

LECCIONES DE GÓNGORA Y DISIDENCIAS DE SOR JUANA

JOAQUÍN ROSES
(Universidad de Córdoba)

1. GÓNGORA Y SOR JUANA. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFLEXIONES METODOLÓGICAS

Es un lugar común comparar a sor Juana con Góngora. El análisis y la demostración de ese enlace (o divorcio) literario es menos frecuente. Decir de la novohispana que fue seguidora del andaluz es como no decir nada, pues todos los grandes creadores, incluso los más adánicos, tienen sus modelos. Y no sólo eso: aquéllos imitan, emulan y, a veces, van más allá de éstos. En el caso que nos ocupa, la complejidad es de tal dimensión que no sorprende en absoluto el hecho de que, entre la desmesurada bibliografía sobre sor Juana, no contemos con una sola monografía específica sobre el asunto. Lo que sí queda fuera de discusión es que la producción poética de la monja mexicana es amplia y variada, como la de Góngora, con quien comparte, aunque no con el grado de atrevimiento del cordobés, los mestizajes de lo serio y lo festivo, de lo culto y lo popular. Quizá ello explique que, de los poetas coloniales, sea sor Juana Inés de la Cruz quien más se aproxima a la esencialidad del mensaje poético gongorino.

No disponer de un libro de referencia no debe hacernos olvidar varios trabajos parciales sobre este tema. El estudio pionero, si exceptuamos los preliminares de Diego Calleja (contemporáneo de sor Juana y su primer biógrafo), fue el de Eunice Joiner Gates¹, un artículo del año 1939 en que presentaba un nutrido cotejo

¹ Eunice Joiner Gates, «Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz», *Publications of the Modern Language Association of America*, 54.4 (1939), págs. 1041-1058.

de versos de ambos poetas, cuya relación se sustentaba en ciertos ecos léxicos o sintácticos, no todos irrefutables. El análisis se centraba, casi exclusivamente, en el *Primero sueño*, aunque también se ofrecían otros ejemplos significativos pertenecientes al *Neptuno alegórico*, como las reiteradas citas a Góngora en «Razón de la fábrica alegórica, y explicación de la fábula» o la visible huella gongorina en la «Explicación del arco», de la cual Gates señala los catorce primeros versos del fragmento VI, aunque opino que la influencia se extiende a todo el poema. Asimismo, se ponían en relación ciertos pasajes líricos, entre otros, del romance «Grande Marqués, mi Señor» y del *Panegírico al Duque de Lerma*, del famoso romance decasílabo «Lámina sirva el cielo al retrato» y del *Polifemo*.

Del mismo año, pero de carácter más general, es el artículo de Dorothy Schons², donde se examinaba la proyección gongorina no sólo en sor Juana, sino en otros poetas novohispanos. La autora coincide con Gates en la relevancia del *Neptuno alegórico* y señala otras concomitancias menores, pero lo mejor del trabajo está en un solo párrafo donde se exponen las diferencias entra la *Primera soledad* y el *Primero sueño*. Quisiera destacar esas precoces conclusiones porque han sido indebidamente soslayadas. En su libro sobre sor Juana, Octavio Paz³ se quejaba de que, a mediados del siglo xx, Alfonso Méndez Plancarte vituperaba los estudios de Dorothy Schons. Parecía, de ese modo, defenderla de ese agravio, pero la cosa es más retorcida. Cuando Paz cita a Schons (y lo hace con frecuencia) remite a cuatro o cinco artículos suyos de los años veinte y a un libro; en ningún momento cita el artículo de 1939. ¿Por qué? Tengo la impresión de que la defensa de la autora frente a los dicerios de Méndez Plancarte encubre una manifestación de las perversiones intelectuales de Octavio Paz, al haber utilizado dicho artículo sin citarlo. Utilizar es una palabra suave para nombrar el saqueo de ideas novedosas expuestas en el párrafo a que me refería antes. En esas líneas se halla el embrión de los planteamientos de Paz sobre la diferencia entre las *Soledades* y el *Primero sueño* que serán desarrollados en varias páginas de su libro. A lo largo del siglo xx fueron muchos los estudiosos que señalaron dichas divergencias, pero la primera fue Dorothy Schons. Además lo hizo con absoluta claridad y contundencia⁴. Por esa razón es lamentable que no sea mencionada por casi nadie y, por supuesto, resulta denigrante el ninguneo a que la somete Octavio Paz, quien desarrolla esta idea en muchas páginas de su libro sin citar nunca el artículo. Ese párrafo, aunque extenso, merece ser rescatado aquí:

² Dorothy Schons, «The Influence of Góngora on Mexican Literature during the Seventeenth Century», *Hispanic Review*, 7.1 (1939), págs. 22-34.

³ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona: Seix Barral, 1982.

⁴ Cita también el último verso del soneto «Este que ves, engaño colorido», inspirado en el último de «Mientras por competir con tu cabello», de Góngora. Además, como señalé anteriormente, en coincidencia con Gates, destaca la importancia del *Neptuno alegórico* para esta cuestión de influencias.

A good example of how so-called gongorismo in Mexico differs from that developed by Góngora himself is the *Primero Sueño* by Sor Juana Inés de la Cruz. The title reads in part, «que compuso imitando a Góngora.» The title, verse-form, and syntax of the poem (it is the only poem I have found in Mexico imitating more than *a medias* the Andalusian's astonishing syntax) certainly recall the *Primera soledad*, but there the resemblance ends. There are striking differences between the two works. The atmosphere of the poems is altogether different. In the latter it is one of light and color, in the former all is dark, vague, and impressionistic. In the *Soledad* all is clear-cut imagery. The second notable difference is to be found in the subject-matter, which in the *Sueño* is didactic and philosophical, whereas the *Soledad* is merely a description of nature. Sor Juana goes into the physical processes of sleep and the psychological properties of dreams, in which her soul rises as a cloud of vapor and scales the heights and confines of the universe. The poem is characterized by extreme subtlety and obscurity, due not to the language but to the abstract nature of the thought. The poem has none of the beauty of the *Soledades* and is far more difficult to understand.⁵

Aunque no estoy de acuerdo en que las *Soledades* sean sólo una descripción de la naturaleza, y con independencia de los valientes juicios estéticos favorables a Góngora, comparemos los anteriores razonamientos con estos otros de Octavio Paz cuando intenta marcar las diferencias entre ambos poemas:

Góngora, poeta sensual, sobresale en la descripción –casi siempre verdaderas recreaciones– de cosas, figuras, seres y paisajes, mientras que las metáforas de sor Juana son más para ser pensadas que vistas. [...] El mundo de Góngora es un espacio henchido de colores, formas, individuos y objetos particulares [...] En Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro.⁶

Los años centrales del siglo xx están dominados por dos monografías sobre la proyección de Góngora en América, no sólo en sor Juana: una de carácter histórico, geográfico y literario; otra limitada al ámbito novohispano. Me refiero a los estudios generales de Emilio Carilla⁷ y José Pascual Buxó⁸, respectiva-

⁵ Dorothy Schons, *op. cit.*, pág. 30.

⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 470. Otras menciones a la relación entre ambos poemas en págs. 469, 499-500 y 627. Reflexiones de carácter general sobre la influencia de Góngora en págs. 80 y 621. Breve idea, discutible, sobre la práctica en ambos poetas de la poesía cortesana en págs. 269-270.

⁷ Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.

⁸ José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.

mente. Carilla dedica doce páginas⁹ a la relación que estudiamos, centrándose en el *Neptuno alegórico* y en el *Primero sueño*. En el primer caso, el crítico utiliza los mismos ejemplos que Gates, como reconoce en nota.¹⁰ En el segundo, volvemos a sorprendernos con el acarreo de ideas ajenas cuya fuente no se cita, y la fuente es... la misma. Recordemos otra vez los planteamientos de Dorothy Schons reproducidos más arriba, porque lo que ahora vamos a encontrar, casi cuarenta años antes de que apareciera el libro de Octavio Paz, se acerca más a lo que llamaríamos calco:

Los elementos utilizados, así como el desarrollo, no pueden ser los mismos de las *Soledades* porque la atmósfera de ambos poemas es diferente, como son diferentes el colorido, la riqueza, el movimiento de la naturaleza «cambiante» del uno y el proceso vago, limitado, encerrado, del otro. / El asunto del *Primero sueño* presenta dificultades que a veces se resuelven en explicaciones ingenuas, aunque hay que tener en cuenta que la interpretación psico-fisiológica del sueño era difícil de captar con los conocimientos de la época.¹¹

Lógicamente, estas metodologías de trabajo no restan ningún mérito a la monumental labor histórico-panorámica de Emilio Carilla desplegada en ese libro, pero quizá sí a su calidad interpretativa.

El estudio de José Pascual Buxó parte de un planteamiento radicalmente distinto. No se trata de cotejar, ni de hacer listas de autores, sino de estudiar procedimientos estilísticos característicamente gongorinos. Él mismo lo escribe en su «Introducción»¹²:

[A]un en el mejor estudio sobre *El gongorismo en América*, Emilio Carilla suele limitarse a poner frente por frente versos de Góngora y de sus imitadores americanos para que se perciban las evidentes semejanzas de léxico o de tema, pero no se detiene, si no es que muy de pasada, a estudiar la influencia de Góngora en otros aspectos –los estilísticos– que revelarían mucho más que esa superficial semejanza: la absoluta comprensión de cada uno de sus recursos y tácticas fundamentales, de cada una de sus intenciones estéticas, y la correspondiente réplica en sus discípulos de ultramar.¹³

⁹ Emilio Carilla, *op. cit.*, págs. 48-59. Octavio Paz cita el siguiente trabajo, más tardío: Emilio Carilla, «Sor Juana, ciencia y poesía: el *Primero sueño*», *Revista de Filología Española*, 36 (1956).

¹⁰ *Ibid.*, pág. 75: «estudio que me ha servido, aunque, a mi parecer, exagera las reminiscencias». Estoy de acuerdo con ambas afirmaciones.

¹¹ *Ibid.*, pág. 50.

¹² José Pascual Buxó, *op. cit.*, págs. 7-22.

¹³ *Ibid.*, pág. 21.

Estas acertadas premisas convierten su libro en un claro homenaje a los estudios estilísticos de Dámaso Alonso sobre Góngora¹⁴ y nos resulta útil en la medida en que podemos rastrear en sor Juana el uso de las técnicas que, tradicionalmente, se han asociado a la poesía de Góngora. Los cotejos continúan, aunque englobados ahora en las distintas categorías retóricas estudiadas. Con mucha frecuencia se citan versos de sor Juana pero, por imperativo humano, los ejemplos no pueden ser exhaustivos.

Otro de los pilares críticos de mitad del siglo xx, y este sí decididamente sorjuanista, fue Alfonso Méndez Plancarte. Su erudición y trabajo, tanto en la edición aislada del *Primero sueño* como en las notas a su edición de las *Obras completas* de sor Juana¹⁵, ofrece avances irrefutables. Al anotar su poesía, Méndez Plancarte casi nunca olvida las conexiones con Góngora, pero sabe entusiasmarse ante la singularidad de la mexicana:

Así reina Sor Juana en ‘toda la lira’: cristalina y nocturna, solemne y familiarísima, penserosa y risueña, fastuosa y desnuda, escultórica y musical, humana y divina; simultáneamente grande en las escuelas de San Juan y Góngora, de Garcilaso y Calderón, de Alarcón y Quevedo, de Lope y Jacinto Polo, y a la par –y siempre– originalísima.¹⁶

Sin duda, la publicación de las *Obras completas* de sor Juana supuso un hito en el conocimiento de su obra, y una contribución esencial para el desarrollo de estudios posteriores. Por lo que respecta a la interrelación Góngora-sor Juana, esos artículos o trabajos específicos nunca llegaron. Sí encontramos referencias al asunto en las monografías generales que se escriben sobre sor Juana, algo que ya resumió bien Andrés Sánchez Robayna en un artículo que citaré más tarde. Así pues, como hemos comprobado por el repaso anterior, las claves de comparación entre ambos poetas son básicamente estilísticas. En ese estado de cosas, resultó estimulante que, a principios de los ochenta, cuando todavía se

¹⁴ Pascual Buxó categoriza los resultados de su análisis en los siguientes apartados: léxico, cultismos sintácticos, hipérbaton, fórmulas estilísticas, la simetría bilateral, perífrasis y alusión, metáfora e imagen, otras peculiaridades estilísticas.

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño* (con prosificación y estudio y notas), México: Imprenta Universitaria, 1951. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, 4 tomos, ed., introd. y notas A. Méndez Plancarte (tomos I-III) y A. G. Salceda (tomo IV), México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957. Debe consultarse también su monumental edición anterior: *Poetas novohispanos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942, 1944, 1945, 3 tomos.

¹⁶ Alfonso Méndez Plancarte, «Introducción», en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, tomo I: Lirica personal, ed., introd. y notas A. Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1951, págs. VII-LXVIII (pág. XXXVI). Cita también un testimonio anterior, el de Valbuena Prat, quien hablaba del «sello prerromántico» que la distingue «entre la descendencia de Góngora» (pág. XL).

reiteraban las metodologías estilísticas derivadas del libro de Alonso *La lengua poética de Góngora* y de otras aportaciones suyas inolvidables¹⁷, Rosa Perelmuter Pérez demostrara con eficacia que muchos de los cultismos del *Primero sueño* no procedían de Góngora, sino de Herrera¹⁸. Era, por una parte, la denuncia de una obsesión de la crítica por emparejar a sor Juana con Góngora, como si la monja no acudiera a otros poetas y fuera tan pobre lectora que sólo leyera a uno, por genial que sea. Eso es lo que demuestra también uno de los grandes libros (el primero, si no me equivoco) sobre *El sueño*, el trabajo de Georgina Sabat de Rivers¹⁹, donde se repasa todo el ramillete de tradiciones y modelos hasta llegar al poema central de sor Juana.

Aunque han pasado más de veinte años desde que se escribió, el primer estado de la cuestión útil sobre las conexiones entre las *Soledades* y el *Primero sueño* se debe a Sánchez Robayna²⁰, quien completó su revisión crítica con unas reflexiones sobre la silva en que afirma que «la extensión y la naturaleza descriptiva del poema de sor Juana proceden» de las *Soledades*²¹. Es, por tanto, innecesario repasar aquí y documentar bibliográficamente todas esas opiniones en juego examinadas por el autor. Lo que sí haré será recordar cómo, tras la lectura de esas páginas, se deduce una alineación de los críticos en dos grupos: por una parte, aquéllos que defienden que en el poema de sor Juana hay ecos frecuentes y continuados de Góngora (Gates, Méndez Plancarte, Carilla, Pascual Buxó); por otra, quienes señalan las divergencias entre ambos poemas e incluso, en algunos casos, consideran superior al de Góngora el de sor Juana (Vossler, Gaos, Bellini, Xirau, Rivers –más tarde matizaría su opinión–, Sabat, Paz, Perelmuter Pérez).

¹⁷ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid: Revista de Filología Española, 1935. Recopilado luego en sus *Obras Completas*, Tomo V: «Góngora y el gongorismo», Madrid: Gredos, 1978, págs. 7-238. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1955. Recopilado en *Obras Completas*, Tomo V: «Góngora y el gongorismo», Madrid: Gredos, 1978, págs. 239-782.

¹⁸ Rosa Perelmuter Pérez, «Los cultismos no gongorinos en el *Primero sueño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31.2 (1982), págs. 235-256. Incluido luego como parte del capítulo «Los cultismos en el *Primero sueño*» de su libro *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el *Primero sueño**, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, págs. 37-98.

¹⁹ Georgina Sabat de Rivers, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, Londres: Tamesis, 1977.

²⁰ Andrés Sánchez Robayna, «Algo más sobre Góngora y sor Juana» [1988], *Para leer «Primero sueño» de sor Juana Inés de la Cruz*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991, págs. 185-200. Recopilado luego en *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, págs. 101-114. En la pág. 22 de este último libro, el autor confiesa que el ensayo se escribió en 1988 para un número de la revista *El Crotalón* que nunca salió.

²¹ Andrés Sánchez Robayna, *op. cit.* (1991), pág. 198. Como se ve, cito por la primera versión. En la segunda (1993), a esas dos huellas gongorinas, el autor añade «el género» (pág. 112). Prefiero la primera versión, aunque no puedo explicarlo en una nota.

En esta última lista, otra vez es olvidada la pionera de la disidencia, Dorothy Schons, a quien tampoco cita Sánchez Robayna.

Desde principios de los noventa, el estudio comparativo de ambos poetas es frecuente. Antonio Carreño le dedica un artículo muy difundido tanto en inglés como en español donde adopta como clave interpretativa la analogía²². Una vez trazadas las premisas teóricas, Carreño vuelve a la debatida cuestión de la silva en las *Soledades* y el *Primero sueño*, quizá la analogía más relevante entre ambos poemas. La comparación se completa con el estudio de los dos romances de Góngora dedicados al mito de Píramo y Tisbe («Aunque entiendo poco griego» y «La ciudad de Babilonia») y al soneto de sor Juana que trata el mismo asunto («De un funesto moral la negra sombra»). Muchos años después, retomará las conexiones en un trabajo de innegable carga teórica²³ en el que aplica los conceptos de «rastreo de huellas», «desciframiento» y «lectura» a una gran diversidad de textos de sor Juana que se relacionan de ese modo con los de Góngora.

Un *corpus* peculiar de la poesía de sor Juana está formado por los llamados poemas de retrato, que Georgina Sabat de Rivers²⁴ clasificó en cuatro grupos. Esta modalidad lírica ha sido privilegiada por la atención de los críticos, aunque con desigual fortuna. Como no podía ser de otro modo, en estos estudios las alusiones a Góngora como modelo son frecuentes. En mi opinión, el artículo de referencia es el de Martha Lilia Tenorio²⁵ del que han bebido con abundancia otros. Críticos como Octavio Castro López²⁶ siguen su estela hacia temas más específicos, como la comparación entre el soneto de Góngora «Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe» y varios textos líricos de sor Juana. En ocasiones se opta por la visión panorámica, como hace Lisa Rabin²⁷, en un artículo donde se remonta a Petrarca y rastrea su influencia en diversos poemas, entre ellos los de Góngora y sor Juana; salvo ese ascendiente, la comparación entre ambos

²² Antonio Carreño, «De conciertos y 'desconcertos'. La analogía en la lírica del Barroco: de Góngora a sor Juana», *Voz y Letra*, 1 (1990), págs. 143-156.

²³ Antonio Carreño, «“En alas de papel frágil”: de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz», en *Góngora Hoy IV-V*, ed. J. Roses, Córdoba: Diputación (Colección de Estudios Gongorinos, núm. 3), 2004, págs. 97-113.

²⁴ Georgina Sabat de Rivers, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en sus *Estudios de Literatura Hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, págs. 207-223.

²⁵ Martha Lilia Tenorio, «“Copia divina”. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana», *Literatura mexicana*, 5.1 (1994), págs. 5-29.

²⁶ Octavio Castro López, «Memoria de dos retratos: Góngora y sor Juana», *Texto crítico*, 3, 4-5 (1997), págs. 181-202.

²⁷ Lisa Rabin, «Speaking to Silent Ladies: Images of Beauty and Politics in Poetic Portraits of Women from Petrarch to Sor Juana Inés de la Cruz», *Modern Language Notes*, 112.2 (1997), págs. 147-165.

poetas no se aborda. El mejor estudio comparativo de los sonetos «Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe» (Góngora) y «Este, que ves, engaño colorido» (sor Juana) se debe al brillante Alan S. Trueblood²⁸, algunas de cuyas conclusiones transcribo aquí:

Its intense humanity [se refiere al soneto de Góngora] stands out sharply in contrast to the subduing of the personal in Sor Juana's stance. This humanity is based on the speaker's awareness of sharing a strong bent toward artistic creativeness with the painter, on Góngora's evident fascination with the visual in art as in nature, and on an old man's wistfulness as he watches everything alluring slip from his grasp. Such humanity lifts Góngora's sonnet, out of the Renaissance-Baroque borderland where it originates and lets it speak enduringly to human experience. / Sor Juana's sonnet, on the other hand, has its origin in a Christian asceticism that goes back at least as far as Isidore of Seville [...] Fortunately it seems clear, three hundred years after Sor Juana's death, that the sonnet «Este, que ves» was not her last word on the art of painting.²⁹

Existe, por otra parte, una diversidad de temas y formas abordada en diversos trabajos comparativos: Hans-Otto Dill³⁰ reclama la originalidad de sor Juana y establece varias diferencias entre su poesía y la de Góngora. Mientras éste persigue la autonomía y el alto grado de artificialidad de su lengua poética, para la mexicana el lenguaje posee un carácter instrumental, más allá de lo poético, que permite tratar asuntos filosóficos o científicos, de lo cual es buena muestra el *Primero sueño*, donde sor Juana privilegia el afán de conocimiento y defiende los avances técnicos. Dill, no sin tergiversar y olvidando que los dos poetas están separados históricamente por casi un siglo, contrapone esta actitud a la que preside el «Discurso de las navegaciones» en la *Primera soledad*.

Elena del Río Parra³¹ estudia los sonidos, la música y el silencio en Góngora y sor Juana. Obviemos el primer párrafo de su artículo, en que le niega a Góngora conocimientos musicales, pues debe contrastar sus afirmaciones tajantes con estudios ya consolidados. En el resto se procede al análisis del asunto en diversos textos, lo que lleva a la autora a una de sus primeras conclusiones: «[n]o existe ningún intento de creación, sino un seguimiento servil de las formas

²⁸ Alan S. Trueblood, «Two Poets Face Their Portraits: Góngora and sor Juana», *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 26.1 (1999), págs. 59-69.

²⁹ Alan S. Trueblood, *op. cit.*, págs. 68-69.

³⁰ Hans-Otto, «Zwischen Barock und Emanzipation - Sor Juana und Góngora», *Neue Romania*, 16 (1996), págs. 17-25.

³¹ Elena del Río Parra, «Espacios sonoros y escalas de silencio en la poesía de Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24.2 (2000), págs. 307-322.

gongorinas»³². A partir de ahí se van señalando diferencias entre las *Soledades* y el *Primero sueño*, no siempre con buen criterio³³.

La comparación entre ambos poetas se complementa con la del colombiano Hernando Domínguez Camargo en la Tesis Doctoral inédita de Kathryn Marie Mayers³⁴, que tiene como objeto de análisis los procedimientos de la descripción literaria en los tres poetas.

En definitiva, salvo aproximaciones parciales a otros textos, los asedios comparativos han sido realizados con insistencia en los poemas más extensos y relevantes de ambos poetas, *Soledades* y *Primero sueño*. Prueba de ello (y de que el debate sigue abierto) es la atención que le han prestado al asunto a finales del siglo xx y principios del XXI, críticos tan conocidos como Elias Rivers, Antonio Alatorre y José Pascual Buxó. Una breve reseña de estas últimas aportaciones críticas no está fuera de lugar para concluir.

En un estudio generalista sobre Góngora y el Nuevo Mundo³⁵, Rivers aborda la cuestión en las últimas páginas. Su premisa es obvia y clara: «[t]emáticamente estos dos poemas son diferentes, pero formalmente son muy parecidos»³⁶. Para el examen de las similitudes se centra en la silva como forma estrófica y genérica, lo que nos conduce a otra convergencia sugerente: «la silva gongorina cultivaba una retórica de la ausencia de ese yo»³⁷. Como sabemos, ésa es otra de las características del *Primero sueño*, donde las menciones a un sujeto en primera persona se reducen a los versos 617 y 975. A pesar de las coincidencias formales, para Rivers existen matices: «[s]u silva métrica es muy parecida a la de Góngora, pero su función sintáctica es diferente, pues los períodos de Sor Juana son a veces mucho más largos que los de Góngora; es un mundo más complejo y racionalmente articulado»³⁸. Por la vía del análisis expresivo se llega a la siguiente afirmación: «[l]as secciones más puramente gongorinas del *Sueño* son el prólogo y el epílogo, que son las descripciones de la llegada de la noche»³⁹ y

³² *Ibid.*, pág. 311.

³³ Robert Savukinas publica el artículo «Las influencias indígenas, barrocas y gongorinas en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz», en *De texto a contexto: Prácticas discursivas en la literatura española e hispanoamericana*, ed. S. Nagy-Zekmi, Barcelona: Puvill, 1999, págs. 9-15; al menos su segunda parte, dedicada a la proyección de Góngora en sor Juana, no añade nada nuevo.

³⁴ Kathryn Marie Mayers, *Imag(in)ing differently: the Politics and Aesthetics of Ekphrasis in Luis de Góngora, Hernando Domínguez Camargo, and sor Juana Inés de la Cruz*, [tesis doctoral inédita], University of Wisconsin-Madison, 2003.

³⁵ Elias L. Rivers, «Góngora y el Nuevo Mundo», *Hispania*, 75. 4 (1992), págs. 856-861.

³⁶ Elias L. Rivers, *op. cit.*, pág. 860.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ Como demostró Alberto Pérez Amador Adam, en su edición y estudio imprescindibles, la noche no llega, sino que desde el principio del poema «ya se ha instalado cuando repentinamente surge esta sombra coniforme con su base en la tierra dirigiendo su punta hacia las alturas» (Alberto Pérez Amador

de la del día»⁴⁰. En otro orden de cosas, y más cerca de las divergencias, resulta también interesante la observación siguiente sobre los protagonistas de ambos poemas: «[e]s pasivo el peregrino histórico de Góngora; es intelectualmente activa el alma científica de Sor Juana»⁴¹. Tan sugestiva le pareció al propio autor esta declaración que fue convenientemente desarrollada en las páginas finales de un artículo posterior⁴²:

La función del protagonista en ambos poemas es la de proveer un punto de vista, una perspectiva desde la cual se pasa revista a todo lo que se observa en el viaje imaginario. Pero, mientras que el peregrino gongorino es esencialmente pasivo, llevado y traído por otros personajes y dejándose impresionar por ellos y por el paisaje, el alma sorjuanina se eleva esforzadamente y busca, solitaria y muy activa, una comprensión del mundo.⁴³

Otro crítico prestigioso que se ha ocupado del asunto es Antonio Alatorre. En un artículo general sobre el *Primero sueño*⁴⁴ vuelven a trazarse las conexiones. Alatorre, tras recordarnos oportunamente las palabras de Diego Calleja en que señalaba que la materia tratada por sor Juana era más difícil de convertir en poesía que la de Góngora, afirma:

El modelo lingüístico de Sor Juana es ciertamente Góngora, pero ella hizo de esta *imitación*, a lo largo de los 975 versos de su poema, el sello o la garantía de su *originalidad*. Una consecuencia de ello es que los lectores ideales del *Sueño* son quienes ya conocen las *Soledades*, quienes las han leído de veras (y no por encima, ni una sola vez, ni a través sólo de la versión en prosa de Dámaso Alonso).⁴⁵

El trabajo de Alatorre es una apasionada y a la vez reflexiva invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana, cuyos párrafos finales vuelven a la comparación con Góngora:

Adam, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996, pág. 108).

⁴⁰ Elias L. Rivers, *op. cit.*, pág. 860.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 861.

⁴² Elias L. Rivers, «Soledad de Góngora y Sueño de sor Juana», *Salina: Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona*, 10 (1996), págs. 69-75. Recopilado luego en Susana Regazzoni (ed.), «Por amor de las letras». *Juana Inés de la Cruz: le donne e il sacro*, Roma: Bulzoni, 1996, págs. 21-32.

⁴³ Elias L. Rivers, *op. cit.* (1996), pág. 73.

⁴⁴ Antonio Alatorre, «Invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana», *Cuadernos americanos*, 9. 5. 53 (1995), págs. 11-33.

⁴⁵ Antonio Alatorre, *op. cit.*, pág. 13.

Las *Soledades* son la expresión del deseo más íntimo, más profundo de Góngora: salvarse del ajetreo y las intrigas de la Corte, huir del trato con gente echada a perder, y vivir en comunión con la naturaleza inocente, la no contaminada; volver a la prístina Edad de Oro, anterior a la funesta Edad de Hierro. Las *Soledades* son, en verdad, el poema de su vida. También el *Primero Sueño* es la expresión del deseo más íntimo y profundo de Sor Juana: conocerlo todo, leerlo todo, sin límite alguno, sin fronteras, sin estorbos. El *Primero Sueño* es, en verdad, el poema de su vida. Naturalmente, Góngora y Sor Juana sabían que su deseo iba a quedar insatisfecho. Lo sabían de antemano. En cualquier época, y no sólo en el Barroco, la humanidad se topa una y otra vez con el desengaño: no podemos conocerlo todo, tal como no podemos regresar a la Edad de Oro. Pero este desengaño no paraliza la mano de los poetas. Al contrario: en las *Soledades* y en el *Primero Sueño* desborda la alegría, desborda el entusiasmo con que se escribieron.⁴⁶

Concluyo este limitado repaso crítico al estado de la cuestión con un estudioso citado casi al principio, José Pascual Buxó. Su ponencia para el VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro⁴⁷ fue ampliada considerablemente para servir de último capítulo en un libro suyo de aparición relativamente reciente⁴⁸. Hay en él de todo: muchas sugerencias que deberían desarrollarse, viajes de vuelta a relaciones ya establecidas y, como escribí en otro lugar, una carencia notable en cuanto al conocimiento de la bibliografía gongorina más reciente. Sus reflexiones sobre los procedimientos descriptivos y visuales, su concepto de bodegón verbal, del retrato como jeroglífico, son insinuaciones muy aprovechables. También recordarnos que casi nadie ha estudiado cómo funciona la parodia en ambos poetas. Pero, para nuestros intereses, lo más pertinente se halla en el apartado III del capítulo. Es, en toda regla, la manifestación de su disidencia con Octavio Paz a propósito del *Primero sueño*⁴⁹. Dice Pascual Buxó que la intención de Paz respondía a «una decisión exegética preestablecida: persuadirnos de la modernidad del poema de Sor Juana»⁵⁰. Llega a acusar a Octavio Paz (quizá con justicia) de confundir el concepto de «emulación» con

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 32.

⁴⁷ José Pascual Buxó, «El *Sueño* de Sor Juana: reflexión y espectáculo», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M.^a Luisa Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. 1, págs. 89-110.

⁴⁸ José Pascual Buxó, «Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética», en *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*, ed. J. Pascual Buxó, Sevilla: Junta de Andalucía, 2006, págs. 335-400.

⁴⁹ Es curioso, porque el párrafo elegido no es otro que el citado en las primeras páginas de este trabajo mío, que, como he querido demostrar, ocultaba una fuente lejana. Es curioso también que Pascual Buxó no cita esa fuente, Dorothy Schons, de la que deriva el embrión interpretativo de Paz.

⁵⁰ José Pascual Buxó, *op. cit.* (2006), págs. 382-383.

el de «imitación». En suma, frente a la división maniquea de Paz: *Soledades* (poema de la luz) / *Primero sueño* (poema de la sombra), cuya procedencia ya vamos conociendo, Pascual Buxó argumenta convincentemente y demuestra que basar las divergencias entre ambos poemas en ese punto es disparatado. Frente a la vieja idea de que la poesía de sor Juana es más para ser pensada que vista, el crítico concluye: «la poetisa se esforzó con notable éxito por lograr que las realidades abstractas del pensamiento pudieran hacerse visibles». De ese modo, paradojas de la silenciosa vida académica, las ocultaciones de Octavio Paz son la causa de sus condenas más recientes.

Las consideraciones anteriores, quizá plumizas pero necesarias, revelan varias cosas: por una parte, que el debate, como sucede con las grandes obras de la literatura, es y será interminable; por otra, que en el asedio a la cuestión se repiten una y otra vez los mismos planteamientos metodológicos (con predominio del estilístico) y que se recurre a los mismos textos de ambos poetas. Quizá sería más rentable variar los procedimientos y acometer estudios más específicos y parciales, hasta disponer de un buen número de ellos que, desde la misma experimentación crítica, nos permitan reconstruir el mapa general de un fenómeno tan complejo. Por esa razón, he querido comenzar yo mismo, procediendo con modestia, comparando tan sólo dos textos de Góngora y sor Juana que nunca antes habían sido relacionados.

2. IMITACIÓN, EMULACIÓN Y DISIDENCIA: LA DÉCIMA «DIME, VENCEDOR RAPAZ»

He elegido para el cotejo la composición en décimas «Dime, vencedor Rapaz»⁵¹, calificada por Méndez Plancarte como «de amor y de discreción» y que había aparecido en el *Segundo Volumen de las Obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (Sevilla: Tomás López de Haro, 1692):

1 Dime, vencedor Rapaz,	
vencido de mi constancia,	
¿qué ha sacado tu arrogancia	
de alterar mi firme paz?	
Que aunque de vencer capaz	5
es la punta de tu arpón	
el más duro corazón,	
¿qué importa el tiro violento,	
si a pesar del vencimiento	
queda viva la razón?	10

⁵¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, t. I, págs. 234-235. No he encontrado estudios específicos sobre estas décimas.

que conseguiste matarme
mas no pudiste vencerme. 50

En ninguna de las contribuciones bibliográficas reseñadas anteriormente he podido encontrar una sola referencia a estas décimas. Para mí, sin embargo, la conexión con un poema de Góngora es clara, como expodré en las siguientes páginas.

El modelo que sor Juana pretende emular y respecto del cual marca sus originales disidencias es el romance «Ciego que apuntas y atinas»⁵². Es una de las primeras composiciones de Góngora, muy temprana, escrita en 1580, cuando el poeta tenía sólo 19 años:

1 Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios, y rapaz,
vendado que me has vendido,
y niño mayor de edad:
por el alma de tu madre, 5
que murió, siendo inmortal,
de invidia de mi señora,
que no me persigas más.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 10

2 Baste el tiempo mal gastado
que he seguido, a mi pesar,
tus inquietas banderas,
forajido capitán;
perdóname, Amor, aquí, 15

⁵² Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. A. Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000, págs. 7-8. Curiosamente, son pocos los estudios que se le han dedicado. El comentario y las notas de Dámaso Alonso ocupan página y media en *Góngora y el Polifemo*; recopilado en sus *Obras Completas*, t. VII: «Góngora y el gongorismo», Madrid: Gredos, 1984, págs. 285-286. El trabajo de Francisco García Lorca, «“Ciego que apuntas”. Análisis de un poemilla de Góngora», en su *De Garcilaso a Lorca*, Madrid: Istmo, 1984, págs. 199-206, es más extenso e inteligente. José María Micó le reserva las últimas páginas de su estudio «Góngora a los diecinueve años», publicado inicialmente en *Criticón*, 49 (1990); luego incluido en su libro *La fragua de la Soledades*, Barcelona: Sirmio, 1990, págs. 13-32, y finalmente en *De Góngora*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, págs. 37-49; sobre el romance págs. 47-49. Muy reciente y muy completo, con observaciones muy útiles, es el capítulo «De máscaras y amores. (La superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas)», del libro de Antonio Pérez Lasheras, «*Piedras preciosas...*». *Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada: Universidad, 2009, págs. 149-176, que he recibido una vez redactado este artículo. La versión primitiva del mismo aparecida en la revista *Tropelías*, 2 (1991), págs. 129-143, desgraciadamente no la conocía.

pues yo te perdono allá
 cuatro escudos de paciencia,
 diez de ventaja en amar.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 20

3 Amadores desdichados,
 que seguís milicia tal,
 decidme, ¿qué buena guía
 podéis de un ciego sacar?
 De un pájaro ¿qué firmeza? 25
 ¿Qué esperanza, de un rapaz?
 ¿Qué galardón, de un desnudo?
 De un tirano, ¿qué piedad?
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 30

4 Diez años desperdicié,
 los mejores de mi edad,
 en ser labrador de Amor
 a costa de mi caudal;
 como aré y sembré, cogí: 35
 aré un alterado mar,
 sembré una estéril arena,
 cogí vergüenza y afán.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 40

5 Una torre fabriqué,
 del viento en la raridad,
 mayor que la de Nembrot,
 y de confusión igual;
 gloria llamaba a la pena, 45
 a la cárcel, libertad,
 miel dulce al amargo acíbar,
 principio al fin, bien al mal.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 50

Este romance con estribillo es también una buena muestra de la precoz celebridad de don Luis, pues aparece en recopilaciones de 1591, 1592 y 1593 y, por supuesto, es seleccionado en el *Romancero general* de 1600, y en su

reedición de 1602⁵³. Otro indicio de su éxito son sus múltiples imitaciones, de las cuales nos interesarán, como veremos, algunas de ellas. Entre las señaladas por Carreira⁵⁴ no figuran las décimas de sor Juana.

a) Métrica

Aunque las formas estróficas son distintas (un romance y una composición en décimas) las similitudes son notables. En ambos poemas el número de versos es idéntico (50). En el caso de Góngora, estamos ante un romance octosilábico, pero el estribillo de dos versos (un eneasílabo y un pentasílabo) aparece reiteradamente tras dos cuartetos de romance, lo que nos ofrece una estructura externa de 5 pseudo-estrofas de 10 versos⁵⁵. Se trata, por tanto, de un esquema similar al de las 5 décimas del poema de sor Juana.

Otra de las concomitancias métricas afecta a la rima. En Góngora es aguda en «-a», y tal vez sor Juana ha querido marcar la vinculación utilizando inicialmente la misma rima aguda (en este caso consonante, como corresponde a la décima) en el primer verso de su poema («-az»). Para completar las convergencias, obsérvese que la palabra rimada en esta primera posición de rima es «rapaz», la primera también utilizada por Góngora para su primera rima en el primer verso par.

Tras este guiño inaugural (homenaje o diálogo en clave), se reitera el uso de las rimas agudas hasta la mitad del poema: «-ón», «-ón», «-ad» y «-ón». La insistencia en la terminación «-ón» es significativa, pues funciona como un emblema cifrado del eje conceptual del poema de sor Juana: *razón* frente a *pasión*.

b) El comienzo

La estela de Góngora, seguida, matizada y reinventada con originalidad, no es sólo métrica. El arranque del poema nos ofrece ya varias claves. Los versos «Dime, vencedor Rapaz, / vencido de mi constancia» (vv. 1-2) remiten claramente a los tres primeros de Góngora: «Ciego que apuntas y atinas, / caduco dios, y rapaz, / vendado que me has vendido» (vv. 1-3). Aunque lo más evidente es el uso común de la palabra «rapaz», no deja de ser revelador el empleo de

⁵³ Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora*, Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1967. Traducción española: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia, 1987, págs. 228-229. Carreira señala las mismas fuentes en Luis de Góngora, *Romances*, t. I, ed. A. Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, pág. 199.

⁵⁴ *Ibid.*, 197-198.

⁵⁵ El propio Dámaso Alonso, *op. cit.* (1984), pág. 285, habla en su breve comentario de «estrofas», e incluso aparecen numeradas en su reproducción del texto. En su análisis del poema también utiliza la denominación «estrofa» Francisco García Lorca.

un políptoton «vencedor...vencido» que recuerda la paronomasia de Góngora, «vendado...vendido». Sobre la coherencia semántica en el resto del poema tanto de una (bélica) como otra (económica) opción me explicaré más adelante.

Ambos poemas pertenecen al tópico de las quejas al Amor. Como marca del mismo, en los dos casos se emplea una apelación directa a Cupido. La caracterización poética del personaje resulta más rica e ingeniosa en Góngora que en sor Juana, mientras el recurso lingüístico de la apelación a un tú es más explícito en el poema de la monja, por el uso inicial del verbo en imperativo: «Dime» (v. 1). Los imperativos, sin embargo, se demoran en el poema de Góngora hasta los versos «que no me persigas más / *Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz*» (vv. 8-10) y, por supuesto, se reiteran por el sistema de estribillos.

Ahora es el momento de señalar la relevancia de las intermediaciones (sean anteriores o posteriores a Góngora) en el proceso de emulación. El romance de Góngora es muy imitado hasta llegar a sor Juana, por eso es necesario que observemos dos textos, uno posterior al mismo y otro anterior. Muerto ya Góngora, Cosme Gómez Tejada de los Reyes imita su poema en sus décimas «Dime, Cupidillo tierno»⁵⁶ incluidas en su obra *León prodigioso*, 1ª parte (Madrid: Francisco Martínez, 1636)⁵⁷. Resulta revelador que el mismo imperativo, casi el mismo arranque y la misma forma estrófica (décimas) hayan sido empleados por sor Juana en su poema. No podemos detenernos en un análisis completo del poema, pero existen otras coincidencias. Un uso parecido del comienzo en imperativo encontramos también en un poeta anterior a Góngora, Baltasar del Alcázar, autor de una famosa letrilla que comienza «Conténtate ya, rapaz / de las travesuras hechas»⁵⁸. Obsérvese, en este caso, cómo sor Juana coincide con el uso del imperativo inicial al que se suma la aparición en posición de rima de la palabra «rapaz». Los dos ejemplos anteriores demuestran cómo la mexicana no se limita a recurrir al poeta de Córdoba, sino que intenta recorrer la mayoría de los eslabones, anteriores y posteriores a Góngora, de la cadena de textos.

Es raro que ni los estudiosos de Góngora ni los de sor Juana se hayan percatado de estas conexiones. Quizá los editores de la mexicana en el siglo XVII fueron más perspicaces que los críticos del siglo XX y XXI a la hora de detectar lo que

⁵⁶ Relación establecida por Carreira en Luis de Góngora, *op. cit.* (1998), pág. 197.

⁵⁷ El poema de Gómez de Tejada se compone de 13 décimas y comienza en el fol. 106^v. He podido consultarlo en Francisco Mariano Nipho, *Caxón de sastré, o montón de muchas cosas* [...], Madrid: Gabriel Ramírez, 1761. Para Gómez de Tejada *vid.* Abraham Madroñal Durán, «Vida y obra del licenciado Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes (1593-1648)», *Revista de Filología Española*, LXXI (1991), págs. 287-316.

⁵⁸ Relación con Góngora establecida por Carreira en Luis de Góngora, *op. cit.* (1998), pág. 197.

hoy se llama el hipotexto de estas décimas. El título en la edición de 1692 es el siguiente: «Que demuestran decoroso esfuerzo de la razón contra la vil tiranía de un amor violento», descripción que nos remite al estribillo de Góngora.

c) Esquema comunicativo y relevancia de la estrofa central

En el proceso de emulación, las primeras disidencias afloran cuando analizamos el esquema comunicativo interno de ambos poemas. En los dos casos, el sujeto poético se expresa en primera persona: «vendado que *me* has vendido (v. 3) y «*Dime*, vencedor Rapaz» (v. 1) y se dirige a un «tú» (Cupido) detectable por el uso de apóstrofes, posesivos, pronombres y verbos en segunda persona del singular.

Esa es la única coincidencia general, porque el desarrollo de ese esquema es muy distinto en los dos poemas.

El estribillo en el romance de Góngora mantiene (mediante el uso reiterado del imperativo «Déjame» y el apóstrofe «Amor tirano») una presencia obsesiva del «tú» en coherencia con esa persecución implacable con que castiga al sujeto, pero también se produce una variación en el esquema comunicativo, una señal de familia en muchos textos de Góngora. Es el caso de la estrofa tercera, donde el sujeto ya no se dirige a Cupido, sino que parece buscar solidaridad con otros amadores y apela directamente a ellos, empleando la segunda persona del plural: «Amadores desdichados, / que seguís milicia tal, / decidme...» (vv. 21-23). Hacia el final del poema, como sucede en otras composiciones de Góngora, el amante quejoso alcanza cierto grado de ensimismamiento, lo que convierte el cierre en una especie de soliloquio sin destinatario explícito, lo cual puede verse con claridad en las estrofas 4 y 5, donde sólo el estribillo desmiente esa preeminencia del yo.

Lo de sor Juana es muy distinto. Como anoté arriba, se reitera la comunicación con el Amor mediante diversos procedimientos. En primer lugar, los apóstrofes: «vencedor Rapaz» (v. 1), «Amor» (v. 31), «tirano» (v. 37), «Amor» (v. 45); también el posesivo «tu» (vv. 3, 6, 12, 16, 35, 42, 46); junto a los pronombres: «te» (vv. 31, 36) y «ti» (v. 32); y, por supuesto, los verbos en segunda persona del singular: «[d]i» (v. 1), «[t]ienes» (v. 11), «estás» (v. 33), «ocupas» (v. 37), «tienes» (v. 39), «conseguiste» (v. 49), «pudiste» (v. 50). Pero, atención, hay una excepción sublime: sor Juana ha querido liberar del asedio de Cupido la estrofa central, los versos centrales (vv. 21-30), el alma misma de su poema. Esa décima revela un proceder similar al de Góngora en las estrofas 4 y 5, pero con la rotunda diferencia de que no hay estribillo para que el tú siga incordiando en forma de Cupidillo. Esta décima es la isla en el centro del poema, una isla propiedad exclusiva del sujeto que reflexiona ensimismado sobre su lucha interna contra el Amor, conflicto representado conceptualmente por la dicotomía «pasión

/ razón» (vv. 23-24). Ahí sobran todas las apelaciones al tú, y mucho menos a un tú colectivo, el de los amadores, como ocurre en el poema de Góngora precisamente en su lugar central. Sor Juana parece estar mostrando, otra vez, su actitud respondona, su respingo de dignidad frente al modelo. La décima central del poema de sor Juana es como el «Castellano» asediado del verso 40, un espacio de la resistencia frente al Amor, lo que constituye el verdadero núcleo semántico del poema. Por otra parte, la décima tercera en sí misma y en relación con el resto del poema es un ejemplo magnífico de construcción circular, en anillo, que potencia en el nivel formal el concepto de asedio y resistencia numantina⁵⁹. Asimismo, el predominio en el núcleo del poema de imágenes militares (que comentaré luego) consolida este prodigio temático-formal.

d) Ecos léxicos

El modelo (o uno de los modelos), si no me equivoco, es Góngora; sin olvidar el influjo evidente de la poesía de cancionero. La presencia de don Luis es muy visible en el ámbito del léxico. Sor Juana ha querido acumular en el vocabulario de su composición una serie de ecos seleccionados y distribuidos con inteligencia. Para detectarlos vamos a utilizar como herramienta, otra vez, la estrofa central del romance gongorino. La petición de explicaciones a los «[a]madores desdichados» (v. 21) (interlocutores que desaparecen en las décimas de sor Juana), mediante el imperativo «decidme» (v. 23), es reemplazada por la apelación directa, utilizando el mismo verbo, a Cupido: «Dime» (v. 1). Más adelante, en la serie de cinco preguntas retóricas encontramos determinadas palabras que sor Juana emplea o sustituye por otras similares, o por conceptos operativos en el proceso de alegorización de su poema. Así, frente al absurdo (y el chiste era ya antiguo) de que un ciego sea una «buena guía» (v. 23), la mexicana propone que, pese a todos los acosos del Amor «queda viva la razón» (v. 10), verdadera guía en su batalla amorosa. Más claras son otras resonancias: la «firmeza» (v. 25) se convierte en «firme paz» (v. 4); la «esperanza» (v. 26) se transforma en la confianza expresada por el verso 15 («Y así librarme confío»); el «galardón» (v. 27) se transmuta en la «palma» (v. 32). Un hábil juego de emulación y disidencias semánticas.

Los ecos léxicos aparecen también en otras partes. Independientemente de los señalados en el arranque de ambos poemas, tenemos los siguientes: el verso

⁵⁹ Quiero aprovechar esta ocasión para enviar un recuerdo a mis nueve alumnos del curso «El placer de la palabra: erotismo y vida en la poesía hispánica del Siglo de Oro», incluido en el Máster de la Spanish Summer School, Middlebury College, Vermont, Estados Unidos, con quien compartí estas reflexiones en el verano de 2009, y me hicieron notar también que esa construcción en anillo de la estrofa central se fortalece aún más si realizamos una lectura continua de los versos 21 y 30: «[e]n dos partes dividida... pero vencerá ninguna».

«a la cárcel, libertad» (v. 46) es similar a «y presa la libertad» (v. 18); «que no me persigas más» (v. 8) halla su correspondencia en «alterar mi firme paz» (v. 4); la «confusión» (v. 44) se reitera en la «confusión» (v. 22). Pero, como las disidencias tienen que ver con la actitud diversa de ambos sujetos poéticos, según veremos más adelante, la confusión del sujeto en el romance de Góngora es meramente lingüística (externa), mientras la de sor Juana es anímica (interna). Del mismo modo que la «torre» fabricada es una inane torre de viento fruto de la vanidad (vv. 41-44) frente al Castillo conquistado pero defendido por el orgulloso e invencible Castellano (vv. 39-40), que no es otro que el propio espíritu razonador en el poema de sor Juana.

e) Alegorías: económica frente a militar

Todos estos juegos de poeta a poeta me parecen apasionantes, pero donde la emulación competitiva alcanza grados de disidencia sublime es en el ámbito de lo que podríamos llamar, muy pedantemente, alegorías representacionales del conflicto amoroso. Quienes han anotado el poema de Góngora han señalado el uso del tópico de la *militia amoris*, con raigambre en Horacio. El motivo aparece con claridad en los versos iniciales de la segunda estrofa: «Baste el tiempo mal gastado / que he seguido, a mi pesar, / tus inquietas banderas, / forajido capitán» (vv. 11-14); se reitera en el comienzo de la siguiente estrofa: «Amadores desdichados / que seguís milicia tal» (vv. 21-22). Pero luego parece que Góngora se olvida de él. ¿Qué ocurre aquí? ¿El joven Góngora ya diversifica sus universos referenciales en el mismo poema, apelando a otros códigos poéticos, como hará en sus grandes obras, o simplemente es tan inexperto que no mantiene la coherencia lógica de que disfrutamos en otras composiciones suyas de madurez? El caso es que de *militia amoris* poco poquísimo. Será sor Juana la que (quizá con un sentido más convencional y menos atrevido del ejercicio poético y en una especie de salto atrás hacia la poesía de cancionero) retome ese cabo suelto, pues mantendrá desde el principio hasta el final de sus décimas la alegoría militar, como demuestran las palabras del comienzo («vencedor», v. 1) y del cierre del poema («vencerme», v. 50).

Explicaba antes que Góngora es muy dado a jugar con varios tópicos simultáneamente. Este poema, escrito a los 19 años, es una buena muestra de esa forma de proceder. Aparece aquí uno de los campos semánticos más queridos por Góngora, un ámbito referencial que tendrá que ver con su formación vital y poética y que lo perseguirá hasta el final de sus días, un universo que poco tiene que ver con los códigos poéticos y sí mucho con la vida. Me refiero a la economía. Las alusiones o referencias veladas, utilización de chistes y juegos de palabras, que toman como punto de partida el léxico económico y bancario han sido señaladas a propósito de determinados pasajes de las *Soledades* y en

algunas letrillas⁶⁰, pero nadie, que yo sepa, ha detectado este procedimiento en este romance, que demuestra que el jovencito (tal vez aprendiz de tahúr) Góngora ya estaba obsesionado por estas cuestiones.

La palabra «vendido» (v. 3), pese a su sentido figurado ('traicionado'), nos da la primera clave, que (salvo las referencias escasas al tópico de la «militia amoris») es desarrollada en otras menciones de sintagmas o términos económicos: «mal gastado» (v. 11), «escudos» (v. 17), «ventaja» (v. 18), «galardón» (v. 27), «desperdielé» (v. 31), «a costa de mi caudal» (v. 34), «aré», «sembré» y «cogí» (v. 35), «estéril» (v. 37), otra vez «cogí» (v. 38). Como puede comprobarse, se trata de un empleo continuado de este tipo de expresiones alusivas a la economía material, frente a cuya abundancia sor Juana sólo nos ofrece «gano» (v. 36), aunque con sentido más militar que económico.

Y es que, como dije antes, las cinco décimas de sor Juana mantienen una firme coherencia en el despliegue de este campo semántico, fidelidad evidente al tópico de la «militia amoris» y a la poesía de cancionero. Ya se apuntó al principio que las repeticiones iniciales (paronomasia y poliptoton) dan el tono de las dos alegorías: «vendido» (lo económico) frente a «vencedor...vencido» (lo bélico). Otras palabras del mismo corte son «arrogancia» (v. 3), «paz» (v. 4), «vencer» (v. 5), «arpón» (v. 6), «tiro violento» (v. 8), «vencimiento» (v. 9), «viva» (v. 10). Una auténtica saturación. Lo mismo ocurre en la segunda décima: «señorío» (v. 11), «jurisdicción» (v. 12), «domina» (v. 13), «librarme» (v. 15), «atrevimiento» (v. 16), «rendida» (v. 17), «presa» (v. 18), «libertad» (v. 18), «rinde» (v. 19). El conflicto del sujeto se manifiesta en términos de batalla, como explicita el verso central del poema: «Guerra civil, encendida» (v. 25), y reiteran los vocablos siguientes: «vencer» (v. 27), «morirán» (v. 29), «vencerá» (v. 30). La décima cuarta nos ofrece ejemplos muy obvios del desarrollo de esta alegoría: «palma» (v. 32), «resistir» (v. 34), «valentía» (v. 34), «triumfos que te gano» (v. 36), «tirano» (v. 37), «resistillo» (v. 38), «vencido el Castillo» (v. 39), «invencible el Castellano» (v. 40). Y aun a riesgo de ser exhaustivo no quiero dejar de señalar el cierre de la alegoría en la décima quinta: «invicta» (v. 41), «armas» (v. 42), «vil saña» (v. 42), «corta campaña» (v. 43), «batalla tan sangrienta» (v. 44), «ofenderme» (v. 46), «expirar sin entregarme» (v. 48), «conseguiste matarme» (v. 49), «no pudiste vencerme» (v. 50). Este cúmulo de ejemplos demuestra cómo sor Juana, estableciendo una disidencia arqueológica (pues es un paso atrás hacia los cancioneros) ha desarrollado algo que sólo está apuntado en el romance de Góngora. Además, y éste es un mérito de las décimas, la alegoría se ofrece en una suerte de gradación *in crescendo* o progresión narrativa ascendente: la paz, los dominios del Amor, la Guerra Civil que provoca en el alma, la conquista del Castillo y la muerte sin victoria del Amor.

⁶⁰ Principalmente por Robert Jammes.

f) *Decir / no decir: queja frente a victoria de la razón*

Las reiteradas calas en ambos poemas permiten apreciar las disidencias brillantes de sor Juana respecto de su modelo. Los detalles formales, expresivos y temáticos señalados anteriormente serían suficientes para demostrar tales subversiones, pero donde radica la diferencia mayor es en el modo en que se plantea el tópico de las quejas al Amor, es decir, en la distinta actitud de los sujetos poéticos ante el conflicto que padecen. Aquí las diferencias son muchas. Góngora, iniciando ya lo que será una constante en su poesía (la mezcla de tonos y modalidades genéricas) plantea el romance en clave lírico-burlesca, presentándonos a un sujeto acosado, perseguido y vendido por Cupido. El estribillo manifiesta la queja desesperada de un incapaz, ofrecido a la burla pública en esta tímida parodia anti-petrarquista. Sor Juana procede de otro modo: el discurso de su sujeto no es el de la debilidad sino el de la resistencia y su artillería pesada no es otra que la razón, como se establece desde el verso 10 («queda viva la razón»). A partir de ahí, el conocido discurso conceptual de sor Juana se despliega en antítesis y paradojas, al amparo de su maestro Calderón y sus lecturas de la poesía cancioneril: «domina la inclinación / mas no pasa el albedrío» (vv. 14-15) o «se rinde la voluntad / pero no el consentimiento» (vv. 19-20). El núcleo argumentativo de esta resistencia del sujeto lo encontramos en la décima central, la tercera, donde se formaliza la división en dos partes del alma, la que es esclava de la pasión y la que es regida por la razón (vv. 23-24). La condición invicta de la razón, tal y como aparece en el verso 41 («Invicta razón alienta»), es lo que permite enunciar las dos sentencias paradójicas con que concluyen la cuarta y la quinta décima: «tienes vencido el Castillo / e invencible el Castellano» (vv. 39-40), «que conseguiste matarme / mas no pudiste vencerme» (vv. 49-50).

En esta composición, sor Juana vuelve a mostrar un sujeto, no podemos decir aquí femenino (porque no hay ninguna marca de género), pero sí un sujeto resistente, indomable y obstinado en la fuerza de su razón. Gracias a ella, quien tiene todas las posibilidades de ser vencedor es vencido, del mismo modo que, en otros poemas y obras teatrales de sor Juana, el burlador es burlado⁶¹.

⁶¹ Pienso, por ejemplo, en el famoso soneto «Detente, sombra de mi bien esquivo». Igual que en él, las dos sentencias paradójicas leídas hace un momento tienen esa gracia refinada, ese orgullo zumbón tan característico de sor Juana, como cuando en los tercetos el yo se encara al amante esquivo y le espeta: «Mas blasonar no puedes satisfecho / de que triunfa de mí tu tiranía / que aunque dejas burlado el lazo estrecho / que tu forma fantástica ceñía, / poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía» (vv. 9-14). Es, además, el burlador burlado que es atrapado en la forma fantástica y ficticia del soneto. Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, págs. 287-288. Recuerdo también la condena a la arrogancia masculina mediante el personaje de don Pedro, fugazmente enamorado de Castaño (criado vestido de mujer), en la comedia *Los empeños de una casa*.

Estas décimas de sor Juana son también un eslabón textual más en una de las cadenas de sentido más inteligentes trazadas por la autora en su obra y en su vida, la de los titubeos racionales entre el decir y el no decir, entre la palabra y el silencio. Esos juegos serios entre la conveniencia del discurso o el vacío verbal son constantes en su producción: los vemos funcionar en dos textos centrales, *Los empeños de una casa* (muy especialmente en el parlamento largo de Leonor en la Jornada I) y en el comienzo de la *Respuesta a sor Filotea*. En el caso de las décimas, el juego se formaliza con gran sutileza. Pese a la petición de explicaciones al Amor que aparece al principio, Cupido permanece mudo, y es el orgulloso y respondón sujeto poético quien no sólo dice que no ha sido vencido, sino que remacha y escribe *que lo dice*: «pues podré decir» (v. 47). Es otra gran diferencia con el poema de Góngora. Allí el sujeto sólo puede repetir la misma cantinela, nada arrogante ni victoriosa, más bien una queja, suplicante trasunto de su debilidad al haber perdido, como loco enamorado, lo que para sor Juana es, quizá, lo más esencial y grandioso del ser humano: la brújula de la razón.

Mediante el cotejo de ambos poemas he querido demostrar una constante de la obra y de la vida de sor Juana: su actitud combativa, su emulación competitiva, en suma, su carácter inteligentemente indócil. Los ejemplos de esta actitud serían innumerables. Baste pensar que, cuando trata el tema de los celos en el extenso romance «Si es causa amor productiva», tiene como propósito contradecir a José Montoro, para quien los celos son hijos bastardos del amor; para ella, al contrario, son hijos legítimos, la verdadera prueba del mismo. Igual sucede cuando casi cincuenta años después decide rebatir las teorías teológicas del famoso predicador jesuita Antonio de Vieira, pronunciadas en Lisboa un jueves santo, sobre la mayor fineza de Cristo, lo que da origen a la «Carta atenagórica», y todo lo que los sorjuanistas saben que vendrá después, muy destacadamente la «Respuesta a sor Filotea», otro ejemplo claro del carácter polémico de la monja rebelde, para fortuna nuestra. Al Góngora joven, a quien admira y emula, se enfrenta siendo ella quizá todavía una joven con estas décimas injustamente olvidadas, y lo hace unos cien años después de que el cordobés escriba su poema, allá, al otro lado del Atlántico. Juegos muy serios de poetas para demostrarnos tanto el carácter inmortal de la poesía como la ausencia de fronteras en los dominios tiránicos de la literatura.