

# Petrarca y Sor Juana

Lisa M. Rabin, George Mason University, Virginia

La portada de la *Fama y obras pósthumas* (1700) de Sor Juana Inés de la Cruz proclama a la poesía petrarquista el vehículo de elocuencia en un país extranjero.<sup>1</sup> Los pilares oficiales del Imperio, la *plus ultra* de Castilla y Aragón, se han convertido en un caballero de ‘Europa’ y un indio de ‘América’ para abarcar a las regiones primitivas de México. Y escrita en las cornisas de la *plus ultra* hay una invitación sugestiva para los lectores de Sor Juana: *Mulierem forte(m) q(u)is inveniet / Procul et de ultimis finib(us)?* O sea, ‘¿quién descubrirá a una mujer valiente en los extremos más lejanos de la tierra?’<sup>2</sup> Según sus editores españoles, Sor Juana es heroica por escribir poesía (y promover la civilización) en los confines del Imperio.

Pero es la poesía petrarquista de Sor Juana lo que hace a la poeta verdaderamente noble. Primero, la imagen de la poeta está rodeada por laurel, el símbolo quintaesencial de la fama petrarquista. Y bajo la imagen de la poeta, las montañas de su pueblo natal Nepantla (el volcán Popocatepetl y la montaña coronada de nieve Ixtaccíhuatl) están inscritas por los epígrafes ‘unde lix ardet’ y ‘unde nix lucet’, que recuerdan al ‘fuego frío’ de Petrarca, la paradoja del amor no correspondido.<sup>3</sup> Obviamente, la poesía petrarquista de Sor Juana es el medio por el cual un México remoto e incivilizado podría recibir las tradiciones europeas, y convertirse, entonces, en una verdadera extensión del Imperio.

La portada de la *Fama* es un ejemplo de lo que Stephen Greenblatt ha llamado ‘colonización lingüística’, o la promulgación de elocuencia y poesía como una forma de imperialismo cultural.<sup>4</sup> El hecho de que los editores hayan situado a la *Fama* en el petrarquismo como instrumento válido del Imperio refleja su importancia en el desarrollo de las identidades nacionales en el Renacimiento. Las *Rime sparse* de Petrarca inspiró una tradición lírica vernácula en italiano y otras lenguas europeas. El que su colección fuera publicada durante el apogeo de la imprenta en Europa, ayudó a que el modelo lírico petrarquista se hiciera popular en una escala internacional; los poetas renacentistas en Francia, España, Inglaterra y el Nuevo Mundo siguieron este modelo para establecer sus propias tradiciones vernáculas. La evolución de muchas lenguas nacionales de Europa, y la formación de identidades nacionales se derivaron en parte del modelo petrarquista de la buena poesía.

Como ha estudiado Ignacio Navarrete en su reciente libro *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, la boga de la poesía petrarquista en la España del siglo quince correspondía con el intento de remediar a la percibida inferioridad de la cultura española al

emular a la italiana, en una época en que la fuerza militar española era hegemónica en el mundo.<sup>5</sup> De ahí proviene la cultivación de la figura del cortesano español igualmente hábil en las artes marciales tanto como en las liberales, o, en la feliz frase del mismo Garcilaso, ‘tomando ora la pluma ora la espada’. Una imagen parecida, entonces, es la de Sor Juana como una poeta petrarquista ‘valiente’ a lo largo de las fronteras de la civilización.

De este punto de vista, la publicación de la poesía de Sor Juana anuncia el triunfo de un proceso de colonización lingüística que había comenzado dentro de las fronteras de la misma España. La incorporación de imágenes indígenas y volcanes mexicanos dentro del esquema de la *plus ultra* como una señal de la extensión imperial puede ser análoga con el deseo de los editores españoles de presentar a Sor Juana como la versión colonial del cortesano español, promoviendo, a través de sus versos petrarquistas, la institucionalización del lenguaje y de la cultura española dentro de las fronteras de una Nueva España.

Sor Juana como Petrarca: el disfraz editorial de la monja poeta colonial como el poeta europeo más influyente del Renacimiento es significativo, no sólo porque es parte del colonialismo lingüístico español, sino porque es un tema válido de comparación con la propia visión de Sor Juana sobre Petrarca. La poesía petrarquista de Sor Juana es una transformación barroca fascinante de ese modelo, por un lado haciendo eco de sus reglas establecidas y por el otro reflejando su propia subjetividad como mujer poeta criolla y monja. La poesía de Sor Juana abunda en tal metáfora petrarquista: el ubicuo laurel se transforma en un *nogal* en el *romance* 23 y en un *plátano* en el *romance* 61; la amante convencional petrarquista, cuyo cuerpo en la *Rime* siempre se presenta a través de una serie de metáforas convencionales como oro, estrellas y perlas, aparece en Sor Juana como los pasos de bailes nativos mexicanos en *endechas* 71 y 72, como una composición musical en *redondilla* 87, como una serie de héroes épicos en la *seguidilla* 80 y como la Virgen (cuyos ojos son soles) en el *villancico* 256.<sup>6</sup>

Estos tropos presentan una mezcla interesante tanto de la influencia de Petrarca como de la propia situación de Sor Juana: sus raíces en un ambiente americano, su conocimiento de las culturas nativas, su comprensión de la mujer como sujeto, y la importancia de su fe católica. Aún más las imágenes petrarquistas de Sor Juana de la amante como una heroína épica y una planta o baile nativo sugieren una modificación del discurso imperial sobre el petrarquismo que se sobreentiende en la publicación española de la *Fama*. Aunque los editores hayan creído que los sujetos del Nuevo Mundo podían recibir elocuencia y en casos excepcionales convertirse en autores (y en casos, aún más excepcionales, éstos fueran mujeres), su mensaje evidente es que los parámetros de la cultura se extienden desde el Viejo Mundo hacia el Nuevo. En la poesía petrarquista de Sor Juana, sin embargo, la poeta colonial parece realinear

este paradigma: México y sus mujeres poetas a lo mejor son excéntricos, pero esa excentricidad debiera considerarse dentro de las fuentes de la cultura, y no meramente como su puesto fronterizo.

Vamos ahora a analizar más profundamente algunos de los poemas mencionados arriba para que se pueda entender esta revisión sutil del colonialismo lingüístico de Sor Juana. Queda implícita una consideración de cómo Sor Juana emprende en sus versos un diálogo con el mismo Petrarca sobre la escritura de la poesía y el carácter relativo de la autoridad poética.

Primero veamos el *romance* 61, donde se describe el talle de la virreina de Sor Juana, la Condesa de Paredes (o 'Lísida'), como un plátano:

Plátano tu gentil estatura,  
flàmula es, que a los aires tremola:  
ágiles movimientos, que esparcen  
bálsamo de fragrantes aromas.

Ahora en la poesía lírica de Petrarca, el talle de su amante Laura es un árbol de laurel. En el poema 148 de la *Rime*, que celebra el plantío de un árbol de laurel por las orillas del río Sorga en Vaucluse, donde Petrarca residía y escribió muchos de sus poemas a Laura, el poeta asemeja a su amante con este árbol, llamándola 'l'arboscel che 'n rime orno et celebro'.<sup>7</sup> La unión del árbol de laurel, el símbolo de la fama de Petrarca, y la mujer que él celebra invoca, por supuesto, la metáfora circular y lugar común petrarquista de *Laura/ Lauro*.<sup>8</sup> John Freccero ha definido esto como 'the poetic lady created by the poet, who in turn creates him as poet laureate' ('la dama poética creada por el poeta, quien a su vez lo crea a él como poeta laureado').<sup>9</sup> Dado que Petrarca aspiraba a una corona de laurel en Roma por la poesía, y luego fuera premiado con ella, el laurel refleja la nostalgia de Petrarca por el mundo clásico y su deseo de ser conocido por la resucitación de la Antigüedad en su obra. La metáfora central de *Laura/ Laurel* en las *Rime*, entonces, sería la pretensión de Petrarca de canonizar a su propia lírica italiana como heredera de la latina.

Cuando Sor Juana describe el talle de su dama como un plátano, sin embargo, reconocemos un cambio en la preeminencia del laurel. Al mismo tiempo que la poeta novohispana todavía depende del estilo petrarquista para establecer su autoridad, también parece sugerir que su fama se funda no solamente en un armazón puramente clásico o europeo, sino en su propia sensibilidad mexicana. La nostalgia de Petrarca por un mundo lejano a él, parece decir Sor Juana, ya no puede sostenerse en un mundo americano permeado por sensaciones locales.

Este ejemplo se destaca aún más en el *romance* 23, donde Sor Juana abiertamente sustituye el tropo del laurel por otra imagen americana, o sea el *nogal*, una planta de la que hay varias clases nativas en México, según el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco Santamaría.<sup>10</sup> En este

poema, el cambio consciente de Sor Juana de la imagen central del petrarquismo desde un ambiente europeo hacia uno americano tiene por primer fin colocar a la celebridad petrarquista en la misma Sor Juana como poeta americana. También resalta el juicio de la poeta de que el modelo prestigioso de elocuencia ya debiera esforzarse por incluir metáforas del Nuevo Mundo.

Este traslado del laurel al *nogal* por parte de Sor Juana modifica uno de los tropos más centrales de Petrarca, el mito de Dafne y Apolo. En las *Rime sparse*, este mito se dramatiza para explicar la sustitución que hace Petrarca de la poesía y la fama por el amor no correspondido de su amante Laura. En los poemas cinco y seis de la colección, Apolo caza a Diana, quien se le escapa; cuando finalmente la alcanza, ella se convierte en un árbol de laurel. El dios se consuela con una corona de laurel en lugar de su amante; Petrarca la usa como su propia corona de laurel ganada a la costa (o sea, la expresión) de la pérdida del amor de Laura.<sup>11</sup>

Como Mary Barnard ha escrito en su *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Petrarca transforma el mito de Apolo al dominio de las *Rime sparse* y sus múltiples ‘fracasos’ de amor y lenguaje, y los poetas petrarquistas del Siglo de Oro imitan su versión frecuentemente para crear sus propias escenas del amor cortés.<sup>12</sup> En el poema de Sor Juana, encontramos una versión de ‘Apolo’ muy original: aquí, un ‘Apolo’ mexicanizado ha escogido abandonar la búsqueda de ‘laureles,’ encontrando mejor inspiración en la ‘dulce fruta’ del *nogal* indígena. Como el epígrafe y el poema mismo dan a entender, el poema se ha escrito para acompañar un regalo de nueces a la virreina y amiga de Sor Juana, la Condesa de Paredes, quien le había regalado recientemente una diadema azteca a la poeta. La Condesa sirve aquí como la amante de Sor Juana, o sea como la encarnación de la Laura de Petrarca, y ‘Apolo’ se configura como el doble de Sor Juana, habiéndole dado a la poeta las nueces para pásarselas a la dama.

Significativamente, la Condesa está encinta, después de haber tenido una preñez malograda el año anterior. Como Méndez Plancarte escribe en sus notas editoriales, la intención explícita de Sor Juana es que el antojo de nueces le ayude en la fecundidad.<sup>13</sup> En un nivel más profundo, sin embargo, Sor Juana está sugiriendo que el regalo mexicano de ‘Apolo’ (y por extensión su propia poesía mexicana) es apropiado para el niño criollo a quien la virreina dará a luz. Sor Juana narra que ‘Apolo’ le rogó que ella guardara las nueces para el próximo embarazo de la condesa, haciendo las siguientes advertencias:

me dijo- ‘Esas nueces guarda,  
de quien yo fuí Cocinera;  
que, al rescoldo de mis rayos,  
les sazoné las cortezas.

Y mira que yo no soy  
 tan bobo como se piensan  
 los que dicen que por Dafne  
 dejé mis luces a ciegas:  
     que yo soy un Dios Doctor,  
 que vivo con la experiencia,  
 y estoy en edad que sé  
 dónde el zapato me aprieta:  
     y habiendo visto el nogal  
 y el dulce fruto que lleva,  
 no había de andarme tras  
 laureles, a boca seca.  
     Guárdalas, que puede ser,  
 que aquella Deidad que peina  
 rayos, cuyas peinaduras  
 componen mi cabellera,  
     conciba feto de luces,  
 concepto de rayos tenga;  
 que no es verdad el que el Cielo  
 siempre ingenerable sea.  
     Preséntaselas entonces;  
 que, si afable las acepta,  
 espero que por tu mano  
 lograré mis conveniencias.’

‘Apolo,’ quien aquí como en Petrarca es el doble de la poeta, se defiende como más sabio de lo que ‘piensan los otros’, o sea, de su prototípica figuración como amante o poeta frustrado. Ahora, ‘Apolo’ (Sor Juana ya no tiene que cazar tras laureles europeos distantes o ‘secos’) porque se ha inspirado en la fauna y flora locales de su ambiente americano, el *nogal* mexicano (y la diadema azteca). El traslado de Sor Juana de las frutas mexicanas de Apolo a su virreina es un regalo que puede engendrar en la dama un niño ‘de luces’, un niño que, significativamente, va a nacer en la tierra mexicana. Y en un poema siguiente que celebra el nacimiento de este niño (poema 24 en la edición de Méndez Plancarte), Sor Juana sugiere que su nacimiento mexicano junta a los virreyes con la casa noble indígena:

pues ya en su Alcázar Real,  
 donde yace la grandeza  
 de gentiles Moctezumas,  
 nacen católicos Cerdas.

La correspondencia entre Petrarca y el laurel y Sor Juana y el *nogal* a través del mito de Apolo produciría, entonces, un ‘niño’ o poema

mexicano, uno cuya elocuencia no estaría basada en el lejano registro europeo de tropos, sino en la propia tierra mexicana de Sor Juana y su conciencia criolla.

La construcción sutil de Sor Juana del *nogal* mexicano como un símbolo americano de la elocuencia petrarquista no puede ser subestimada aquí, porque resuena profundamente con la propia institución de Petrarca del laurel como emblema de la fama poética. Como Freccero escribe, 'Petrarch's laurel [...] stands for a poetry whose real subject matter is its own act and whose creation is its own author' ('el laurel de Petrarca [...] representa una poesía cuya motivación es su propio acto y cuya creación es su propio autor').<sup>14</sup> Que Sor Juana empleara otra planta obviamente americana para afirmar sus propios poderes poéticos generativos (aún hasta el punto de conjurar al niño de la virreina como la prole de una *patria* mexicana) sugiere cuán enterada estaba la poeta colonial de las implicaciones políticas de los proyectos de Petrarca.

Pero notablemente, la usurpación del *nogal* del poder del laurel no pasa sin impunidad. Implica, al contrario, cierto robo de autoridad que está presente en el mismo Petrarca. En las *Rime*, como arguye Freccero, 'the illicit [...] nature of the passion has its counterpart in the "anxiety of influence": communication demands that our signs be appropriated; poetic creation often requires that they be stolen' ('el carácter ilícito [...] de la pasión tiene su contraparte en una "ansiedad de influencia": la comunicación exige que nuestros signos sean apropiados; la creación poética a menudo requiere que sean robados').<sup>15</sup> Y Petrarca 'robó' de una variedad de fuentes, incluso San Agustín, Dante, los poetas provenzales y Ovidio, para mencionar algunas. Tales 'robos' sugieren que la reclamación de Petrarca del laurel, o de la herencia de Roma, sea sospechosa. Su ingenio, por supuesto, consiste en su transformación del robo (junto con su pecado de la idolatría de Laura) en un monumento a sí mismo. Además, su canonización como el modelo de la poesía lírica en el Renacimiento significa que innumerables generaciones de poetas que imitan a Petrarca tienen que depender de transgresiones parecidas, o sea de herencias igualmente ambiguas.

La conciencia de Sor Juana de su propia imitación transgresiva se revela en el furtivo juego de manos de las nueces que pasa entre 'Apolo' y ella misma. Que la monja sirva como disfraz para el deseoso 'Apolo' y que él sea el doble de la poeta modesta produce un círculo vertiente de autoridades. ¿Quién es el patrón del *nogal* (o sea, el don de prendas y poesías americanas), el 'Apolo' europeo, el Petrarca ya convertido en americano, o la misma poeta criolla? ¿En dónde se origina la poesía: en una geografía política, o imaginaria? Este enigma señalado por Sor Juana dentro de un poema abiertamente criollo termina por indicar que su *nogal* es tan contingente como el ambiguo laurel de Petrarca. La colonización de la poesía lírica, entonces, es una contradicción de

términos: Roma y México son fuentes de la imaginación, no sedes de la autoridad cultural. El petrarquismo es un juego de manos entre poetas.

Los poemas 62 y 23 son sólo unos cuantos de la colección lírica de Sor Juana en los cuales ella apela a los tropos de Petrarca para crear su propio sello de elocuencia y para señalar al carácter relativo de la autoridad poética. Otros ejemplos del petrarquismo de Sor Juana reflejan no sólo su subjetividad como poeta criolla, sino también su situación como mujer poeta y monja. Ya sea como una criolla sincretizando imágenes nativas dentro de un registro europeo de metáforas, como una mujer poeta transformando el discurso sujeto/ objeto de petrarquismo, o como una monja usando el lenguaje del amor secular para pintar las imágenes de los santos, la voz petrarquista de Sor Juana muestra un vaivén único entre el modelo prestigioso de elocuencia y su propia diferencia como poeta.

Ahora bien, la expresión de diferencia de Sor Juana dentro de los tropos petrarquistas queda marcada por: su inmersión en el discurso del barroco colonial, y la distinción de sí misma con los poetas españoles petrarquistas. Sostengo que las 'transgresiones' de Petrarca que están al fondo de su supuestamente constante modelo de elocuencia también forman parte de la habilidad de Sor Juana de jugar con el carácter de la autoridad poética. La ambivalencia de Petrarca hacia Roma y su proyecto ambiguo de 'clasicizar' a la poesía vernácula por robos de la poesía de Provenza y la poesía ilícita de Ovidio, vuelven a encontrarse en los brillantes versos petrarquistas de Sor Juana. La poeta colonial explota la ambivalencia del poeta italiano para sus propios fines, colocando a México y a sí misma como válidos y nuevos intérpretes (pero nunca soldados) de viejos paradigmas.

## NOTAS

1. Este texto aparece como 'Mito petrarquista y transformación criolla en un romance de Sor Juana Inés de la Cruz', en Antonio Marquet (ed.), *Tema y Variaciones de Literatura*, 7 (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1 semestre 1996), 162-74. La introducción aparece en mi artículo 'Sor Juana and Petrarch: Eccentric Lyric', que se publicará con las Actas del simposio 'Sor Juana y la teatralidad barroca' que se celebró en la Universidad de California, Los Angeles, en mayo de 1995 (Editor General J.M. Raso de la Hoza, Ottawa Hispanic Studies, Universidad de Ottawa), y también en mi artículo 'The *Blasón of Sor Juana Inés de la Cruz*: Politics and Petrarchism in Colonial Mexico,' *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII (1995), 28-39.
2. El latín de esta inscripción es de Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: Biografías antiguas; La fama de 1700; Noticias de 1667 a 1892*, revisión Elías Trabulse (México: UNAM,

- 1980) pp.138–9. Se facilitó mi interpretación por la traducción de de la Maza y por la de Marie-Cécile Bénassy-Berling en su *Humanisme et Religion chez Sor Juana Inés de la Cruz: La femme et la culture au XVIIe siècle* (Paris: Publications de la Sorbonne, éditions hispaniques, 1982), p.4.
3. Sobre el asunto de esta antítesis en la lírica de Petrarca, véase Leonard Foster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p.17.
  4. Véase Stephen Greenblatt, 'Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century', en *Learning to Curse* (Londres: Routledge, 1990), pp.16–39.
  5. Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance* (Berkeley, Los Angeles y Londres: The University of California Press, 1994), p.1. Véase también Anne Cruz, *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Purdue University Monographs in Romance Languages, 26 (Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1988), pp.35–37.
  6. Véase Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, editado por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda a la muerte de Méndez Plancarte, 4 vols (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955), I. *Lírica personal*.
  7. Esta cita y las siguientes son de Robert Durling (ed. y trad.), *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and other Lyrics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976).
  8. Para interpretaciones útiles de esta metáfora, véanse: Robert Durling, 'Petrarch's 'Giovane dona sotto un verde lauro,' *Modern Language Notes*, 86 (1971), 1–20; John Freccero, 'The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics', *Diacritics* 5 (1975), 34–40; Thomas Greene, *The Light in Troy* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1982), pp.111–15; y Giuseppe Mazzotta, 'The *Canzoniere* and the Language of the Self', *Studies in Philology*, 75 (1978), 271–96.
  9. Freccero, 'The Fig Tree and the Laurel', p.37. Las traducciones del artículo de Freccero son más.
  10. Francisco de Santamaría (ed.), *Diccionario de Mejicanismos*, 2ª edn. (México: Porrúa, 1974), p.761.
  11. Véase Durling, *Petrarch's Lyric Poems*, pp.26–28.
  12. Mary Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque* (Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1987), pp.6–7.
  13. Véase Méndez Plancarte, *Sor Juana: Obras completas*, p.392, la nota a los versos 5–8 del romance 23.
  14. Freccero, 'The Fig Tree and the Laurel', p.34.
  15. *Ibid.*, p.40.