

## DARIO PUCCINI

# PINCELES DE SOR JUANA

Traducción de Ida Vitale

**D**ario Puccini es quizá el crítico italiano que mejor conoce las letras hispánicas. A su empeño y su inteligente erudición debemos, además de numerosos artículos y ensayos, un ejemplar Romancero de la resistencia española (que Ediciones ERA publicó en 1967, en una versión ampliada de la italiana y que debería reeditar) y un pequeño pero notable libro: Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del barocco messicano (que algún editor de nuestra lengua debería publicar).

Voy a emplear de inmediato, sólo en dos ocasiones, el término "manierismo", para no emplearlo más adelante, aunque aludiré con frecuencia a sus probables principios como a un fenómeno a menudo subyacente. El caso que voy a presentar es en alguna medida anómalo: en cuanto es periférico (perteneciente al México colonial, alejado en el tiempo (finales del siglo XVII) y relativo a una personalidad, una monja escritora, en vago olor de herejía y, en todo caso, abiertamente acusada de ocuparse demasiado de la literatura profana y mundana en vez de la religiosa y devota: sor Juana Inés de la Cruz.

Mundano y refinado era el ambiente de la colonia, por naturaleza limitado y aislado, y extremadamente decorativas eran todas o casi todas sus prácticas de escritura: poesías con rima establecida, sonetos acrósticos, arcos de triunfo y ceremonias cortesanas ilustradas con composiciones de circunstancias, certámenes poéticos varios, etcétera. Una España trasplantada, transferida en todos los sentidos, y conservada en un invernadero, ya agotada en arroyuelos secundarios la feliz estación literaria del gran Siglo de Oro, poesía y teatro, espléndida conjunción de público y creación literaria. Y sin embargo, en aquel ambiente restringido, limitado a intelectuales y a jesuitas de alta cultura, no era raro encontrar fermentos de cientificismo y de experimentalismo, lo que también puede verse en sor Juana.

¿Cómo y dónde aflora o reverdece el manierismo, la más o menos divina manera, en un contexto claramente barroco y contrarreformista? En un sistema metafórico de origen clásico y culto, y en cualquier caso de vuelta o de retorno; en un predominio significativo de la cultura y de la sensibilidad visual, con implicaciones icónicas y pictóricas; en una actitud ornamental que, a menudo, se agota en sí misma, pero que es fuertemente alusiva e intertextual; en una recuperación de "citas" y formas del siglo XVI, en general privadas de los correspondientes soportes político-morales; en una proliferación de modos metafóricos, basada en una reite-

rada conciencia de lo ya codificado; y así sucesivamente.

Aquí me ocuparé sólo de uno de estos aspectos: el predominio de la cultura y de la sensibilidad visuales con las respectivas implicaciones icónicas y pictóricas. Tal predominio no era nada nuevo en aquellos tiempos, ni, por supuesto, exclusivo de sor Juana Inés de la Cruz. Pertenecía a toda una tradición —contrarreformista, jesuita, etcétera. Pero en sor Juana se configura de modo destacado y especial: se vuelca plenamente en la poesía, impregna versos y prosa y tiene una razón profunda, o profundamente circunstancial: tiene detrás la presencia y la urgencia del verbo evangelizante, vivido en este caso —hay que decirlo— desde el lado del evangelizado, es decir, el indio. Lo visual es considerado el mejor instrumento para la persuasión y la "retórica de los colores" (esta expresión se encuentra muchas veces en sor Juana) o la retórica *tom couri* vuelve a ser un "arte de la persuasión". Una cita aclarará de modo elocuente todo esto.

El "auto sacramental" *El divino Narciso* —del que más adelante volveré a hablar— está precedido de una "Luz", donde en precisa alegoría dialogan el Occidente ("indio galán, con corona") y América (vestida de "india bizarra"), con La Religión (vestida de "Dama española") y El Cielo (vestido de Capitán General y armado), acompañados estos dos últimos por soldados españoles. En determinado momento La Religión, que debe explicarle al Occidente (indio) el Sacramento de la Eucaristía, afirma:

Pues vamos. Que en una idea metafórica, vestida de retóricos colores, representable a tu vista, te lo mostraré; que ya conozco que tú te inclinas a objetos visibles, más que a lo que la Fe te avisa por el oído; y así,

es preciso que te sirvas  
de los ojos, para que  
por ellos la Fe recibas

Así, pues, la conversión del indio, ya entregado a otras creencias (y sor Juana habla de éstas y no de diabluras paganas) debe pasar por los ojos, a través de imágenes visuales.

Pero si éste es el fundamento doctrinal del empleo de las alegorías representadas, otros y más profundos efectos extrae sor Juana de su predilección visual — icónica y pictórica — en la estela de una abundante e interrumpida tradición.

Antes que nada recordemos la tradición de la literatura emblemática, o sea de los emblemas y de las insignias: un corpus homogéneo (y no homogéneo) de sentencias y lemas ilustrados que desde la Italia del humanismo se extendió por el resto de Europa — con origen indiscutible en los *Emblemmata* de Andrea Alciato — y que tuvo gran fortuna en tierras ibéricas, como instrumento perfecto de la persuasión contrarreformista.

En el *Neptuno alegórico*, una obra en prosa y verso (tan elegante como aburrída) que debía funcionar como guía e ilustración verbal del Arco de Triunfo erigido en 1680 en la ciudad de México, para acoger al nuevo virrey, don Tomás de la Cerda, Marqués de la Laguna, es natural que sor Juana derruchara sus dotes de escritora en función representativa, en este caso en sentido laico, y que en el debido momento recurriese cuatro veces en pocas páginas a los emblemas de Alciato como para darle indicaciones concretas al anónimo pintor al que le habían sido encargados los lienzos, las grandes telas que, se supone, señalaban el recorrido del cortejo virreinal. Puede incluso tener cierto interés, siempre con el mismo propósito, que sor Juana utilizase, además de numerosas citas de Ovidio, Horacio, Virgilio y Quintiliano, algunos textos de la literatura mitológico-alegórica del siglo XVI italiano, como los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, *Le imagini de i dei e de gli antichi* de Vincenzo Cartari y las *Mythologie* de Natale Conti.

Según el profesor José Pascual Buxó, sor Juana habría tenido presentes otros emblemas, tomados de la *Idea de un príncipe político-cristiano* de Saavedra Fajardo (a su vez, según parece, tomados de la *Emblemática política* de Jacob Bruck, de 1618), como modelos figurativos de los 24 versos iniciales de su poema *Primero sueño*, que canta las vicisitudes del sueño, desde la noche al alba, desde el momento en que nos dormimos hasta que despertamos:

Piramidal, funesta, de la tierra  
nacida sombra, al Cielo encaminaba  
de vanos obeliscos punta alta,  
escalar pretendiendo las Estrellas,  
si bien sus luces bellas... etc.

en donde el elemento conductor de los versos es una sostenida e insistente visualidad, aunque los emblemas que la habrían inspirado aparecen aún como un sostén teórico y doctrinal.

Distinto es el caso — siempre en relación con el empleo de los emblemas — de algunos versos de una composición amorosa (una lira), en la cual la escritura (¿la escritora?) manifiesta toda su pasión por un amante lejano y quizás perdido. Es en dicha composición, característica de esta lírica, apoyada en figuraciones de la melancolía y de la

ausencia o bien en sucesivas imágenes del todo visualizadas, donde aparece el verso sinestésico "óyeme con los ojos", que parece concentrar en sí el tema que estoy tratando. Los versos que nos interesan son los siguientes:

Si ves el ciervo herido  
que baja por el monte, acelerado,  
buscando, dolorido,  
alivio al mal en un arroyo helado,  
y sediento al cristal se precipita,  
y solamente lo que toco veu.

Sor Juana no sólo usa a su modo la frase de Gracián "ni hay anteojos que alteren los objetos como los afectos", también transforma el "credens in quod videt" de Alciato en la afirmación única de una directa percepción sensible y precisamente visoria: no dice "creo en lo que toco", sino "lo que toco veo". Se ha volcado de nuevo en poesía toda la carga simbólica y figurativa del emblema, pero además ha dado lugar ahora a dos opciones sólo en apariencia contradictorias: por una parte, a la desconfianza de todo lo que no sea

*Que todo se deve fazer con sazón.*



Todos nos mandan que nos demos prisa  
Y que nos detengamos, por que sea  
Un medio entre pararnos y ir deprimosa.  
Aquesto aqueste pez <sup>11</sup> mostrar desea,  
Porque él es tardo, y la saeta amuesa <sup>12</sup>  
(Que ser ligera no ay quien no lo vea),  
Que ansí serán las cosas bien tratadas,  
Que son con tal sazón deliberadas.

Emblema de la flecha y de la rémora (Alciato).

sensiblemente verificable, de toda ilusión y de cualquier *sombra* sin esperanza de un posible *día*; por otra, tiene fe en las posibilidades de la fantasía creadora, concentrada en su energía visual.

Esta primacía del elemento visual, asimilado y superpuesto al elemento táctil (adulto el primero, infantil el segundo) queda confirmada por el final de otro soneto en el cual la poetisa (¿la poetisa?) le escribe al amante incrédulo ante su amor:

no te atormenten más celos tiranos,  
ni el vil recelo tu quietud contraste  
con sombras necias, con indicios vanos,  
pues ya en líquido humor viste y tocaste  
mi corazón deshecho entre tus manos.

En este caso, la posición serial del *ver* y del *tocar* (viste y tocaste) confluye en una imagen metafórica —“el corazón deshecho”— que de nuevo instaura la primacía de lo visual y hace intuir un vínculo muy probable con la pintura y la escultura de su época, con sus ribetes de hiperrealismo,

rostros lacrimosos y corazones deshechos, obtenidos con relieves de estuco y colores.

Agotados los ejemplos tomados de los emblemas, entro en otro campo. Este pone de relieve otros signos de la cultura icónica y pictórica de sor Juana. Volviendo al auto sacramental *El divino Narciso*, encontramos no sólo muchísimos “colores alegóricos”, “metafóricas frases”, “metafórica idea”, “locución metafórica” y otras expresiones por el estilo, sino también una vasta gama de oposiciones binarias entre efectos ópticos y efectos acústicos. El tema principal de esta obra teatral “a lo divino” es, precisamente, la divinización de la figura de Narciso (alegoría de Cristo), perseguido por las tentaciones amorosas y blasfemas de Eco (mujer); se establece así una contraposición muy significativa entre los dos reflejos: el visual (positivo) y el acústico (negativo). La victoria final corresponde al elemento visual (Narciso se refleja en la Naturaleza Humana y en la Naturaleza *tout court*, en el paisaje humano y ambiental), sintetizado precisamente en un personaje como Narciso, tan emblemático para toda la cultura de que aquí nos ocupamos.



EMBLEMA XII.

*El malo sin que alguno le persiga  
huye, qual en su herido y mal llagado,  
que del temor sin ver quien le ha tirado  
su sombra le es contraria y enemiga.  
Y huye como de sí, porque le obliga  
el dolor que le tiene traspassado,  
a no poder en punto estar parado,  
temiendo que la muerte se le siga.  
Así el malvado siendo perseguido  
de su consciencia sola donde quiera,  
quando su mal esta mas escondido.  
Huye sin le seguir desta manera,  
porque la culpa misma en que ha caído,  
dentro de sí le aize, muera, muera.*

F. S.

Emblema del siervo herido (Horozco y Covarrubias).

*Bivir templadamente y no creer  
de ligero.*



El ser templado y no creer fácilmente  
Ser certidumbre de la vida humana  
Dixo Epicarmo. Mira la prudente  
Mano con ojos, que jamás fue vana  
Por creer lo que ve tan solamente.  
Mira el Polco, señal de la anciana  
Templanza, con el qual apartar pudo  
Heráclito del bando al pueblo tudo.

Emblema de la mano oculta (Alciato).

A este respecto me limito a un simple rastreo, de por sí suficientemente demostrativo. Por lo demás, es evidente que el análisis ofrecerá muchos otros resultados inherentes a nuestro tema. Una prueba de ello podemos encontrarla en la primera escena del auto, donde Naturaleza Humana, dirigiéndose a la Sinagoga y a la Gentilidad, explica la intención misma del auto:

Y así, pues Madre de entrambas  
soy, intento con colores  
alegóricos, que ideas  
representables componen,  
tomar de la una el sentido,

(A la Sinagoga)

tomar de la otra las voces,

(A la Gentilidad)

y en metafóricas frases,  
tomando sus locuciones  
y en figura de Narciso,  
solicitar los amores  
de Dios, a ver si dibujan  
estos obscuros borrónes 15 bis  
la claridad de Sus luces.

Frase que, relacionada con otras de la misma sor Juana, nos conduce a un tema fascinante: la discusión sobre la pintura de manchas, presente —como ha demostrado Mario Socrate en un ensayo— en toda la cultura literaria del Siglo de Oro, con referencias que van de Tiziano a Velázquez, además de los tratadistas de arte italianos y españoles. En efecto, en dos acciones sor Juana habla de *borrón* en contraposición a *Bosquejo* (término técnico de la pintura). Una, en el romance 19, en ocasión de un retrato a "Filis", donde escribe:

pues ya al pincel permitiste  
querer trasladar tu Cielo,  
en el que siendo borrón  
quiere pasar a bosquejo.

La segunda vez, en una de sus "endechas" (la número 72), que termina con estos versos:

Esta, de Belilla  
no es retrato, no;  
ni bosquejo, sino  
no más de un borrón.

Una confirmación más compleja y completa de esta sensibilidad pictórica, estimulada incluso en niveles muy técnicos, puede hallarse en un pasaje del *Primero sueño*, en el punto en que sor Juana, al referirse a la Linterna Mágica, inventada por el tan citado por ella Athanasius Kircher, parece más bien aludir claramente a efectos exquisitamente pictóricos. Para describir las visiones del sueño y del ensueño, sor Juana escribe:

Así linterna mágica, pintadas  
representa fingidas  
en la blanca pared varias figuras,  
de la sombra no menos ayudadas  
que de la luz: que en trémulos reflejos

los competentes lejos  
guardando de la docta perspectiva,  
en sus ciertas mensuras  
de varias experiencias aprobadas,  
la sombra fugitiva,  
que en el mismo esplendor se desvanece,  
cuerpo finge formado,  
de todas dimensiones adornado,  
cuando aun ser superficie no merece.

Intento una traducción literal —nada fácil— y dejo para el final el comentario. "De la misma manera la linterna mágica, representa pintadas varias figuras que son simuladas en la pared blanca, ayudada tanto por la sombra como por la luz: tanto que en sus trémulos reflejos, conservando las necesarias distancias de la docta perspectiva, confirmada en sus precisas medidas por repetidos experimentos, la misma sombra fugitiva, que en el mismo esplendor se desvanece, le da la apariencia de un volumen consistente, compuesto por todas las dimensiones, que no se trata ni siquiera de una verdadera superficie".

Dejando de lado otras consideraciones, hay que señalar aquí al menos tres aspectos: primero, que las figuras producidas por la linterna mágica son "ayudadas" o, mejor, determinadas tanto por la sombra como por la luz (como, me parece, ocurre en cierta pintura, por ejemplo la de Caravaggio). Segundo, que todo depende de los "componentes lejos" dictados por la "docta perspectiva", fijada en exactas medidas tras varios experimentos. Aquí la expresión *docta perspectiva* recuerda, por aliteración (y no solo por aliteración) la *dolce prospettiva* de remota tradición italiana e incluso la *docta pintura* del tratadista español Carducho, y hasta la *dadada perspectiva* de Calderón. Todo lo cual hace ver, desde luego, que sor Juana tenía un conocimiento directo de las discusiones sobre la perspectiva. Tercero y último: que a través de la sombra fugitiva se obtiene "cuerpo... formado, de todas dimensiones adornado" (consistentes volúmenes de todas las dimensiones previstas), aunque la blanca pared con sus trémulos reflejos ni siquiera merece ser llamada superficie. En consecuencia, el relieve está asegurado por la movilidad de las figuras, o dicho de otro modo, por la posibilidad que tiene la pintura de simular el movimiento.

Llegado a este punto, dejo en suspenso el discurso sobre estos numerosos y claros indicios y sugerencias. Por lo demás, del uso técnico o tecnicista del mismo lenguaje literario en sor Juana, con fuertes indicios de metapoesía, según una precisa conciencia de los códigos, tanto pictóricos o musicales como literarios. Pero éste sí es, realmente, otro tema.

Debo, por el momento, dejar de lado —ya que su verificación me llevaría demasiado lejos— dos últimas hipótesis sugerentes, relacionadas también con mi tema. La de José Gaos, que en la estructura simétrica del poema *Primero sueño* ha visto más que un reflejo preciso del retablo barroco; y la de Octavio Paz, que con el auxilio de Klibansky, Panofsky, Saxe, incluso de Klein y de Agamben, ha querido ver, en la imagen de la *Melanconia I* de Dürero "una ilustración anticipada de ese pasaje del *Primero sueño* de sor Juana en que el alma, perdida en la noche geométrica y en su perspectiva de obeliscos y pirámides, 'por mirarlo todo, nada veía'".\*