

respuestas y la forma métrica de las redondillas, que Sor Juana utilizaba con cierta preferencia.

Por su parte, Méndez Plancarte consideraba poco probable que Juana Inés haya escrito un juego de tal naturaleza, pues le parecía insulso, falto de gracia, y muy menor en sus formas poéticas, si se compara el *Oráculo* con sus otras composiciones. De este libro incluyó algunas redondillas en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (México, 1952), y sólo porque tuvo noticias de una edición de 1746 de un *Libro de Suertes y Adivinanzas, discurrido por la R.M. Sor Juana Inés de la Cruz*, impreso quizá en México, publicación que no pudo tener en sus manos y que tampoco podemos saber si es una edición más confiable, por ser anterior a la que él conoció de 1894. Pese a todo, Méndez Plancarte no lo descarta, ya que quizá se tratara del resultado de adaptaciones y transformaciones que iban en detrimento de esta obra literaria.

Todo lo que se pueda decir al respecto de la edición de 1746 son conjeturas, pues a la fecha, no se tiene noticia de que alguno de los investigadores que la citan la hayan tenido en sus manos.

Lo cierto es que Sor Juana Inés de la Cruz tuvo conocimientos de la astrología judiciaria, y que hizo uso de ella con intención burlesca o alegórica. Prueba de lo anterior son los versos escritos para "dar los años" a los virreyes y que Pascual Buxó nos cita en su Introducción al *Oráculo*. Las características anteriores, junto con las noticias sobre la forma de vida que llevaban las religiosas de la época de Sor Juana —por lo menos las de su orden— y que nos presentó José Pascual Buxó en su estudio de *El oráculo*, nos permiten aceptarlo como obra producida por la monja mexicana para divertir a sus nobles visitantes de locutorio.

Sólo nos resta invitar al lector curioso, erudito o no, a que disfrute de *El oráculo de los preguntones*; a que encuentre, como lo hizo José Pascual Buxó, rasgos distintivos de la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz y la gran semejanza entre el *Oráculo* y el *Mofarandél* estudiado por Margarita Peña y más aún: a que devuelva a este juego de pronosticación su verdadera función poniéndolo en práctica.

MARÍA ESTHER GUZMÁN G.  
*Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM*

Castálida. «Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, Musa Décima». Año I, núm. 4 (primavera). México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

Emperatriz en letras, no sólo en el espacio geográfico de la América virreinal, sino en el tiempo, ¿qué lector del barroco novohispano ha dejado de recordar el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz; y más cuando, en este año, se cumplieron trescientos de su fallecimiento en una celda que —hasta aquel fatídico 17 de abril de 1695— lo mismo había sido escenario de prácticas ascéticas, que depósito de innumerable sapiencia? Porque, en efecto, no sólo fue Sor Juana —*nuestra* Juana Inés— una religiosa dedicada a las labores propias de una esposa de Cristo, fiel seguidora de sus enseñanzas, aunque, en apariencia, incomprendida por su momento histórico, sino también la más alta exponente de nuestro siglo xvii literario, cuya barroca muchedumbre, allá en los años cincuenta, el P. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda rescataron en cuatro volúmenes, editados por el Fondo de Cultura Económica y henchidos de esa selvática erudición, en sendos aparatos críticos, para facilitar la lectura de unos poemas y de una prosa que cada vez, mayor dificultad ha causado a la mentalidad de nuestro siglo.

A Sor Juana, pues, se han dedicado ya varios coloquios a lo largo del territorio nacional, y aun en el extranjero, con motivo del tercer centenario de su desaparición, además de incontables publicaciones sobre su vida y su obra. Una de ellas,<sup>1</sup> *Castálida* (Revista del Instituto Mexiquense de Cultura), es la que aquí procuramos reseñar.

Bellamente ilustrada con fotografías de obras pictóricas pertenecientes a los dos últimos siglos del virreinato, *Castálida* incluyó artículos de especialistas en materias coloniales, proyectados a la vida y la obra de nuestra autora, pero también al entorno cultural que sirvió de marco a tan insigne figura.

En el primero de ellos, convencido de que la obra de Sor Juana no pudo surgir sólo de sus talentos, y que las relaciones de la monja con su sociedad y el ambiente literario del siglo xvii fueron factores indispensables para su desarrollo intelectual, Carlos Elizondo ha mostrado interés por la figura de “Don Carlos de Sigüenza y Góngora” —“un paradigma del criollo ilustrado” (5-12)— y nos trazó, sucintamente, un panorama de las relaciones que la religiosa sostuvo con el sabio barroco durante casi toda su vida. La

---

<sup>1</sup> Una aclaración: el cuadro con que la revista ilustró su página 55 no es exactamente un *Plano general de la Ciudad de México*, sino, más bien, la multitudinaria *Nave de la contemplación mística* (llamada también *Triunfo de la Iglesia*), obra anónima del siglo xviii, conservada en el Museo Nacional de Virreinato, en Tepozotlán.

segunda mitad del siglo xvii —“la etapa central de los trescientos años de la dominación española en México”, asevera Elizondo (5)— fue testigo del florecimiento de humanistas que, no obstante el aislamiento científico de la Nueva España con relación a los países europeos, lograron un desarrollo intelectual nada despreciable. El caso de Sigüenza y Góngora (1645-1700) es peculiar. Reconocido catedrático de la Real y Pontificia Universidad de México, poeta, astrónomo, matemático, geógrafo, historiador; hombre —en fin— “contradictorio”, a quien Jorge Alberto Manrique calificó de “polémico feroz y aun tocado de pícaro”,<sup>2</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, al tiempo en que llevaba a cabo investigaciones científicas, desarrollaba en su interior un “sentimiento de mexicanidad” que, según el crítico, había de compartir con la monja jerónima. Muestra de lo anterior —en ella— son los versos en que proclamaba, orgullosamente, su americanidad:

Que yo, Señora, nací  
 en la América abundante;  
 soy compatriota del oro,  
 paisana de los metales...

Y en Sigüenza —“más arraigado”, dice Elizondo (7)— este sentimiento se manifestaría en la fábrica del arco triunfal con que recibió a los condes de Paredes, y que se diferenció del de la religiosa, principalmente, porque los personajes de que se sirvió el erudito jesuita remitían directamente a las “virtudes” de los gobernantes del México prehispánico (de Acamapichtli a Cuauhtémoc), en tanto que Sor Juana echaba mano de la mitología clásica para edificar ese “simulacro político” —“océano de colores”—, comentado en el *Neptuno alegórico*, descripción emblemática y figuración literaria correspondiente al arco triunfal. Esta diversidad de fuentes histórico-mitológicas no serían, con seguridad, un motivo de disputa intelectual entre ambos escritores tanto como la manifestación, nítida y elo-

---

<sup>2</sup> “En 1667 —comenta Elizondo—, cuando residía en Puebla, Sigüenza y Góngora fue expulsado por los jesuitas, debido ‘a su arraigada costumbre de saltar en las noches las bardas del convento en busca de aventuras y emociones *non sanctas*’. En efecto, ‘fue descubierto en correrías nocturnas por las calles de Puebla’, y aunque ‘varios intentos hizo para ser readmitido, como para aquellos tiempos la causa de la expulsión era muy fea, no lo logró’ ” (6).

cuenta, de las muchas facetas del barroco novohispano, que alcanzó su máximo esplendor en la época de Sor Juana y Sigüenza: mezcla de mitologías, de reyes con dioses pertenecientes a culturas distantes (la clásica grecolatina y la mexicana) fue, más bien, un preparado recibimiento, con máscara festiva y multiembleática, a las autoridades provenientes de la península.

Ciertamente, en esos festejos había un barniz de retórica, de “simulacro”, con respecto a la reverencia mostrada al personaje, o personajes celebrados. No obstante, había más: la subjetividad. Y allí, justamente, es donde se hubo de mostrar el sentimiento de lo americano, de lo —digamos— “mestizo”. El retorno del criollo Sigüenza y Góngora a los valores prehispánicos, si bien puede considerarse un simple ejercicio intelectual dedicado a la entrada del virrey conde de Paredes en la capital novohispana, tiene ocultamente un poco de “nacionalismo”. En Sor Juana también lo hubo; ya lo vimos en los versos citados. Pero en Sor Juana, cabe decir, habitaba también la conciencia étnica de la Nueva España. Seguramente orgullosa de haber nacido “al borde de las nieves” —“en el llamado lugar de la bruma [...], en donde se despereza la serpiente” y “viven los jaguares” (Sánchez Arceche, 33)— Sor Juana mezcló, en lo poético, el modo de versificar español con los temas y las necesidades propias del Nuevo Mundo. Ejemplo claro y muestra de ese “mestizaje literario” —como lo calificó el P. Aureliano Tapia Méndez en su propio lugar (“Mestizaje literario en Sor Juana Inés de la Cruz”, 38-50)—, es el “tocotín sonoro” que Alfonso Sánchez Arceche citó en su artículo sobre la “Mexicanidad en la poesía de Sor Juana” (32-36), incluido, lo mismo que el anterior, en la revista:

Tla ya timohuica,  
totlazo Zuapilli,  
maca ammo. Tonantzin,  
titechmoicahuiliz.  
¿Ma nel in ilhuicac  
huel timomaquítiz,  
amo nozo quenman  
timotlanamictiz?

“Barroca por naturaleza” (36), Sor Juana no sólo haría una mezcla con su hábito y la, aunque imaginaria, apasionada relación entre los amantes (reflejada en sus poemas eróticos), sino también una fusión —extremo del barroco sorjuaniano— entre lo hispánico (el

verso, la rima, el ritmo) y lo precolombino (la lengua, el candor indígena). Su amor por el suelo mexicano la haría consolidar, con elementos españoles, una poesía, a ratos, verdaderamente nacional; en ella, decía Mauricio Beuchot (“Sor Juana y *Los empeños de una casa*”, 13-18), “se ve la búsqueda de la identidad de lo mexicano, por mucho que sea incipiente, como lo era también en el caso de Sigüenza y Góngora, pero ya en ambos decidida y abierta” (18). En efecto, no dejó la monja el orgullo indiano en el tintero:

—Yo, por mi mucha gracia,  
dar sal me place,  
porque con mi voz tengo  
quinientas sales.  
No esté tan engreído  
con ese tiple,  
que la sal mejicana  
es tequesquite.

Pero Sor Juana fue mucho más que la oculta voz de la mexicanidad. El mismo Beuchot —más cerca del comentario formal (aunque somero) e incursionando en el análisis de los valores éticos manejados por la monja en *Los empeños de una casa*—, ofreció unas líneas a propósito de los “adornos” que acompañaron a la trama de la comedia y comentó aspectos como el hermetismo —“(que era una de las facetas del pensamiento de Sor Juana)”—, tan importante, dice, “para conocer las ideas de la época” (16). En efecto, sin que por ello se la califique de “hermética”, podemos decir que Sor Juana estuvo al tanto de las tendencias ideológicas (científicas y espirituales) de su siglo, y que, además, este conocimiento es localizable en varios lugares. A Mauricio Beuchot le pareció bien el siguiente fragmento, a propósito del hermetismo:

que entre mil dudas el pecho,  
astrólogo de mis males,  
me pronostica los riesgos.

Enterada mujer, Juana Inés incursionó también —desde un punto de vista filosófico, como era costumbre— en el estudio del arte musical y escribió, según ella misma confiesa en un romance a la condesa de Paredes, un “Tratado” en el que pretendía reducir “a mayor facilidad ( ) las reglas que andan escritas” sobre tan linda materia.

Por desgracia, ese tratado (el *Caracol*) es hoy desconocido. El artículo de Juan Manuel Lara, “La música en México en tiempos de Sor Juana” (20-31), pretende —y logra, sin duda—, en esa línea, brindar a todo aquel interesado por la cultura novohispana un panorama general de las “capillas musicales” y reconocer la influencia que los músicos de la época (Juan Matías, Francisco López Capillas, entre otros) pudieron ejercer sobre la monja.

Porque, aunque muchas veces no se tomen en cuenta todos los componentes culturales de esa época, en las obras literarias del virreinato hay una influencia musical evidente. Ya en su estudio sobre *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (1961; la edición castellana es de 1993), Robert Stevenson había localizado la gran influencia que el sevillano Cristóbal de Morales (1500?-1553) ejerció sobre el arte musical novohispano y la difusión que sus obras tuvieron en los eventos sociales de la Colonia. De hecho, Francisco Cervantes de Salazar, durante la ceremonia conmemorativa de la muerte del emperador Carlos V, eligió las composiciones de Morales para despedir a la Audiencia, que, según Stevenson, salió “hecha un mar de lágrimas”, y para proporcionar “una gran satisfacción al público que había asistido” (20).<sup>3</sup> Esta presencia musical —estudiada certeramente por Juan Manuel Lara en la revista *Castálida*— se mostró nitidamente en la obra de Sor Juana. Y si, como apunta Lara, “es inexplicable la circunstancia de que dos personajes tan connotados en la capital del virreinato como Francisco López [Capillas] y Sor Juana, tan cercanos por la religión y por el arte tanto como por los lugares que frecuentaron, parecen no haberse conocido nunca, ni siquiera por referencias” (26), no lo es, en cambio, que en la obra sorjuaniana —dado el interés que siempre mostró por este tipo de conocimientos— haya tantos elementos directamente relacionados con la cultura musical de su tiempo. Él mismo subraya esa circunstancia citando unos versos del romance a la condesa de Paredes:

---

<sup>3</sup> El pasaje fue narrado por don Joaquín García Icazbalceta en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*: «Hecho esto con toda pompa y autoridad posible, y después que todos se hubieron sentado, se comenzó la vigilia mayor en esta manera: el maestro de capilla haciendo coros de música para el invitatorio, que en el uno se dijo “*Circumdederunt me*”, y el otro el Salmo “*Exultemus*”, todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales: comenzóse la vigilia con tanta devoción y suavidad de voces, que levantaba los espíritus». Véase Stevenson, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*.

De la música un Cuaderno  
pedís, y es cosa precisa  
que me haga a mí *disonancia*  
que me pidáis *armonías*.

¿A mí, Señora, *conciertos*,  
cuando yo en toda mi vida  
no he hecho cosa que merezca  
sonarme bien a mí misma?

¿Yo, arte de *composiciones*,  
*reglas, caracteres, cifras,*  
*proporciones, cantidades,*  
*intervalos, puntos, líneas,*

quebrándome la cabeza  
sobre cómo son los *sismas*,  
si son cabales las *comas*,  
en que el *tono* se divida?  
[...]<sup>4</sup>

Teórica musical —¿compondría Sor Juana?, ¿tañería con arte y donaire las “fantasías”, “vacas” y “folías” de la época?; seguramente—, conocedora de la ciencia matemática, filósofa —como ha demostrado Beuchot, mujer inmersa en la cultura de su momento, como escribió Inocente Peñaloza García (“El autodidactismo en Sor Juana”, 72-75) —más aún: haciendo la cultura de su momento—, poeta consumada (con ribetes de pintora),<sup>5</sup> Sor Juana ha sido estudiada en *Castálida* desde varios ángulos. Uno: aquel que considera al autor en cuestión (Sor Juana, en su caso), no como una flor en un llano desértico e inculto, sino como el resultado o, por mejor decir, como la manifestación de una cultura viva y en interacción con ese autor. Otro: Tomando en cuenta los demás ámbitos culturales, como la pintura o la música (resultado de una compleja sociedad en constante conflicto interior y cambio intelectual), relacionándolos con la obra literaria de que se trata, como lo hicieron María Elisa Veláz-

<sup>4</sup> Los subrayados son de Lara.

<sup>5</sup> Sobre este asunto, puede verse el capítulo 4 —“El reflejo, el eco”—, Cuarta parte —“Sor Juana Inés de la Cruz (1680-1690)”— del extenso libro de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*.

quez Gutiérrez (“Arte y mestizaje: Juan Correa, mulato libre, maestro de pintor”, 63-71) y Juan Manuel Lara C., en el citado trabajo. *Castálida*, pues, en su número de primavera, ha hecho un acercamiento generalizado, pero de ninguna manera superficial, del siglo xvii novohispano, abarcando diversas ramas artísticas y ubicando, en cada uno de sus artículos, la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (antes y después de su ingreso al convento de San Jerónimo), tomando siempre en cuenta los aspectos antes mencionados. Ya lo decía (y muy bien) María Elisa Velázquez, en un fragmento que colocamos aquí para finalizar:

Es importante reiterar —como lo han hecho otros investigadores— que al estudiar la obra [...] de un artista novohispano [...], no podemos dejar de lado la reflexión de la situación histórica en su conjunto. Sólo bajo esta mirada podremos comprender con mayor profundidad los valores estéticos de la época, los objetivos de las obras o la condición social de los artistas (70).

ARTEMIO LÓPEZ QUIROZ

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM*

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

PAZ, OCTAVIO. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 1990. 304-322.

STEVENSON, ROBERT. *La música en las cátedras españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. 138-139.

Beuchot, Mauricio, Juan Coronado, Beatriz Espejo *et al.*, colaboradores. *Los empeños. Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1995.

Entre las diversas acciones conmemorativas de los trescientos años del fallecimiento de Sor Juana Inés de la Cruz, destaca la edición de *Los empeños*, volumen con estudios dedicados a la vida y la obra de “la monja mexicana”, como la llama Gilberto Prado Galán, uno de los autores que figuran en el libro.

En *Los empeños* sobresalen los ensayos de Alessandra Luiselli, Víctor Gerardo Rivas L., Eugenia Revueltas, Juan Coronado, Sergio