunstancias de consumada: y así ninguna cosa vemos muy insigne (aun en las sagradas letras) a quien no hayan precedido diversas figuras que como en dibujo la representen.(779)

Esta suerte de analogía universal es la que Michel Foucault considera ser la forma por antonomasia del conocimiento durante el Renacimiento: las cosas son conocidas en tanto pueden subsumirse en una red de analogías, en base a la universal similitud entre todos los órdenes del universo(Foucault, 30). Creo que podemos decir que en Sor Juana todavía funciona, de algún modo, ese presupuesto de la similitud entre todas las cosas. De hecho, en un interesante pasaje de la "Respuesta a Sor Filotea", Sor Juana enuncia lo que podría entenderse como la síntesis de una teoría del conocimiento:

Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos metafóricos de otras artes(...)(833)

Al establecer una relación metafórica entre unas disciplinas y otras, Sor Juana está postulando una base universal de comparación entre todos los objetos del

conocimiento, lo cual avalaría su inclusión -aunque con ciertas marcas de modernidad - en esa episteme fundada en la analogía de que habla Foucault. No obstante, también hay conciencia de que la similitud no es la identidad total. Así, refiriéndose a los "jeroglíficos" con que los egipcios representaban los misterios del culto, Sor Juana habla de una representación "por similitud, ya que no por perfecta imagen"(777). Pero, en definitiva, es en esta línea de la universal similitud donde se encuadra la búsqueda de un símil mitológico para un funcionario del virreinato de la Nueva España. Dice que en Neptuno "quiso la erudita antigüedad hacer un dibujo de Su Excelencia tan verdadero como lo dirán las concordancias de sus hazañas"(780), el dios es llamado "prototipo oportuno" (808) del marqués.

La sombra de la similitud y la repetición se puede rastrear a lo largo de todo el texto del *Neptuno alegórico*, en su estructura, como veíamos al principio, y en la caracterización del marqués/Neptuno. Pero seguramente lo más significativo de esta similitud es que sirve para encuadrar un hecho circunstancial -la llegada del virrey-, en el sistema fijo de la tradición mitológica, refiriéndolo a ese repertorio de abstracciones heredado del Renacimiento (Alonso, 100; Hatzfeld, 63). Esto permite poner orden en los sucesos, insertarlos en un esquema universal, anular el fluir del tiempo, tan preocupante para la mentalidad del barroco, mediante la fijación en los arquetipos de la alegoría (Benjamin, 159). El mito se confunde con el momento presente, al cual se le asigna así una cuota de eternidad.

Esta representación del virrey mediante la figura de Neptuno, es susceptible, además, de interpretarse a la luz de los conceptos de Roger Chartier, para quien la palabra "representación" tiene dos acepciones básicas: por un lado, toda representación pone en evidencia una ausencia, hay una clara disociación entre la representación y lo representado, pero, por otro lado, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o persona. Desde esta perspectiva, la representación es uno de los espacios en conflicto en una sociedad, pues uno de los objetos del proceso de representación es la propia estructura y jerarquización de la sociedad (Chartier, 56-60). En este caso, las dos acepciones del término se confunden y complementan: el virrey, que involucra en su persona la representación del poder político en la sociedad novohispana, se ve



representado a su vez en una construcción arquitectónica y discursiva. El representante se convierte en representado merced a la analogía y alegoría, dos procedimientos que entrañan la similitud. Con la equiparación Marqués/Neptuno, Sor Juana establece un continuo entre lo real y lo mítico, entre el cristiano imperio español y la cultura clásica, insertando al poder del virrey en la Nueva España en una red universal de poderes divinos y humanos. Su construcción alegórica llena así la brecha del vacío instalado por el corte de la conquista. Y no hablamos en vano del llenado de un vacío: en el título del *Neptuno alegórico* se hablaba de un "simulacro político", y toda simulación, como bien sostiene Severo Sarduy, busca encubrir una carencia -uno simula lo que no es-. El efecto de continuidad se logra, en este caso, por las volutas barrocas de una alegoría que se cierra sobre sí misma.

### ***Oscuridad y sacrificio***

En la dedicatoria al virrey con que se inicia el *Neptuno alegórico*, Sor Juana expone una poética de la oscuridad y justifica el empleo de imágenes visuales, tomando como modelo la escritura jeroglífica. Transcribo el fragmento, un poco extenso pero importante:

...Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias (...) No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible; y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen (...)

Hiciéronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante (...) (777)

Esta costumbre es la que sigue Sor Juana, quien declara que va a "buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen " al Marqués (778). La necesidad de explicar a los ojos para someter la voluntad de los hombres vulgares, el encomio de la oscuridad como frontera que separa a los doctos del resto, son todos aspectos que había mencionado. Pero lo que aquí se

agrega es la conciencia manifiesta de cómo el secreto está asociado a la veneración, al culto de los dioses.

Esta idea es muy significativa, sobre todo teniendo en cuenta que Sor Juana la extiende al culto católico, pues, hablando de la Biblia, justifica el que se la mantenga en latín, diciendo de las letras sagradas que "no se permiten en vulgar, porque el mucho trato no menoscabe la veneración" (778). Esta asociación entre el misterio y la sumisión, esta preconización del oscurantismo, se asocia con toda una teoría del símbolo, de filiación hermética, en la que la poetisa se inserta. En efecto, ya Claude Mignault<sup>26</sup>, prologuista de los **Emblemas** de Alciato asociaba los jeroglíficos<sup>27</sup> con el necesario ocultamiento de los misterios a los profanos (apud Camarero, 66) y definía el símbolo, que para la concepción humanista derivaba de los jeroglíficos, en función de la dificultad, como

---

<sup>26</sup>Sigo la traducción hecha por Camarero del *Syntagma de symbolis, stemmatvm et schematvm ratione, quae insignia sev arma gentilitia vvlgo nominantvr, deque emblematis*, un tratado publicado como prefacio a los Emblemas de Alciato desde la edición de 1581, por Claude Mignault. Antonio Camarero, "Teoría del símbolo, empresa y emblema en el humanismo renacentista (Claude Mignault, 1536-1606)", *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, UNS, 11 (julio de 1969-junio de 1971): 63 - 103. Como todas las citas pertenecen a esa edición, se indicará entre paréntesis el número de página.

<sup>27</sup>La antigüedad, con la consiguiente proximidad a los orígenes que ello implica, era uno de los factores que otorgaban prestigio al símbolo. Por ello los jeroglíficos egipcios, que en la época se consideraban la escritura más antigua, eran el símbolo paradigmático. Su autoría se atribuía a Hermes Trismegisto, hipotético autor de una recopilación de textos arcaicos efectuada entre los siglos II y III d.C. pero que en el siglo XVII se creía anterior a Platón. Los jeroglíficos sirvieron en gran medida de fundamento a la estética barroca, ya que legitimaban la retórica de la imagen visual, en la que se basaba, por ejemplo, la literatura de emblemas. El resurgimiento de los jeroglíficos se debió en gran medida al neoplatonismo renacentista, y se manifestó en una serie de obras que recopilaban y creaban los símbolos tradicionales. Entre ellas se cuentan *Chiliades adagiorum* de Erasmo (1508), *Emblemata* de Andrea Alciato (1531) y el tratado *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii* de Pierio Valeriano (1556). Los dos últimos son mencionados por Sor Juana en el *Neptuno alegórico*. Para esta breve reseña me he basado en el artículo de Antonio Camarero citado en la nota anterior. Además, cabe recordar que en el contexto de la Nueva España, la escritura jeroglífica tenía una variante en los signos picto-ideográficos de las culturas precortesianas, los cuales fueron considerados por eruditos como Athanasius Kircher o Sigüenza y Góngora como prueba del origen egipcio de los pobladores americanos (ver el segundo capítulo de esta parte).

...una sentencia, un término etimológico, un oráculo o vaticinio, o cierto signo, con que se encubre algo y que se propone a la comprensión de doctos oídos.( apud Camarero, 72).

Para Mignault, la práctica simbólica acrecienta el ingenio, ejercita la memoria, y es fuente de un placer grande para quien logra desentrañar su significado (apud Camarero, 86). Explicando la estructura del símbolo en los emblemas, dice que el símbolo propiamente dicho es "el cuerpo" y la frase que lo explica "el alma", la cual puede ser un verso tomado de algún autor prestigioso o puede ser elaborada por otro cualquiera, siempre y cuando se trate de un hombre docto, que use cierta oscuridad y el lenguaje digno que conviene, aunque no tan oscuro que no se pueda entender o descifrar (apud Camarero, 94-95). Esta estética del símbolo es, según lo que analizamos en los primeros apartados, la que organiza el *Neptuno alegórico*. De hecho, se sabe que la presencia de los emblemas era constitutiva del género de los arcos triunfales en un comienzo, pues se reproducían, con mucha frecuencia, los de Alciato o los **Hieroglyphica** de Valeriano, optándose posteriormente por invenciones de los letrados comisionados para diseñar el monumento (Villar Dégano, 51).

La fusión de los emblemas con los jeroglíficos en la mentalidad del siglo XVII, se pone en evidencia en una frase de Sor Juana, donde dice que las vacas son "divisa" y "empresa" de Isis, a las que también llama su "símbolo" (786). Sor Juana traduce aquí una modalidad de representación a términos contemporáneos, pero también nos muestra que los límites entre jeroglíficos, empresas, emblemas, divisas y símbolos no eran tan tajantes. De hecho, la categoría de símbolo los subsumía a todos.

Otro aspecto a considerar, es la motivación por similitud entre el símbolo ofrendado en homenaje y el destinatario del mismo. Sor Juana explica por qué, en uno de los "jeroglíficos" del arco, representó a la virreina en la figura del mar, aduciendo que "no se halló mejor jeroglífico a su hermosura que el mismo Mar, que significa su nombre" (803) -recordemos que la virreina se llamaba María-. El modelo lo proporcionan aquí los egipcios, que en el culto de Isis le sacrificaban su propio símbolo, una vaca:

...Porque siendo Isis la sabiduría, no pudieran hacerle mayor cortejo que sacrificarle la misma sabiduría en su símbolo, que era la vaca, en que a ella la idearon (...) (782).

Esta fusión entre la víctima del sacrificio y el destinatario, tiene su máxima expresión en el monumento completo del arco triunfal. En efecto, el arco triunfal, efímero, caro, grande, es un artefacto sacrificado en los altares del poder. Si recordamos ahora el título del *Neptuno alegórico* notaremos que se lo llamaba "Océano de colores". Siguiendo con el programa de los egipcios, Sor Juana le dedica a su Neptuno, el Marqués de la Laguna, un océano entero. Y, coherente con los requisitos del culto, celebra la ceremonia amparada en la oscuridad de la alegoría, de los símbolos, de la tradición mitológica, en fin, de la cultura letrada.

### *La Roma del Nuevo Mundo*

La alegoría, fundada en la identificación del Marqués con Neptuno, se proyecta sobre la historia de México y sobre el espacio de la ciudad. En efecto, Neptuno, entre cuyos animales preferidos estaban el toro y el delfín, pero, sobre todo, el caballo, y a quien Sor Juana le atribuye la paternidad de la estirpe de los Centauros, es también el líder de los que llama "nuestros españoles", a los que denomina Centauros a partir del relato que hace Torquemada de la confusión en que la aparición de los caballos había sumido a los indios. Por otra parte, la ciudad de México es comparada con la isla de Delos, por estar sustentada en las aguas, y, por haber sido fijada en su sitio por mandato de Neptuno. En este segundo caso, vemos que la alegoría encubre una petición: concretamente, que el virrey se ocupe de las inundaciones y rescate a Delos/México del azote de las aguas. Así queda expresado el deseo, en uno de los poemas amurados al arco:

queda ya la cabeza de Occidente  
segura de inundantes invasiones,  
pues con un templo, auxilio haya oportuno  
en la tutela de mejor Neptuno. (791)

En efecto, si se empieza por notar una similitud de virtudes entre Neptuno y el virrey es para alcanzar una similitud de conductas. Así, por ejemplo, apela al hecho de que Neptuno había edificado los muros de Troya para pedir al virrey que terminase el templo de la ciudad de México. Esta propuesta de imitar conductas es intensificada al declarar que el amor de los mexicanos ha construido un templo en sus corazones al bienvenido virrey:

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza  
es chico el templo, amor os edifica  
otro en las almas de mayor firmeza

que de mentales pórfidos fabrica:  
que como es tan formal vuestra grandeza,  
inmateriales templos os dedica. (10)

Este templo incorpóreo funciona como un correlato del templo material, cuya edificación se espera de la gestión del virrey. Desde este punto de vista, la selección del mito de Neptuno para referirse al virrey es muy significativa. Si es cierto que "las nociones de colección y ritual son claves para desconstruir los vínculos entre cultura y poder" (García Canclini, 152), las elecciones operadas por Sor Juana sobre la colección de bienes simbólicos de su cultura en función del rito de la asunción del virrey, deben poder leerse en relación con los intereses de su sociedad. En efecto, Neptuno no es solamente un dios virtuoso, es un dios hacedor de cosas, transformador, y su figura es oportuna para incitar al representante del rey, bajo la analogía, a obrar de determinada manera. Es sabido que los mitos formalizan una información aceptada por una comunidad en un entramado simbólico-arquetípico, que es siempre susceptible de *desmitologización* y una nueva *mitologización* en nuevas categorías culturales y simbólicas<sup>28</sup>. En este caso Sor Juana pone el mito al servicio de la ciudad, convirtiendo al Dios en una variación de un aristócrata español y apelando al pasado mitológico para legitimar, mediante el prestigio del patrimonio cultural, la hegemonía española en América. Pero, así como a la sombra de la figura del virrey, Sor Juana colocaba al letrado, a la sombra

---

<sup>28</sup>Para estos conceptos sigo a J.A. Binaburo Itúrbide, "El mito como paradigma de saber sapiencial (Aproximación al mito como símbolo y metáfora colectiva que garantiza la permanencia de la memoria del hombre y su mundo)", *Letras de Deusto*, vol. 23, 57 (Enero-Febrero 1993): 25-36.

del poder español colocará a la ciudad de México. En efecto, en varios pasajes hace referencia a la situación preeminente de su ciudad en América: la llama "cabeza de Occidente" (791), "cabeza del reino americano" (806), "laguna imperial del Occidente" (790) -haciendo referencia a su base acuática- y finalmente, "émula de Roma" (792). Entre el Nuevo y el Viejo Mundo también merodea la sombra de la repetición.

En resumidas cuentas, puede afirmarse que, en el *Neptuno alegórico*, Sor Juana pone de manifiesto el trasplante de categorías estéticas, modalidades de representación, relaciones de patronazgo, la función de las celebraciones, las lenguas española y latina, artes como la arquitectura, tradiciones, y hasta ambiciones: hacer de México la cabeza cultural y espiritual de América, así como Roma lo era de Europa.

## Capítulo II. En busca del origen

*Bien venido sea  
el Cerda, que pisa  
la cerviz ufana  
de América altiva.*

Sor Juana Inés de la Cruz

### *Una poética en clave histórica*

Según Walter Benjamin, una de las fuentes de ejemplos moralizadores para la emblemática era la historia (Benjamin, 164). En esa vertiente parece ubicarse la elección de personajes históricos efectuada por Carlos de Sigüenza y Góngora para ilustrar el arco triunfal que le tocó diseñar para la llegada del virrey en 1680, la misma ocasión para la cual Sor Juana construyó su *Neptuno alegórico*. Por encargo del Cabildo de la ciudad, Sigüenza compuso el *THEATRO/ DE VIRTUDES POLITICAS,/ QVE/ Constituyen á vn Principe: advertidas en los/ Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con/ cuyas efigies se hermosteó el/ ARCO TRIUMPHAL,/ Que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad/ DE MEXICO/ Erigió para el digno recibimiento en ella del /Excelentissimo Señor Virrey/ CONDE DE PAREDES,/ MARQUES DE LA LAGVNA,&c.*, que ya desde el título anuncia la que se ha considerado su característica más significativa: cambiar los materiales tradicionales para las representaciones emblemáticas de los arcos triunfales, tomando a los antiguos "monarchas" aztecas en vez de a un dios mitológico, como había hecho Sor Juana. Esta operación era una innovación en el género, por lo cual se necesitaba cierta justificación, ofrecida en los comentarios metatextuales que, como en tantos textos barrocos, menudean. Esa justificación adquiere, por cierto, el carácter de exposición y defensa de toda una poética, cuyo rasgo principal es el privilegio de la *Historia* frente a la *Fábula*. Pero antes de pasar al análisis de esa cuestión, describiré brevemente las secciones que componen el texto.

Como el *Neptuno alegórico* de Sor Juana, la explicación del arco consiste en un libro entero, que está dividido en varias partes. Comienza con una dedicatoria al virrey, en cuyo honor se erigió el monumento, luego hay tres

preludios y quince apartados. Siguiendo un orden que va de lo general a lo particular, en el primero de los quince "Propone el todo del arco o portada triunfal, que se describe", en el segundo expone la "Razón de lo que contiene el principal tablero de la fachada del norte", y, de los trece restantes, dedica doce a describir la figura de cada uno de los "monarchas del mexicano imperio" propuestos como modelos al virrey. En el último se presenta al virrey como la suma de las virtudes elogiadas en particular en cada uno de los reyes mexicanos, y se incluye un extenso poema, en octavas endecasílabas, en el cual se le da la bienvenida al virrey y se lo invita a penetrar en la ciudad. Este poema, como el *Neptuno alegórico* en verso de Sor Juana, fue leído, según se supone, durante la ceremonia, siendo el *Theatro* en prosa posterior a la misma<sup>29</sup>. O sea que también podemos identificar aquí dos modalidades, la prosa y el verso, que se están glosando dentro de lo que a nosotros nos ha llegado como un único texto.

Al igual que en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana, la arquitectura es el modelo para determinar las secciones del discurso -una para la figura de cada personaje, para cada tablero del arco. Pero en el libro de Sigüenza aparecen apartados que no corresponden a ninguna sección del monumento: los "preludios", nada menos que tres, cuya sola existencia y número son significativos. La necesidad de esas páginas introductorias es evidente si se tiene en cuenta la originalidad de erigir un arco triunfal colocando a los reyes aztecas como modelos en los que se reflejase la heroica figura del virrey. En efecto, en la dedicatoria se lee, después de los consabidos saludos y prosternaciones a los pies del virrey, la justificación de la elección de semejante tema, presentando a la ciudad de México como agente productor del discurso<sup>30</sup>, de la cual se dice:

---

<sup>29</sup>Así lo considera William Bryant, para quien las octavas que cierran el *Theatro* fueron publicadas bajo el título *Panegyrico con que la muy noble é imperial Ciudad de México, aplaudió al Excelentísimo Señor D. Thomas...al entrar por la triumphal Portada...*Cfr. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, 239-240, nota 34.

<sup>30</sup>No obstante, a diferencia de Sor Juana, que se encubre tras la firma de la Iglesia Metropolitana, Sigüenza termina la dedicatoria en una forma eminentemente personal: "Excelentísimo señor, está a los pies de vuestra excelencia, /D. CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA". Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, 168.



...¿cómo puede elegir otro asunto, sino el de reyes, cuando con la sangre real de su excelentísima casa [del virrey] se hallan hoy esmaltados no sólo los lirios franceses, sino hermoseados los castellanos leones, participando de ella, a beneficio de éstos, las águilas augustas del alemán imperio? Ni pudo México, menos que valiéndose de sus reyes y emperadores, celebrar condignamente la gloria a que su felicidad se sublima(...)<sup>31</sup>

Frente a Castilla, Francia y Alemania, México/Sigüenza va a contraponer "sus" antiguos monarcas, en un gesto político ya anunciado por el epígrafe elegido para el texto, y que comienza diciendo "Consideren lo suyo los que se empeñan en considerar lo ajeno" (167). Este párrafo ya señala cuál va a ser el eje ideológico en la construcción del discurso del *Theatro*: equiparar a América con Europa, bajo el disfraz del elogio cortesano al virrey entrante.

Ante un texto que así se presenta, muchos son los aspectos que interesaría estudiar. Pero nos centraremos por ahora en la elección de una poética que toma de la historia los materiales para la representación. Así, un punto capital a tener en cuenta será la reflexión que hace Sigüenza acerca del arco triunfal como modo de representación, y el consiguiente análisis tanto de su referente como de su denominación, a la cual se le confiere un valor sustantivo. En el "Preludio I", subtítulo "Motivos que puede haber en la erección de arcos triunfales con que las ciudades reciben a los príncipes", estudia, amparándose en innumerables autoridades que van desde los autores latinos, la Biblia y los Padres de la Iglesia hasta un cronista como Bernal Díaz del Castillo, la costumbre de erigir arcos triunfales. Según Sigüenza, esta práctica se origina en la Roma clásica, y su nombre se deriva etimológicamente de la circunstancia a la que debe su origen: el triunfo guerrero. Pero luego, analizando la etimología de "triunfo", se permite disentir de la teoría según la cual los arcos triunfales eran "remedo de los arcos que se consagraban al triunfo" (171), y les encuentra otro origen, modificando su significación. El modelo de los arcos, dice, apoyándose en unos versos de Virgilio, era otro, a saber: las puertas de las ciudades, en las que se grababan acciones de los

---

<sup>31</sup>Carlos de Sigüenza y Góngora, "Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe" en *Seis obras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, 167. Como todas las citas corresponden a esta edición, se indicará en adelante solamente el número de página, entre paréntesis.

príncipes. Y junto a la autoridad clásica menciona a la Biblia y los Padres cristianos para recordar que cerca de las puertas de las ciudades se impartía justicia, por lo cual se establece un lazo metonímico entre ellas y el poder. El arco, entonces, es una copia de las puertas de las ciudades, antigua sede de la Justicia y memoria de las hazañas de los jefes. Notemos que no se niega la dependencia del objeto-arco de un modelo, sino que se cambia el modelo, y con ello la funcionalidad de la representación. Este cambio de signo en el origen y significación de la práctica triunfal, será lo que le permita convertir al arco no en un retrato del virrey, como podía ser el arco de Sor Juana, sino en un gran **exemplum**, un "mudo espejo" (223) que muestre al ilustre personaje la conducta que ha de seguir. Así, al menos, queda explícitamente propuesto en el siguiente párrafo:

...Providencia será también el que la vez primera que a los príncipes y gobernadores se les franquean las puertas sea cuando en ellas estuvieren ideadas las virtudes heroicas de los mayores, para que, depuesto allí todo lo que con ellas no conviniere, entren al ejercicio de la autoridad y del mando adornados de cuantas perfecciones se les proponen para ejemplar del gobierno.(171)

Las figuras de los antiguos líderes mexicanos adquieren así la autoridad de "los mayores", cuyo ejemplo el virrey debe seguir. El arco, llamado "espejo de príncipes", tiene así una finalidad más didáctica que laudatoria, es el virrey quien debe someterse al modelo "de cuantas perfecciones se le proponen para ejemplar del gobierno".

Ahora bien, Sigüenza hace hincapié en la peculiaridad de la práctica de erigir arcos triunfales en América. Como quien renuncia a la tradición clásica y europea, anota la fecha del primer arco mexicano -22 de diciembre de 1528- y cita a Bernal Díaz del Castillo para testificar la existencia de otros, aunque, aclara, "les dio títulos de epitafios y carteles" (172). Esta preocupación por el origen de la práctica en el Nuevo Mundo demuestra el interés por construir *otra* historia, paralela a la europea, pero con efemérides propias. Entre éstas se incluye su propio arco, datado en el año 353 "de la fundación de México", lo que acentúa la ilusión de continuidad con los tiempos prehispánicos. Los matices diferenciales que adquiere la costumbre triunfal en América en el discurso de Sigüenza, apuntan a negar el origen bélico de estos artefactos, cambiándolo por uno pedagógico, al punto de que

el Nuevo Mundo parece carecer de la razón fundante para la existencia de estos monumentos:

...Y si siempre hemos experimentado a los príncipes que nos han gobernado nada sangrientos, ¿cómo puede tener denominación de triunfal la pompa con que México recibe a los que ofrece su amor? (170)

Esta frase es muy significativa, porque en ella se construye la idea de un espacio no atravesado por conflictos ni por la violencia de la conquista, casi una imagen de América *for export*. Es cierto que se valora así a América positivamente respecto de Europa, enfrentando la imagen de una tierra pacífica a aquella otra que coronó la guerra en la pompa de los arcos, pero también adolece de cierta miopía histórica. Aunque, conviene notar, Sigüenza hace siempre referencia a "la imperial nobilísima ciudad de México" (167) o, cuando más, a la "Septentrional América" (168), por lo cual resulta exagerado decir que ofrece una visión de América. No podemos, por cierto, atribuirle un proyecto de reivindicación continentalista, pero sí, al menos, privilegiar el espacio propio, la ciudad de México, que alcanza un nivel protagónico al ser personificada y convertida en el agente que "recibe" y "ofrece su amor", y a la cual se le otorga el título de "patria".

Estas consideraciones sobre la importancia del espacio en relación con la práctica de erigir estos monumentos triunfales, se toman más pertinentes si analizamos el segundo "Preludio", en cuyo título confluyen cuestiones políticas y estéticas: "El amor que se le debe a la patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con que hermohear esta triunfal portada". Este va a ser, sin duda, el mayor punto en discrepancia con Sor Juana. Si recordamos lo que exponía la poetisa acerca del privilegio acordado a la fábula por sobre lo efectivamente acaecido, y la elección de la primera como más idónea para representar las excelsas virtudes del Marqués<sup>32</sup>, la propuesta de Sigüenza es casi polémica. Y política,

---

<sup>32</sup>Dice Sor Juana, en el *Neptuno alegórico*: "...le fue preciso al discurso dar ensanchas en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado; pues parece que la Naturaleza, como falta de fuerzas y suficiencia, no se atrevió a ejecutar, ni aun en sombras, lo que después a esmeros de la Providencia salió a lucir al mundo en su perfectísimo original [el Marqués]; y así dejó que el pensamiento formase una idea en que delinearle; porque a lo que no cabía en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado, en cuya inmensa capacidad aun

podríamos decir, pues hace derivar su elección poética de "el amor que se le debe a la patria", con lo cual la selección de los materiales para los emblemas del arco adquiere una dimensión ideológica. Más adelante Sigüenza llega incluso a acusar a los letrados de gusto mitologizante de poco patriotismo y hasta de ignorancia, al decir:

...¿quién será tan desconocido a su patria que, por ignorar sus historias, necesite de fabulosas acciones en qué vincular sus aciertos? (174).

A diferencia de Sor Juana, para quien las fábulas servían para "formarse una idea" de lo que se iba a representar, Sigüenza le otorga una dimensión moral al asunto, al enfrentar la fábula a lo verdadero. Si vamos al Diccionario de Autoridades, encontraremos, entre las varias definiciones de la palabra, algunas especialmente significativas: "ficción artificiosa, con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral"<sup>33</sup>, "cuento o narración de cosa que no es verdad ni tiene sombra de ella, inventado para deleitar", "decimos, eso es fábula, que es lo mismo que decir eso es mentira". La fábula, que para Sor Juana podría encuadrarse en la primera definición citada, es entendida por Sigüenza en términos negativos, como algo que oculta la verdad, un sinónimo de la mentira, que apunta más al deleite que a la verdadera enseñanza. Así, Sigüenza anuncia su ruptura con toda una tradición emblemática, la que se sostenía en las "mitológicas ideas de mentirosas fábulas" (172). El enfrentamiento de las poéticas no puede ser más claro, ni más definitivo. Por ello califica al arco de "extraordinario", y se ampara en autoridades como Séneca o San Isidoro para justificar "la novedad". Este privilegio de lo histórico frente a lo fabuloso tiene su correlato en la secuencia de los apartados del texto, pues se declara que el arco no será descifrado de acuerdo al orden de los tableros, "sino según la cronología del Imperio Mexicano". Frente a la simultaneidad de la imagen se coloca el tiempo lineal de la historia, que es el que dirige la operación hermenéutica llevada a cabo en el *Theatro*.

---

se estrechan las glorias de tan heroico príncipe."(779) Dejando al margen la hipérbole propia del homenaje, la elección de la fábula parece basarse en una superioridad intrínseca suya respecto de la historia, "lo ejecutado", siendo los "límites naturales" propios de la segunda superados por "toda la latitud de lo imaginado".

<sup>33</sup>En todas las citas del *Diccionario de Autoridades* modernizo la grafía.

A esta innovación se agrega la crítica a la oscuridad que, según veíamos en el capítulo anterior, era recomendada por los tratadistas renacentistas del símbolo. Sigüenza considera que "los americanos ingenios" han recurrido a figuras mitológicas "porque de entre las sombras de las fábulas eruditas se divisan las luces de las verdades heroicas" (171-172), procedimiento que desacredita en favor de una poética de la claridad y de aparente transparencia<sup>34</sup>: "¿Quién no ve que verdades que se traslucen entre neblinas no pueden representarse a la vista sino con negras manchas?" (173)<sup>35</sup>. Enfrentado a una simbología hermética, Sigüenza propone, al menos en teoría, un lenguaje donde prime la función referencial y donde el referente último sea nada menos que *la verdad* <sup>36</sup>.

Esta selección de una poética se proyecta, además, en una suerte de teología y de teoría política. Sigüenza evidencia conocer la justificación de emplear deidades, "aunque fingidas", en un asunto que concierne a la realeza, porque los príncipes son imágenes de Dios (173) y, en consecuencia, es apropiado representarlos mediante divinidades. Pero objeta que las deidades de la antigüedad no tienen el mismo rango que la deidad cristiana: son "sombras" que "solicitaban su veneración entre sombras" y que, en calidad de

---

<sup>34</sup>La relación de Sigüenza con la simplicidad es compleja, valga la paradoja. Si bien propugna una poética de la claridad, en otro pasaje del *Theatro*, explicando una octava grabada en el arco, dice que "como en todos los demás versos que sirvieron de explicar las empresas, se afectó la llaneza y claridad que en ellos se advierte, lo cual por justos respectos es necesario advertir, para que nadie ignore haber sido hecho de estudio" (221). La simplicidad del discurso se presenta así como un doble artificio, una operación efectuada por el estudio sobre una virtual escritura previa, oscura y difícil.

<sup>35</sup>Clara alusión al *Neptuno alegórico*, donde Sor Juana justificaba su elección del tema diciendo que "entre las sombras de lo fingido campean más las luces de lo verdadero" (779).

<sup>36</sup>Por supuesto, la negación de las formas figuradas del discurso es un problema dentro de la cultura cristiana. Si bien Sigüenza considera un "crimen enorme" disfrazar las verdades, justifica el uso de parábolas y otras formas figuradas en la Biblia explicando cómo a muchos hombres les resulta más agradable oír las mentiras que las verdades, por lo cual los santos "envolvían" a ésta en "parábolas y semejanzas", para que aquellos a quienes les desagradaba "la verdad desnuda", la escuchasen "cubierta con velos fingidos" (231). La operación es barroca y brillante: justifica las fábulas mentirosas presentes en la Biblia como un pliegue de la verdad, una envoltura, un ropaje suyo. Sería interesante confrontar esto con lo que Quintiliano sostenía acerca del discurso, el cual era homologado con un hombre al cual las figuras retóricas, el *ornatus*, lo vestían y afeminaban. Cfr. Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Avila Editores, 1993 (1977), 73.

tales, no pueden competir con "las luces apacibles de la verdad" (173). Así, Sigüenza recrea, con propósitos estéticos y gnoseológicos, el enfrentamiento bíblico entre la luz y las tinieblas. Y los príncipes, como copias terrestres del Dios cristiano y verdadero, no pueden ser representados por falsas deidades: "por la misma razón de ser los príncipes imagen representativa de Dios debiera excusarse el cortejarlos con sombras" (173). Jugando con la transitividad de la imagen, Sigüenza convierte a la poética de la fábula en una afrenta a la divinidad.

Esta polémica Historia/Fábula se ve proyectada, implícitamente, en el grado de ficcionalización asociado a distintos géneros discursivos. En efecto, en el relato que Sigüenza hace de una batalla librada por Motecohzuma Ilhuicaminan, menciona la ayuda sobrenatural brindada por una oportuna tempestad que azotó a los enemigos del líder mencionado. El episodio es referido por Torquemada, quien lo considera fabuloso "por hallarse su memoria en unos cantares que compuso Tecuanitzin, antiguo poeta chichimeco" (215). Como vemos, el género empleado para el relato parece ser una coordenada a considerar en la determinación de su grado de historicidad. Pero Sigüenza cuestiona esta asociación del género lírico con la fábula, aduciendo que

...como lo he referido, se ve pintado en unos anales mexicanos que originales poseo. Leyéndose así también en un libro manuscrito sin nombre de autor, aunque el carácter de su estilo denota haberlo compuesto algún indio en lenguaje mexicano de que con fidelidad se tradujo, el cual está en mi poder.(215)

Los argumentos que ofrece para desterrar la duda sembrada por Torquemada son muy interesantes. Frente a la poca confiabilidad de una historia narrada en el género lírico, opone la evidencia de los códices mexicanos, lo cual podría interpretarse en función del prejuicio letrado y occidental de privilegiar la grafía frente a la cultura oral -los cantares del poeta chichimeco. Esto se intensifica por la mención del libro que, aunque manuscrito y sin firma de autor, legitima su saber sobre la historia. Pero además, en todo este proceso se pone de manifiesto la competencia del letrado para traducir de un sistema de representación a otro -"como lo he referido, se ve pintado"- y para dilucidar la autenticidad de lo escrito. Esto último es interesante porque Sigüenza infiere del "estilo" del manuscrito la

"fidelidad" de la traducción, aún careciendo del original. Técnica y erudición se conjugan en la persona del letrado, la maestría en el manejo y evaluación de algo tan específico como el estilo se aúna con el conocimiento, materializado en la biblioteca de la cual el manuscrito, según se declara, forma parte, y que sale así del ámbito privado a relucir en *la fiesta*.

Ahora bien, elogiado mediante fábulas o mediante la historia, el objeto del encomio sigue siendo el virrey. Pero, al pasar del terreno de las primeras al de la segunda la identificación, al estilo de Sor Juana, ya no es tan fácil. En su arco, Sor Juana apelaba al mito para anular la temporalidad, la distancia histórica, y fundir a Neptuno y al virrey en el eterno presente de los arquetipos. Pero al operar en el campo de la historia, tal petrificación del tiempo no es posible. La relación requerida entre el virrey y los héroes que se le proponen como modelos, no es tanto la semejanza como la filiación. Antes Sigüenza hablaba de imitar las virtudes de los "mayores". Ahora, tal relación de parentesco se intensificará al construir una dinastía que comience con los reyes aztecas y termine en el virrey. Sigüenza es consciente de que tal filiación no existe, biológicamente hablando, pero dice que,

...no por faltar este requisito, deja nuestro excelentísimo príncipe de suceder en el mando a aquéllos cuya inmortalidad, merecida por sus acciones, promuevo en lo que puedo con mis discursos (175)

Por supuesto, en la lítote "no deja de suceder", se está presuponiendo lo contrario, que el virrey no es sucesor de aquellos personajes -la aclaración, de lo contrario, no sería necesaria-. Esto introduce, veladamente, la ruptura violenta de la conquista, y pone de manifiesto la extinción biológica de una genealogía que ha de rescatarse culturalmente y ser reemplazada del mismo modo. Y, además, aparece otro aspecto interesante: Sigüenza se presenta como un cronista-vate, que rescata las acciones de los antiguos del olvido pero que también les confiere la "inmortalidad", mediante sus "discursos". La función del letrado adquiere una dimensión que excede a la que analizábamos en el texto de Sor Juana: no es sólo un socio del poder, sino que le compete la conservación de la memoria histórica, de la cual es el depositario. El letrado aprovecha la ocasión de *la fiesta* para desplegar su saber sobre el acervo histórico, señala los puntos de interrupción en la genealogía del poder y se

arroga la función de establecer la filiación, la continuidad con el poder presente. En su rol de historiador, de quien ha "libertado a la voracidad de los días" los eventos acaecidos, enfrentándose al **tempus fugit**<sup>37</sup> y a la amnesia cultural, usa la letra en una función descolonizadora.

Esta participación del letrado en la legitimación del poder lo autoriza a solicitar una participación en el mantenimiento del mismo. Sigüenza, quien llama al virrey "padre de la patria", encubre bajo este elogio carismático y paternalista un requerimiento de democratización, al pedirle que "consulte con su pueblo todos y/ cada uno de los asuntos". Obviamente, "su pueblo" no es toda la población, sino aquel sector capacitado por su pertenencia a una etnia y a una cultura para ser su consejero. Al igual que en el arco de Sor Juana, el letrado aprovecha la ocasión para recomendar su propia clase al virrey. En el tablero dedicado al "rey" Huitzilhuitl, Sigüenza descifra la etimología del nombre, que según él viene del pájaro "hutzilin", y diseña una empresa en que este príncipe está representado como un ser alado, a quien lo acompaña "el premio, ideado en un muchacho hermosísimo" (205). Ambos asistían a "una imagen o representación de la ciudad de México", quien tenía en sus manos las tablas de las leyes, y, en el fondo, retirándose, el castigo y la pena. En esta alegoría propuesta como ejemplo al virrey, se conjugan varios aspectos que la convierten en la síntesis de una teoría política: la clemencia pedida al gobernante al mostrar el alejamiento de castigos y penas, la sumisión del príncipe a la ciudad y a la ley, que le son superiores, y la asociación del poder del virrey con el premio: "Premio, como si dijera previo, porque está ante los ojos, se pone antes", dice Sigüenza citando al padre Mendoza (207), "Premio que antecede al mandato es estímulo para la ciega obediencia" (207). La sumisión al príncipe adquiere, en consecuencia, el

---

<sup>37</sup>Por cierto, señala Maravall que el barroco habría sido la primera cultura historicista, por la importancia concedida a la temporalidad. Cfr. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1975, 383. Esta preocupación por el **tempus fugit** tiene un punto de anclaje muy del gusto barroco en el *Theatro*: el elogio de quien había dirigido los preparativos de la fiesta, don Alonso Ramírez de Valdés, muerto durante los mismos, con lo cual el texto incluye, en medio del tópico celebratorio, una suerte de epitafio. Incluso Sigüenza está próximo a exponer una teoría acerca de la vinculación entre la fiesta y la muerte, cuando cita a Tertuliano para recordar cómo en el triunfo romano "desde el mismo carro en que triunfaba el emperador se oían las voces que le avisaban de su mortalidad" (186).



carácter de una suerte de contrato, más que presentarse como debida a la lealtad por el líder nato.

### *La glosa infiel*

Todo parece indicar que, durante la construcción de los arcos o bien entre la fiesta y la publicación de los libros del *Neptuno alegórico* y el *Teatro*, Sor Juana y Sigüenza estuvieron en contacto. Las citas de Sigüenza que mencionábamos en el apartado anterior evidencian que conocía bien el texto de Sor Juana, y esta certeza se ratifica en el hecho de que Sigüenza dedique el tercero de sus preludios a la figura de Neptuno, que Sor Juana había elegido como motivo central de su arco. En él, después de protestar enérgicamente negando toda intención de perjudicar el arco de su amiga, y tras prodigarle hiperbólicos elogios, Sigüenza ofrece su escrito como un ornamento agregado al *Neptuno alegórico*,

...con la [alabanza] que permite la cortesanía y el respeto, que fue el que dictó estos renglones que humilde consagro a la veneración de su nombre para que sean algún adorno al arco que ideó con elegancia su estudio y que servirá de memoria que su inmortalidad se consagre.(177)

Además de volver a asociar al letrado con la inmortalidad, mediante esta dedicatoria segunda -la primera es al virrey, por supuesto-, convierte a este texto en un pliegue más del arco de Sor Juana, en otra variación, otra glosa. Tratando de conciliar la elección del mítico Neptuno por Sor Juana con su afán historicista, le adjudica a la monja el conocimiento de que Neptuno no era "quimérico rey o fabulosa deidad", sino nada menos que el "progenitor de los indios americanos"<sup>38</sup>. Al presentar las cosas de este modo, Sigüenza se apropia del arco de Sor Juana, lo resignifica, crea, en su prestigiosa amiga,

---

<sup>38</sup>En ningún momento Sor Juana revela ese conocimiento. Lo único que dice, en flagrante contradicción con su diferenciación de lo fabuloso y lo ejecutado, es que "...las fábulas tienen las más su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad, fueron realmente príncipes excelentes, a quienes por sus raras virtudes atribuyeron divinidad, o por haber sido inventores de las cosas(...)" (780). Es el único pasaje que encuentro, en el *Neptuno alegórico*, que flexibilice las fronteras entre fábulas e historia, debido - en mi opinión- más a la voluntad de resguardar la ortodoxia católica -no podía declarar como verdaderamente existentes a las deidades paganas- que a una reivindicación mexicanista.

una precursora. El *Theatro* se transforma, así, en una tautología desplegada respecto del *Neptuno alegórico*, del cual Sigüenza afirma que "sólo tengo por mira el calificar sus aciertos" (177). El carácter posterior de esta operación se pone de manifiesto si notamos que en el *Theatro* en verso, en las octavas que se leyeron para recibir al virrey, no se hace ninguna mención a Neptuno. La función de este tercer prelude del *Theatro* en prosa parece ser la de enlazar ideológicamente su primitivo *Theatro* con el *Neptuno alegórico*, la de glosarlo pero adjudicándole un nuevo sentido. Se trata, en efecto, de una glosa disidente, infiel, y que, por la erudición desplegada, la argumentación sofisticada en que se sostiene la apropiación que Sigüenza hace del personaje elegido por Sor Juana, muestra bien a las claras que la clase letrada es el origen y el destino de las operaciones representativas involucradas en la fiesta. Enmarcados por la ceremonia y el personaje del virrey, los arcos y sus textos parecen salirse de sus finalidades específicas para convertirse en otra instancia más del diálogo entre letrados<sup>39</sup>.

Sigüenza crea la ilusión de concordancia de su arco con el de Sor Juana, mediante la genealogía que le atribuye a Neptuno. Concluye, tras un arduo encadenamiento de autoridades, con que Neptuno era hijo de Isis -lo mismo que sostenía Sor Juana- y le asigna el papel de fundador de Cartago. Hace referencia a una teoría en boga, según la cual los cartagineses habrían poblado las Indias Occidentales, pero el erudito mexicano la rechaza diciendo que "jamás me han agradado estos navegantes cartagineses" (179). Y así privilegia otra teoría, según la cual Neptuno es el antecesor de los egipcios, quienes, previa escala en la Atlántida, habría poblado América. Platón, Séneca, Gómara, Marsilio Ficino y, sobre todo, Kircher, son algunas de las autoridades en las que se basa para sostener esta teoría, que involucra la aceptación de las tierras oceánicas que el *Timeo* platónico había hecho famosas. Pero ahora aparece otro problema: Neptuno no puede ser el señor de los indios americanos, porque se supone que habita las aguas y las islas, no la tierra firme. Entonces Sigüenza da el paso decisivo: convierte en isla a

---

<sup>39</sup>Cerrando el círculo, Sor Juana dedicó a Sigüenza su soneto "Dulce, canoro Cisne Mexicano..." -soneto 204-, en elogio, según reza el epígrafe, al "Panegírico" de los marqueses de la Laguna, que tal como indicaba en una nota anterior, parece ser el *Theatro* en verso.

América, haciendo de la geografía un indicio, una prueba en la **confirmatio o probatio** de su argumentación:

...este pedazo de tierra de que se compone la cuarta parte del mundo no es continente sino isla, pues por la parte antártica la rompe el estrecho de Magallanes y por la otra (bien sé lo que me digo) se comunican los dos mares por el de Anian y Davits. (180).

Y para corroborar la paternidad de Neptuno, nota cómo los descendientes del señor de las aguas fundaron la ciudad de México en una laguna y la similitud existente entre las civilizaciones precolombinas y la egipcia, que se convierte en prueba suficiente de la identidad original de ambas. Siguiendo a Atanasio Kircher, Sigüenza rastrea la semejanza entre las dos culturas en la vestimenta, los sacrificios, el calendario, los edificios, las formas de gobierno y aquel "modo de expresar sus conceptos por jeroglíficos y por símbolos". Aún advirtiendo que Kircher "tiene muchísimas impropiedades" (181) en materia de antigüedades mexicanas, adhiere a su teoría general del origen egipcio de los americanos, basándose en fuentes documentales como "las historias antiquísimas originales" de los pueblos mexicanos que dice poseer (181), y que identificamos fácilmente con los códices heredados de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Todo le sirve para probar "la similitud (que bien pudiera decir identidad)" entre el prestigioso Egipto antiguo y México (183).

Al igual que en el *Neptuno alegórico*, la similitud como forma de pensamiento cumple un papel clave, en este caso en la confirmación de una teoría sobre el poblamiento americano. Y, al igual que en Sor Juana, el arco y la fiesta, el virrey y Neptuno, se convierten en una excusa para trasladar los estudios personales y privados a la escena pública. Pero lo declarado es una parte mínima del saber que legitima la situación social de este letrado/historiador. El discurso es sólo una arista del cuerpo de sus conocimientos, la punta del iceberg, y Sigüenza termina su exposición acerca de Neptuno advirtiendo que "cuanto he dicho es una parte muy corta de lo que esta materia me sugirió el estudio" (183). En este saber, en este estudio se ampara Sigüenza para refuncionalizar, en el marco de su propia ideología criolla, el discurso de otro letrado, en este caso, Sor Juana.

## *La función de la etimología*

El problema del origen se revela particularmente significativo en este texto. En relación con él señalábamos la construcción, por parte del letrado, de una historia propia y de una genealogía mexicana que legitimase la autoridad del virrey, el origen de sus derechos de gobernante. Que la cuestión es crucial para Sigüenza lo pone de manifiesto la siguiente frase, en el encabezado de uno de los apartados que describen las pinturas de los gobernantes aztecas:

...No es mi intento investigar el principio de donde les dimana a los principes supremos la autoridad; presupóngola con el recato y veneración que se debe, advirtiendo que ésa misma es la que delega a sus vicarios y substitutos (...)(207).

A pesar de la negación a investigarlo, la sola mención del tema lo revela como objeto digno de curiosidad. Máxime cuando, citando a un tal Johannus Altus, recurre a una imagen química para decir que

...el pueblo es, por naturaleza y por tiempo anterior, mejor y superior que sus gobernantes, así como los componentes son anteriores y superiores al compuesto (207-208)

y llama al gobierno una "servidumbre disimulada", preanunciando la secularización del poder, que ya no devendría de Dios sino de la soberanía del propio pueblo.

Esta preocupación por el origen, en este caso de la autoridad, tiene un correlato verbal en la función asignada a la etimología a lo largo de toda la argumentación sostenida en el *Theatro*. Ciertamente, la etimología no es otra cosa sino la búsqueda de un origen en el mismo ámbito verbal (Todorov, 318), y a ella recurre en más de una ocasión Sigüenza a lo largo de este texto. Dice haber elaborado lo que llama sin mayores distingos empresas o jeroglíficos, deduciendo "del nombre de cada emperador o del modo con que lo significaban los mexicanos por sus pinturas" las virtudes y hazañas de cada uno. Por ejemplo, explicando el tablero donde se pintó a Hutzilíhuítl, justifica el haberlo representado como un ser alado por

...la significación de su nombre (...) que se interpreta *pájaro de estimable y riquísima plumería*, como es la del pájaro hutzilin (205)

y Acamapich fue representado con un manojito de cañas porque su nombre "tiene por interpretación *el que tiene en la mano cañas*". La etimología se convierte así en un mecanismo para determinar los atributos de los sujetos históricos. Esta importancia concedida a la clarificación del nombre original y verdadero lo lleva a discutir con cronistas como Antonio de Herrera, el padre José de Acosta, Henrico Martínez, Bernal Díaz y Torquemada, tratando de fijar los nombres de los protagonistas de la historia. E incluso hasta el mismo espacio es susceptible de una lectura etimológica: la "Plazuela del Marqués", donde se erigió el arco, es declarada un "lugar destinado desde la antigüedad para la celebridad de este acto" (185) - recordemos que el virrey era Marqués.

Ya la antigua retórica consideraba que del nombre era posible deducir la esencia de las cosas, y así lo habían sostenido Cicerón y Quintiliano. Para el cristianismo esta práctica estaba ampliamente avalada por la cantidad de explicaciones de nombres en el Antiguo Testamento, a los cuales San Jerónimo les había dedicado su *Liber de nominibus hebraicis*. El mismo San Agustín había sentado un precedente fundamental al dedicarse a estas interpretaciones etimológicas, en la historia de las cuales sería un hito la obra de San Isidoro de Sevilla, quien tratando de llegar a la *res* a través del **verbum** compuso su *Etymologiarum libri*, llamado también *Origines*. Mantenido como un elemento fundamental de la gramática y la retórica, la etimología había llegado al Dante, al humanismo renacentista y al barroco<sup>40</sup>, épocas estas últimas en que la búsqueda de un sentido oculto en las palabras se asoció con el gusto por los acrósticos, anagramas, ecos poéticos y otros juegos lingüísticos, en los cuales se veía cierto parentesco con las ciencias ocultas. Por cierto, en todo esto hay

...una nostalgia manifiesta de los orígenes y un estado originario de la lengua -la lengua prebabiliana- cuya existencia se quiere manifestar a través de lo que nos han dejado las lenguas erosionadas por las múltiples aventuras babilónicas ocurridas a lo largo de la historia. El nombre es el eco prolongado y deformado de un sentido

---

<sup>40</sup>Sigo a Ernst Robert Curtius para este resumen, especialmente su capítulo "La etimología como forma de pensamiento" en *Literatura europea y edad media latina*. Tomo II, México, FCE, 1975 (1948): 692-699.

originario y este sentido posee un valor determinante sobre los objetos a que se refiere (...) (Dubois, 117).

En esta misma línea hermenéutica, la etimología, de cuya eficacia no se duda, es fundamental en la articulación de la exposición de la teoría del origen en Neptuno de las razas americanas. En efecto, rastreando la historia del mítico personaje, Sigüenza inicia la lista de autoridades con la Biblia, lo cual podría parecer impropio tratándose de una deidad pagana, pero que no lo es si tenemos en cuenta el papel de las Sagradas Escrituras en el siglo XVII, último referente de toda operatoria cultural. Sigüenza recurre al Antiguo Testamento, a los libros de Moisés, quien menciona a un tal "Neftuim". El fantasma de la similitud se introduce en este paso de la argumentación y la semejanza fonética determina la identidad: "Ser éste lo propio que Neptuno las sílabas y composición de uno y otro vocablo nos denota" (177), y, ratificando el presupuesto de que el universo está cifrado en el Libro, dice de ese nombre que "es tan puramente hebreo que los griegos nunca lo usaron", y que ya para los romanos era un nombre "peregrino", vale decir, extranjero, al punto de que los mismos autores latinos no encontraban para él una etimología con fundamento (178). Lógicamente, este argumento parece algo falaz. Si reconstruimos el razonamiento se nos está diciendo lo siguiente: el nombre Neptuno/Neftuim nunca fue utilizado por los griegos, los romanos ya lo reconocían como extranjero, por lo tanto es hebreo. Obviamente, del hecho de que un nombre no sea griego ni latino no alcanza para inferir que sea hebreo, pero tengamos en cuenta que, de acuerdo a la sistematización del platonismo renacentista hecha por Marsilio Ficino, las llaves originales del Logos son sólo tres, el griego, el hebreo y el latín, y, en consecuencia todo nombre originario tiene que pertenecer a alguna de esas tres lenguas (Camarero, 64). Descartados el latín y el griego, nos queda la certeza de que sea hebreo<sup>41</sup>. Legitimado como personaje histórico mediante su localización en la Biblia -pues de la historicidad de los relatos bíblicos no cabe dudar-, Neptuno puede insertarse en el origen de esa línea genealógica, cuyo continuador, aunque faltando el requisito de la herencia biológica, es el virrey. Y la etimología es la que otorga la certeza del origen. Por último, quisiera mencionar el hecho de que si la determinación del origen es tan importante, es

---

<sup>41</sup>Para Athanasius Kircher, por cierto, el hebreo era la lengua madre de todas las demás, y Adán el "author omnis literaturae", Benassy-Berling, *Op.cit.*, 150, nota 224.

porque en él está previsto el futuro. Hacia el final del *Theatro*, Sigüenza hace explícita esta funcionalidad de la búsqueda de los orígenes cuando habla de las características del género encomiástico, en el cual inscribe a su texto:

De esta manera salí (como pude) del empeño en que me puso mi patria en ocasión tan grande, observando lo que de Platón, lib. de *Amore*, dice Casan en *Cathal.I*, consid. 50: *La perfecta alabanza es aquella que describe los orígenes de una cosa que narra la forma presente y que muestra los siguientes acontecimientos*. Pues, en la descripción de este arco se halla el principio del mexicano gobierno y lo demás que me prometo muy cierto (...) (231)

### ***La transculturación del género***

En el *Teatro de virtudes políticas*, según fuimos señalando en las páginas precedentes, la intermediación del letrado entre el gobernante, al cual se le ofrece el homenaje, y su "pueblo", es crucial, porque el letrado no sólo se arroga el dominio del patrimonio histórico, sino que también funciona como un traductor cultural en doble dirección: por su conocimiento de la tradición occidental, puede bucear en un espectro cultural que va desde la Biblia y los autores paganos hasta los cronistas de la conquista de América, y por su saber sobre las culturas amerindias puede integrar a éstas en el repertorio universal, manejando las equivalencias culturales que van desde la traducción de una palabra náhuatl o latina hasta categorías de orden político -equiparar al virrey con los "monarchas" del imperio mexicano.

Ahora bien, todas estas operaciones sobre la cultura grecorromana, judeocristiana y náhuatl, Sigüenza las efectúa en el marco de un escrito que pertenece a un género discursivo: la relación o glosa del arco triunfal, que, como todo género,

...está conformado por un haz de convenciones que se refieren tanto a las posibilidades y formas de representación como a lo representado propiamente dicho (Altamirano, Sarlo, 22).

Es precisamente en relación con esas posibilidades de representación que Sigüenza innova sobre la tradición, atribuyéndole a su relación un papel

peculiar, una función extraña a las convenciones del género: la reivindicación de la memoria histórica y la puesta en evidencia de un corte en las dinastías del poder precisamente en una fiesta que recreaba la ilusión de continuidad.

En 1577 se habían dejado de publicar, por orden de la Corona, los trabajos etnográficos e históricos sobre los indios que se habían iniciado en el siglo XVI (Benassy-Berling, 308). Además, Sigüenza estaba imposibilitado económicamente para poder publicar, por lo cual parece ser que optó por difundir parte de sus conocimientos sobre las antiguas culturas precolombinas insertándolos en obras de carácter diferente (Leonard, b, 290). La tematización de los antiguos gobernantes mexicanos en el *Theatro* podría entenderse, desde esta perspectiva, como una estrategia para conjurar el silencio impuesto sobre la historia local.

No obstante, Sigüenza no es el primero en incorporar personalidades prehispánicas al mosaico de la cultura universal. Se sabe que desde fines del siglo XVI fueron incluidos los últimos reyes mexicanos en series de dibujos de *hombres ilustres* o en genealogías. Entre estas colecciones se encuentra la sala mexicana del palacio de Juan de Moctezuma, bisnieto del rey azteca, en Cáceres, cerca del 1600. A fines del siglo XVI nacieron las representaciones alegóricas de los continentes. La de América, popularizada desde el célebre manual *Iconologia* de Cesare Ripa, era la de una mujer desnuda y armada con arcos y flechas, de piel amarilla oscura, ataviada con una corona de plumas y ostentando a sus pies una cabeza atravesada con una flecha. En el origen de estas representaciones alegóricas estaban las personificaciones de ciudades y provincias empleadas ya en el Imperio Romano, y la antigua costumbre de llevar consigo en las entradas triunfales a prisioneros como representaciones de un país conquistado o de una nación dominada (Sommer-Mathis, 278-280). Es en esta tradición que se inscribe el texto del *Theatro*, donde además de los reyes aztecas aparece, en la descripción del tablero principal, la ciudad de México, "representada por una india con su traje propio y con corona murada, recostada en un nopal, que es su divisa o primitivas armas" (190). En esta frase puede notarse, por otra parte, el grado de hibridez que afecta a las distintas tradiciones. [Cuando Sigüenza dice que el nopal es lo mismo que las "antiguas armas" de la ciudad de México, le está atribuyendo a las culturas precolombinas una tradición heráldica que no les corresponde] Del mismo



modo, la mezcla e imbricación de herencias culturales se puede notar en cada dibujo, en cada tablero descrito del arco. De uno de los reyes pintados dice que había sido representado acompañado por un pájaro, el cual lo había inspirado a mudar el asentamiento del pueblo con su canto, "tihuí, tihuí", que según Sigüenza significa, "en el dialecto mexicano", "vamos, vamos". Pero el epígrafe de la empresa lo dan un verso de la *Eneida* de Virgilio, -**Ducente Deo**- y un versículo del Génesis. Del mismo modo, simboliza a Chimalpopoca en un pelícano, porque en la historia el rey se había sacrificado por su pueblo y en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano el pelícano representa al animal que se sacrifica por sus hijos. También mezcla los emblemas renacentistas con la etimología náhuatl cuando, siguiendo a Pierio Valeriano y a Antonio Ricciardo, elige a la serpiente como símbolo de la prudencia, y, como el nombre de Itzciohuatl "se interpreta *culebra de navajas*" (212), infiere que el mencionado personaje ha debido ser prudente, y refuerza la tautología pintándolo rodeado por una serpiente. Ahora bien, de este rey se quiere señalar su piedad, entonces

...Para representarlo a la vista se pintó este rey arrojando al cielo una saeta (significación de su nombre) (...) en que se expresó su piedad. Dame la comprobación San Ambrosio, lib. de *Viduis*, donde llamó saetas a las oraciones que se dirigen a Dios, y en que éstas se transforman para triunfar de los enemigos (215-6).

Al pacífico Tizoctzin "se le pudo acomodar" (220) un elogio que Trajano había destinado a Plinio. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero creo que con éstos basta para mostrar la clase de operaciones que efectúa Sigüenza sobre las distintas tradiciones, interpretando unas a la luz de las otras, subsumiéndolas en una suerte de colección universal de la cual se pueden extraer y conformar las combinaciones más variadas y oportunas para la ocasión.

Pero este vértigo de autoridades y de episodios de la tradición no es una simple acumulación. Sirve para incorporar la historia local a la enciclopedia de sus receptores, al relacionar las historias narradas con episodios y saberes compartidos, y sirve también para encuadrar la crítica a la conquista. Esto ocurre, por ejemplo, en la descripción del tablero de Cuauhtemoc, último emperador azteca. Su nombre, "que suena lo mismo que *águila que cae* o se

*precipita*" (228), es interpretado de acuerdo a la tradición romana de la adivinación mediante el vuelo de las aves. Si un águila voló sobre la cabeza de Marciano y remontó vuelo, presagiándole a ese personaje el imperio, Sigüenza deducirá del nombre del infortunado rey lo contrario, la caída de su gobierno. Pero la utilización de los textos clásicos no queda en eso, sino que la cultura clásica es empleada como una pantalla cultural para relatar en forma mediada el tormento padecido por el joven rey a manos de los españoles, y que, al decir de Sigüenza, "parece que previno Silio Itálico" en el relato que hace de una escena de tortura que el productor del *Theatro* copia (229), enmascarando su voz en la cita de autoridad.

Este mismo empleo heterodoxo de las autoridades coincide con la lectura a contrapelo que hace de las crónicas, donde lee nada menos que el silencio. Así, por ejemplo, da por prueba de la virtud de Motecohzuma Xocoyotzín el ser sus acciones elogiadas por Bernal Díaz del Castillo "cuando pudiera haberlas llamado por cohonestar otras cosas" (224).

Esta apropiación de una tradición cultural que adquiere matices diferenciales en el proceso de incorporación, es parte de un proceso de transculturación. Y esta transculturación no sólo afecta a la cultura europea, tomada como un modelo que se desvía del canon, sino que también transforma el pasado "mexicano" -precortesiano- en el discurso del *Theatro*, en una época y una cultura clásica (Brading, 396). Esta operación llegaría a ser, por cierto, propia de la élite criolla, dentro de la cual Sigüenza ocupaba un rol destacado, al punto de que, en opinión de David Brading, tanto por su trabajo personal como por el apoyo brindado a otros colegas y amigos para que escribieran sobre temas de la historia local, fue quien "logró imbuir la ideología común del patriotismo criollo con un contenido distintamente mexicano" (Brading, 396). En efecto, al presentar al prestigioso país de las pirámides, Egipto, supuesto origen de la escritura y la civilización en el siglo XVII, como lugar de partida de los pobladores americanos, Sigüenza construye la historia de una decadencia cultural desde esa civilización primordial, contraponiéndose a la visión occidental de la conquista de América que la define como un proceso que elevaría al Nuevo Mundo de la barbarie a la civilización ( Brading, 398).

Lo que hace Sigüenza es introducir un tema muy delicado para el imaginario de su sociedad. Las imágenes de los monarcas aztecas constituyen lo que Castoriadis llama un "imaginario efectivo", vale decir los productos del imaginario radical, aquella "capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen", especialmente de "algo que no es y nunca fue" (43, nota 1). Disiento con Gruzinski, para quien si bien en el arco de Sigüenza aparecen por vez primera "los fantasmas de un pasado que se creía olvidado", esto no ocurre más que para enriquecer el repertorio simbólico tradicional, pues cada rey representa una virtud (Gruzinski, 150). Es cierto que, como mencionaba al comienzo de este capítulo, la historia era un repertorio de temas de la emblemática, ¡pero no la historia mexicana! La sola utilización de las figuras del pasado azteca en pie de igualdad con los tradicionales emblemas europeos es altamente significativa, más cuando lo que se privilegia es el carácter moral del símbolo, la dimensión pedagógica del *exemplum*. La sola presencia de estos materiales es inquietante, sobre todo porque operan en el terreno del imaginario colectivo, en una fiesta, y porque "para el imaginario, el pasado nunca se ha agotado" (Gruzinski, 129).

En el *Neptuno alegórico* veíamos cómo la alegoría servía para llenar un vacío. La misma función que cumple el mito allí, la cumple aquí, la historia, pues es obvio que un criollo como Sigüenza, un español -étnicamente hablando-, no es heredero biológico de las culturas que reivindica -en lo cual está igual que el virrey. Se sabe que un rasgo común al mestizo y al criollo fue el deseo de construirse un pasado prestigioso al cual recurrir, por lo cual en muchos casos adoptaron el imaginario simbólico de las culturas indígenas, compaginando un relato medianamente coherente que les permitiera su inserción en esa tradición cultural (Duque, 10)<sup>42</sup>. Esta pertenencia a un grupo

<sup>42</sup>Que esta reivindicación de las culturas precolombinas era una estrategia de la clase criolla que no tenía nada que ver con una preocupación por el indio coetáneo, lo prueban los *Autos sobre los Yncombenientes de Vivir los Yndios en el Zentro de la Ciudad y de Reduccion a sus Barrios y doctrinas y los Terminos a que deuen estos arreglarse sin yncorporarse con lo prinzal de la Ciudad pa su mejor gouierno*, un texto de Sigüenza dirigido al virrey, después del motín de 1692, cuyo sólo título muestra a las claras la partición social que Sigüenza no sólo admite sino que refuerza mediante la delimitación del espacio de la ciudad. Se sabe que el Conde de Galve, siguiendo los consejos de Sigüenza, expulsó a los indios de los límites de la ciudad. Cfr. Irving Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. A Mexican Savant of the Seventeenth Century*. Berkeley, University of California Press,

puede servir para entender la dimensión social del escrito de Sigüenza. Además, sabemos que

...la producción del autor -cuanto más individual se reclame y pese a ello- siempre es producción social y práctica de un sujeto socialmente determinado: de un sujeto, en última instancia, transindividual, y de una conciencia, siempre, colectiva. (Altamirano, Sarlo, 12-3).

Y cuánto más socialmente condicionado estará un texto pensado para una circunstancia pública como la recepción de un virrey y en el que se filtra, entremedio del hábil manejo de las tradiciones culturales que opera el letrado, el programa político de la casta criolla. Lo dicho hasta aquí no invalida la presencia del autor, que, como el pintor de *Las Meninas*, se representa en el acto y el producto de la representación, en este caso el texto del arco triunfal. Así como Sor Juana se escondía, al decir de Octavio Paz, en la figura de Isis<sup>43</sup>, Sigüenza, aprovecha la exposición de una teoría simbólica para justificar la elección de la "empresa o jeroglífico que para publicar mis humildes obras discurrí del Pegaso" (174)<sup>44</sup>. El autor como sujeto empírico y como autoridad queda involucrado y se convierte en el eje, en tanto que letrado y criollo, de la proyección social de su discurso.

Por la mezcla de tradiciones, el empleo heterodoxo de las autoridades, la desviación ideológica dentro de los límites formales del género en que se inscribe este texto, puede decirse que se verifica aquello de que

---

1929, 136-137. Por otra parte, es dudoso que el concepto que tuvo Sigüenza de *Patria* se extendiera mucho más allá de su propia clase y de las fronteras de los alrededores de la ciudad de México. Cfr. Irving Leonard, *La época barroca en el México colonial*. México, FCE, 1993, 322.

<sup>43</sup>Cfr. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, FCE, 1992 (1982), especialmente el capítulo 4 de la tercera parte, "La madre Juana y la diosa Isis", 229-241.

<sup>44</sup>Recordemos de paso que, para Mignault, Pegaso es el símbolo de la adquisición de la fama por el saber (Cfr. Antonio Camarero, "Teoría del símbolo, empresa y emblema en el humanismo renacentista (Claude Mignault, 1536-1606)", *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, UNS, 11 (julio de 1969-junio de 1971): 96). Como todo símbolo, la empresa que Sigüenza selecciona para sí parece estar motivada.

...la propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas, que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o *habla* que lo desquicia sin anularlo. (Kurnitzky, Echeverría, 71).

## SEGUNDA PARTE. MICROCOSMOS, MACROCOSMOS

### Capítulo I. El primado del ojo.

...el alma, por los ojos desatada  
Luis de Góngora y Argote

#### *Copiar el universo*

En esta parte del trabajo, voy a centrarme en dos textos que ofrecen, cada uno dentro de un tipo discursivo diferente, una representación del universo: el *Primero sueño*<sup>45</sup> de Sor Juana Inés de la Cruz y la *Libra astronómica y filosófica* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

Mucho se ha escrito sobre el *Primero Sueño*, que apareció por primera vez en el *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* en Sevilla, en 1692<sup>46</sup>, y que ha sido visto como una suerte de autobiografía en clave, cuyo reverso es la *Respuesta* (Anderson Imbert, 100; Ricard 30; Paz, 481). Mucho hay, desde luego, para decir acerca de un poema que pretende encerrar en sus casi mil versos, el universo y la humana imposibilidad de conocerlo. No voy a detenerme en el análisis erudito de los conocimientos físicos, cosmológicos, filosóficos, etc., que desfilan por este poema y que no sólo exceden mis capacidades, sino que ya fueron suficientemente estudiados por Octavio Paz y Marie-Cécile Benassy-Berling, entre otros. Mi intento de acercamiento al texto intenta indagar en sus mecanismos constructivos, fundamentalmente en torno a los derroteros de la mirada, acordando con la

---

<sup>45</sup>Sobre la controvertida cuestión del título del poema, Alatorre considera que se le debe al autor de los epígrafes, que para él fue el prologuista anónimo de la *Imundación Castálida*, que identifica con Francisco de las Heras, secretario de la condesa de Paredes. Antonio Alatorre, "Lectura del *Primero Sueño*" en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, coord., *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, El Colegio de México, 1993:104, nota 5.

<sup>46</sup> Antonio Alatorre opina que el poema debió circular antes de su publicación en forma manuscrita, apoyándose en la mención que Sor Juana hace de los lectores del "papelillo que llaman el Sueño" en la *Respuesta*, un año antes de la edición del segundo volumen de sus obras. Cfr. Alatorre, *op.cit.*, 104, nota 5.

tesis que sostiene que el "*Primero sueño* es un poema de la mirada" (Zanetti, 155).

Para seguir los avatares de la visión a lo largo del texto, intentaré esbozar la secuencia de las imágenes que se suceden en el poema. Como en todo buen relato de viaje, la narración alterna con la descripción, en este caso, el relato del vuelo del alma con la pintura de diferentes espacios. Esta descripción se inicia en el marco general de la naturaleza, aunque conviene destacar que es una naturaleza percibida a través de los lentes culturalistas de la tradición, fundamentalmente clásica, pero con incursión de elementos cristianos y del neoplatonismo renacentista. Así, por ejemplo, la noche es descrita como un cono de sombra, según las teorías del padre Kircher, en el primer verso, y se mencionan seres mitológicos para hacer referencia a animales, como la lechuza, a la que se llama Nictimene. De la naturaleza, la mirada pasa a centrarse en el hombre, más exactamente, en un cuerpo humano, y, mediante la suspensión de los sentidos exteriores por obra del sueño, se produce un cambio de escenario y la mirada contempla los dominios del alma. Los ojos del cuerpo ceden su función a los ojos del alma, y el resultado es la proyección de la mirada al universo entero. Finalmente, los ojos corporales recobran su actividad, previo despertar de los sentidos exteriores, y el objeto de la visión es nuevamente el Mundo material, ahora iluminado por la luz de un nuevo día.

x  
Anima  
interior  
✓  
ción

Como podemos apreciar en este somerísimo bosquejo del núcleo narrativo del poema, el trayecto de la mirada es circular: mundo material → mundo espiritual → mundo material, sirviendo el ser humano de nexo entre ambos. Lo curioso es que entre la mirada de los ojos exteriores al mundo material y la efectuada por los ojos del alma, no hay quiebre ni ruptura, sino que se trata de un proceso de continuidad. Precisamente es desde un lugar físico, el "cerebro"<sup>47</sup>, desde donde la mirada se despliega en el intento de percibir el universo. En el cerebro, base de operaciones de la fantasía, hay una brecha para ingresar a las realidades espirituales, superiores, en las jerarquías del ser, a la vulgar materia del universo sublunar. Y es la facultad de la fantasía la que

<sup>47</sup>Sor Juana Inés de la Cruz, "El Sueño" en *Obras completas*. México, Porrúa, 1992, 183-201, verso 254. Como todas las citas pertenecen a esta edición, me limitaré de aquí en más a indicar el número de versos entre paréntesis.

permite el tránsito, pues, como lo señala Starobinsky, ostenta la condición bifronte de estar ligada, por un lado, a los sentidos, y por otro, a la luz de las realidades del espíritu, condición dual que había sido celebrada por el neoplatonismo (Starobinsky, 143-144).

Nos encontramos aquí con una variación de la correspondencia renacentista entre el microcosmos del hombre y el macrocosmos del mundo, ligados por estrechas relaciones de analogías y similitudes, al punto de que el conocimiento de uno de ellos hace avanzar en el conocimiento del otro<sup>48</sup>. De hecho, el "Hombre" es denominado "de las formas todas inferiores/compendio misterioso" (657-658), se lo llama "bisagra" entre la Naturaleza pura y las criaturas sublunares, "compendio que absoluto/parece al Ángel, a la planta, al bruto" (692-693), vale decir, un ser que sintetiza en sí mismo el mundo. Con la mirada vuelta sobre sí mismo, el sujeto consigue percibir la totalidad del universo, certificándose lo que Gilles Deleuze decía cuando aseveraba que, en el barroco, "cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo" (Deleuze, 13). Pero hablé de *variación*, porque no se me escapa que este hombre/microcosmos es un sujeto femenino, como queda evidenciado en la marca de género del "y yo, despierta" al final del poema. En efecto, si se tiene en cuenta que la descripción que se hace del cuerpo dormido es la descripción de un cuerpo humano neutro, sin marcas de sexualidad, es sorprendente notar que en la terminación de la última palabra del poema se nos dé la clave para recomponer el hilo argumental con un sujeto femenino como protagonista.

Es significativo, además, que la percepción del universo sea una empresa excesiva para la capacidad física, sensorial, del hombre, y que sólo quepa a la mente, a la imaginación, representarse el cosmos -esa misma imaginación que en el *Neptuno alegórico* era ilimitada. Pero lo más interesante es la técnica

---

<sup>48</sup>El humanismo renacentista había logrado configurar una suerte de pansimbolismo o **harmonia mundi**, que explicaría, entre otras cosas, la magia simpatética y que Camarero describe así: "...Las formas y propiedades de las cosas se interrelacionan con el hombre como reflejo de una secreta transcendencia en su aparente inmanencia (la reflexión del mundo interiorizado en la mente humana). Así se establecen esas últimas aproximaciones elusivas en que vive el hombre humanista entre magia, religión, ciencia, arte, música y poesía, con aspiración a una pansofía eficiente que integre el intimismo del espíritu humano en el **circuitus universalis** del mundo." Camarero, *Op. cit.*, 64.



que se le atribuye a ese proceso de representación. En efecto, la fantasía es descrita en el poema mediante imágenes que remiten a la óptica y a la pintura. Es equiparada al mitológico espejo del faro de Alejandría, aunque su actividad no es la reproducción meramente mecánica, sino que se trata de una reproducción artística, como la que haría un pintor. Así, se dice que la fantasía

...iba copiando  
las imágenes todas de las cosas  
y el pincel invisible iba formando  
de mentales, sin luz, siempre vistosas  
colores, las figuras  
no sólo ya de todas las criaturas  
sublunares, más aún también de aquellas  
que intelectuales claras son Estrellas,  
y en el modo posible  
que concebirse puede lo invisible,  
en sí, mañosa, las representaba  
y al alma las mostraba. (280-91)

En el taller del cerebro, la fantasía es un pintor peculiar, que no sólo copia "sin luz", sino que tiene a su cargo la improbable tarea de representar "lo invisible", para mostrarle al alma un paisaje de vastas magnitudes, en el que cabe toda la realidad del universo. No deja de ser ambicioso pretender que exista un modo de representación para aquello que no se puede ver. La fantasía sería, pues, una traductora de lo invisible a una modalidad de representación perceptible por los ojos del alma, visible sólo en este sentido, y es en el éxito de esta operación donde se asientan las posibilidades del conocimiento. La fantasía, como un artista platónico, copia su modelo, el cual siempre le es esencialmente superior y, por lo tanto, irrepresentable en su totalidad o de modo perfecto. Que lo visto por los ojos intelectuales no se equipara con lo representado por la fantasía, que hay una escisión entre el modelo y la copia, es puesto en evidencia por la comparación de la fantasía con una "linterna mágica", de la cual se dice que

cuerpo finge formado,  
de todas dimensiones adornado,  
cuando aún ser superficie no merece. (884-6)

Equiparar a la fantasía con este artificio que hace aparecer como volúmenes a las que son simples superficies, introduce el cuestionamiento a la fantasía humana -la imaginación- para representarse los objetos del conocimiento, lo cual conduce a la postulación de la limitación de la capacidad humana de conocer. Y si el alma no puede visualizar algo debidamente es porque la fantasía, en la concepción heredera de la escolástica y el neoplatonismo a la que adhiere Sor Juana, no equivale a la percepción, sino que es una reelaboración intelectual de las percepciones directas (Paz, 487 ss). La fantasía es un arte, en el sentido de algo artificial, una técnica, un proceso superior al orden de la naturaleza material, si bien en tanto que facultad tiene su asiento en un lugar físico, el cerebro. Y lo mismo puede afirmarse sobre la actividad entera del conocer. Lo antedicho puede apreciarse en los versos en que se presenta en el poema el recurso del conocimiento por pasos, guiado por las diez categorías aristotélicas, como un modo de reparar

con el arte el defecto  
de no poder con un intuitivo  
conocer acto todo lo criado (590-592)

La intuición tiene aquí el sentido que le atribuye el *Diccionario de Autoridades*, un "término teológico, que vale vista y conocimiento claro de alguna cosa, especialmente de Dios, y así vale lo mismo que visión beatífica". El arte -del cual el estudio es una modalidad-, es un sustituto, una estrategia o recurso artificial para la visión directa, para la percepción sin mediaciones. Incluso, la visión total e inmediata es reemplazada por el "sucesivo discurso" del entendimiento, donde la idea de temporalidad implicada anexa un matiz negativo al pensamiento racional, ya que se opone a la visión inmediata<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup>Según el *Diccionario de Autoridades*, "discurrir" significa tanto "hablar" como "andar" y, metafóricamente, "examinar, pensar". Esta inclusión de la dimensión temporal en el pensamiento y el habla -o la escritura, un discurso es también un "tratado o escrito que contiene varios pensamientos y reflexiones sobre alguna materia"-, puede ponerse en relación con la hipótesis de Jorge Checa, en cuya opinión el alma, en este poema, "es todavía incapaz de leer perfecta y directamente el universo", debiendo proceder por partes y revelando una incapacidad que la diferencia de la inmediatez de la visión divina. Describe a esta última citando a Nicolás de Cusa, quien se ocupa del problema en su *De visione Dei* (1453): "...Cuando abro un libro para leerlo, veo la página entera de manera confusa, y si quiero distinguir sus diferentes letras, sílabas y palabras, debo por necesidad concentrar mi atención sobre cada una de ellas en sucesión. Sólo puedo leer una letra después de otra, una palabra

### *Sobre la reflexión*

La fantasía representa para mostrar las cosas al alma, pero entre las cosas que representa está esa misma alma, que se contempla a sí misma. El texto nos dice que en medio de su viaje, "el Alma se miró" (426)

haciendo cumbre de su propio vuelo,  
en la más eminente  
la encumbró parte de su propia mente,  
de sí tan remontada que creía  
que a otra nueva región de sí salía.(430-434)

El alma se vuelca sobre sí misma y su mirada, efectuada a través de los ojos intelectuales de la fantasía, es una reflexión, en los dos sentidos del término: el efecto óptico de reflejar -recordemos que la fantasía era comparada con un espejo- y la concentración de un sujeto sobre sí mismo. El poema, que representa a la vez al universo y al hombre, sigue los derroteros de las artes plásticas en la época, pues cabe recordar que el panorama y el autorretrato, como modalidades dignas de representación, hicieron su aparición simultáneamente, después del Renacimiento (Debray 167-168).

Al final del fragmento antes citado, se dice que el alma "a otra nueva región de sí salía". La reflexión aparece entonces como una liberación, en estrecha asociación con la concepción del viaje del alma como un vuelo, donde se conjugan la elevación y el desafío, según puede verse en la mención de Faetón, emblema de la libertad. Así, los ojos y las alas se unen, en la mención del "visual alado atrevimiento" (368) para configurar el itinerario del "vuelo intelectual" (301), que es a la vez *plegamiento* del sujeto en sí mismo y *despliegue* del microcosmos en la plenitud del macrocosmos. Este

---

después de otra y un pasaje después de otro. Pero Tú, ¡oh Señor!, ves y lees la página entera toda junta y en un instante. Pues, para ti, ver es igual que leer (...)"Cit. en Jorge Checa, "Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso" en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, coord., **Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz**. México, El Colegio de México, 1993: 133. Conviene mencionar, aunque lo reiteraré en el último apartado de este capítulo, que Benassy-Berling considera probable que Sor Juana haya leído a Nicolás de Cusa.

tópico de la libertad asociada al libre vuelo del pensamiento es frecuente en Sor Juana: en una endecha a María Luisa Manrique de Lara, declaraba "que no hay Deidad segura/al altivo volar del pensamiento" (Endecha real 82). Además, convertir a la contemplación en un vuelo es muy del gusto del dinamismo barroco y recrea, con fines intelectuales, el tópico del **homo viator**.

Por otra parte, puede hacerse una lectura del poema teniendo en cuenta algunos conceptos elaborados por Werner Weisbach sobre el ideal heroico. Este autor menciona cómo desde el Renacimiento se había forjado un ideal de lo heroico basado en una recuperación del canon clásico, grecorromano. Los arcos triunfales que analizábamos en la primera parte son una concreción de ese ideal heroico, trasladado al plano político y social. Incluso el neoplatonismo, en figuras como Marsilio Ficino y Giordano Bruno, había resignificado el impulso espiritual, el proceso místico especulativo, bajo el signo de lo heroico. Es decir, que este mismo proceso heroico se desplaza a la vida espiritual, al mundo interior, de lo cual es un ejemplo paradigmático San Ignacio de Loyola, cuyo objetivo era fundir los ideales heroicos del caballero y del asceta. Se sabe, por cierto, que los mismos hechos de la Iglesia fueron vistos a la luz del heroísmo (Weisbach, 78-79). Teniendo en cuenta estos elementos, considero que el *Primero Sueño* es una versión heroica del ansia de conocer. El apogeo del sujeto llevado a cabo en este poema, se inserta así en la misma línea de muchos héroes y santos, en una mezcla de intelectualidad y misticismo. Sobre este tema cabe acotar un comentario que hacen Electa Arenal y Stacey Schlau, quienes denuncian la poca atención que se le ha prestado a las relaciones entre misticismo e intelectualidad, mientras que abunda la bibliografía sobre misticismo y sexualidad<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup>En su interesante artículo "El convento colonial mexicano como recinto intelectual", Electa Arenal y Stacey Schlau analizan las posibilidades del convento como ámbito para una vida intelectual alternativa a la vida intelectual masculina y extramuros, intelectualidad que buscó su legitimación por otras vías, como por ejemplo el misticismo. Las autoras señalan el carácter no excepcional de Sor Juana en esto, ya que se inserta en una tradición femenina y conventual que era otra modalidad del campo intelectual. Los textos de religiosas - nos informan - en más de una ocasión fueron citados, consultados, "colonizados" por la jerarquía dominante, que los utilizaba para mantener un mundo donde los sueños igualitaristas se posponían más allá de la muerte. Este igualitarismo estaba presente en los escritos de muchas monjas, por ejemplo en los de aquellas que reescribían la historia de Adán y Eva de

Ahora bien, en esta elevación del alma que le permite reflejar el mundo y reflejarse a sí misma, existe una barrera que ha de ser superada: la ligazón con el cuerpo. En efecto, la dualidad cuerpo/alma se desmembraba en los sueños de anábasis, pero en el *Primero Sueño*, por obvias razones teológicas, no puede procederse a la separación total de ambos. Si bien se nos dice que el alma se encuentra "suspendida/del exterior gobierno" de los sentidos, que el cuerpo es "un cadáver con alma/muerto a la vida y a la muerte vivo", en una recreación del tópico del sueño como imagen de la muerte, Sor Juana introduce una suboración condicional que aclara que el alma estaba "si del todo separada/no", con lo cual mantiene el principio cristiano de que sólo la muerte puede separar cuerpo y alma. La importancia de este tema la pone de manifiesto un párrafo de Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, el único comentarista contemporáneo conocido del *Primero sueño*, quien defiende la ortodoxia de Sor Juana en los siguientes términos:

...siendo así que no es dable el apartarse las almas de los cuerpos entretanto que estos duermen, fuera haberse dormido soror Juana si, habiendo dicho que el alma se hallaba remota (que es lo mismo que lejos del exterior gobierno), no hiciera el reparo que hizo en lo añadido (*si del todo separada no*)<sup>51</sup>

El problema del reflejo del universo en la fantasía del hombre se ve así condicionado por la clase de vinculaciones que el alma sostiene con el cuerpo, y que son bastante problemáticas, a juzgar por aquel pasaje en que se hace referencia al cuerpo como una

...corporal cadena,  
que grosera embaraza y torpe impide  
el vuelo intelectual (...) (299-301)

---

modo que la culpa recayese sobre él o sobre los dos. Una de las fuentes de legitimación del saber de estas mujeres fue la unión mística. Y en cuanto a misticismo e intelectualidad, en esta línea se inserta la tradición que ensalza a María como Madre del verbo y la Sabiduría.

<sup>51</sup>Ilustración al *Sueño* de la décima musa mexicana, más despierta en él que en todos sus ilustres desvelos, para desvelo de muchos. Da luz a sus tinieblas cuanto le ha sido posible el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la Real Audiencia de Canaria" en Andrés Sánchez Robayna, *Para leer Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. México, FCE, 1991, 141.

Esta tensión cuerpo/alma es permanente en el texto, al punto de verificarse lo que decía Deleuze acerca de esta cuestión:

...En el Barroco, el alma tiene con el cuerpo una relación compleja: siempre inseparable del cuerpo, encuentra en éste una animalidad que le aturde, que la traba en los repliegues de la materia, pero también una humanidad orgánica o cerebral (el grado de desarrollo) que le permite elevarse, y la hará ascender a pliegues distintos(...) (Deleuze, 21-2).

El alma, superior por esencia al cuerpo, al punto de ser digna de gozar en la contemplación del "alto Ser", al cual se liga por "similitud" (295-296), es presentada en el *Primero Sueño* con las mismas características de la protagonista de tantos anhelos místicos de superación de los límites carnales y contemplación del absoluto. El "vuelo intelectual", la actividad reflexiva, son una superación efectuada, como en la mística, en el interior del "Hombre".

### *El ojo silencioso*

Si la visión, equiparada al vuelo, es liberadora, es porque permite el acceso al conocimiento. En efecto, el sentido de la vista, como medio de conocimiento, es el privilegiado para el hombre moderno (Maravall, 499). Respecto de esto es sintomático que en el poema el itinerario del alma se realice en medio del "silencio sosegado" que "no se interrumpía", que "todo(...)lo ocupaba", y que el ruido sea calificado de "sacrilego". Asimismo, que entre las modalidades del aprendizaje se elogie a la experiencia, a la que se llama "maestro quizá mudo/retórico ejemplar" (518-519), refuerza el privilegio de la vista por sobre el oído.

De acuerdo con esto, la forma más apropiada de captar el mundo es mediante la producción de imágenes, la imaginación, equiparada a una fuerza atrapante: "aprehensiva/fuerza imaginativa" (642-3). El problema es que no siempre esa "fuerza imaginativa" está a la altura de la realidad cognoscible. En el *Primero Sueño*, el sujeto-alma que mira no puede soportar un espectáculo tan abrumador como la totalidad del universo, y, por ende, no puede conocer, comprender enteramente la realidad. Se ha dicho que "*Primero sueño* es el poema de la discordancia entre visión y conocimiento"

(Sánchez Robayna, 217). Creo, por el contrario, que es el poema de la concordancia entre ambos, al punto de que lo que no se puede ver con claridad, aquello cuya visión es intolerable, es incognoscible. Podríamos adelantarnos a sostener que el conocimiento es tributario de la visión.

Esta necesidad de percibir los objetos del conocimiento por los sentidos -así sean los interiores-, puede asociarse con la condición que Maravall afirma como propia del barroco de ser una "cultura de la imagen sensible", puesto que la utilización de la sensualidad estaría puesta al servicio, incluso, de conocer las realidades trascendentes (Maravall, 353, 497). Pero recordemos, además, que en la tríada ascendente sentidos/ fantasía/ conocimiento, no estaba ausente la autoridad de Aristóteles para vincular a los dos primeros, ya que hacía derivar etimológicamente fantasía de *faos*, luz, porque la vista era el sentido más importante para la cultura griega y "sin luz es imposible ver"<sup>52</sup>. De entre todos los sentidos, la fantasía dependía principalmente de la visión.

El poema es un intento de apresar, en el orden verbal, la sucesión de imágenes de una visión, que, paradójicamente, termina en no visión, decretando con ello la imposibilidad del conocimiento total. Pero ese orden verbal es también tributario de la visualidad. En efecto, todos sabemos que la escritura consiste en espacializar tiempo y sonido, y esta condición visual de la palabra es permanentemente citada en los textos de Sor Juana. Si no fuera cosa sabida que estamos en el seno de una cultura letrada, bastaría para probarlo la hermosa metáfora escrituraria en que se dice de la ambición del ánimo por acceder al conocimiento, que "las glorias deletrea/entre los caracteres del estrago" (809-810). La concepción de la escritura como práctica condicionada por la visualidad aparece también en una de las redondillas en que se hace referencia a "este campo del papel"(redondilla 144), o en un soneto a la marquesa de Mancera, donde la poetisa alude a los "rasgos mal formados" que equipara a "lágrimas negras de mi pluma triste" (soneto 189), donde la visualidad se acentúa por la especificación del color -asociado, por cierto, con la bilis negra de la melancolía. En una de sus más conocidas liras dice:

---

<sup>52</sup>Aristóteles, *De anima*, III, 3, cit. en Jean Starobinsky, *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974 (1970), 142.

Óyeme con los ojos  
ya que están tan distantes los oídos  
(...)y ya que a ti no llega mi voz ruda,  
óyeme sordo, pues me quejo muda (lira 211)

Esta cuestión de la dimensión visual de la escritura llega hasta el terreno autobiográfico, donde la letra se ubica en la génesis del conocimiento. En la dedicatoria al Segundo volumen de sus obras, en la cual aparecía el *Primero Sueño*, Sor Juana se describía como una mujer que

...nunca ha sabido cómo suena la viva voz de los maestros, ni ha debido a los oídos sino a los ojos las especies de la doctrina, en el mudo magisterio de los libros (...) <sup>53</sup>

Esta frase pone en evidencia una suerte de nostalgia de la voz, que la palabra escrita, en su dimensión visual, trataría de suplir. El silencio cobra así un papel relevante, al aparecer siempre acompañando a la aventura visual del conocimiento, al punto de convertirse, como bien lo ha demostrado Josefina Ludmer para el caso de la *Respuesta*, en un espacio de resistencia<sup>54</sup>.

En el apartado anterior hacía referencia a ciertos patrones de la mística presentes en el texto. El silencio, que, según el párrafo antes citado, es la condición de posibilidad de la lectura y la escritura, es también constitutivo de los episodios místicos y, en general, de todo proceso de introspección, capacidad humana en cuyo desarrollo jugó un papel fundamental la técnica de la escritura<sup>55</sup>.

Ya mencioné al principio de esta sección cómo la superioridad del ojo por sobre el oído como sentido que abre las puertas al conocimiento y a la

---

<sup>53</sup>"Dedicatoria del *Segundo volumen* de sus obras en la edición de Sevilla de 1692" en Sor Juana Inés de la cruz, *Op.cit.*, 811.

<sup>54</sup>Cfr. Josefina Ludmer, "Tretas del débil" en *Tiempo argentino*, Sección *Cultura*, Bs.As., 19.IX. 1986, 2-4.

<sup>55</sup>"...la escritura posibilita una introspección cada vez más articulada, lo cual abre la psique como nunca antes, no sólo frente al mundo objetivo externo (bastante distinto de ella misma), sino también ante el yo interior, al cual se contraponen el mundo objetivo. La escritura hace posibles las grandes tradiciones religiosas introspectivas como el budismo, el judaísmo, el cristianismo y el Islam. Todas ellas poseen textos sagrados (...)", Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE, 1987, 106.



percepción de la realidad es una marca diferencial entre el hombre medieval y el moderno. Hasta se ha llegado a considerar esta funcionalidad de la imagen visual como un rasgo constitutivo del barroco, el cual se caracterizaría por

...una general orientación plástico-visual de todas las artes que buscan como medio de expresión y comunicación la vía sensorial, especialmente del sentido de la vista (Orozco, 13-14)

Esta poética en cuyo vértice se colocó la imagen visual, tuvo un aval prestigioso nada menos que en Horacio, quien en el libro IV de su *De arte poetica* establecía una comparación entre la poesía y la pintura: *ut pictura poesis* (verso 361). Ahora bien, lo que en Horacio era un simple comentario sobre el grado de dificultad compartido por algunos poemas y pinturas, adquirió posteriormente un sentido normativo, y así lo encontramos en el siglo XVII, convertido en patrón de una estética de fusión de las artes. La pintura adquiriría así, en el barroco, un rango modélico frente a las otras artes, en tanto que técnica de la representación visual. E incluso la mística, muchos de cuyos militantes eran pintores y escritores, colaboraría en esta hibridación de arte pictórico y verbal, intensificada por la utilización de libros de imágenes que servía para propiciar la meditación y la extensión del género renacentista de los emblemas a la literatura de tema religioso<sup>56</sup>. La Contrarreforma, cuyo discutido papel en la configuración de la cultura del barroco no puede negarse<sup>57</sup>, aconsejaba programáticamente reforzar la enseñanza de la Palabra, destinada al oído, mediante el recurso a la imagen visual, en las pinturas y esculturas de los altares, por ejemplo (Weisbach, 58). Esta penetración de la modalidad de representación pictórica en las conciencias, se debió en gran medida a la técnica que proponían los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, para representarse ante los

---

<sup>56</sup>Cfr. Emilio Orozco, "Tendencia a lo visual, plástico y pictórico, en los escritores místicos y ascéticos" en *Manierismo y barroco*. Madrid, Cátedra, 1988, 112-9.

<sup>57</sup>Sostiene John Beverley que "...Sería reduccionista decir, con Werner Weisbach, que el barroco es la práctica cultural de la Contrarreforma, o con el padre Battlori, que los jesuitas eran sus proponentes principales, pero no *muy* reduccionista." John Beverley, "Nuevas vacilaciones sobre el barroco", *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XIV, 28 (1988): 217.

ojos lo sagrado (Weisbach, 66)<sup>58</sup>. Las consecuencias y derivaciones de tal estado de cosas resultan sorprendentes. Serge Gruzinski, por ejemplo, analiza cómo los relatos de visiones o sueños remitían a cánones propios de la pintura manierista, en la segunda mitad del siglo XVI. Los espacios oníricos y visionarios, así como la experiencia subjetiva, se vieron afectados por esos cánones estéticos y pictóricos, en un proceso que duraría no menos de un siglo y que involucraría hasta a los indígenas y mestizos de América (Gruzinski, 112). Por su parte, Giuseppina Ledda demuestra cómo el objetivo persuasivo del sermón barroco se lograba mediante la creación de situaciones dramáticas, pinturas elocuentes, por medio de la palabra, cuyo propósito era *predicar a los ojos*<sup>59</sup>.

Creo que es en este contexto que resulta pertinente destacar el peso que la imagen visual adquiere en el *Primero sueño*. En él, el aspecto paradigmático de las artes figurativas no sólo se evidencia en la explícita mención de paletas y pinceles para metaforizar las operaciones de la fantasía, sino también en la preeminencia otorgada a las imágenes visuales a lo largo de todo el poema, que se nos presenta como el relato de una mirada, un intento de traducción de las imágenes de la visión, del sueño, a la escritura, entendida como otra forma de la imagen visual.

### ***La transculturación del modelo***

Quizá el problema que ha consumido la mayor cantidad de energía de los eruditos sorjuanistas, es la determinación de las "fuentes" de un poema que difícilmente puede encuadrarse en una sola tradición. Entre ellas se han mencionado la Escolástica, representada sobre todo por San Buenaventura<sup>60</sup> y Santo Tomás, Platón y Aristóteles (Carilla, b, 182). También se ha

---

<sup>58</sup>"El santo [San Ignacio] invitaba a fabricar y animar mediante los sentidos internos escenas sagradas, cuya plenitud y fuerza pudieran victoriosamente competir con espectáculos mundanos reales." Giuseppina Ledda, "Predicar a los ojos", *Edad de Oro*, VIII (1989): 131.

<sup>59</sup>Cfr. el artículo citado en la nota anterior.

<sup>60</sup>Concretamente, el *Itinerario de la mente a Dios*, un texto de San Buenaventura muy leído en los conventos de monjas y que habría proporcionado el "método" seguido en el poema, en cuya búsqueda los comentaristas han llegado hasta Descartes. Emilio Carilla, *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Madrid, Anaya, 1972, 183.

mencionado el *Oedipus Aegyptiacus* de Kircher (Sabat de Rivers 284, Benassy-Berling 137). La combinación de ciencia y poesía es para Sabat producto del neoplatonismo hermetista de Sor Juana, teniendo un precedente en el *De rerum natura* de Lucrecio, donde tenemos la poesía de la ciencia (Sabat de Rivers, 284). Entre las fuentes del *Sueño*, Robert Ricard cita a Aristóteles y Galeno para la fisiología y la psicología, Ptolomeo para la cosmología, y toda una tradición alejandrina y neoplatónica. En lo del alma como pirámide luminosa habría una imitación de Kircher, quien además pasó por ser el inventor de la linterna mágica. Parece probable la lectura de *De docta ignorantia* del cardenal Nicolás de Cusa (Benassy-Berling, 142), quien colocaba al hombre en un lugar estratégico dentro del universo, en un cosmos descentrado e ilimitado, donde la tierra gira, el mundo sublunar y el supralunar no se diferencian y prima una relación de armonía en el universo (Benassy-Berling, 147-148). Para Trabulse, la *Musurgia universalis* de Kircher es la fuente de los conceptos científicos del Primero Sueño (Trabulse, b, 117)<sup>61</sup>. Se ha señalado también su pertenencia al linaje de los sueños de anábasis, hipótesis que para Antonio Alatorre es incorrecta, por considerar exagerada la importancia concedida al tema del sueño (Alatorre, 108, nota 11). Quizá esto se deba a la confusión, experimentada por más de un crítico, de identificar al "sueño" con el tema del poema, probablemente por encontrarse la palabra en el título del mismo. Vaya como ejemplo de esta interpretación errónea esta frase de Emilio Carilla, quien sostiene que "Sor Juana pretende nada menos que describir, explicar el proceso del sueño. Es la suya una interpretación sicofisiológica..." (Carilla, b, 175). Desde el Renacimiento, el sueño, como *locus classicus*, había sido representado, en una compleja red de variantes que contemplaba desde el sueño favorable, aquel en que se cumplían los deseos inalcanzables en la realidad, hasta el *somnium imago mortis*, donde el tópico se mezclaba con el barroco tema de la apariencia de la vida, su semejanza al sueño y la muerte. Por otra parte, hay

---

<sup>61</sup>Como tradiciones literarias presentes, Sabat de Rivers menciona a los clásicos latinos, con el *Somnium Scipionis* de Cicerón, la tragedia de Séneca, *Hercules furens*, donde se describe una lucha dramática entre las tinieblas y la luz personificadas por el sol y la noche y aparece el tópico del sueño como cura de males y fatigas, pero engañoso, y el poema de Estacio *Somnus*, donde la naturaleza entera sucumbe al sueño, menos el enamorado que vela. Georgina Sabat de Rivers, "Sor Juana Inés de la Cruz" en Luis Iñigo Madrigal, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Madrid, Cátedra, 1992, 284.

que tener en cuenta que la palabra sueño en español funde, al menos, dos significados: el soñar, como producción de imágenes, y el dormir.

Pero, además de que el sueño no es el tema del poema -el tema es más bien el conocimiento-, cuesta incluir a esta composición en algún género conocido. Es un texto más filosófico que religioso, como puede verse en la mención de Dios como "Alto ser", "Eterno Autor", etc. Robert Ricard lo califica de "apenas cristiano". Científicamente se lo ha tildado de poema anacrónico, para un mundo que ya conocía a Newton, Galileo y Descartes. (Franco, a, 48). Alfonso Reyes explica este presunto retraso por motivaciones estéticas, diciendo que la ciencia presente en el texto había sido "acaso voluntariamente retrasada unos minutos para que sea algo misteriosa" (Reyes, 114). En todo caso, nos encontramos ante un texto límite, tanto en cuestiones temáticas como genéricas, uno de esos discursos fronterizos, cuya presencia y significación se ha visto como muy importante en la cultura del período colonial de América Latina (Altuna, Palermo, 12).

Otro problema que ha desvelado a los estudiosos es aquello de que Sor Juana compuso el poema "imitando a Góngora". Desde luego, temáticamente, el poema no tiene nada que ver con ninguno de los textos gongorinos, menos aún con las *Soledades*, que se señalan como el hipotexto de esta poesía. Pero el "Apolo andaluz" funciona, no obstante, como modelo, aunque en una forma mucho más sutil. Carilla señalaba con acierto que la imitación no estaba en el tema, sino en las reminiscencias de los versos gongorinos, en el metro elegido, en las referencias mitológicas (Carilla, b, 176). De hecho, ya para el padre Diego Calleja, en su "Aprobación" a la *Fama, y obras posthumas* de Sor Juana, la imitación del Góngora de las *Soledades* radicaba en el metro elegido para *El Sueño*, y elogiaba en Sor Juana el hábil manejo de la difícil materia elegida para tan extenso poema, obviamente distinta de la de los poemas gongorinos<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup>Cfr. la "Aprobación del Reverendísimo Padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús" en Sor Juana Inés de la Cruz, **FAMA, Y OBRAS POSTHUMAS DEL FENIX DE MEXICO, DEZIMA MUSA, POETISA AMERICANA, SOR JUANA INES DE LA CRUZ**. Edición facsimilar con un prólogo de Fredo Arias de la Canal. México, Frente de Afirmación Hispanista, 1989, s/p.

De ser así, la imitación operaría en el terreno del estilo, la técnica o, para decirlo con el lenguaje de los tratadistas de la época, la *maniera*. Creo, en efecto, que en este poema conviven los tiempos del manierismo y el barroco. Es cierto que la diferencia entre los dos períodos nunca fue demasiado tajante, pero encuentro en el *Primero sueño* algunos rasgos que son constitutivos del llamado manierismo<sup>63</sup>, aunque en muchos casos perdurarán en el barroco. Entre ellos, la referencia a la subjetividad, el intelectualismo, los planos variables de la realidad, la concepción esotérica del saber, el nocturnismo. Incluso la exposición narcisista del padecimiento, la introspección, la soledad, el onirismo, son elementos comunes en la tónica manierista del amor y que aquí habrían sido desplazados hacia un problema gnoseológico<sup>64</sup>. Lo cierto es que la *maniera*, la destreza en el empleo del canon, es también un capítulo del saber, ese saber cuyo conocimiento total Sor Juana denuncia como imposible, mientras alardea con lo *mucho* que sabe (Alatorre, 126).

Lo que me interesa destacar es la forma de la imitación -pues recordemos que en el marco del platonismo toda creación es una imitación, la de una idea- de que Sor Juana hace objeto a la poesía de Góngora. Esa forma es precisamente la modalidad que, para Claude-Gilbert Dubois, es constitutiva del manierismo: se copia hiperbolizando ciertos rasgos del modelo, en el proceso de apropiación prima la proyección del sujeto, el tratamiento del objeto-modelo es deformante. Se trata, en suma, de una *imitación diferencial*, como la que realiza Sor Juana al tomar el *estilo* gongorino, marcado por la

---

<sup>63</sup>La diferenciación entre los períodos del manierismo y el barroco está muy lejos de haber llegado a una clarificación. El mismo Emilio Carilla, quien metódicamente se ha dedicado a estas cuestiones, advierte sobre la mayor separación existente entre el Renacimiento y el Manierismo que entre este último y el Barroco. Emilio Carilla, *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid, Gredos, 1983, 126-127.

<sup>64</sup>El colorismo, la recurrencia al verbo "ver", ecos, sonoridades, analogías y etimologías, son otros procedimientos asociados con el manierismo, que el barroco retomaría subordinándolos a propósitos constructivos específicos. La bipartición de contrarios, las oposiciones dramáticas, dobles, máscaras y reflejos, la ambigüedad de la relación entre la imagen y el modelo, son rasgos barrocos. Para todos estos conceptos, remito a Claude-Gilbert Dubois, *El manierismo*. Barcelona, Península, 1980 (1979), especialmente el capítulo uno de la primera parte, "El artista y su modelo (de la imitación)", 27-82, el dos, "La estatua de Pígalión (de la imitación a la invención)", 83-169 y el dos de la segunda parte, "¿Hay una tónica del manierismo?", 205-226.

alusión, la perífrasis, la remisión mitológica, la bimetración sintáctica y conceptual (Alonso 108, 117 ss.), para hablar de un tema que no estaba en Góngora: las limitaciones del ansia de conocer.

Además, la sola elección del modelo puede ser significativa. Se suele ubicar a Góngora en el manierismo, y recordemos, por otro lado, que el manierismo era una operación efectuada sobre los materiales de la tradición clásica, una desviación respecto del canon renacentista. Orozco señala la imposibilidad de discriminar entre recursos formales manieristas y barrocos (Orozco, 70). Así, la línea de demarcación la ofrece una sutil desviación en la selección de modelos. Se copiaban, sí, los modelos grecolatinos, pero se prefería, por ejemplo, a Alejandría antes que a Atenas. Sor Juana parece reproducir esta situación al tomar a Góngora como modelo<sup>65</sup> y no a un autor clásico. Es decir, que Sor Juana escribe a la *maniera* de quien ya fue manierista respecto de la tradición clásica. Manierismo sobre manierismo, manierismo al cuadrado, lo que encontramos en la operatoria que el *Primero Sueño* lleva a cabo sobre su modelo declarado, es un proceso de transculturación del canon poético, una apropiación de la tradición a la cual se le inscriben desviaciones que la convierten en un nuevo producto cultural. ||

Pienso que allí radica la especificidad de este texto, en lo que concierne a su pertenencia al sistema textual latinoamericano. y me parece razonable pensar que Sor Juana, dialogando con un poeta que murió treinta años antes de que ella naciera, apropiándose de una forma canónica como ya lo era en América el gongorismo para asignarle el cometido de representar el universo y la empresa humana de conocerlo, está gestando un discurso heterodoxo, en las fronteras de la literatura europea y en la génesis del discurso que hoy llamamos latinoamericano, que se pretende diferencial y busca definir su especificidad. *El discurso hoy*

---

<sup>65</sup>Por cierto, no es la única. La tradición del gongorismo en América en la época colonial es apabullante. Pero quizá pueda encontrarse un rasgo específico del barroco americano precisamente en la elección de este modelo.

## Capítulo II. El silencio de los astros

*El discurso es un acero  
que sirve por ambos cabos:  
de dar muerte, por la punta;  
por el pomo, de resguardo.*  
Sor Juana Inés de la Cruz

### *Un universo in-significante*

Se sabe que dentro de la producción en prosa del siglo XVII, abundó la dedicada a temas que hoy denominaríamos "científicos", aunque sin alcanzar las dimensiones de la destinada a asuntos religiosos -oratoria sagrada, exhortación, reflexión mística- y de la crónica, ya fuese local o de las órdenes religiosas (Reyes, 88). Y dentro del campo de los textos "científicos", se llevaba la palma el número de escritos sobre la cuestión de los cometas<sup>66</sup>, entre los cuales se incluye la *Libra astronómica y filosófica* de Carlos de Sigüenza y Góngora. Si bien mi intención en este capítulo no es indagar en la historia de la ciencia en la Nueva España en el período que me ocupa, voy a reseñar brevemente la cuestión que se debatía para situar el texto y hacer inteligibles algunas de las aseveraciones que haré más adelante.

Conviene no olvidar que, en el siglo XVII, el universo se ordenaba en torno a la noción de centro. Todo estaba organizado en una jerarquía que partía del centro, ya fuese en el orden astronómico como en el espiritual o político: la tierra era para la astronomía ptolemaica lo que el alma para el hombre y el jefe para la sociedad (Dubois, 151-153). Pero ese mismo siglo XVII es el que vería surgir un nuevo paradigma científico que replazaría la concepción medieval y aristotélica del cosmos. Este nuevo paradigma estaría caracterizado por el desarrollo del lenguaje formal de las matemáticas puras, el racionalismo, la importancia concedida a la experimentación, la creencia en la inmutabilidad de los procesos naturales y la consiguiente formulación del concepto moderno de ley natural, que se opondría a la forma seguida hasta

---

<sup>66</sup>Elias Trabulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*. México, El Colegio de México, 1974, 1. La información sobre historia de la ciencia mencionada en este capítulo sigue libremente los datos que aporta este interesante estudio.

entonces para describir los fenómenos, entendidos en muchos casos como propiedades o cualidades inherentes de ciertos cuerpos. El nuevo paradigma proponía, por el contrario, una explicación mecanicista, cuya principal consecuencia sería la expulsión del Dios cristiano del universo y con él, la de todas las explicaciones que requiriesen su intervención para justificar la existencia de fenómenos anómalos, como podrían ser los cometas. De lo que se trataba era, en definitiva, de una secularización del cosmos, una caída de la visión trascendente del mundo que hasta entonces había prevalecido. De modo que el escrito de Sigüenza se escribe y publica en un momento crítico para la ciencia, lo cual explica muchas de las que hoy nos parecerían contradicciones en la metodología seguida por este letrado para defender sus tesis astronómicas.

Sobre el tema específico de los cometas, la concepción oficial era la aristotélica, matizada por algunas apreciaciones de la Iglesia. Esta postura podría resumirse así: los cometas no habían sido creados, como todo lo demás, en la Creación, sino que Dios los mandaba **ex profeso**, cada tanto, para manifestar algún propósito particular. Se sostenía que no habían sido creados con los demás astros y criaturas porque, de ser así, tendrían su lugar y cierto ritmo regular en el universo, como todas las cosas. La hipótesis de la creación **ex profeso** trataba de justificar precisamente la irregularidad que representaban estos funestos astros en el ordenado concierto de las esferas celestiales. Dada esta peculiaridad, podría interpretárselos como milagrosos. No obstante, la Iglesia no lo consideraba así: para que un hecho fuese milagroso, tenía que violar el orden de la Creación. Los cometas no lo hacían. No provocaban ningún desorden fuera de su sola aparición, inexplicable e impredecible. De modo que la postura de Roma frente a estos fenómenos fue una mezcla de santa piedad y prudencia: no eran milagros pero, en función de su singularidad, algún *sentido* tenían que tener. Y, continuando con una tradición ancestral en la que se contaban las prestigiosas autoridades de la antigüedad grecolatina, se los consideró como mensajeros de males.

Por otra parte, a los cometas se les atribuía carácter infralunar, lo cual significaba que realizaban sus desplazamientos en las esferas más cercanas a la tierra, cuyo límite era la esfera de la luna. Recordemos que la teoría



aristotélica del cosmos, adoptada por Ptolomeo y los escolásticos, consideraba al universo como un conjunto de esferas concéntricas, que giraban alrededor de la tierra. Los planetas conocidos se ubicaban en nueve círculos distintos. En lo más externo estaba el firmamento o cielo de las estrellas fijas, que, según los escolásticos, estaba justo debajo del Émpíreo o paraíso. Todo el sistema recibía impulso del Primer motor, inmóvil en sí (Trabulse, a, 138). Como los cometas estaban en las esferas inferiores al círculo de la luna, padecían la corrupción y la mudanza propias de toda la materia efímera de este mundo, en oposición a la eterna incorruptibilidad de los cielos superiores. No faltaron, no obstante, quienes quisieron subirlos a los cielos supralunares, como el mismísimo Galileo. Pero la querrela más sonora fue la provocada a la hora de decidir si estos astros funestos eran verdaderamente causantes de males o una simple señal de las desgracias por venir. La cuestión, que podría parecer superficial, era en verdad terrible: adoptar una u otra de las posturas equivalía a posicionarse en un campo donde entraban en juego las autoridades de los antiguos, el saber teológico y matemático, las instituciones religiosas y el propio honor personal. Severo Sarduy ha dicho de la Cosmología que

...esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden *figurar* la episteme de una época (...) (Sarduy, 147)

Esto se verifica especialmente en los escritos sobre la cuestión comética del siglo XVII. En efecto, en estos textos donde hay una cosmología incipiente -ya que el problema del origen de los cometas involucra el del universo-, la polémica permitía atravesar disciplinas dispares y se proyectaba, incluso, en una interpretación de la realidad natural y social.

Esta preocupación por desentrañar un sentido presuntamente contenido en los cielos, convierte al debate comético en una suerte de hermenéutica que buscaba leer en el macrocosmos signos que afectasen al microcosmos. Esta analogía entre el hombre y el cosmos, que ya he mencionado en capítulos anteriores, se reforzaba aquí con argumentos de toda laya. Entre ellos se encuentra el mencionado por Aristóteles, para quien los cometas eran nefastos para la salud de los hombres porque excitaban en éstos los humores secos y

cálidos, que producían las guerras y otras manifestaciones de violencia (Trabulse, a, 4). Otros, como los sostenidos por Santo Tomás de Aquino y toda la Escolástica, tendían a probar que los cometas no eran causa directa de los males pero que los anunciaban (Trabulse, a, 6). En esta línea se desarrolló toda una rama de la astrología judiciaria especializada en los cometas, que tomaba en cuenta variables como el color o la posición de los mismos respecto de otros astros para predecir el tiempo y forma de la catástrofe por venir. Atribuirles una función sagrada era un recurso para conjurar el desorden que significaban en el ajustado mecanismo universal. El presupuesto de que toda anomalía, por extraña que pareciese, para algo había de servir, estaba muy arraigado, porque implicaba el carácter de necesidad y utilidad que orientaba el proceder del Creador. Así lo sostenía, por ejemplo, Henrico Martínez, astrónomo y astrólogo novohispano, quien decía:

...Dios nuestro Señor, autor de naturaleza, no creó cosa baldía, antes las ordenó en cuenta, peso y medida, como lo testifica la sagrada Escritura (...) <sup>67</sup>

En este contexto conviene situar la escritura de la *Libra*, para tener una visión medianamente certera de lo que significaba sostener una hipótesis como la que Sigüenza defendía, a saber: que los cometas *no* eran causa *ni* presagio de males. En una palabra, que no tenían *sentido*. Por supuesto, Sigüenza no era el primero que abogaba por esta hipótesis. Ya el prestigioso fray Diego Rodríguez, en su *Discurso ethereológico* de 1652, publicado en México, atacaba las teorías de Aristóteles y la idea de que los cometas fuesen entes maléficos (Benassy-Berling, 60). Pero la brillante defensa que Sigüenza hace de su posición y las opiniones que dividieron al medio letrado en torno a su escrito, me parecen muy significativas a la hora de analizar los procesos culturales en la Nueva España.

En efecto, creo que el hecho de que el controvertido profesor de la Universidad de México adhiriera a esta tesis es un indicio importante de la modernidad incipiente del pensamiento mexicano, pues significa nada menos que des-semantizar el cosmos - si se me permite el término -, ya que les niega a estos astros el carácter de signos, al declarar vacío el lugar de un hipotético

---

<sup>67</sup>El fragmento pertenece a su *Repertorio de los tiempos, y historia natural desta Nueva España*, publicado en 1606, cit. en Trabulse, *Op. cit.*, 68.

significado. Lo que efectúa Sigüenza es una deconstrucción de la lectura canonizada de los cielos: si es cierto que es el intérprete quien otorga dimensión simbólica a las cosas, que la estructura significativa del universo humano es siempre derivada e interpretativa y que todo símbolo opera en función de una trascendencia, de una remisión a algo más allá de sí mismo, (Colombo, 23-4), Sigüenza pone precisamente en evidencia las arbitrariedades de la interpretación y corta el sistema de remisión de esos astros errantes a una presunta trascendencia. Este rasgo de modernidad nos permite aseverar, con Irving Leonard, que Sigüenza es un representante fundamental de la transición hacia la heterodoxia del siglo XVIII, aunque, ciertamente, no trasladó esta secularización del mundo natural a sus concepciones religiosas (Leonard, c, X).

### *El duelo*

La entrada en combate de Sigüenza se debió, por otra parte, a lo que consideró una cuestión de honor personal. El cometa en cuestión había aparecido en 1680 -era, por cierto, el mismo al que Halley y Newton le prestarían tanta atención-, sembrando el terror a ambos lados del Atlántico. En 1681 Sigüenza publicó un folleto, el *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos*, dedicado a la virreina, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la amiga de Sor Juana. Ya dentro de los límites del Virreinato, el folletito ocasionó una controversia notable. Martín de la Torre, otro matemático, contestó con el *Manifiesto cristiano en favor de los cometas mantenidos en su natural significación*, refutado por el hoy perdido escrito de Sigüenza, *Belerofonte matemático contra la quimera astrológica*<sup>68</sup>. Otro enconado opositor de Sigüenza fue Josef de Escobar Salmerón y Castro, quien publicó un *Discurso cometológico y relación del nuevo cometa*, al cual Sigüenza no se dignaría responder considerándolo poco serio. Pero el opositor más prestigioso que tuvo el profesor criollo fue el padre Eusebio Kino<sup>69</sup>, de la Compañía de Jesús, en su

<sup>68</sup>Además del Belerofonte, se sabe de otras obras perdidas de Sigüenza sobre temas astronómicas, como ser un *Tratado de los eclipses de sol* y un *Tratado de la esfera*.

<sup>69</sup>Eusebio Francisco Kino, 1645-1711, fue un misionero jesuita, nacido en el Tirol. Estudió con los jesuitas en Trento, Hala e Ingolstadt y en 1681 pasó a América, comenzando su labor

*Exposición astronómica de el cometa*, la cual dedicó, en un gesto que Sigüenza consideró altamente ofensivo, al virrey, esposo de la destinataria del escrito de Sigüenza. En este libro, Kino llamaba a los cometas "señales horribles" de la "justa indignación" de la Providencia (Trabulse, 143), defendiendo la misma tesis que sostenía Santo Tomás: la de los cometas como heraldos de desgracias. Sigüenza le contestó en su furibunda *Libra astronómica y filosófica*, que, a pesar de tener la licencia para ser publicada desde 1682, no quiso dar a luz para no enfrentarse a un miembro tan prestigioso de la Orden. De hecho, el texto fue editado en 1690 gracias a uno de sus amigos, Sebastián de Guzmán y Córdoba, quien aprovechó la aparición de un nuevo cometa en 1689 para hacerlo.

La participación de Sigüenza en el debate adquiere un matiz bastante belicoso ya desde el mismo título del libro: *LIBRA/ASTRONOMICA,/Y PHILOSOPHICA/EN QUE/D. Carlos de Sigüenza y Gongora/Cosmographo, y Mathematico Regio en la /Academia Mexicana,/ EXAMINA/no solo lo que á su MANIFIESTO PHILOSOPHICO/ contra los Cometas opuso/el R.P. EUSEBIO FRANCISCO KINO de la Compañía de/Jesus; sino lo que el mismo R.P. opinó, y pretendió haver/demostrado en su EXPOSICION ASTRONOMICA/ del Cometa del año de 1681*<sup>70</sup>. Como se puede apreciar, ya desde aquí el texto presupone la existencia de un texto y un autor adversarios, con lo cual la escritura de la *Libra* se convierte en una instancia de enjuiciamiento de la tesis adversa. En efecto, a pesar de la denominación de "libra", es decir, balanza, en la que supuestamente serían sopesados los argumentos de uno y otro polemista, el empleo de una frase como "pretendió haber demostrado" adjudicada un matiz de valoración negativa al escrito del padre Kino, enunciando la falacia de la tesis adversa al modalizar la acción de

---

de misionero en la Baja California. Fundó cuarenta misiones en la zona de Sonora y Arizona, en la que vivió por espacio de veinticuatro años, hasta su muerte. Escribió, además de vocabularios de guaycura, cochimi y nebe, los *Favores celestiales* (1687-1710), la *Exposición astronómica del cometa* (1681) una biografía del P. Francisco Saeta y mantuvo una amplia correspondencia con los Padres de la Compañía de Jesús y la Duquesa de Abeyro.

<sup>70</sup>La edición que utilizo es "Libra astronómica y filosófica" en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Seis obras*. Prólogo de Irving Leonard. Edición, notas y cronología de William Bryant. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, 243-409. Se indicará entre paréntesis el número de página de las citas.

demostrar con un verbo -pretender- que le confiere un matiz de falsedad, de acción no terminada o, al menos, de simple apariencia. El objetivo de la *Libra*, a pesar de su equitativo título, va a ser, entonces, el de cualquier discurso argumentativo: persuadir, convencer al lector u oyente de que la postura propia es la más adecuada, lograr su adhesión a la causa defendida.

Ahora bien, esta construcción argumentativa no se debe solamente a la pluma de Sigüenza, sino que la figura de otro letrado, el editor Sebastián de Guzmán y Córdoba, juega un papel importantísimo, enmarcando y dirigiendo el discurso. En efecto, en el "Prólogo a quien leyere", fechado en 1690, Guzmán y Córdoba hace el habitual panegírico del autor, reseña muchas de sus obras inéditas y lo ubica entre los hombres dignos de mérito de "la nación española" (243), declarando que su propósito al publicar el texto es darle al lector "en nuestra lengua castellana lo que falta en ella" (244), es decir, un buen tratado sobre esta cuestión de los cometas. Esta mención de la nación española y de la lengua castellana sirven para contener el texto dentro de los límites de las instituciones virreinales -recordemos que Guzmán era fiscal de la corte virreinal-, y entran en una sutil contradicción con las proposiciones del propio Sigüenza, quien se refiere, a vuelta de página, a "nuestra criolla nación" (250). El prólogo de otro letrado y el recurso a la unidad de la lengua, convierten al texto en una manifestación más de la cultura del imperio, pero hacen también de la escritura un lance de honor, cuando Guzmán termina su prólogo retando a los miembros de la República de las letras -que ya se perfilan como el destinatario privilegiado de la *Libra* - en los siguientes términos:

...Si alguno disintiere, no hay quien se lo estorbe; si pareciere mal y no a propósito lo que en él se dice, no se redarguya con sonetitos sin nombre, ni se le pongan objeciones donde no se puedan satisfacer, sino publíquense por medio de la imprenta para que las oigamos; y si no tuvieran para la costa, yo la haré con toda franqueza para que, si aún no se hubiere conseguido la absoluta y deseada manifestación de la verdad en lo que hasta ahora se ha discurredo, con nuevas especulaciones se obtenga en lo de adelante para nuevo esplendor de la literaria república(...)(246)

De este párrafo escrito por el prologuista de la *Libra* se puede extraer toda una teoría sobre la función del letrado que coincide con la que Sigüenza desarrolla a lo largo de su escrito: el objetivo de la "literaria república" es la

búsqueda de la "verdad", y los que participen en esta filosófica contienda deben ser capaces de arriesgar su propio nombre y crédito, como en un duelo o un lance de honor cualquiera. Esta vinculación del texto con la persona del autor se confirma en la razón que aduce Sigüenza para imprimir con la *Libra* su *Manifiesto*, el origen de la polémica: "porque todo lo que es mío esté debajo de un mismo contexto" (252). La figura del letrado adquiere así un matiz eminentemente moral, y en el apoyo brindado por otro miembro de la clase letrada la contienda adquiere un matiz sectorial y no estrictamente individual<sup>71</sup>, a la vez que se revela el papel de la clase letrada como emisor y destinatario de sus propios discursos.

A este prólogo le sigue lo que sería la primera de las partes escritas por Sigüenza, titulada "Motivos que hubo para escribirla" - a la *Libra*, se entiende-. Aquí Sigüenza refuerza esa teoría del honor personal comprometido en el ejercicio literario, y denuncia verse en "la urgencia forzosa de defenderme a mí mismo" (247). Con su conocida habilidad para usar las citas de autoridades oportunamente, cita unos versos de San Gregorio Nacianzeno sobre la importancia de velar por la "fama" propia, que, "aunque lo escribió para diverso fin, parece que venía nacido para este intento" (248). En efecto, no sólo la verdad científica está en cuestión, sino el prestigio del letrado mexicano a quien Kino trató de corregir con la publicación de su *Exposición*, la cual el mismo jesuita le entregó a Sigüenza, quien se dio por citado a un "literario duelo" (249). Pero, como mencionaba en el apartado anterior, estos debates solían estar atravesados por varias instancias extratextuales, en este caso, el prestigio de que gozaba uno de los miembros más conspicuos de la Compañía de Jesús, con la cual Sigüenza mantenía relaciones cordiales y la permanente esperanza de ser reincorporado. Para no agraviar a las instituciones, provoca un audaz deslinde entre el padre y la Compañía, diciendo que lo tratará "como matemático y sujeto particular" (247). Debo aclarar que califico de audaz este deslinde porque, como mostraré más adelante, Sigüenza llega a hacer entrar en contradicción a las

---

<sup>71</sup>Sebastián de Guzmán y Córdoba vuelve a aparecer al final de la cuarta parte, en una "Advertencia del editor de la *Libra*", donde ofrece información que certifica la tesis de Sigüenza. En el párrafo 269, el editor se arroga la responsabilidad de haber introducido en el cuerpo principal del texto una nota que Sigüenza había escrito al margen de su manuscrito.

aseveraciones del padre con las tesis defendidas por los jesuitas. En este mismo texto introductorio, Sigüenza pone de relieve el tema que, enmascarado tras la justa comética, va a desarrollarse entre líneas en su argumentación: la socorrida cuestión de la inferioridad de los criollos. Sigüenza lamenta la opinión generalizada de que "sólo por ser recién llegado de Alemania a esta Nueva España el reverendo padre había de ser consumadísimo matemático" (248) y dice que él mismo se hallaba "perjudicado con imaginar que sólo es perfecto en estas ciencias lo que se aprende en las provincias remotas" (249).

Esta cuestión de la inferioridad moral e intelectual de los criollos había hecho correr bastante tinta, y era uno de los temas más seriamente analizados por los tratadistas contemporáneos. Muchos, como el dominico Juan de la Puente, argüían que el clima americano y el influjo de las constelaciones dañaban el carácter de los españoles aquí nacidos, quienes terminaban por adoptar los vicios de los indios. Otros se oponían a esta teoría. Entre ellos, un ingeniero alemán y un par de médicos españoles, basándose también en el influjo astrológico sobre los humores corporales, aducían que el clima benigno del Nuevo Mundo atemperaba la disposición colérica que los criollos heredaban de sus antepasados ibéricos. La disputa se había tornado muy dura dentro de los claustros de las órdenes religiosas, donde los criollos nunca llegaban a las más altas jerarquías por creérselos comprometidos con los intereses económicos de sus parientes terratenientes e incapaces, en consecuencia, de defender con imparcialidad a los indios. No obstante, los criollos estaban avanzando en algunos sectores, entre ellos la Universidad, en la que se habían logrado imponer como clara mayoría (Brading, 328-329). Estas polémicas entre "gachupines" y criollos llegaban a penetrar en el seno de las familias, donde los parientes peninsulares siempre tenían mejores posibilidades que sus familiares criollos, quienes eran, en muchos casos, descendientes de los propios conquistadores. Al respecto, el papel de las mujeres criollas parece haber sido crucial, como mediadoras en estos conflictos domésticos (Brading, 414).

El manejo que hace Sigüenza de esta cuestión a lo largo de toda la *Libra* es muy hábil y se sostiene en dos recursos fundamentales: 1- comprometer a la Orden como juez del debate, pero también como parte, al vincularla al

grupo criollo, y 2- desnudar a Kino del hábito de jesuita -metafóricamente hablando- para tratarlo como sujeto particular. Ya vimos cómo evidenciaba su postura respecto de lo segundo. En cuanto a lo primero, Sigüenza lo logra al elogiar al Rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo llamándolo "gloria de nuestra criolla nación" (250). Al alinear nada menos que al Rector del Colegio de los Jesuitas en su bando, en función de su proto-nacionalismo criollo, los padres de la Orden, a quienes Sigüenza convoca como árbitros de la disputa, quedan colocados en un platillo de la libra. Kino queda doblemente desautorizado, porque el hecho de no ser tratado como jesuita se acentúa con esta inversión de signo de la extranjería del predicador. Ya no es una ventaja ser europeo, sino una marca de diferencia con la elite intelectual novohispana, universitaria y jesuítica, a la cual Sigüenza destina su argumentación y de la que se convierte, casi, en portavoz, al decir que no sólo cuenta con las "aprobaciones de varones doctísimos" en México sino que su tesis es compartida por muchos autores de la Compañía. Además, convierte las palabras de Kino en una ofensa a la clase criolla:

¡Viva mil años el muy religioso y reverendo padre por el alto concepto que tuvo de nosotros los americanos al escribir estas cláusulas! Piensan en algunas partes de la Europa y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios, habitantes originarios de estos países, sino que los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos en dos pies por divina dispensación o que aún valiéndose de microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional(...)(312-313)

Oponiéndose a esta postura eurocentrista, convoca a "cuantos supieren leer, que sean de la nación que fueren" ( 313) en un afán pretendidamente universalista de esclarecer la verdad, pues el debate se sostiene en una tradición que venía de la Edad Media y el Renacimiento, según la cual se presuponía que la verdad podía surgir del contraste y discusión de pareceres, lo cual conllevaba una alta valoración de las habilidades oratorias de los eruditos<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup>Cfr. Jesús González Bedoya, "Prólogo a la edición española. Perelman y la retórica filosófica" en Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos, 1989 (1958), 7-26.



El problema de la clase criolla es tan evidente a lo largo de toda la *Libra*, que para David Brading, el patriotismo de Sigüenza alcanza su más polémica manifestación en este texto (Brading, 400). De hecho Sigüenza menciona la necesidad de defenderse por hallarse "en mi patria", en un posición prestigiosa que sólo debe a "mi estudio" y por la cual percibe "salario del rey" y dice que "yo no soy tan absolutamente dueño de mis créditos y mi nombre que pueda consentir el que me quite aquéllos y me obscurezca éste el que quisiere hacerlo" (251) y que "no sólo a mí, sino a mi patria y a mi nación, desacreditaría con el silencio" (368). De esta manera convierte su defensa personal en una cuestión de patriotismo y un servicio al rey, otorgándole a su persona la representación de todo un grupo, y haciendo, en consecuencia, de la supuesta ofensa de Kino un problema suprapersonal. En consecuencia, como bien ha sostenido Saúl Sibirsky, "reviste a las letras y al proceder científico de subjetividad y de responsabilidad civil" (Sibirsky, 204).

Este patriotismo aparece también cuando más adelante hace una lista de los reyes desaparecidos para probar que el número de muertes de la realeza es superior al de sus supuestos heraldos, los cometas, aprovechando para introducir en el recuento universal la historia americana:

...entrando también a la parte cuatro emperadores mexicanos, nada inferiores en la autoridad y grandeza a los restantes del mundo, otros algunos del Perú y Michoacán (275)

Esta dimensión social que adquiere el debate estelar, se agudiza con la controvertida cuestión de los mecenas y las autoridades que son convocados para labrar una posición de prestigio al emisor del texto. Sigüenza descalifica la que irónicamente llama "tan cortesana política" seguida por Kino, quien dedicó su *Exposición* al virrey, siendo que Sigüenza había dedicado el *Manifiesto*, al cual la *Exposición* rebatía, a la virreina. Es decir, que además de diferir en su contenido, el *Manifiesto* y la *Exposición* peleaban un espacio social significativo desde sus paratextos: la casa virreinal.

Pero el problema del enfrentamiento de las personas involucradas como mecenas o destinatarios privilegiados de los textos no termina ahí. La misma Sor Juana es introducida en la disputa, pues le dedicó un elogioso soneto a

Kino después de que éste le obsequiara un ejemplar de su libro. Este soneto de Sor Juana será utilizado por Kino contra Sigüenza. En efecto, en el "Prólogo del autor" de su *Vida del P. Francisco J. Saeta*, Kino, enterado del enojo de Sigüenza, defiende su *Exposición* diciendo que ésta cuenta con

...sus aprobaciones de los doctísimos Padres Francisco Jiménez y Francisco Florencia, y, con especialidad, la muy erudita, muy capaz y religiosísima Madre Juana Inés de la Cruz, profesora de la Orden de San Jerónimo, en su ingeniosísimo y doctísimo tomo impreso, con particulares versos, la abonan, amparan y defienden, al parecer, lo bastante. (cit. en Trabulse, 185-6, nota 59)<sup>73</sup>.

Este soneto que Sor Juana dedicó a Kino -el 205 según la edición de Méndez Plancarte- ha sido objeto de las más extrañas hipótesis por parte de la crítica, azorada al tratar de explicar esta supuesta mala jugada de la monja a su amigo profesor. Según Irving Leonard, Sor Juana escribió el soneto sin haber leído completamente el libro de Kino (Leonard, a, 71), porque de lo contrario no podría haber escrito un soneto donde se dice que Kino "absuelve" a los cometas de su cualidad de "ominosos". Ahora bien, si nos fijamos bien, el soneto no dice eso. De hecho, no dice nada. Es un elogio bastante hueco de la sabiduría del jesuita, expresado en juegos de palabras tan imprecisos e hiperbólicos como que el conocimiento de "Eusebio soberano" "les dio luz a las luces celestiales" y otros por el estilo. Además, el haber absuelto a los cometas de sus cualidades maléficas es algo que se le adjudica al matemático en el epígrafe, que no le pertenece a Sor Juana. El poema más bien parece un elogio circunstancial hecho en agradecimiento por el volumen obsequiado o por encargo. Benassy-Berling considera que Sor Juana lo escribió debido al parentesco que unía a María Luisa, la virreina, con la Duquesa de Aveyro, mecenas de Kino. Esta explicación es bastante razonable, aunque Benassy-Berling opina que "el comportamiento de la religiosa no fue elegante" hacia su amigo, y destaca la buena voluntad de Sigüenza, quien evidentemente no se enojó, porque en 1683 presidió el certamen poético en que Sor Juana, participando bajo un seudónimo, fue

---

<sup>73</sup>Entiendo, de acuerdo con Gerard Genette, que una obra puede ser paratexto de otra, como ocurre en este caso con el prólogo citado de Kino y la *Libra* a la que se hace mención. Cfr. Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1991, 12.

coronada -el sonetito fue escrito en 1681<sup>74</sup>. Pero quizá esta actitud de Sigüenza no haga más que testificar la intrascendencia atribuida al poema de su amiga, aunque, como vimos, posteriormente Kino lo utilizaría como garantía de autoridad de sus propias ideas.

En conclusión, este duelo literario que Sigüenza dice estar desarrollando en la *Libra*, adquiere, sobre todo desde sus paratextos, dimensiones muy superiores a las de un simple debate entre dos matemáticos. De la primera oposición entre la virreina y el virrey como destinatarios del *Manifiesto* y la *Exposición*, pasamos a la construcción, en la *Libra*, de una elite letrada y criolla como destinataria privilegiada, una de cuyas caras es la Compañía de Jesús en la Nueva España. No resulta fácil diseñar el mapa que el debate va configurando. De un lado están el prestigio internacional de Kino y la supuesta adhesión de los padres que aprobaron su libro; del otro, la posición de letrados como Sebastián de Guzmán y Córdoba, que hacen causa común con el erudito mexicano, y el intento de Sigüenza de inclinar en su favor a la Compañía de Jesús. En el medio, la pareja de los virreyes y un soneto circunstancial de Sor Juana.

### *El reverso de la argumentación*

La *Libra astronómica y filosófica* tiene en total siete partes, subdivididas en párrafos, además del prólogo. La primera de ellas es la titulada "Motivos que hubo para escribirla" y que ya analicé. Las seis restantes se ocupan de defender la tesis del propio Sigüenza y de desacreditar la de Kino. Esto se logra, en gran medida, mediante la remisión permanente al texto del jesuita y al *Manifiesto* del propio Sigüenza, para confrontar las tesis allí enunciadas. De modo que en la *Libra* hay un permanente juego de intertextualidad, en el sentido de copresencia entre dos o más textos que le diera Gerard Genette (Genette, 10). Entre los textos convocados el primero es el "Manifiesto filosófico contra los cometas, despojados del imperio que tenían sobre los tímidos", el cual volvió a imprimirse como la segunda parte de la *Libra*. Su presencia es en cierto modo redundante, porque es permanentemente citado

---

<sup>74</sup>Cfr. Marié-Cecile Benassy-Berling, *Op.cit.*, especialmente el capítulo III, "Sor Juana y la ciencia", 118-130.

en los otros apartados en forma mediatizada, a través de las citas de párrafos de Kino que se referían al *Manifiesto*. Pero el hipotexto más importante de la *Libra* es la *Exposición* de Kino, ya que el libro de Sigüenza es un hipertexto que deriva directamente de él, le debe su existencia, puesto que se construye a medida que lo va refutando. En efecto, ya en la primera parte se exponía la mecánica a seguir: citar la *Exposición astronómica* para poner de relieve las falacias de su argumentación. De acuerdo con esto, la tercera y la cuarta parte, que son el meollo de este tratado de Sigüenza, se construyen en base a la cita o la glosa y el posterior comentario del libro de Kino. La tercera parte se titula "Expónense las respuestas del padre Kino en su **Exposición Astronómica** y se les hace instancia". Como el título indica, en ella se refutan una por una las objeciones que Kino había puesto al *Manifiesto*. Es un trabajo minucioso donde la búsqueda programática de la verdad queda confiada a la destreza en desarmar las estructuras argumentativas montadas por el adversario. En la cuarta parte, aquella en que "Pónese en las balanzas de la libra astronómica y filosófica, lo que es propio del reverendo padre en su *Exposición Astronómica*", Sigüenza pasa de la postura defensiva a la ofensiva, desbaratando las tesis propias de Kino. En la quinta parte, de orden más bien técnico, se repite la desacreditación de las tesis de Kino, pero ahora en el marco del lenguaje formal de las matemáticas y la astronomía. Se trata de probar que Kino no puede *demostrar* matemáticamente lo que sostenía, así como en la tercera y la cuarta parte se trataba de evidenciar cómo no había sabido *argumentar* verbalmente su postura. Al final de la *Libra* tenemos una descalificación doble del jesuita: en el orden estrictamente científico y en el más amplio de la lógica y el discurso. La sexta parte examina, para demolerlos, los fundamentos de la astrología. El texto con el que se dialoga, el hipotexto, es aquí el *Manifiesto cristiano en favor de los cometas mantenidos en su natural significación*, de Martín de la Torre. En ella Sigüenza sigue un procedimiento parecido, citando entre comillas a de la Torre y refutándolo, tal como hiciera con Kino, aunque de una forma menos virulenta. Esta parte parece ser una suerte de compendio del perdido *Belerofonte matemático contra la quimera astrológica*. La última parte es la exposición de sus observaciones sobre el cometa, de sus cálculos sobre la longitud de la ciudad de México y termina con la invitación a otros astrónomos y matemáticos del mundo a intercambiar información. Por último, mencionaré que el texto estaba enmarcado por una "epístola dedicatoria" de

Sebastián de Guzmán y Córdoba, y una serie de aprobaciones y licencias que los editores de la edición que utilizo, lamentablemente, no consideraron importante imprimir<sup>75</sup>.

Como vemos, la búsqueda de la verdad no parece ser otra cosa que un diálogo entre textos y una evaluación de las estrategias discursivas del adversario. El empleo de la primera persona a lo largo de todo el tratado confirma el acusado matiz personal que adquiere el debate. Como señalara páginas arriba, en este estadio del desarrollo científico todavía no es el experimento o la prueba fáctica la demostración irrefutable de la certeza de la propia hipótesis, sino que las reglas de la lógica y de la retórica jugaban un papel crucial a la hora de determinar lo verdadero. Por eso, me parece útil esbozar someramente algunas de las estrategias y procedimientos que Sigüenza utiliza para dismantelar la argumentación de Kino, teniendo en cuenta que la argumentación de aquél se organiza fagocitando la de éste, mostrando el endeble reverso de la lógica del jesuita. Esto está programáticamente aludido en el pasaje en que Sigüenza elige el décimo capítulo del libro de Kino como "el principalísimo campo en que batallemos" (260), porque en él Kino impugnaba sus argumentos del *Manifiesto*. Como vemos, el proceso intertextual situado en la génesis del texto es circular: del *Manifiesto* a la *Exposición* y de ahí a la *Libra*. Sigüenza, Kino y, nuevamente, Sigüenza.

Entre las estrategias que utiliza el mexicano para desmontar la argumentación del padre europeo, tiene un papel preponderante la crítica al sistema de las citas de autoridad, aunque el mismo Sigüenza las utiliza cuando le convienen. Como es sabido, el paso del método de las autoridades a la deducción lógica se hizo en forma gradual, comenzándose por cambiar las autoridades que se citaban y sustituyendo, por ejemplo, a los Padres de la Iglesia por los autores clásicos (Sarmiento, Pardo, 14). La ambigua conducta de Sigüenza al respecto confirma el que nos hallemos en una etapa de transición en cuanto a las formas de representar y exponer el conocimiento. Por ejemplo, critica que Kino recurra a la Biblia para extrapolar conclusiones sin tener en cuenta la historicidad de los relatos bíblicos (261). Esto

---

<sup>75</sup>Cfr. William C. Bryant, "Notas" a la "Libra astronómica y filosófica..." en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Op.cit.*, 405, notas 2 y 5.

presupone la dimensión histórica y relativa de los relatos del Libro y, en consecuencia, que no todo está contenido o prefigurado en las letras sagradas, lo cual puede relacionarse con el nacimiento, en el siglo XVII, de la hermenéutica bíblica, que proponía nuevas interpretaciones de los textos sacros y analizaba, entre otras cosas, las fechas de redacción y los autores posibles de los textos sacros. Según Elías Trabulse, Sigüenza conocía los trabajos exegéticos de la escuela de escrituristas españoles y novohispanos, quienes precisamente hacían hincapié en el sentido literal de la Biblia. Además, no es un secreto que a la Nueva España ingresaban importantes volúmenes de libros de astrología, cometología y artes ocultas, así como Biblias protestantes, obras luteranas, tratados de humanistas del renacimiento y libros de historia considerados heterodoxos, incluso ediciones de la Biblia no autorizadas por la Iglesia y a las que Sigüenza, quien llegó a ser corrector de libros de la Inquisición, podía tener acceso (Trabulse, a, 98, 117-118, 127).

Este relativismo aplicado a los textos sagrados del Cristianismo se extiende a otros textos citados como autoridades. En un pasaje llega a afirmar que los cometas no causarán daño "aunque más autoridades se traigan para probarlo" (257). Su postura llega a un elogio de la razón frente a la repetición de lo canonizado en las siguientes frases:

...quien tiene entendimiento y discurso jamás se gobierna por autoridades, si les faltan a estas autoridades las congruencias (...) ¿Sería crédito de entendimiento seguir ajenas doctrinas sin examinarles los fundamentos? (277)

É incluso recurre al tópico del mundo como lugar contradictorio al aseverar "que no hay cosa, por anómala y despreciada que sea, que no tenga su apoyo en algún autor" (289)<sup>76</sup>. En la misma línea, critica el uso y abuso que hace Kino de los antiguos, pero lo hace mediante la manifiesta adhesión a una jerarquía ortodoxa que podría parecer en contradicción con otras afirmaciones suyas, pero que le sirve para debilitar al adversario. En efecto, no desautoriza el uso de las citas en Kino, sino que cuestiona la preeminencia

---

<sup>76</sup>En el mismo romance al que pertenece el fragmento colocado como epígrafe de este texto, Sor Juana lamentaba que "Para todo se halla prueba/ y razón en qué fundarlo; /y no hay razón para nada/ de haber razón para tanto", Sor Juana Inés de la Cruz, **Obras completas**. Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1992, 4. El romance es el numerado como 2 desde la edición de Méndez Plancarte.

concedida a los autores clásicos, lo cual equivale a "darles a los profanos autores la misma autoridad que a los sagrados oráculos" (263). Esta jerarquización de las autoridades también es empleada en otro pasaje, donde Kino prefiere una opinión de Séneca a la de Aristóteles. Sigüenza sigue el juego de Kino para desacreditarlo ante la Compañía de Jesús. No cuestiona que cite una autoridad, sino

...que Séneca y Aristóteles se contrapesen en las escuelas de la Compañía de Jesús y que con las autoridades de aquél se satisfaga a las del que reconocen los filósofos por su príncipe(...)

Él mismo recurre a las citas de autoridades cuando éstas sirven para sus propósitos, por ejemplo cuando dice que San Agustín "confirma" sus opiniones (308), cuando se compromete a "comprobar" su opinión citando a "varios autores no *idiotas*, ni *bajos*, ni *plebeyos*, sino muy *altos*, muy *nobles*, muy *doctos*" (264), o cuando las emplea para justificar su proceder, como en los siguientes fragmentos:

...Y si a Aristóteles, porque dice lo que al Evangelio se opondrá, no le quiere dar crédito Maldonado, no yo se lo quiero dar al reverendo padre cuando afirma el que cometas o semejantes señales y apariciones celestes antecederán al postrero día. (...)  
(296)

...le dijera [al padre Kino] lo que Escalígero a Cardano en la *Ejercitación 307*: "Ni cien millares de autores son suficientes contra una sola razón" (299)

La paradoja radica aquí en ampararse en el ejemplo de Aristóteles o Escalígero, dos autoridades, precisamente para denostar el empleo de citas de autores y privilegiar el razonamiento. También se ampara en la opinión de miembros de la Compañía para desacreditar a Kino:

...¿Cómo no será falsa la absoluta aserción del muy verídico padre de que con la autoridad pública del universo se comprueba su parecer, cuando se le oponen tan agigantados ingenios, como se ha visto, y muchos de ellos hermanos suyos, por de su propio instituto? (301)

En este fragmento, además de contraponer nuevamente a Kino con la postura de los jesuitas, utiliza un recurso interesante en la calificación opuesta que adjudica a la persona de Kino, llamado "verídico" y a su opinión: "falsa". De

este modo fractura uno de los principales pilares de la argumentación, a saber: la presupuesta solidaridad entre la persona y sus actos. En efecto, en todo discurso argumentativo se considera a la persona como el soporte de una serie de cualidades, el autor de una serie de actos y juicios, un ser duradero que da cohesión a un grupo de fenómenos que la rodean<sup>77</sup>. De este modo, a pesar de la posterior calificación de "verídico" que destina a Kino, el denominar "falsa" a su opinión, connota, mediante ese presupuesto de solidaridad, la poca confianza que el adversario merece.

Otra estrategia importante es la construcción del lector o del auditorio de su argumentación, para utilizar la terminología de Perelman, quien define al auditorio como "el conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación" (55). Al respecto puede notarse un cambio notable entre el auditorio del *Manifiesto* y el de la *Libra*. En el primero anunciaba: "pretendo ocurrir a las voces inadvertidas del vulgo" (253), y explicaba que ese texto no era más que un "compendio" (253). Se trataba, evidentemente, de una suerte de texto de divulgación. En cambio la *Libra*, en donde se juzga la producción de otro letrado, se dirige a un auditorio de élite. En el *Manifiesto* decía que no citaría autoridades, "porque no quiero latines en lo que pretendo vulgar" (256). En la *Libra*, por el contrario, revela un profundo conocimiento no sólo del tema específico de los cometas sino de textos religiosos, clásicos, filosóficos, etc. Su auditorio es, en este caso, la clase letrada, no sólo de la Nueva España sino del "orbe literario" entero, como puede percibirse en la invitación que hace a científicos de otras regiones a compartir sus observaciones, y en el hecho de destinar las suyas a los "grandes matemáticos de la Europa" (258), asegurando que "de esta Septentrional América Española no tendrán más observaciones que las mías" (258). Esta disociación del estilo en cada uno de los textos, en función del auditorio que el orador tiene en mente, estaba legislada ya por la antigua retórica, muchos de cuyos tratadistas, como Aristóteles o Cicerón, proponían una adecuación del discurso al auditorio, al que dividían en dos categorías fundamentales: la de los vulgares y la de los hombres cultos (Perelman, 56). Estos hombres cultos son los que constituyen el verdadero auditorio de la *Libra*, pues, a pesar de apelaciones concretas al padre Kino (289) y de la declarada sumisión

---

<sup>77</sup>Cfr. Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Op.cit.*, especialmente el párrafo 68, "La persona y sus actos".



a la Compañía de Jesús como árbitro de la contienda, Sigüenza emplaza permanentemente al "erudito y desapasionado lector" (305), al "lector discreto" (310), para officiar como jurado del debate.

En el capítulo destinado al *Theatro de virtudes políticas* expuse cómo Sigüenza convertía la representación fabulosa en una afrenta a la divinidad, defendiendo una temática de corte historicista. Lo mismo hace ahora, en la crítica a todos aquellos que predicaban el carácter funesto de los cometas, en el siguiente pasaje:

...con ser los cometas cosa que puede ser no se ajuste a lo regular de la naturaleza, por proceder inmediatamente de Dios con creación rigurosa, afirmo desde luego cristianamente el que deben venerarse como obra de tan supremo Artífice, sin pasar a investigar lo que significan, que es lo propio que querer averiguarle a Dios sus motivos(...)(254).

Esta crítica a los hermeneutas fatalistas se agudiza cuando inquiere "¿a quién le manifiesta Dios sus inescrutables secretos en la creación de un cometa?" (258), calificando semejantes predicciones de "impiedades". De esta manera, revierte la probable acusación de herejía o poca fe que pendía sobre la cabeza de aquellos que intentaban vaciar el cosmos de un significado trascendente, leyendo el proceder de augures como Kino a la luz del pecado de soberbia. Irónicamente anota que hay astrólogos que proceden en sus afirmaciones "como si Dios los hubiera llamado a consejo para manifestarles su voluntad y motivos" (258), con lo cual desplaza la predicción comética del terreno teológico para confinarla en el astrológico, al cual se ocupa de defenestrar diciendo que la astrología se apoya en "fundamentos debilísimos" y llamándola "fábrica" (256), vale decir, artificio, y no conocimiento revelado por Dios a los mortales.

Otro recurso importante es el vocabulario de marcada connotación histriónica que emplea para poner de relieve el carácter pseudocientífico de la "sangrienta opinión" que le merecen los cometas al padre Kino. Dice que va a quitarles a estos astros "la máscara" "para que no nos espanten" (254), que Kino ha "disfrazado [al cometa] con máscara de apostema celeste" (319), que lo presenta "con nueva tramoya", "con catadura fiera en traje de monstruo",

como un "espantajo" (319). Todo lo cual acusa al adversario de haber empleado recursos dramáticos en el tratamiento de un tema serio y científico.

En su afán de hacer caer en contradicción a su adversario, Sigüenza emplea el consabido recurso de adoptar momentáneamente sus opiniones y llevarlas hasta un punto en que se contradigan o caigan en el ridículo. De este procedimiento no se salva ni Aristóteles, cuando el mexicano trata de refutar su explicación, según la cual los cometas se producían por exhalaciones de la tierra que se inflamaban en la región del aire. Sigüenza, jugando con la similitud, recuerda que ese mismo es el supuesto origen de las estrellas errantes, con la sola diferencia de que estas son más pequeñas, y que si ellas no se interpretan como presagio de males, tampoco ha de ser interpretado como tal el cometa. Por supuesto, el presupuesto que orienta este razonamiento es que la analogía en el origen implica una analogía en el devenir de estos entes, confirmando la capacidad predictiva que se sigue de conocer el origen de las cosas y que mencionaba en otro capítulo. Adopta la tesis del Príncipe y la extrema hasta el punto de decir:

...Si ya no es que se le antoja a alguno que, así como el cometa difiere de las estrellas volantes en ser más copiosas las exhalaciones que lo componen, de la misma manera, distinguiéndose los príncipes de sus inferiores en la mayoría de su dominio y autoridad, habrán de pronosticar las muertes de éstos los cometas, por ser mayores, y las de la plebe, las estrellas volantes, como cometas pequeños(...)(254)

De esta forma, hace incurrir a la tesis adversa en el ridículo. Lo mismo ocurre cuando se opone a otra tesis, según la cual los cometas se producían al consumirse por el fuego sustancias malignas que estaban en el aire, y que, por lo tanto, eran ellos también malignos. Apelando nuevamente al procedimiento analógico, Sigüenza desnuda la falacia que subyace en este razonamiento, al decir que si los cometas desempeñasen esa función purificadora, no podrían ser nocivos, pues

...Afirmar lo contrario sería lo mismo que decir que una hoguera, en que se abrasasen cuantas cosas pudieran ser perniciosas a una ciudad, era fatal pronóstico de su ruina y causa de su perdición y de su estrago. (256)

A pesar de este recurso a la analogía, Sigüenza se separa de la tendencia a encontrar analogías ocultas entre todas las cosas, o, al menos, a descubrir analogías superficiales y simplistas. Según la apocalíptica explicación de Kino, el cielo producía cada vez con más frecuencia estos fenómenos anómalos porque nos acercábamos al fin de los tiempos. El universo, como un hombre viejo y enfermo, mostraba su decadencia en la exhibición de estos "defectos" o "corrupciones" celestes. Sigüenza cuestiona esta analogía tan burda entre micro y macrocosmos, mediante el sencillo expediente de mostrar cómo esa analogía se puede repetir entre el hombre/microcosmos y cualquier animal. De ese modo atribuye al mismo *tema* de la analogía -los cielos se alteran cuando envejecen- más de un *foro* posible -los hombres cambian sus cuerpos cuando envejecen, pero los animales también-, con lo cual destruye la relación en la que se fundaba la analogía: la correspondencia *única* entre microcosmos y macrocosmos<sup>78</sup>. Además, aprovecha para desacreditar el calendario apocalíptico que expone Kino, mostrándose, una vez más, como más creyente que el propio padre o, para decirlo lisa y llanamente, "más papista que el Papa". Resguarda su ortodoxia declarando su creencia en el juicio final, en tanto que dogma de fe, pero acota que el Señor puede ejecutarlo "cuando fuere su voluntad sin atarse a estas analogías fantásticas" (266). Así, se convierte en mejor defensor de la postura de la Iglesia que el propio jesuita, y convierte los errores científicos de su adversario en errores de fe<sup>79</sup>. Incluso se permite, enmascarado tras la cita de autoridad, aconsejar una línea de conducta a su prestigioso adversario:

...Si responde que lo dijo [que en esa época habían más cometas por acercarse el fin de los tiempos] como predicador por compungir a los hombres, alábole, como es justo, su piadosísimo intento y sólo le digo lo que casi a este propósito dejó escrito el padre Ricciolo en su *Almagesto*: "Cuidense, pues, los predicadores de no excitar al vulgo al terror y a las lágrimas con vanos argumentos, provocando la burla de sí mismos ante los doctos". (267)

---

<sup>78</sup>Cfr. Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Op.cit.*, especialmente los párrafos 82 a 86, dedicados a la analogía.

<sup>79</sup>Las predicciones sobre la fecha y hora del fin del mundo debieron ser muy frecuentes, pues el mismo Sigüenza cita un edicto del Concilio Lateranense en el que explícitamente se prohíbe a los predicadores declarar el tiempo de la venida del Anticristo o el día del Juicio, por contrariar a la Biblia. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Op.cit.*, 268.

En forma similar, cuando objeta la denominación de "monstruos del cielo" que les daban algunos a los cometas, diciendo que "el cometa no es un monstruo pues no degenera de su especie comética" (321), la concede momentáneamente para volverla contra los que la esgrimían:

...es cosa digna de risa el que un monstruo, aunque nazca en la publicidad de una plaza, sea presagio de acabamientos de reinos y muertes de príncipes y mudanza de religión (256)

Nuevamente, la sanción es el ridículo. Por último, citaré el fragmento en el cual Sigüenza ofrece al lector "algún motivo para reírse" (289) al mencionar la disparatada opinión del doctor Josef de Escobar Salmerón y Castro, quien sostenía que los cometas, así como la lluvia, provenían de los humores humanos "arreatados" por el sol. Sigüenza adopta por un momento la hipótesis para mostrar a qué incoherencias podría conducir:

...de que se infiere el que en tiempo de mucha seca y de falta de agua procuren sudar los hombres cuanto más pudieren y con eso les lloverá copiosamente y tendrán buen año. Como también el que de aquí adelante se entierren los cuerpos muertos en sepulturas muy hondas porque no arrebatte el sol la corrupción que exhalaren y se formen cometas que nos peguen las enfermedades de que murieron aquéllos. (290)

En resumen, puede decirse que uno de los principales procedimientos que utiliza Sigüenza en su litigio retórico es el recurso al ridículo, que Perelman considera importante entre los métodos argumentativos y que define como todo aquello que merece ser sancionado por la risa, tal como afirmaciones que entran injustificadamente en conflicto con opiniones admitidas. Una de las principales formas de llegar al ridículo es, precisamente, ésta que emplea Sigüenza: aceptar la tesis opuesta hasta mostrar que sus consecuencias serían ridículas. Y, además, y en consonancia con el papel que en estos textos se le acuerda al letrado, no olvidemos que el juego con el ridículo involucra un compromiso personal<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup>Cfr. Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Op.cit.*, parágrafo 49, "El ridículo y su papel en la argumentación".

El manejo de la etimología es también una herramienta importante en el proceso de argumentación. En un determinado pasaje, Kino menciona un libro editado por "un docto profesor de matemáticas de la Bredense Academia" (261), donde se decía que la palabra *mazaroth* que aparece en la Biblia, a la cual se identificaba con un signo ominoso, significaba cometa. A esto Sigüenza contesta:

...ignoro la lengua hebrea; pero sabiendo los libros de los escrituristas y habiendo tantos léxicos de ella, ninguno me engañará, aunque entre el docto profesor de matemáticas de la Bredense Academia(...) (261)

Como se ve, hay una reivindicación típicamente barroca del propio saber del letrado -quien mientras dice que ignora muestra lo que sabe- y una equiparación con el profesor europeo, en función de la universalidad del conocimiento. A continuación Sigüenza localiza la palabra en las Escrituras y desarrolla un erudito proceso filológico tendiente a probar que "erró en su traducción el profesor bredense" (262). Al socavar los fundamentos etimológicos de la argumentación de Kino la desestabiliza e, incluso, llega a ponerlo en entredicho con las disposiciones del Concilio de Trento referentes a la canonización de la "Vulgata", en la cual se daba otra traducción del término en cuestión. De paso, al decir que respeta esa versión de la Biblia porque es la que la Iglesia manda leer a "nosotros los españoles" (262), hace de su divergencia frente a Kino y al profesor bredense citado una defensa de la religión imperial, aprovechando la ambigua situación del criollo en su relación de subordinación al poder real, que Octavio Paz describe en estos términos:

...El patriotismo de los criollos no contradecía su fidelidad al imperio y a la Iglesia: eran dos órdenes de lealtades diferentes. Aunque los criollos del seiscientos sienten un intenso antiespañolismo, no hay en ellos, en el sentido moderno, nacionalismo. Son buenos vasallos del rey y, sin contradicción, patriotas de Anáhuac (...) <sup>81</sup>

Otra manera, aunque algo indirecta, de argumentar contra las tesis de Kino, es objetar los procedimientos de transcripción textual empleados por el padre, es decir, cuestionar su honestidad como sujeto intelectual, lo cual, en virtud

---

<sup>81</sup>Octavio Paz, "Prefacio" a Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. México, FCE, 1993 (1974), 19.

de la solidaridad antes mencionada entre la persona y sus actos u opiniones, redundando en el descrédito de la opinión defendida por el jesuita. Así, Sigüenza siempre cita a Kino entre comillas, y si lo glosa avisa que están "Reducidas a compendio fidelísimamente, las palabras del reverendo padre" (262). En contraposición, denuncia la poca confiabilidad de los resúmenes que su adversario hizo del *Manifiesto*, amparándose en su autoridad como sujeto-génesis del discurso. Así, dice de algunos de esos resúmenes que "no lo reconozco por mío" (261) o que

Bien pudiera no reconocer por mío el argumento presente, porque (...) está tan exótica y anómalamente deducido que yo me avergonzara si lo hubiera propuesto de este modo

con lo cual la acusación de glosar con infidelidad que destina a Kino se prolonga en el ámbito específico de la **dispositio** del discurso. Incluso, aclara las glosas de Kino con un "quise decir" (270), amparándose en su paternidad sobre el texto para determinar el sentido. Su trabajo consiste, entonces, en verificar la fidelidad de su adversario al primer hipotexto de la disputa, el *Manifiesto*, ya que al invalidar la glosa del contrincante se desestructura la argumentación sostenida en ella. Esto le permite acusar a Kino de deformar la evidencia sobre la que se está discutiendo, formando "a la medida de sus fuerzas un enemigo a quien pudiera vencer con facilidad" (278), ante lo cual se compromete a destruir "la máscara que a mi argumento le puso" (278). El vocabulario asociado con el teatro, el artificio por excelencia, se reitera aquí, ya no destinado a objetos extratextuales sino a la propia manipulación del discurso ajeno que hace Kino. Este proceder lo extiende a las glosas que hace Kino de otros autores, como cuando Sigüenza menciona su deseo de tener la obra del padre Andrés Waybel "para ver si conviene con ella lo que se dice" (263) o cuando duda de una afirmación que según Kino pertenece a Hevelio, "porque no he visto su libro" (275). Por su parte, pone de manifiesto el hecho de no citar autores que no conoce de primera mano, como cuando dice de uno de ellos que "No cito aquí sus palabras por no haber visto su obra" (272). Esta crítica a la poca seriedad intelectual de su adversario se complementa con la puesta en evidencia de puntos incompletos en su enciclopedia, crítica que introduce mediante la cita de autoridades que hace preceder por frases irónicas del tipo "si hubiera leído" (267, 273), refiriéndose a Kino. En la

misma línea, invita permanentemente a su lector a la confrontación de los textos que cita.

Las objeciones de índole gramatical no son menos importantes. Kino decía en cierto pasaje que "a los cometas casi siempre se les sigue algún fatal y triste acontecimiento" (269). Sigüenza critica esta restricción que implica el adverbio "casi" a la proposición universal de que los cometas traían desgracias y pone en evidencia la falacia lógica de su adversario: "Ni sé yo cómo será universalmente cierta una cosa que tal vez, según afirma, se falsifica". Y como precisamente esta falta de correspondencia absoluta entre los males y los cometas era lo que a Sigüenza le servía para demostrar que los segundos no eran señal de los primeros, cuestiona la lógica del padre, a quien "puede servirle de razón para convencer mi sentir lo que a mí me sirvió de prueba para afirmar mi opinión" (270). Del mismo modo, dice que de sus palabras "se deduce clarísimamente lo contrario de lo que afirma" (274) e incluso pone de manifiesto la contradicción entre el texto y los paratextos del libro de Kino, quien en la dedicatoria de su libro al virrey le auguraba felicidades anunciadas por el cometa y luego se dedicaba a demostrar su carácter nefasto (332). Esta crítica a la lógica y a la gramática de Kino, se convierte también en una crítica de estilo, es decir, que se traslada al orden de la **elocutio**. Sigüenza encuentra condenable que su adversario haya elegido una forma tan confusa de exponer sus argumentos mediante lo que llama una "extraordinaria gramática" (362), lo acusa de usar "cortinas de misterios y ceremonias" en la exposición del tema que hace en sus cartas, a las que llama "oráculos délficos" por su ambigüedad (331). Para terminar, ejemplifica mediante unos versos de Caramuel el procedimiento seguido por Kino: se trata de versos armados según un juego de palabras y que consisten en emplear los mismos términos para construir un poema en elogio a los cometas y otro denostándolos.

Muchos otros son los procedimientos utilizados para desbaratar la postura de Kino. Entre ellos, juegan un papel importante criterios más "modernos", como el empleo de simples métodos cuantitativos para demostrar que no hay correspondencia entre el número de desgracias y el de cometas o el cuestionamiento del instrumental astronómico poco preciso empleado por Kino, llegando a acusarlo de haber "fingido" observaciones. No obstante, la

garantía de las suyas propias consiste en un juramento "por el carácter de mi sacerdotal dignidad" (345), con lo cual Sigüenza recupera el juramento como forma de la evidencia a la que se podía aludir en la instancia de la **probatio** o exposición de las pruebas que reconocía la antigua retórica (Todorov, 44-46).

En síntesis, podemos notar cómo la búsqueda de la verdad se realiza mediante la confrontación de textos y argumentos, desarmando las estrategias persuasivas del adversario en una disputa libresca que pretende descubrir el sentido del universo. La operación hermenéutica llevada a cabo en estos textos en torno a la cuestión comética cambia de signo, si la confrontamos con la hermenéutica tradicional, de vocación medieval y cristiana. En efecto, así como en el *Neptuno alegórico* Sor Juana conjuraba el vacío mediante el recurso de la alegoría, el montaje argumentativo de Sigüenza, en el que se incluyen desde las tradicionales citas de autoridades hasta las más modernas mediciones astronómicas, lleva a poner en evidencia que el significado del mundo, en última instancia, es el vacío, y que ni los astros ni los cielos tienen nada que decirnos.



## TERCERA PARTE. EL TEATRO DE LA HISTORIA

### Capítulo I. El reflejo precursor

*cuán misteriosas se esconden  
aquellas ciertas verdades  
debajo de estas ficciones.*

Sor Juana Inés de la Cruz

#### *El pasado fragmentado*

Pudimos ver, tanto en el *Neptuno alegórico* como en el *Primero Sueño*, cómo, a pesar de la especificidad del discurso de Sor Juana, la temática abordada era de corte universalista. En efecto, homenajear a un representante del Imperio mediante una alegoría clásica o hablar de los problemas filosóficos y gnoseológicos del proceso de conocimiento, da cuenta de por sí de un afán de universalidad, lo que no quita que haya marcas discursivas, como la peculiar adaptación del modelo gongorino, que otorguen especificidad a este discurso. En mi opinión, esa vocación universalista se nota en general en la poesía y la prosa de Sor Juana, mientras que en el teatro de la monja irrumpen temas mucho más relacionados con la realidad política y social específica de su espacio geocultural, de su locus de enunciación. En este breve capítulo me voy a concentrar en el análisis de la loa que introduce el auto sacramental *El Divino Narciso*, pues en ella encuentro una peculiar mirada acerca de la historia de la Nueva España, una lectura de la conquista material y espiritual de México inserta en la situación de una festividad religiosa.

Pero antes de abocarme al texto sería conveniente reseñar, aunque sólo fuese someramente, la situación del teatro en el Virreinato de la Nueva España. En general, ese teatro virreinal está constituido por una enorme producción de autos sacramentales, muchos de ellos en lenguas locales como el náhuatl, la lengua de los aztecas que los frailes misioneros habían convertido en una suerte de lengua franca entre todas las comunidades de la Nueva España (Lafaye, a, 643). En México hubieron representaciones teatrales desde el año posterior a la Conquista de Tenochtitlán,

desarrollándose una importante línea de teatro misionero, donde se fundían elementos del teatro aborigen, como el canto y la danza. También hubo un teatro que ha sido llamado "mestizo", con obras en náhuatl. A fines del siglo XVI surgió el teatro jesuítico, en los colegios de la Compañía, y en lengua latina o castellana. Caracterizado por cierta pesadez alegórica, no era -como es obvio- excesivamente popular. No obstante las representaciones teatrales jugaban un papel importante en la vida de la colonia, solemnizándose con ellas toda clase de acontecimientos. Al principio se representaban obras de autores españoles, hasta que se llegó a intercalar entremeses de autores locales, quienes, en algunos casos, como el de Sor Juana y Eslava, llegaron a componer todas las partes de la función (Bellini, 166-9). Las representaciones de la época duraban varias horas y tenían obras más pequeñas incluidas entre los actos de la obra principal: la loa, los entremeses o sainetes y el sarao. En la loa predominaba lo alegórico, que volvía en el sarao acompañado por música, canto y danzas, mientras que los entremeses y sainetes tenían una intención cómica.

Sor Juana escribió varias obras de teatro. Con *Los empeños de una casa*, en 1683, inauguró el teatro palaciego. En 1689, con *Amor es más laberinto*, produciría la primera obra de tema mitológico sin contaminaciones religiosas (Rojo, Shelly, 330), convirtiéndose en precursora de la comedia mitológica. Sus autos sacramentales son tres: *El Divino Narciso*, *El Mártir del Sacramento*, *san Hermenegildo* y *El Cetro de José*. Se conservan además trece loas suyas sueltas (Méndez Plancarte, b, X)

Los Autos -"Actos" o representaciones teatrales es su significado-, se limitaban a temas sacros desde hacía mucho tiempo. Los asuntos privilegiados eran la alabanza a la Virgen -en los autos virginales o marianos- y el festejo de la Eucaristía -en los autos sacramentales-. Estos últimos, nacidos con el teatro religioso cristiano en la Edad Media, habían renacido a una época áurea con Lope y Calderón. Siguiendo a Valbuena Prat, Méndez Plancarte los define como una composición dramática, en una jornada, alegórica y, por supuesto, referente al tema de la Eucaristía. A veces el tema se desviaba un poco, aunque sin dejar de relacionarse con la festividad del Corpus, ocasión en que se representaban. La alegoría no era una condición *sine qua non*, pero se había impuesto desde Calderón (Méndez Plancarte, b,

XII-XIV). De los géneros menores que mencionaba líneas más arriba, los autos sacramentales conservaban la loa, a modo de prólogo o introducción, pudiendo tratarse de un simple monólogo en función de la **captatio benevolentia** del auditorio, aunque también podían constar de escenas más complejas. Las loas solían anticipar el contenido de los autos sacramentales que precedían, y, desde principios del siglo XVII adquirieron cierta autonomía, separándose temáticamente de la obra principal (Méndez Plancarte, b, LII). Para el padre Méndez Plancarte, las loas de Sor Juana fueron una oportunidad de que la monjita ejerciese su vocación catequizadora (b, LXXII). Para otros críticos,

...la loa es la pieza más característica del teatro hispanoamericano (...) en las loas se definen muchos rasgos de ese teatro mejor que en cualquier otro género: las relaciones del dramaturgo con su público, sus motivaciones, su capacidad (o incapacidad) técnica y sus obsesiones lingüísticas. (Shelly, Rojo, 330).

Es precisamente desde esta perspectiva que me interesa abordar el texto de la loa.

*El Divino Narciso* tuvo una edición suelta en 1690, en México. Shelly y Rojo sostienen que probablemente se estrenó en Madrid en 1689 (Shelly, Rojo, 336) y Suárez Rodillo asegura que fue representado ante la Corte en 1688, aunque no aclara en qué se basa para decirlo (Suárez Rodillo, 34). Valbuena-Briones señala que la representación de *El Divino Narciso* no consta en los archivos municipales de Madrid (Valbuena-Briones, 215). Por su parte, Marie-Cécile Benassy-Berling afirma:

...las loas (de *El Divino Narciso* y *El Cetro de José*) probablemente nunca fueron representadas en la época colonial en Nueva España, y en todo caso nunca frente a los indígenas. Al menos la primera, al igual que *El Divino Narciso* propiamente dicho, debía ser representada en la corte de Madrid, mas eso ni siquiera equivale a decir que de veras haya sido representada. (Benassy-Berling, 308).

Lo cierto es que este auto sacramental se publicó en el segundo volumen de las obras de Sor Juana, en Sevilla en 1692. Todos coinciden en que debió escribirse a más tardar en 1688, antes de que partiera la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, quien lo llevaría a España para ser impreso.

El argumento de la "Loa para el auto sacramental de 'El Divino Narciso'", podría sintetizarse como la existencia de una prefiguración, en el culto de una deidad local, el Dios de las Semillas, del rito cristiano de la Eucaristía. Se ha mencionado a la *Monarquía Indiana* de Juan de Torquemada, de 1615, como la "fuente" de la información de Sor Juana, aunque ésta no menciona al dios Huichilobos o Huitzilopochtli, verdadero protagonista del culto representado en la loa, sino a un "Dios de las Semillas" (Anderson Imbert, 104; Benassy-Berling, 308). También se ha visto la impronta de Kircher en la base de este paralelo entre la religión indígena y la cristiana (Brading, 406). Según Félix Duque, Sor Juana fusiona dos ritos en esta representación: el tzoalli o *tecualo* -una galleta con forma de ídolo que se comía- y la "guerra florida" -sacrificio humano-, concediéndoles, de paso, un carácter central a ceremonias que eran marginales en la religión azteca -sobre todo la primera (Duque, 29). Benassy-Berling considera que fue precisamente Torquemada quien sentó el precedente de incluir sangre humana en la ceremonia del *tecualo* (Benassy-Berling, 321). De cualquier manera, la presencia del mito deformado o transformado, ya que no consta el nombre verdadero del dios, puede deberse al modo de supervivencia de las tradiciones indígenas -precario, fragmentario, descontextualizado- en el proceso de aculturación que trató de llevarse adelante durante la conquista:

...en todos los casos, la subordinación de la sociedad indígena y su inclusión forzada en el nuevo contexto colonial acarrear la desintegración, más o menos completa, del sistema global de las tradiciones indígenas, de las que no sobreviven más que fragmentos desunidos(...) (Wachtel, 145).

Pero, aunque la fidelidad a la historia del culto de los aztecas no sea extrema, el tema es por sí solo interesante. El propio Méndez Plancarte lo considera "atrevido" y le atribuye a este escrito de Sor Juana un "hondo mejicanismo", notando la "rara y muy sabrosa erudición en ritos precortesianos" de la letrada novohispana (Méndez Plancarte, b, LXXIII).

### ***La alegoría de la historia***

La loa para *El Divino Narciso*, dividida en cinco escenas, se presenta con un subtítulo que dice que está compuesta "por alegorías". El procedimiento

alegórico, que desempeñaba un papel fundamental en el arco triunfal de Sor Juana que analizara en el primer capítulo, es nuevamente central aquí. Así, aparecen personajes representando espacios o instituciones, como ser "el Occidente", "la América", "la Iglesia", etc. En las acotaciones se describe la vestimenta que deben emplear los personajes de este drama: el Occidente y América deben llevar trajes indios, "al modo que se canta el Tocatín" (383), mientras que la Religión Cristiana debe vestirse de dama española, y el Cielo, su caballero, de Capitán General, escoltado por un buen número de soldados, españoles también. Estos cuatro personajes son los centrales del drama, y al conformar dos parejas enfrentadas, permiten una elaboración del tema de la conquista mediante una retórica caballeresca. Por ejemplo, el Cielo llama a la Religión "mi dulce Esposa querida", y se dispone a "vengarla" ante lo que considera "delitos" o una "osadía" de Occidente, a saber: la negación a convertirse, ante los reclamos de la dama. Así, el *requerimiento*, de triste memoria, es presentado alegóricamente como una invitación que la Religión hace a América, un llamado a la "paz", incitada por su propia "piedad" y para evitar que el Cielo mate a sus adversarios, pues dice preferir que "se conviertan y vivan". Al sentido condicional implícito en esta frase -que vivan si se convierten-, se agrega el vocabulario marcial empleado por la Religión, quien desea que las regiones de Occidente se "reduzcan" a su culto. A su vez, el Occidente es llamado "Esposo" por la América, y en las denominaciones con que se refiere a la Religión no deja de connotarse una calificación negativa: la llama "extranjera Belleza" y "Mujer peregrina". En ambos casos se consigna el rasgo que ocasiona el rechazo: la extranjería, reforzada en la mención de las "advenedizas/Naciones". En contraposición a esto, el coro apela a los "Nobles Mejicanos", cuya estirpe se califica de "antigua" y se dice que "de las claras luces/del Sol se origina". Por otra parte, se presenta una "Ciudad Regia" en la que se realizaban los "sacrificios cruentos" dedicados al Dios de las Semillas. América, en una traducción de las instituciones políticas similar a la efectuada en el *Theatro de virtudes políticas* de Sigüenza, habla de "nuestra Monarquía", donde el adjetivo "nuestra" entra en oposición paradigmática con la religión "peregrina".

La explicación de la conquista por el temor y la fuerza se desarrolla a lo largo del diálogo de los personajes. Occidente le dice al Cielo que "atemorizas/con sólo ver tu semblante", y señala el total desconocimiento del

culto que pretenden imponerle al declarar "Que no entiendo tus razones/ni aun por remotas noticias". Que la conquista fue un proceso eminentemente militar se pone de manifiesto al no ser la persuasión de la dama sino las armas del Celo las que triunfan, lo cual confirma el Occidente al ser vencido: "Ya es preciso que me rinda/tu valor, no tu razón", en una escueta y clara frase que sintetiza los motivos de la dominación española en América<sup>82</sup>. En la misma línea, al final de la batalla entre los caballeros -el Celo y Occidente- se vivan a España y su Rey, y no, por ejemplo, a la Iglesia, con lo cual el triunfo es más político que religioso. En cuanto a la superioridad tecnológica de los conquistadores, hay una alusión en la exclamación de Occidente, que dice que las armas de los extranjeros son "nunca de mis ojos vistas".

La Religión, que había fracasado en su "primera propuesta/de paz" -y única, agreguemos-, dice ahora al Celo, refiriéndose a América:

---

<sup>82</sup>En la divertida comedia "Amor es más laberinto", donde los amores de Ariadna, Fedra, Baco y Teseo son reelaborados en el marco de una comedia de capa y espada, Teseo pronuncia un discurso muy interesante sobre la fuerza como origen de la superioridad y dominación de unos hombres sobre otros:

...los primeros  
que impusieron en el mundo  
dominio, fueron los hechos,  
pues siendo todos los hombres  
iguales, no hubiera medio  
que pudiera introducir  
la desigualdad que vemos,  
como entre rey y vasallo,  
como entre noble y plebeyo.  
Porque pensar que por sí  
los hombres se sometieron  
a llevar ajeno yugo  
y a sufrir extraño freno,  
si hay causas para pensarlo,  
no hay razón para creerlo;  
porque como nació el hombre  
naturalmente propenso  
a mandar, sólo forzado  
se reduce a estar sujeto

"Amor es más laberinto" en Sor Juana Inés de la Cruz, **Obras completas**. México, Porrúa, 1992, 721.

...vencerla por fuerza  
te tocó; mas el rendirla  
con razón, me toca a mí (386)

lo cual se propone hacer con "suavidad persuasiva". A pesar de este atenuante, la conversión como producto del convencimiento espiritual operado por la Religión se presenta como posterior a y sostenida en la conquista militar.

La posibilidad de la fusión de los ritos de las dos creencias se da en torno a la Eucaristía, eje temático de todo auto sacramental. El coro o la "Música" menciona, al principio de la loa, que se trata de venerar "la mayor Reliquia". El camino para la hibridación de los ritos consiste en la atribución al sacrificio del Dios de las Semillas de valores y categorías cristianas. Así, se dice de esa deidad que se ofrece como "corporal sustento", "haciendo/manjar de sus carnes mismas", pero también que "el Alma nos purifica" y "nos limpia/los pecados", en clara equiparación con la Comunión cristiana. El resultado es la aceptación del cristianismo por América y el Occidente, pero con dos consecuencias de orden importante. Por un lado, la denuncia del sometimiento forzoso y no voluntario de América, quien declara:

pues aunque lloro cautiva  
mi libertad, ¡mi albedrío  
con libertad más crecida  
adorará mis Deidades! (387)

Esta advertencia de la pervivencia solapada de las creencias locales se repite en las palabras de Occidente:

que no hay fuerza ni violencia  
que a la voluntad impida  
sus libres operaciones;  
y así, aunque cautivo gima,  
¡no me podrás impedir  
que acá, en mi corazón, diga  
que venero al gran Dios de las Semillas! (387)

Respecto de esta confesión de una voluntad no sometida, cabe recordar que para la Europa del siglo XVII el indígena era un "enmascarado", que superficialmente adoraba al Dios verdadero, pero que secretamente seguía siendo un pagano idólatra, lo cual llevó a muchos a denunciar los peligros del sincretismo, ya en la misma época (Vidal, 100).

La segunda consecuencia de esta aceptación es el desconcierto de la propia Religión, quien encuentra en el Dios de las Semillas caracteres que le hacen prefigurar al Dios verdadero. Posteriormente comienza lo que va a ser el eje de la *Loa*, la identificación del Dios de las Semillas con el Dios cristiano. En la descripción que hace el Occidente del Dios de las Semillas, la Religión encuentra una prefiguración de sí misma:

¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos,  
qué remedos o qué cifras  
de vuestras sacras Verdades  
quieren ser estas mentiras? (387)

Las analogías existentes entre ambos cultos van a ser, conscientemente, el sostén del proceso de conversión que seguirá la religión, quien escoge como metodología una relectura del mito pagano en clave cristiana:

Pero con tu mismo engaño,  
si Dios mi lengua habilita,  
te tengo de convencer. (387)

En este fragmento, se hace patente la importancia de la "lengua", la palabra, la oratoria, la argumentación, para la difusión de la fe, y el empleo consciente de lo que se considera un "engaño" de los idólatras para propiciar la conversión, siguiendo el modelo de San Pablo, quien había identificado al dios desconocido al que rendían culto los romanos con Cristo para propiciar su ingreso al mundo mediterráneo. Así la Religión cambia el sentido de los signos, diciendo a la Idolatría que

esos visos, esos rasgos,  
que debajo de cortinas  
supersticiosas asoman;  
esos portentos que vicias,



atribuyendo su efecto  
a tus Deidades mentidas,  
obras del Dios Verdadero,  
y de Su sabiduría  
son efectos (...)(388)

De este modo, se separa el culto o los milagros -"portentos"- del Dios de las Semillas de la creencia en la que se sostienen. Vale decir, que se mantienen en tanto que significantes, pero ahora se corresponden con un nuevo significado: el Dios cristiano. Así, se dice que el culto del Dios de las Semillas era "entre otros Gentiles, señas / de tan alta Maravilla." La Religión se impone no cuestionando la práctica del sacrificio, sino revistiéndola de un significado y un valor ajenos a la cultura azteca, y las analogías formales del culto se proponen como elementos valiosos a considerar en la estrategia de dominación espiritual. Podría parecer exagerado este valor asignado a los aspectos formales de la religión, pero recordemos que en torno a la polémica de la validez de los sacramentos en ausencia de fe, el Concilio de Trento se había pronunciado por la afirmativa, formulando una política del *signo eficaz*, según la cual el sacramento era eficiente por su sola administración, más allá de la fe del receptor<sup>83</sup>. Y, como se trata de privilegiar la semejanza formal, la analogía vuelve a ser el sostén, en este caso, de una pedagogía religiosa que llevaría de la antropofagia a la Eucaristía (Benassy-Berling, 321).

Esta propuesta puede relacionarse con algo que decía Sigüenza en el *Theatro de virtudes políticas*. Necesitando justificar la moralidad de los antiguos mexicanos, propuestos como **exemplum** al virrey, Sigüenza debía salvar el grave obstáculo del paganismo de estas gentes. Para ello hacía una lectura rescatando la religión precolombina, al decir que

...Erraron los gentiles en el objeto, no en el culto, que era lo que les constituía la religión que, de sentencia de Cicerón, definió San Agustín (...) de este modo: *La*

---

<sup>83</sup>"Desde la séptima sesión del Concilio, que trata de los sacramentos -bautismo y confirmación en particular-, se privilegia, contra la concepción luterana de la fe, lo que los padres tridentinos llaman el *signo eficaz* -ese día el Concilio promulga, sin saberlo, toda la semiología del barroco-, es decir, la eficacia de los sacramentos *por el hecho mismo de su ejecución*." Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*. México/Bs.As., FCE, 1987, 16.

*religión es la virtud que nos presenta el culto y las ceremonias de una cierta naturaleza superior, a la que llaman divina (...)*<sup>84</sup>

Como Sor Juana en la loa a *El Divino Narciso*, Sigüenza proponía una solución sincrética: rescatar las similitudes formales del culto cambiando el "objeto" del mismo. Pero lo interesante es que en la loa que analizo, cuando los personajes terminan por aceptar la religión católica, se retiran todos juntos de escena viviendo no a Cristo, sino "al gran Dios de las Semillas". La permanencia del nombre primitivo sugiere la permanencia del objeto de culto originario.

### ***Una retórica para los sentidos***

Una cuestión a tener en cuenta es la presentación de la política del *predicar a los ojos*, como estrategia propia de la Religión. El lugar asignado a la mirada es importante en la loa. Los personajes de bandos opuestos se ofenden mutuamente llamándose, precisamente, "ciegos". Incluso la Religión trata de captar la voluntad de Occidente conminándolo mediante un imperioso "¡Abrid los ojos!" y le ofrece el Bautismo como estrategia para ver a Dios:

AMÉRICA  
¿Y no veré yo a ese Dios,  
para quedar convencida,  
OCCIDENTE  
y para que de una vez  
de mi tema me desista?  
RELIGIÓN  
Sí verás, como te laves  
en la fuente cristalina  
del Bautismo.

Por otra parte, América trata de impedir la conversión de Occidente a quien sugiere "negad el oído y vista" a las amenazas conjugadas de la Religión y el Celo. Esta política de la predicación a los sentidos, principalmente al de la vista, se convierte a su vez en la estética que sostiene el auto sacramental que

---

<sup>84</sup>Carlos de Sigüenza y Góngora, "Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe" en *Op.cit.*, 215.

se va a representar. Al final de la loa, la Religión anuncia que se representarán los Misterios de la fe "De un Auto en la Alegoría" para "mostrarlos visibles":

...Que en una idea  
metafórica, vestida  
de retóricos colores,  
representable a tu vista,  
te la mostraré; que ya  
conozco que tú te inclinas  
a objetos visibles, más  
que a lo que a la Fe te avisa  
por el oído; y así,  
es preciso que te sirvas  
de los ojos para que  
por ellos la fe recibas.(389)

Política que es solicitada por el mismo Occidente, quien declara "más quiero verlo/que no que tú me lo digas", así como América pretende "tocar" a esa deidad de que le hablan. La sensibilización de lo espiritual mediante recursos como la alegoría, está muy de acuerdo con la religión cristiana, una religión sensible desde que es una religión de encarnación (Orozco, 51). Y la estética del auto sacramental queda así involucrada en las más amplias formas de representación de la **propaganda fidei**, que analizara en el capítulo dedicado al *Primer Sueño*.

### *El pasado especular*

Encontrar en el pasado signos que prefigurasen al presente de la Revelación era una vieja costumbre del Cristianismo. Así, la docta antigüedad había podido ser incorporada a la cultura de la **universitas christiana**, merced a una lectura iluminada por la fe de los autores clásicos. *El Divino Narciso* se inscribe en esa corriente, al proponer en el auto sacramental una visión de la religión cristiana alegorizada en el mito clásico de Narciso, mientras que en la loa se buscan las similitudes entre la religión prehispánica de México y el culto católico. Por esto se ha dicho que,

Así como pudo hacerse una lectura cristiana de los mitos del *paganismo grecolatino*, el conjunto loa-auto sugiere una lectura cristiana del *paganismo americano* (Cicchini, 122).

Pero centrándonos concretamente en la loa y en su tema de la alegoría de la conquista de América y la prefiguración de los ritos cristianos en las costumbres de los aztecas, es necesario considerar la presencia contemporánea de un debate de proporciones notorias y consecuencias cruciales acerca de la salvación de los habitantes autóctonos de América y las diferentes hipótesis acerca de evangelizaciones previas a la española. Para presentar sintéticamente el asunto, recordemos que el único título verdadero que tenía España para justificar su dominación sobre América eran las bulas alejandrinas, por las cuales esa dominación quedaba supeditada a y justificada por el compromiso de la Corona de llevar el Evangelio al otro lado del Atlántico. Uno de los principales recursos del proto-nacionalismo criollo fue, precisamente, defender la hipótesis de que los indios hubiesen sido evangelizados por alguno de los apóstoles en tiempos ancestrales, lo cual además se condecía con el sentido literal de las Escrituras según las cuales Jesús les había encomendado a sus discípulos llevar la Palabra a *todos* los rincones del Mundo. De este modo, los pobladores indígenas de América obtenían su credencial de "cristianos viejos", y se debilitaban los fundamentos de la dominación de España sobre las colonias. Esta hipótesis, defendida primeramente por los religiosos misioneros que no querían que se confundiese a sus protegidos indígenas con los idólatras moros y judíos, fue adoptada y magnificada posteriormente por un grupo muy importante de la clase criolla, que fue el autor intelectual de la construcción de mitos sincréticos que hoy se consideran fundacionales para la conciencia nacional mexicana, como la identificación del legendario Quetzalcóatl con el apóstol Santo Tomás -lo cual "probaba" una evangelización prístina de América- o la leyenda de Nuestra Señora de Guadalupe, una imagen mariana que lograría desplazar a las más célebres de Europa en los afectos de los habitantes de la Nueva España. Pero estos apologistas criollos se vieron desafiados por la incredulidad de los historiadores oficiales de España, quienes objetaban la identificación del apóstol y la deidad azteca o directamente negaban las

apariciones marianas en el Tepeyac<sup>85</sup>. Como se ve, lo que estaba en juego era nada menos que la justificación de la conquista en nombre de la evangelización.

La tarea evangelizadora partía en muchos casos de un gran presupuesto: la existencia de un **anima naturaliter christiana**, que algunos trataron de reforzar con hipótesis según la cual los pueblos del Nuevo Mundo provenían del Viejo, sólo que la distancia y el tiempo habrían llevado al olvido de los orígenes (Duque, 8-9). Una hipótesis de ese tipo es la de Kircher a la que adhería Sigüenza, según la cual los americanos venían de Egipto, o la idea de que Santo Tomás ya los había evangelizado originariamente, cuestión a la que el mismo Sigüenza dedicó uno de sus escritos, hoy perdido. El mismo Torquemada, en quien se basó Sor Juana en la reconstrucción de la ceremonia azteca de la loa, fue uno de los más apasionados buscadores de rasgos de monoteísmo o de rastros de la Santísima Trinidad en las creencias de los indios (Lafaye, b, 94).

Pero el sincretismo estuvo de entrada rodeado de miedos. Los franciscanos le temían y, mientras la conquista espiritual dependió de ellos, suprimieron las imágenes de posible interpretación sincrética. Incluso la figura de Cristo fue quitada de muchas cruces, para evitar el equívoco de su muerte con un sacrificio prehispánico (Gruzinski, 74). Al pasar la época de la conquista, esa política de la imagen se tornaría más tolerante, logrando su apoteosis en la imagen barroca, al amparo de los jesuitas (Gruzinski, 102).

Estas lecturas sincréticas del pasado prehispánico, permitían ver el Nuevo Mundo como una barroca *variación* del Viejo. Incluso, la aceptación de una edad dorada para los naturales era muy del gusto barroco. Según Eugenio D'Ors, "el Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido" (D'Ors, 35), y en él la reminiscencia siempre va de la mano de la profecía. En este contexto, me pregunto si no podría entenderse como una *variatio* de la edad dorada la existencia de una época prístina de las creencias

---

<sup>85</sup>Este brevisimo resumen de la cuestión está basado en el libro de Jacques Lafaye, **Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México**. México, FCE, 1993 (1974).

americanas, donde la Revelación no hubiera llegado de la mano de la sujeción al poder militar español.

En este marco resultan comprensibles algunos aspectos de la loa a *El Divino Narciso*, donde en medio de los arquetipos de la alegoría y la celebración religiosa se convoca a la historia para recrearla. Esta incursión de Sor Juana en una realidad tan concreta, es la que hace que la loa sea un "prólogo muy mexicano" para un "auto perfectamente español" (Sabat de Rivers, 288). La tradición calderoniana de emplear temas históricos o mitológicos como metáforas de los misterios de la fe, se amplía aquí con la inclusión de la historia local, que penetra así en el repertorio de temas canonizados para este género. El gesto no puede dejar de recordarnos el de Sigüenza en el *Theatro de virtudes políticas*, cuando prefiere el **exemplum** de la Historia a la abstracción del mito clásico. Shelly y Rojo aseveran que el teatro producido en América aprovechaba cualquier estrategia para dispararse lejos de la "vida real de las colonias" (Shelly, Rojo, 329). Pero el imaginario histórico es también parte de la realidad, y la evocación de las culturas conquistadas sería una marcada excepción a esta corriente escapista. Los procesos transculturadores en la historia de la cultura novohispana penetran en esta loa por una doble vía. Por un lado, el sincretismo religioso, una de las posibilidades de la transculturación, es tematizado. Por otro, las modificaciones impresas a un género que nuevamente se desquicia de su canon para hablar de otras cosas, es una operación transcultural sobre la tradición dramática. Desde esta perspectiva, la afirmación de que

...la literatura (...)en toda América en el período colonial(...)fue refuerzo de la colonización [porque] hacía circular los valores religiosos, políticos bajo la forma de valores estéticos (Pizarro, 31)

es muy cuestionable. Más bien parecería que se verifica "la tendencia a deformar las corrientes europeas" propia de la América Latina que menciona Domingo Miliani (cit. en Pizarro, 60).

Sor Juana, como los precursores del patriotismo criollo, pone en esta loa en paralelo las dos antigüedades, la grecorromana y la americana. La loa dramatiza la historia, muestra el pasado, que no es otra cosa que un esbozo inacabado del presente. La cultura azteca es representada como un espejo que

reproduce, prefigurados, los rasgos del cristianismo, un reflejo que precede en siglos al objeto reflejado.

## CONCLUSIÓN

Tal como enunciara en la introducción, el objetivo de este trabajo ha sido relevar las modalidades de representación que organizan los textos analizados, y estudiar la presencia de procesos transculturadores en los mismos. A continuación, resumiré las principales conclusiones a las que me ha llevado el análisis de cada uno.

En el *Neptuno alegórico* de Sor Juana y en el *Théatro de virtudes políticas* de Sigüenza, puede verse una especial relación entre el discurso y la construcción arquitectónica de los arcos triunfales, relación enmarcada en el contexto de la *fiesta*, con toda la carga de espectacularidad que ello implica. En el primero, la operación de la glosa entre las distintas modalidades de representación presentes se conjuga con la diferenciación de un tipo de receptor para cada una de las mismas. [En el centro de la ideología que organiza este discurso, está la primacía concedida a la letra entre los modos de representar el mundo y la consecuente situación privilegiada del letrado como asociado al poder político virreinal.] El recurso a la alegoría permite, por su parte, conjurar el vacío ocasionado por la ruptura de la conquista. El *Theatro*, en cambio, pone de manifiesto el corte en la genealogía del poder y, aunque coincide con el texto de Sor Juana en establecer un rol social prominente para el letrado - si bien ampliado al convocarlo como depositario de la memoria histórica-, tiene un afán moralista; frente a la inmensa tautología que representa el *Neptuno alegórico*. En cuanto a la estética elegida, el *Theatro* aboga por una de marcadas connotaciones políticas, al privilegiar la Historia frente a la Fábula. En efecto, realizando una selección sobre los materiales del arco imbuida de la ideología del patriotismo criollo -donde el pasado indígena es un espejismo convocado con el fin de fraguar un legado cultural prestigioso para una clase cuya relación con el espacio americano la separa de su origen español -, el texto se aparta de la tradición emblemática, mitologizante y clasicista, produciendo una desviación del canon genérico de los arcos triunfales, orientado más hacia la pedagogía del **exemplum** que hacia el simple gesto laudatorio. El espacio de la ciudad, macrotexto en el cual se inscriben los arcos-monumentos, es además uno de los objetos representados: Sor Juana busca conferirle un aura de prestigio a la ciudad de México mediante la repetición del espacio europeo -Delos, Roma-,



mientras que Sigüenza la convierte en un espacio otro, con una tradición histórica y cultural propia, además de presentarla como la co-autora del arco. Por último, en la figura de Isis y el emblema de Pegaso, los autores se encuentran incluidos en los textos, y, merced al gesto de Sigüenza que hace del *Theatro* una glosa del *Neptuno alegórico*, textos y monumentos se transforman en una modalidad más del diálogo entre dos miembros de la ciudad letrada.

En la segunda parte nos ocupamos de la representación del universo, en el *Primero Sueño* de Sor Juana y en la *Libra astronómica y filosófica* de Sigüenza. Del primero recordaré el papel esencial que juega en él la reflexión, no sólo en el sentido del reflejo como copia efectuada por los ojos intelectuales de la fantasía para representarse el universo, sino también por la presencia de la introspección en un texto que reescribe la búsqueda del conocimiento, según el **modo heroico** que la mística había trasladado a la interioridad de la conciencia. El apogeo del sujeto de este texto se puede comparar con la inclusión de los letrados en los arcos triunfales, al igual que con el compromiso personal de los polemistas en la *Libra* e incluso con la presencia de Sor Juana en la loa a *El Divino Narciso*, enmascarada en la voz del personaje de América como un "ingenio" americano que se dirige a sus colegas de Madrid. Por otra parte, la analogía de filiación renacentista entre micro y macrocosmos se agudiza con la posibilidad adjudicada al primero de representar, mediante la facultad de la imaginación, al segundo, aunque la totalidad de esa representación sea agobiante para el sujeto del conocimiento, in-soportable, en el más literal de los sentidos. El espacio cerebral y la facultad de la fantasía dan lugar a un proceso artístico de copia, donde la pintura, modelo de las artes en el barroco, se convierte en la forma más acabada de representar el proceso del conocimiento. Además, reencontramos en este texto la importancia de la letra, como vía legítima, institucional, de aprehensión y difusión del conocimiento, y el peso de la imagen visual, marca del barroco contrarreformista y de su estética del predicar a los ojos, que engloba a la escritura como una de sus formas. Finalmente, vimos cómo se opera una selectividad singular sobre el modelo, apropiándose de la *manera* de Góngora para tratar un tema que le es totalmente ajeno. En cuanto a la *Libra*, en la búsqueda del sentido de los cielos se inmiscuyen cuestiones muy terrenas como el honor personal, la reivindicación de la universalidad del

usado en sentido vulgar.

7  
mismo  
reflejo  
7

conocimiento en favor de los letrados criollos y la dialéctica América/Europa. Mientras tanto, el vacío, que estaba en el centro de la construcción del *Neptuno alegórico*, reaparece aquí, en el lugar del significado al que supuestamente deberían conducir los astros-significantes, en una mirada que apunta a la desacralización del cosmos. Por otra parte, se continúa con la ratificación de la función del letrado, al hablarse de una república de las letras que no admite límites de nacionalidad y donde el conocimiento es la única credencial requerida. Pero esta función del letrado se ve condicionada por el compromiso moral de indagar la verdad, compromiso moral que encontrábamos en el *Theatro*, asociado a la elección de una estética. La especificidad del saber letrado juega un papel crucial en esta búsqueda de la verdad, por la importancia que las técnicas de la retórica juegan en la argumentación y porque aspectos de la **elocutio** o **dispositio** de los textos del adversario son traídos a colación para desbrozar el camino hacia la verdad, en una búsqueda del sentido eminentemente discursiva y donde la competencia del letrado es, en consecuencia, fundamental. La sociedad colonial se encuentra representada en medio de este debate estelar, por las apelaciones a la Compañía de Jesús, la inserción desde los paratextos de la casa virreinal y de otros miembros de la clase letrada como el editor Sebastián de Guzmán y Córdoba. Al igual que los arcos triunfales, este texto astronómico sigue siendo un diálogo entre letrados, un diálogo eminentemente circular, que empieza y termina en los textos de Sigüenza. La política diferenciada de la recepción que Sor Juana exponía con claridad en el *Neptuno alegórico*, encuentra aquí otra variante, en la distinción de los auditorios de la *Libra* y el *Manifiesto*. El teatro, arte ejemplar del barroco, se introduce en el texto mediante un vocabulario que busca desacreditar las tesis del adversario asociándolas con el juego de apariencias escenográfico, de modo que el conocimiento se transforma en un permanente desmontaje de artificios.

En la breve parte final, la loa al auto sacramental *El Divino Narciso* de Sor Juana presenta sintéticamente muchas de las características encontradas en los otros textos: la circunstancia implicada de la *fiesta* -aunque más no sea virtualmente-, la alegoría, la estética del predicar a los ojos - base de la propaganda contrarreformista y del auto sacramental como género dramático -, la importancia de las analogías, y una visión fragmentada y selectiva del pasado y de las culturas precolombinas, tal como perviven en el

imaginario novohispano, muy cerca del *Theatro* de Sigüenza. El texto además, comparte con la *Libra* la inversión de signo de la extranjería, pues así como el ser europeo se convertía, en la argumentación de Sigüenza, en una desventaja para Kino, quien se veía enfrentado de este modo a los jesuitas de la Nueva España, la religión católica es calificada de "peregrina". El sincretismo religioso, tema de la loa, tiene su correlato discursivo en la hibridación del género de la loa, que se convierte en un espacio especular, donde la representación del pasado refleja el presente en su prefiguración, lo cual engarza con la ideología del patriotismo criollo y su hipótesis de una evangelización de América en tiempos ancestrales.

Podemos hablar, después de esta breve reseña, de un discurso criollo, no tanto por la temática, sino por cuestiones de índole técnica, procedimental, por la selección de materiales y el juego heterodoxo al que se somete la tradición. Es cierto que el *Neptuno alegórico* no diverge demasiado del canon europeo, pero el *Theatro* ya ejerce una operatoria transcultural sobre el género de la relación de los arcos triunfales, al privilegiar la historia local sobre los arquetipos universales. El *Primero Sueño*, a su vez, adopta el modelo gongorino para exacerbarlo y desplazarlo a otros ámbitos temáticos, al punto de que llegamos a preguntarnos si los tiempos del manierismo y el barroco de la metrópoli no conviven en este poema de Sor Juana e, incluso, si la matriz gongorina puesta en un lugar de preeminencia frente a la tradición clásica no será uno de los rasgos específicos del barroco americano. En la *Libra*, la herencia secular de la antigua retórica se convierte en una estrategia para desarmar los argumentos de las autoridades, antiguas y modernas, y para hacer del vacío la finalidad del proceso hermenéutico. En la loa a *El Divino Narciso*, el género del auto sacramental se sale de su cauce al permitir que la alegoría se convierta en un disfraz de la historia y al hacer de la transculturación, más concretamente, del sincretismo religioso, el tema de la representación.

La conclusión provisoria a la que podemos llegar es que, al menos en estos textos analizados, hay ciertas marcas diferenciales respecto de sus modelos europeos, formas de hibridación que se organizan en base a distintos vectores: hibridez lingüística -el náhuatl junto al latín y al castellano-, hibridez genérica, hibridez de los imaginarios históricos, religiosos y científicos convocados,

hibridez de los modelos adoptados, de las tradiciones poéticas conjugadas. Sobre la base de esto podríamos acordar con Carlos Fuentes que el barroco latinoamericano -dejando pasar la ahistoricidad del término-, es un enmascaramiento, un "arte de desplazamientos" (Fuentes, b, 206), ese desplazamiento que es tan evidente en el *Theatro* o en el desconcertante *Primero Sueño*, así como en las marcas diferenciales que hacen de un auto sacramental una alegoría del pasado y el presente de la Nueva España o que ofrecen en el texto de una disputa astronómica una visión de la sociedad de castas y del proto-nacionalismo criollo.

Se ha dicho también que el barroco es una estrategia articulada de civilización en la modernidad latinoamericana (Kurnitzky, Echeverría, 61). Sin lugar a dudas, las fiestas como ocasión y finalidad del alarde de los letrados, los modos de pensar -como la etimología, la asociación de la letra con el conocimiento y la búsqueda de la verdad, la relación de la razón con la fe-, la estética signada por la impronta de la visualidad y la sensualidad, son todos factores que se evidencian en los textos, pero que atraviesan el espacio textual, lo exceden, funcionando como indicios de una situación de enunciación extra-textual. Los textos analizados, que involucran imaginarios científicos, sociales, políticos, poéticos, religiosos, comparten todos una concepción espectacular, exhibicionista del saber, que se vincula muy estrechamente con la ostentación que para José Luis Romero era constitutiva del modo de vida en las ciudades hidalgas de las Indias. Desde esta perspectiva, adhiero a una definición como la de Deleuze, para quien el barroco no es una esencia sino una operación (Deleuze, 11), una operación, que, en mi opinión, consiste en convertir todo en espectáculo, ya se trate del acervo cultural de las culturas indígenas - pero también de la clásica y la española-, del imaginario religioso, científico e histórico, del hombre, la sociedad o el universo, de las formas de conocer, de las formas de creer, de las formas de poder.

Pero quisiera terminar este trabajo mencionando la peculiaridad del barroco americano -o novohispano, para limitarme a los autores estudiados-, como una más de las variaciones del barroco del siglo XVII y no el apéndice del barroco español que se ha querido ver muchas veces en él. No cabe duda, desde luego, de que la producción de autores novohispanos es tributaria de la

española, comenzando por el legado de la lengua y siguiendo con géneros y temas, modelos y muchos otros aspectos, pero las desviaciones impuestas al capital cultural del que Sor Juana y Sigüenza se apropian son tan importantes, que me atrevo a extender a otros géneros y autores la mecánica que Daniel Torres señalara como propia de la lírica barroca americana, la del *calco aparente*, donde "sobre la huella de una escritura, se percibe otra indiscutiblemente diferente" (Torres, 360).

## **Bibliografía consultada**

- Adorno, Rolena, a, "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales latinoamericanos", **Revista de crítica literaria latinoamericana**. XIV, 28 (1988): 11-27.
- , b, "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad", **Revista de crítica literaria latinoamericana**. XIV, 28 (1988): 55-68.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, "El barroco" en **Teoría de la literatura**. Madrid, Gredos, 1984 (1972): 253-296.
- Aguilar, Gonzalo-Moisés, "Los arcos triunfales de Sor Juana y Sigüenza y Góngora: estética y política del emblema", ponencia presentada a las Jornadas Internacionales de Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, Universidad de Buenos Aires, 1 al 3 de noviembre de 1995.
- Alatorre, Antonio, "Lectura del *Primero Sueño*" en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, coord., **Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz**. México, El Colegio de México, 1993: 101-126.
- Alciato, **Emblemas**. Madrid, Editora Nacional, 1975.
- Alonso, Dámaso, **Estudios y ensayos gongorinos**. Madrid, Gredos, 1960.
- Altamirano, Carlos, Beatriz Sarlo, **Conceptos de sociología literaria**. Bs.As., CEAL, 1980.
- Altuna, Elena, Zulma Palermo, "Textualidades coloniales: periodización y delimitación del área", **Actas del Coloquio Internacional "Letras coloniales hispanoamericanas"**. Bs.As., Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana, 1994, 9-19.
- Anderson Imbert, Enrique, **Historia de la literatura hispanoamericana. La colonia. Cien años de república**. México, FCE, 1979 (1954).
- Arenal, Electa, Stacey Schlau, "El convento colonial mexicano como recinto intelectual" en Julio Ortega y José Amor y Vázquez, eds., **Conquista y contracon-**

quista. **La escritura del Nuevo Mundo**. México, El Colegio de México / Brown University, 279-288.

- Balestrino de Adamo, Graciela, "Autorreflexividad en la escritura de Juana Inés de la Cruz", **Actas del Coloquio internacional "Letras coloniales hispanoamericanas"**. Bs.As., Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana, 1994, 47-55.
- Barisone, José Alberto, "Perfil del letrado colonial en la *Libra Astronómica y Filosófica de Sigüenza y Góngora*", **Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas**, Mar del Plata, 1995 (en prensa).
- Barthes, Roland, **Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria**. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982 (1966).
- Bellini, Giuseppe, **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid, Castalia, 1985.
- Benassy-Berling, Marié-Cecile, **Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz**. México, UNAM, 1983.
- Benjamin, Walter, **El origen del drama barroco alemán**. Madrid, Taurus, 1990 (1928).
- Beverley, John, "Nuevas vacilaciones sobre el barroco", **Revista de crítica literaria latinoamericana**. XIV, 28 (1988): 215-227.
- Binaburo Itúrbide, J.A., "El mito como paradigma de saber sapiencial (Aproximación al mito como símbolo y metáfora colectiva que garantiza la permanencia de la memoria del hombre y su mundo)", **Letras de Deusto**, vol. 23, 57 (Enero-Febrero 1993): 25-36.
- Brading, David, **Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867**. México, FCE, 1991.
- Camarero, Antonio, "Teoría del símbolo, empresa y emblema en el humanismo renacentista (Claude Mignault, 1536-1606)", **Cuadernos del Sur**, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, UNS, 11 (julio de 1969-junio de 1971): 63 - 103.

Carilla, Emilio, a, "La lírica hispanoamericana colonial" en Luis Iñigo Madrigal, coord., **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial.** Madrid, Cátedra, 1992, 235-274.

—————, b, **La literatura barroca en Hispanoamérica.** Madrid, Anaya, 1972.

—————, c, **Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas.** Madrid, Gredos, 1983.

Castoriadis, Cornélius, "La institución imaginaria de la sociedad" en Eduardo Colombo comp., **El imaginario social.** Montevideo, Nordan-Comunidad, 1989: 27-63.

Chartier, Roger, **El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.** Barcelona, Gedisa, 1992.

Checa, Jorge, "Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso" en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, coord., **Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz.** México, El Colegio de México, 1993: 127-136.

Cicchini, Susana Aida, "Transformaciones a la metamorfosis de Narciso en *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz" en **Teatro. Análisis. Dieciséis trabajos.** 1982-1989. Bs.As., 1990: 115-127.

Cioranescu, Alejandro, **El barroco o el descubrimiento del drama.** Universidad de la Laguna, 1957.

Colombi, Beatriz, "Notas para una *mujer docta*: sujeto y escritura en Sor Juana" en **Actas de las VIII Jornadas de Investigación,** UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993, 11-16.

Colombo, Eduardo, **El imaginario social.** Montevideo, Nordan-Comunidad, 1989.

Curtius, Ernst Robert, **Literatura europea y edad media latina.** 2 tomos. México, FCE, 1975 (1948).

Darembert, Ch., Edm. Saglio, **Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.** Graz, Austria, Akademische Druck, Verlagsanstalt, 1969.



- Debray, Régis, **Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.** Barcelona, Paidós, 1994 (1992).
- Deleuze, Gilles, **El pliegue. Leibniz y el barroco.** Barcelona, Paidós, 1989 (1988).
- De Torre, Guillermo, a, **Claves de la literatura hispanoamericana.** Bs.As., Losada, 1968 (1959).
- , b, **Del 98 al barroco.** Madrid, Gredos, 1969.
- Díaz Plaja, Guillermo, **El barroco literario.** Bs.As., Columba, 1970 (1940).
- D'Ors, Eugenio, **Lo barroco.** Madrid, Tecnos, 1993.
- Dubois, Claude-Gilbert, **El manierismo.** Barcelona, Península, 1980 (1979).
- Duque, Félix, "La conciencia del mestizaje: el Inca Garcilaso y Sor Juana Inés de la Cruz", **Cuadernos Hispanoamericanos**, 504 (1992): 7-31.
- Foucault, Michel, **Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.** México, Siglo XXI, 1993 (1966).
- Franco, Jean, a, "La cultura hispanoamericana en la época colonial" en Luis Iñigo Madrigal, coord., **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial.** Madrid, Cátedra, 1992: 35-53.
- , b, **Introducción a la literatura hispanoamericana.** Caracas, Monte Ávila, 1970 (1969).
- Fuentes, Carlos, a, "El barroco y los espacios en blanco" en **Página/12**, suplemento "Primer plano", 19.VI.1994, 8.
- , b, **El espejo enterrado.** Madrid, FCE, 1993 (1992).
- García Canclini, Néstor, **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México, Grijalbo, 1990.
- Genette, Gerard, **Palimpsestos. La literatura en segundo grado.** Madrid, Taurus, 1991.

- Grupo  $\mu$ , **Retórica general**. Barcelona, Paidós, 1987 (1982).
- Gruzinsky, Serge, **La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a *Blade Runner* (1492-2019)**. México, FCE, 1994 (1990).
- Hatzfeld, Helmut, **Estudios sobre el barroco**. Madrid, Gredos, 1973.
- Hauser, Arnold, **Historia social de la literatura y el arte**. Tomo II. Madrid, Guadarrama, 1971.
- Henríquez Ureña, Pedro, **Las corrientes literarias en la América Hispánica**. México, FCE, 1978 (1945).
- Horacio, **Arte poetica**. Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién. México, UNAM, 1970.
- Jara, René, Nicholas Spadaccini, "Introduction: Allegorizing the New World" en **1492-1992. Re/discovering. Colonial writing**. Minneapolis, The Prisma Institute, 1989, 9-50.
- Jitrik, Noé, "El balcón barroco: ensayo de semiótica del teatro" en **El balcón barroco**. México, UNAM, 1988, 124-145.
- Körte, A., P. Händel, **La poesía helenística**. Barcelona, Labor, 1973.
- Kurnitzky, Hertz, Bolívar Echeverría, **Conversaciones sobre lo barroco**. México, UNAM, 1993.
- Lafaye, Jacques, a, "¿Existen *letras coloniales*?" en Julio Ortega y José Amor y Vázquez, eds., **Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo**. México, El Colegio de México/Brown University, 641-650.
- , b, **Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México**. México, FCE, 1993 (1974).
- Leal, Luis, "El hechizo derramado: elementos mestizos en Sor Juana" en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, coord., **Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz**. México, El Colegio de México, 1993: 185-200.

- Ledda, Giuseppina, "Predicar a los ojos", *Edad de Oro*, VIII (1989): 129-142.
- Leonard, Irving, a, **Don Carlos de Sigüenza y Góngora. A Mexican Savant of the Seventeenth Century.** Berkeley, University of California Press, 1929.
- , b, **La época barroca en el México colonial.** México, FCE, 1993.
- , c, "Prólogo" a Carlos de Sigüenza y Góngora, **Sus obras.** Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, IX-XXXI.
- Lezama Lima, José, "La curiosidad barroca" en **Confluencias. Selección de ensayos.** La Habana, Letras cubanas, 1988, 229-246.
- Lucena Salmoral, Manuel, "Hispanoamérica en la época colonial" en Luis Iñigo Madrigal, coord., **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial.** Madrid, Cátedra, 1992.
- Ludmer, Josefina, "Tretas del débil" en **Tiempo argentino, Sección Cultura, Bs.As.,** 19.IX.1986, 2-4.
- Maravall, José Antonio, **La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica.** Barcelona, Ariel, 1975.
- Méndez Plancarte, Alfonso, a, "Introducción" a las **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz.** Tomo I. México, FCE, 1951, VII-LXVIII.
- , b, "Estudio liminar" a las **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz.** Tomo III. México, FCE, 1952, VII-XCVIII.
- Mignolo, Walter, a, "Anahuac y sus otros: la cuestión de la letra en el Nuevo Mundo", **Revista de crítica literaria latinoamericana.** XIV, 28 (1988): 29-53.
- , b, "Literaridad y colonización: un caso de semiosis colonial", **SYC,** 2 (1991): 91-118.
- , c, "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales" (en prensa)
- Moraña, Mabel, "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica", **Revista de crítica literaria latinoamericana,** XIV, 28 (1988): 229-251.

- Mortara Garavelli, Bice, **Manual de Retórica**. Madrid, Cátedra, 1991 (1988).
- Ong, Walter, **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra**. México, FCE, 1987.
- Orozco, Emilio, **Manierismo y barroco**. Madrid, Cátedra, 1988 (1970).
- Ortiz, Fernando, **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Panofsky, Erwin, **Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte**. Madrid, Cátedra, 1989.
- Paz, Octavio, **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. Bs.As., FCE, 1992 (1982).
- Perelman, Ch. y L. Olbrechts-Tyteca, **Tratado de la argumentación. La nueva retórica**. Madrid, Gredos, 1989 (1958).
- Pizarro, Ana, coord., **La literatura latinoamericana como proceso**. Bs.As., CEAL, 1985.
- Rama, Ángel, a, **La ciudad letrada**. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- , b, **Transculturación narrativa en América Latina**. México, Siglo XXI, 1985.
- Real Academia Española, **Diccionario de Autoridades**. Edición facsimilar. Madrid, Gredos, 1984 .
- Reyes, Alfonso, **Letras de la Nueva España**. México/Bs.As., FCE, 1948.
- Ricard, Robert, "Reflexiones sobre *El Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz", s/f.
- Romero, José Luis, **Latinoamérica: las ciudades y las ideas**. Bs.As., Siglo XXI, 1986 (1976).
- Sabat de Rivers, Georgina, "Sor Juana Inés de la Cruz" en Luis Iñigo Madrigal, coord., **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época**

colonial. Madrid, Cátedra, 1992, 275-293.

Sánchez Robayna, Andrés, **Para leer *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz.** México, FCE, 1991.

Sarduy, Severo, **Ensayos generales sobre el Barroco.** México/Bs.As., FCE, 1987.

Sarmiento, Alberto, María Pardo, "El claroscuro de la ciencia mexicana del siglo barroco" en Elías Trabulse, **Historia de la Ciencia en México. Estudios y textos. Siglo XVII.** Tomo II. México, FCE, 1984, 9-15.

Shelly, Kathleen, Grinor Rojo, "El teatro hispanoamericano colonial" en Luis Iñigo Madrigal, coord., **Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial.** Madrid, Cátedra, 1992, 319-352.

Sibirsky, Saúl, "Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). La transición hacia el iluminismo criollo en una figura excepcional", **Revista Iberoamericana**, vol. XXXI, 60 (1965): 195-207.

Sigüenza y Góngora, Carlos, a, **Poemas.** Recopilados y ordenados por Irving Leonard. Estudio preliminar de E. Abreu Gómez. Madrid, Biblioteca de Historia Hispano-Americana, 1931.

-----, b, **Seis obras.** Prólogo de Irving Leonard, edición, notas y cronología de William G. Bryant. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

Sommer-Mathis, Andrea, et al, **El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la casa de Austria (1492-1700).** Madrid, Mapfre, 1992.

Sor Juana Inés de la Cruz, a, **FAMA, Y OBRAS POSTHUMAS DEL FENIX DE MEXICO, DEZIMA MUSA, POETISA AMERICANA, SOR JUANA INES DE LA CRUZ.** Edición facsimilar con un prólogo de Fredo Arias de la Canal. México, Frente de Afirmación Hispanista, 1989.

-----, b, **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz.** Edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto Salceda. 4 tomos. México/Bs.As., FCE, 1951-1957.

-----, c, **Obras completas.** Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1992.

- Starobinsky, Jean, **La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)**. Madrid, Taurus, 1974 (1970).
- Suárez Rodillo, Carlos Miguel, **El teatro barroco hispanoamericano. Tomo I**. Madrid, José Porrúa Turranzas, 1981.
- Tapié, Victor-Lucien, **El barroco**. Bs.As., EUDEBA, 1963 (1961).
- Todorov, Tzvetan, **Teorías del símbolo**. Caracas, Monte Avila Editores, 1993 (1977).
- Torres, Daniel, "Del calco aparente: una lectura de la lírica barroca americana" en Julio Ortega y José Amor y Vázquez eds., **Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo**. México, El Colegio de México/Brown University, 355-361.
- Trabulse, Elías, a, **Ciencia y religión en el siglo XVII**. México, El Colegio de México, 1974.
- , b, **Historia de la ciencia en México. Estudios y textos. Siglo XVII**. Tomo II. México, FCE, 1984.
- , c, **Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora**. México, El Colegio de México, 1988.
- Valbuena-Briones, Ángel, "El auto sacramental en Sor Juana Inés de la Cruz" en Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, coord., **Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz**. México, El Colegio de México, 1993, 215-225.
- Vidal, Hernán, **Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas**. Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.
- Villar Dégano, Juan F., "Espacio, tiempo y figuración en las *celebraciones* españolas del barroco", **Letras de Deusto**, vol. 23, 60 (1993): 45-69.
- Virilio, Paul, **La máquina de visión**. Madrid, Cátedra, 1989.
- Wachtel, Nathan, "La aculturación" en Nora Le Goff et al, **Hacer la historia.....**,

135- 156.

Weisbach, Werner, **El barroco. Arte de la Contrarreforma.** Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

Wölfflin, Heinrich, **Conceptos fundamentales en la Historia del Arte.** Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

Xirau, Ramón, **Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz.** Bs.As., EUDEBA, 1967.

Zanetti, Susana, "Volviendo a *Primer Sueño*" en **Actas del Coloquio internacional "Letras coloniales hispanoamericanas"**. Bs.As., Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana, 1994, 153-162.