"ÓYEME CON LOS OJOS": RETRATOS Y AUTORRETRATOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. SIGLOS XVII-XVIII

Michael Karl Schuessler*

Pues yo lo he de decir, y en esto agora
conozco que del todo soy pintora;
que mentir de un retrato en los primores
es el último examen de pintores.

Sor Juana Inés de la Cruz

En su enciclopédico resumen de la historia novohispana, publicado originalmente en 1896 con el título de *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, Luis González Obregón dedica un capítulo entero a "La Décima Musa," sor Juana Inés de la Cruz: "monja virtuosísima, inspirada poetisa, y más que todo admirable por su talento progidioso."[1] En este curioso texto, el investigador proporciona una serie de datos biográficos –muchos ya conocidos, algunos provenientes de la tradición popular– de la monja

* Universidad de California en Los Angeles.

1 Luis González Obregón. *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. México: Editorial Patria, 1945. Aunque la primera edición data de 1896, todas mis referencias vienen de esta "nueva edición aumentada y corregida." Esto debido a que el original no es de fácil consulta. El capítulo referente a sor Juana fue publicado originalmente como ensayo con el título de "Sor Juana Inés de la Cruz. Curiosidades biográficas y literarias." Apareció en la revista *Renacimiento*, segunda época, pág. 234. México: s.f.

mexiquense. Dentro de sus páginas dedicadas a la "única poetisa y musa décima," el autor incluye los "pormenores biográficos... que por sus méritos se separan del común de los mortales." (259) Debido, quizá, a este afán de inmortalizar a la poeta, procura dar una "noticia de los retratos de sor Juana." (262)

Sus investigaciones revelan que en cuanto a la cronología e identificación de sus retratos:

> el primero... es *el pintado por ella misma*. Ignoramos su actual paradero; pero una copia antigua de él fue adquirida el año de 1883 en Puebla por Mr. Rober Lamborn, quien la llevó a los Estados Unidos, donde ahora se conserva. La pintura es al óleo y la tela en que está mide 3 pies 5 pulgadas por 2 pies 8 pulgadas. Tiene la siguiente inscripción:
> Fiel || Copia de otra que de si hizo y de su mano pintó la R. M. Juana Ines de la Cruz. Fenix de la || América. Glorioso desempeño de su sexo. Honra de la Nacion deste Nuevo Mundo, y argu-||mento de las admiraciones, y elogios de el Antiguo. Nació el día 12 de Nov°. de el año de 1651 a las || onse de la noche. Reciuió el Sagrado Habito de el Maximo D^r^. S^r^. S^n^. Geronimo en su convento de || esta ciudad de Mexico de edad de 17 años. Y murió Domingo 17 de Abril de el de 1695 de edad de 40. y 4. años, cinco meses, cinco días, y cinco horas. Requiescat in pace. Amen.
> (González Obregón 262)

Según las investigaciones del historiador, Mr. Lamborn publicó una fotocopia de la copia original en su obra: *Mexican Painting and Painters. A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico*. New York: 1891.[2]

2 Desafortunadamente, no he podido localizar este libro en las bibliotecas de México. Sin embargo, existen dos ejemplares en la "Benson Co-

También existe una reproducción litográfica del autorretrato pintado por la misma sor Juana en el tomo II de *Hombres ilustres mexicanos*, obra editada por D. Eduardo L. Gallo e impresa por D. Ignacio Cumplido (México: 1873)[3]. Según la descripción que hace el autor de este (auto) retrato:

> la fisonomía de la monja se destaca simpática y hermosa, lleva en una mano un libro de oraciones y con la otra se apoya en una mesa. El rostro es bellísimo, la boca diminuta, la nariz afilada; grandes, negros y rasgados los ojos." (263)

En una nota de pie de página, González Obregón nos advierte que: "en la fotocopia publicada por Mr. Lamborn la mano de la poetisa se apoya en un tomo de sus obras que está sobre una mesa." (263)

Sin embargo, la primera referencia documentada a un retrato de la ilustre jerónima se encuentra en una curiosa –y anónima– *Elegía*, compuesta en 1695, año en que muere la poeta. Lleva un título curioso: *Este papel se halló sin nombre de su autor; sólo parece que se compuso a raíz de llegar a España la nueva de haber muerto la poetisa*. Según Francisco de la Maza, el recopilador de éste y otros valiosos textos:

> Castorena [y Ursúa], tímido y mediocre en este y tantos casos, nos dice que la elegía, *cuyos entretejidos tercetos se vierten*

---

llection of Rare Books" de la Universidad de Texas, Austin. Habrá, por lo tanto, que emprender un viaje a esta universidad para consultar dicho texto.

3 Hasta este momento, sólo he podido localizar los tomos I, III y IV de esta obra. Estos tomos forman parte de la Biblioteca de Arte Mexicano, propiedad del licenciado Ricardo Pérez Escamilla.

sollozos breves de llantos largos, no la discurras de los Argensolas por la elegante propiedad del estilo, pues como hidalgo, es pariente muy cercano de la segunda Crisis."[4]

De la Maza cree que este título hace referencia al admirador, biógrafo y amigo epistolar de sor Juana, el jesuita Diego Calleja. "Tal vez él mismo le pidió a Castorena velara su procedencia con el párrafo anterior. Si en la *Elegía* se habla de un poeta viejo, muy amigo epistolar de sor Juana y el mejor conocedor de ella en España, ¿quién puede ser si no el citado Calleja?" (117) El terceto que nos interesa es el siguiente, en el cual el panegirista recuerda haber visto un retrato de la poeta en España. Reza así: "Vi una vez su retrato y con tan rara / proporción en semblante y apostura, / que si mi fantasía dibujara." Advertimos que si bien nos habla de la existencia de "su retrato", no podemos por ello asumir que haya sido pintado por ella misma, pues el mismo de la Maza afirma: "que hubo un retrato de Sor Juana hecho en vida, es indudable, dada la comprobación que de él nos da la *Elegía* del padre Calleja. Debió ser una miniatura llevada a España por la Condesa de Paredes y aun puede andar rodando en algún rincón de sus herederos." (286)

González Obregón sigue su inventario de los retratos de sor Juana con uno que –en ese momento– estaba en poder de una monja jerónima y que luego fue reproducido en la *Ilustración Española y Americana*, año XXXVI, núm. XXXIX. Describe como

4 Francisco de la Maza (recopliador). *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892).* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. (Todas las siguientes citas vienen de esta edición).

sor Juana está de pie, en actitud de meditar; levanta la mano derecha sobre un papel en el cual ha escrito algo de su pluma, y con la izquierda toma al descuido las cuentas de su largo rosario. En el fondo hay una cortina y un estante lleno de libros, detalles característicos de los retratos de aquellos tiempos, cuando representaban a un escritor. (263)[5]

De los demás retratos, González Obregón sólo tiene noticias incompletas y de segunda mano: por ejemplo, el que poseían respectivamente las monjas de la orden que profesó Inés de la Cruz; el de D. Antonio Mier y Celís; el de D. Pedro Escudero y Echanove, y "uno que tuvo presente D. José de Jesús Cuevas para escribir su *Estudio Literario*, inserto en la *Sociedad Católica*. Este último es obra de Fr. Miguel Herrera, religioso agustino que floreció en el siglo XVIII. D. Antonio Gutiérrez Victory, tenía otro, de muy mediano pincel, firmado por Josephus Chávez."[6] (263)

5 Abundan en los retratos de la época ejemplos plásticos de esta alusiva ambientación. Seguramente la tradición está vinculada a la representación iconográfica de San Agustín y San Jerónimo, que suelen aparecer rodeado por libros y otros instrumentos de la composición epistolar o literaria.

6 En este breve apartado nos concentramos solamente en las pinturas de caballete de sor Juana. Sin embargo, existen otros retratos de la "décima musa" en forma de grabados en madera. De la Maza menciona uno en particular que apareció en la primera edición de la *Fama*:

Lleva la primera edición de la *Fama* un enorme grabado iconográfico-simbólico, firmado así: *Joseph Caldevilla invenit y Clemens Puche delineavit*, es decir que José Caldevilla dibujó y Clemente Puche grabó. Entre ambas firmas: Anno 1700. Matriti Finje el dibujo una portada arquitectónica, sostenida por pilares cuadrados. En la base, frente a los pilares, dos figuras femeninas, la de la izquierda es Europa, vestida de soldado pero con faldas; la de la derecha es América, con faldellín corto, plumas en la cabeza, el carcaj a la es-

Para la identificación definitiva de algunos de estos lienzos, sólo hay que escrutar los programas iconográficos que ostentan algunos de ellos. Por ejemplo, nos informa el historiador decimonónico que "el que está en poder de las monjas tuvo ocasión de contemplarlo nuestro excelente amigo D. José María de Agreda y Sánchez, y se apresuró a copiar, con la diligencia que le caracteriza, las inscripciones y el soneto inédito de Sor Juana que tiene el cuadro." (263)

Reza así la inscripción del cuadro:

> Fiel copia de la insigne mujer, que lo fue admirable de todas las ciencias, facultades, artes, varios idiomas con toda perfección, y de el Coro de los maiores Poetas Latinos y Castellanos de el Orbe, por lo que su singular y egregio numen produxo, en sus excelentes celebradas obras: La Madre Juana Ines de la Cruz, Fenis de América, glorioso empeño de su sexo, honra de la nacion de este nuevo orbe, y argumento de las admiraciones, y elogios del antiguo. Nació el día 12 de Noviembre a las 11 horas de la noche. Año de 1651 en una pieza que llamaban la Celda, de la hacienda de labor nombrada San Miguel Nepantla, Iuritdicion de Chimalhuacan, Provincia de Chalco. Recivió el Sagrado Hábito de el Maxi°. Dr. S. Gero^{mo}. N.P. en este Conuento de esta Ciu^{d}. de Mexico, de edad de 17 años: habiendo antes florecido en su virginal estado (con asombro de la plenitud de letras, y talentos que en esta

---

palda y el arco en la mano izquierda. En el centro va un retrato de Sor Juana, desde luego inventado, pero que pudo tener inspiración en ese misterioso y nunca visto retrato verdadero que vio Calleja. Sin embargo, está Sor Juana sin su escudo pectoral y con capa negra u oscura, de tal manera que más parece carmelitana que jerónima. ¿Sería adrede, para recordar con ella a Santa Teresa, otra monja escritora y poetisa? (138)

> Corte, siempre se han secundado, por el compendio de los grandes de que por Dignacion Diuina fue dotada) en el Real Palacio a vista y solicitud de el Exmo. S^{r}. Marq. de Manzera Virrey de este Reyno, y de los más ilustres de la nobleza, literatura de esta dicha ciudad... Exercitó con aclamacion, continuas demostraciones de su gran Sabiduría; y el empleo de Contadora de este nuestro Convento tiempo de 9 años, desempeñándolo con varias heroicas operaciones, las de su govierno en su Archivo. Escribió muchos y elevadísimos Poemas, Latinos, Castellanos y Mexicanos, en todo genero de arte y metro: y otras eximias varias obras, de que algunas recogieron los Ex^{mos}. Señores Marqueses de la Laguna siendo Virreyes sus Protectores, y otras personas ilustres, y de dignidad, que antes y despues de su muerte se compilaron en los tres libros de ellas, y que estan impresos; quedando otras muchas, y no menos insignes por su modesto discuido sin este logro (de que una de ellas es el soneto que a la esperanza hizo, y en la mesa de esta copia va puesto)...

Como bien se sabe, el soneto a que se refiere es el filosófico-moral cuyo primer verso reza: "Verde embeleso de la vida humana." También sabemos que se trata del retrato de Juan de Miranda, en las palabras de de la Maza, "un mediano pintor de fines del siglo XVII y principios del XVIII" (286) Según el destacado historiador mexicano:

> aquí interesa, solamente, el dato bio-iconográfico que nos legó Miranda. El que se dude si sea de 1713 es porque se dice que hubo otro igual que llevaba esa fecha. Es decir, que Miranda hizo dos retratos iguales, uno con fecha y otro sin ella. Salvo el bibliógrafo Agreda, nadie ha visto jamás el retrato fechado. Parece que fue una confusión, aparte de que sería insólito –e inútil– hacer dos retratos para el convento. (286)

El siguiente retrato en orden cronológico es el pintado en 1750 por el celebrado artista Miguel Cabrera. El cuadro

> representa a Sor Juana de cuerpo entero, sentada cerca de una mesa en la que se puede ver un tintero y un volumen abierto de las obras de San Jerónimo, ante cuyas páginas parece meditar la ilustre escritora, quien toma con la mano izquierda, con suma naturalidad, las cuentas de su luengo rosario, como en otro de los retratos que la representan. Los anaqueles del armario, que se contempla en segundo término, están llenos de viejos pergaminos, y un reloj señala las horas consagradas al estudio en aquella silenciosa biblioteca. También ostenta inscripciones el cuadro. Son cuatro: una en prosa, en un óvalo de la parte baja: otra en verso en el centro superior, y otras dos, también en verso, en cada uno de los ángulos inferiores del cuadro, escritas en sendas tarjetas. (González Obregón 266)

La primera reza con letras amarillas:

> RETRATO DE LA || PHENIX AMERICANA || LA MADRE JUANA || INES DELA CRUZ "|| conocida en la Europa por la decima Musa, debiendo contarla por unica sucesora de Minerva, en quien vincu- || ló el tesoro de su Saviduria sirviendose de ella para fecundar su portentoso Entendimiento con la noticia de la Escritura divina, y toda Erudicion Sagrada en la carrera de quarenta, y quatro años, q cerró con su exemplar y penitete Vida, y Selló co su preciosa muerte, año de 1685. || ESTÁ SACADO PUNTUALMENTE || de la copia fiel que sus Hermanas las Religiosas guardan con el mayor aprecio en la Contaduria del muy Religioso Conv^{to}. del Máximo Dr. el Señor San || Gerónimo de esta Imperial Ciudad de México.

La del centro superior reza:

IN MERIDIE FERVET

JVana es Phebo I se enseñó..... 07
en Phebo JVana, pVes qVe..... 16
Phebo presVrosa fVe..... 10
por breVe en qVanto glró..... 11

Vivió la Me. Juana..... 44os.

La de la diestra inferior:

MANELUCET

NaCió JVana haClenDo Ver..... 0713
aVn Phebo IenDo a sa LIr..... 0557
qVe no fVe Vn SoL en LVClr..... 0221
pVes no fVe soLo en un Cer..... 0160

Nació la Me Juana año de.....1651

La de la izquierda inferior:

VISPERE AUTEM PALLET

JVana á sV oCaso LLegó..... 0211
Vn Sol soLo LVClrá..... 0261
qVe otro soL no se haLLará..... 0155
sI Vn so L en JVana MVrió..... 1068

Murió la Me Juana año de.....1695

González Obregón concluye con una explicación de los textos, sin esquivar la tentación de asaltar al creador de estos

"perversos jeroglíficos": "Como podrá observarse, cada una de las letras mayúsculas de los anteriores renglones equivale a un número romano: la suma de éstos produce diversas cantidades parciales, que sumadas a su vez nos dan en los totales la edad de la poetisa, el año en que nació y el en que murió. Estos perversos jeroglíficos, o como se llamen, eran la ocupación favorita de los ociosos poetas de la Nueva España." (267)[7]

Otro detalle que se destaca en este retrato son los libros que el pintor eligió incluir en el lienzo. Según de la Maza:

> si en el cuadro de Miranda aparecen 23 volúmenes simbolizando la biblioteca de Sor Juana, Cabrera los aumenta a 60 y los cambia casi totalmente. Permanecen en ambos las Biblias; las recopilaciones conciliares; las obras de San Jerónimo; de San Agustín; de Santo Tomás; de Pedro Lombardo; de fray Luis de Granada; de Baeyerlinck y de Kircher.

Veamos la disposición de los libros en el retrato de Cabrera:

Teología	17
Ciencia	7
Poesía	6
Mística	6
Derecho	5
Historia	5
Filosofía	2

7 Obviamente, sus juicios sobre la poesía novohispana siguen el extremado sentimiento anti–gongorino que floreció en España (y sus colonias) a

Arte.....	2
Biblias.....	2
Varios.....	8
	60

En Teología están los tratados especiales: Teología Mística, Moral y Dogmática, así como los Santos Padres: Jerónimo, Agustín. Gregorio, Ambrosio, Anselmo, Bernardo, Isidoro, Arias Montano, Lombardo, Santo Tomás, Duns Escoto.

En Ciencias: libros generales de Cirugía, Anatomía, Farmacia y, como autores: Hipócrates, Galeno, Caramuel, Kircher.

De Poesía se consideran: Virgilio, Lucano, Marcial, Silio Itálico, Góngora y Bernardino Polo.

En Mística aparecen: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, la Madre Agreda Rodríguez, fray Luis de Granada y el *Contemptus Mundi* o *Imitación de Cristo*.

En Derecho, los tratados de Derecho Canónico, bularios pontificios y el Derecho Civil.

Como historiadores consideramos a Quintiliano, a Columela, Tácito (puesto como Hist. ab, orb. Conde, o sea *Historia Pontificial*) y a Baeyerlinck con su imponente: *Teatro de la Vida Humana*.

En Filosofía aparecen Séneca y Cicerón:

En Arte *El Arte de la Pintura*, de Pacheco, y un Glor. del Pin. (¿*Gloria del Pintor*?)

Los varios son: Nicol...¿Nicolás Antonio?; Serm... Sermones; Exm (?) y cinco volúmenes al revés, tres de ellos para hacer

finales del siglo XIX. Tan sólo hay que recordar las sentencias del filólogo español Marcelino Menéndez y Pelayo sobre las perversiones de los poetas conceptistas y conceptualistas. Este infundado prejuicio será corregido por los miembros de la "Generación del '27" pocos años después.

menos monótona la librería y mostrar los cantos con sus ataduras de cuero anudadas y dos sin éstas que están, precisamente, sobre la cabeza de Sor Juana. Con una sutileza que le honra, Cabrera no quiso señalar nada en esos libros para no distraer la atención y que el rostro de Sor Juana apareciese exento, limpio, sin estorbos." (De la Maza 302-304)

Después de haber considerado algunos pormenores de la historia y la documentación de los retratos y autorretratos de sor Juana –tanto desaparecidos como existentes– ahora contemplaremos la relación entre el arte de la pintura que la monja supuestamente practicó y el conocido soneto "filosófico–moral" dedicado a su propia imagen plástica.

Diálogos entre la poesía y la pintura: Una lectura del "Soneto 145" de sor Juana Inés de la Cruz

En este breve apartado me propongo analizar la manera en que sor Juana Inés de la Cruz reelabora la tradición clásica de la poesía icónica de modo tal que se inscribe dentro de las peculiaridades estéticas y filosóficas del barroco novohispano. Esto por medio de una lectura detenida del "Soneto 145" ("Este que ves, engaño colorido") en el cual la poeta establece un "diálogo" con la reproducción plástica de su propia imagen.[8] Es preciso conside-

8 Como señaló la doctora Mabel Moraña el día de mi conferencia, lo único que parece afirmar que este soneto hace referencia a la imagen plástica de sor Juana está en su breve título, obra, como ha sido demostrado, de editores coetáneos. Sin embargo, no hay razón de omitir esta posibilidad y por lo consiguiente, la hipótesis de que en este poema sor Juana censura –explícitamente– su propio autorretrato de la misma manera en que censura –implícitamente– la estructura retórica del "Soneto 145" y, por extensión, la escritura en general.

rar la relación íntima que existe no sólo entre el retrato y la poeta cuya imagen lo inspira, sino también la duplicidad representativa del retrato que "censura" y el soneto que compone para presentar estas advertencias. El "Soneto 145" contiene una serie de referencias dirigidas al lienzo pictórico que se reflejan, al mismo tiempo, dentro del poema en que están transcritas y sirven para cuestionar la supuesta verosimilitud de las dos artes "hermanas" al subrayar su capacidad de mentir, o de engañar la naturaleza, es decir, la "verdad". Estas referencias se manifiestan por medio de la retórica filosófica de la época (aquí, el silogismo clásico) que emplea la poeta para re–presentar el cuadro por escrito. La doble "auto-referencialidad" del poema y del cuadro sirve para revelar su deleznable condición de ser la recreación verbal de una imitación plástica de la realidad, es decir, un retrato tan falaz como el que reprocha.

Si bien es cierto que en estudios anteriores algunas investigadoras –Georgina Sabat de Rivers y Sylvia Carullo, por ejemplo– han señalado la distinción moral entre el arte y la naturaleza que propone el "Soneto 145", todavía está por contemplarse la relación entre dos géneros artísticos (la poesía y la pintura) que en este poema dialogan entre sí. Al llevar el arte hacia un plano completamente abstracto (alejado de la "realidad" natural, circundante), el poema de sor Juana se destaca como un ejemplo brillante, si no singular, de la culminación del barroco hispano–mexicano.[9] En este caso la relación no constituye la de un diálogo entre la poeta y su (auto) retrato, ni la de la naturaleza y

9 Véase en la bibliografía los siguientes artículos: "Sor Juana y sus retratos poéticos" y "Sor Juana: Diálogo de retratos" de Georgina Sabat de Rivers; "El autorretrato en Sor Juana" y "Sor Juana y Velázquez: Modos de representación" de Sylvia G. Carrullo y el capítulo "Tinta en alas de papel" de Octavio Paz en: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

el arte, sino la de una dialéctica entre un poema escrito y un cuadro pintado por medio de la cual sor Juana hace a la pintura "hablar". No obstante, al darle voz a su imagen, ésta se desdobla para censurar a sí misma. A través de una serie de reflejos y ecos que llevan al destinatario (el lector) lejos de la verosimilitud, es decir, la "realidad" aristotélica, sor Juana ha forjado un diálogo de contrapunto entre la poeta y su imagen, su imagen y la realidad, y más pertinente para esta investigación, la ficción plástica y la ficción poética. Este último "diálogo" entre los espejismos de la realidad es una de las características que determina la cualidad barroca del soneto y que permite su comparación con una obra plástica de tanta trascendencia estética (e ideológica) como *Las meninas* de Diego de Velázquez. La obra del maestro español también cuestiona la "realidad" a través de un juego de reflejos y espejismos que dejan al espectador sin un claro punto de referencia.

Antes de acercarnos al soneto bajo escrutinio, es útil recordar el desarrollo histórico de algunos conceptos de la antigüedad clásica que contemplan la relación entre la poesía y la pintura. Aunque impregnadas de posibles modelos teóricos, estas referencias no llegaron a constituir un proyecto estético y filosófico hasta el Renacimiento italiano.[10] Es indudable que sor Juana conoció directamente los textos de pensadores como Aristóteles, Plutarco y Horacio ya que la mayoría de ellos figuran entre los tomos de su impresionante biblioteca.[11] Para ilustrar su

10 Este estudio debe mucho al excelente libro de Jean Hagstrum, *The Sister Arts*. Aunque su enfoque es el de la poesía inglesa neoclásica, incorpora en sus primeros cuatro capítulos un resumen histórico de este fenómeno artístico que expone, de manera transparente, la trayectoria de la relación entre la poesía y la pintura desde la época grecolatina hasta el siglo XVIII. Véase la bibliografía al final de este artículo.

11 Según Octavio Paz, "El lugar central de la biblioteca –al lado de la poe-

conocimiento de la filosofía platónica tan sólo hay que señalar la importancia de su pensamiento en el desarrollo del neoplatonismo, corriente filosófica predilecta de la monja mexicana y en muchos sentidos punto de partida del Barroco.

La primera referencia documentada sobre las dos artes hermanas que tendrá un visible impacto en el desarrollo de una teoría para relacionar las artes plásticas y poéticas, es la que atribuye Plutarco al poeta Simonides de Ceos (ca. 556-467 A.C.). Poco después, su celebrada frase "La pintura es poesía muda, y la poesía una pintura parlante" se convertirá en el *dictum* estético para varios pensadores y artistas del renacimiento italiano. Al escrutar esta breve frase, notamos que demuestra una clara preferencia hacia la poesía; pues, si bien "la pintura es poesía muda", es decir, una imagen a la que le falta el parlamento, la poesía logra incorporar dos características verosímiles al constituir "una pintura que habla", objeto capaz de recrear tanto visual como verbalmente.[12] Con esta frase se vislumbran no sólo una faceta de la interpretación clásica de las dos artes (y su consiguiente relación), sino también uno de los motivos que explica la aparición de un género artístico que nace precisamente para "dar voz" a la pintura. Este género de ninguna manera se limita a

---

sía española y los tratados de mitología– lo ocupaba la literatura latina. Los gustos de sor Juana eran los de su época. Para ella, siguiendo una tradición que venía de la Edad Media, los cuatro grandes poetas eran Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano" (328). Curiosamente, "el nombre de Aristóteles aparece en el lomo de uno de los volúmenes del cuadro de Miranda" (332). Sin embargo, Paz admite que "es imposible saber si lo conoció directamente o a través de los manuales y volúmenes que compendiaban e interpretaban su filosofía" (332).

12 Sólo hay que pensar en los *Caligrammes* de Guillaume Apollinaire, por ejemplo, para ilustrar la plasticidad del poema llevada a sus últimos términos.

la pintura, pues la llamada poesía icónica también tiene sus raíces en los epigramas que adornan la estatuaria funeraria griega, que muchas veces se inscribía con versos para darle voz a la imagen petrificada del difunto.[13]

La aportación de Simonides (y seguramente de otros cuyas obras no han llegado hasta nosotros) no tardó en inspirar el pensamiento filosófico dirigido hacia la relación entre las dos artes. En su excelente libro *The Sister Arts*, Jean Hagstrum señala que a Platón, por ejemplo, le disgustaba la pintura ilusoria en la cual el claroscuro, el colorido y la perspectiva conspiraban para crear un artificio engañoso, un *trompe l'oeil*. Según el filósofo, el que crea una obra de arte de esta naturaleza no es sino un estafador. Según Hagstrum es (y cito):

> en este contexto que Platón asociaba las dos artes de la pintura y la poesía: comparaba la poesía a la pintura ilusoria, y la 'mímesis', un término de significado indeterminado, se solía emplear para referirse a la elaboración de imágenes y apariencias –un proceso opuesto a la aprehensión de la realidad y la adquisición del conocimiento verdadero [...] La mentira del poeta se comparaba a la imagen de un pintor y la analogía entre las artes fue diseñada para humillar a la poesía [...] Ni pintor ni poeta es capaz de transmitir el conocimiento más al-

13 Esta noción recuerda inmediatamente las teorías de Jacques Derrida, fundador de la llamada "Deconstrucción", una importante escuela teórica de finales de este siglo, nacida en Francia. En el capítulo titulado "El fármakon" del libro *Diseminación*, Derrida expone una de la características fundamentales del pensamiento occidental, que se basa, esencialmente, en oposiciones binarias para percibir e interpretar la "realidad". En este caso, como Sócrates, se propone que voz = vida mientras que silencio = muerte. Por consiguiente, el texto escrito es comparado a un cadáver, incapaz de responder, de articular una idea.

to; ambas artes mezclan la falsedad con la verdad; ambas apelan al hombre en su estado más bajo de raciocinio...
(4, traducción mía)[14]

Aristóteles fue el otro filósofo cuyos textos influían en este debate y su asociación entre la poesía y la pintura se distingue de la de Platón en al menos dos sentidos. Primero, Aristóteles rechaza el significado peyorativo de la "mímesis" que le había dado Platón y procede a indicar en qué casos una comparación entre las dos artes es o no es apropiada. De esta manera, Aristóteles, más que Platón, está vinculado al consiguiente desarrollo de la teoría pictórica, es decir, iconográfica.[15] En su *Poética* existen cuatro referencias analógicas a las artes plásticas y poéticas que contemplan las maneras y los objetos de imitación. En la sexta sección de su tratado, al señalar la primacía del argumento de una tragedia sobre su caracterización, recurre a una analogía con la pintura, puesto que en la pintura los: "colores más bellos aplicados sin orden no producen el mismo placer que el dibujo sencillo en blanco y negro de un retrato" (citado en Hagstrum 7). Aquí, Aristóteles compara el argumento del drama al diseño de la pintura y la representación dramática del personaje a la del color sobre el lienzo.

Sin embargo, es el "objeto" de imitación donde más se nota la analogía con la pintura, más visible aún en términos de su representación idealizada. En el quinto apartado de su *Poética*, Aristóteles afirma que la tragedia representa a personas que son mejores que otras, por consiguiente, el dramaturgo debe seguir

14 No obstante, como señaló el doctor José Pascual Buxó el día de mi conferencia, esta cita ilustra tan sólo una faceta del pensamiento de Platón ya que no faltaban juicios positivos en cuanto a la reproducción plástica.

15 Véase Hagstrum pp. 5-9.

el ejemplo de un buen retratista quien, sin perder el parecido, hace un joven más guapo de lo que es. De modo que la noción que el artista no sólo imita la naturaleza, sino que la embellece, es el elemento de la estética aristotélica que más se presta a una comparación con la pintura. Aristóteles sirve de una analogía entre la poesía y el retrato al ilustrar este principio y señala que en un buen retrato es fácil ver cómo se puede elevar la naturaleza a un plano más "perfecto"siendo todavía fiel a la realidad (Hagstrum 8).

El celebrado *dictum* horaciano "*ut pictura poesis*" es el que más comentario ha engendrado en cuanto a la asociación de las dos artes durante la edad clásica y que siglos después llega a constituir una teoría clave durante el Renacimiento. No obstante, hay que reconocer que este fragmento sintáctico ha sido arrancado completamente de su contexto ya que la frase completa articula la idea que como pasa con la pintura la poesía puede prestarse a lecturas repetidas (Hagstrum 9). No existe, por lo tanto, base alguna para justificar una traducción como la de: "Que sea el poema como la pintura"; más bien significa "Como en la pintura también en la poesía". En cuanto a la verosimilitud de la representación artística, Horacio proponía la imitación de otros autores, condiciones actuales y costumbres de la vida o la tradicional (clásica) imitación de la naturaleza (Hagstrum 10).

Ahora me dirijo hacia la "poesía icónica", un subgénero poético de arraigada tradición que espero relacionar directamente con el "Soneto 145" de sor Juana. En este subgénero, el poeta contempla una obra de arte y su poema constituye la respuesta verbal a esta imagen visual; muchas veces dándole voz a la figura retratada. Jean Hagstrum apropia el sustantivo griego "*écphrasis*" y su adjectivo "*ecphrástico*" para referirse al fenómeno de dar voz a un objeto mudo como es la pintura o la escultura. Para ella es este arte el que logra la "*enargeia*", voz griega

que significa (en términos aristotélicos) "el logro en el discurso verbal de una cualidad natural *o pictórica* que es natura" (12). Es precisamente en este subgénero donde no solamente descubrimos los gustos artísticos del poeta sino también la relación entre el lenguaje poético y el lenguaje pictórico. Con base en estas ideas, ahora pasamos al análisis del "Soneto 145".

Análisis del poema

El soneto lleva un subtítulo que reza así:"Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión." Sin embargo, como este subtítulo es, como señaló Mabel Moraña, obra de sus editores contemporáneos, no lo comentaré y me limitaré a una lectura del propio soneto.

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido

este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,

es una necia dililgencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

1. [Este que ves, engaño colorido]

El pronombre demonstrativo "este" se refiere al retrato que la poeta censura y también al mismo texto, es decir: "este" poema. Sor Juana resucita o, da voz a la imagen plástica (muda) del cuadro, por medio de una sutil modificación del "écfrasis" puesto que nunca recrea la voz de la retratada de manera directa y la suya es la única voz que habla. También hay que recordar que la voz poética habla consigo misma puesto que el retrato es de ella y el poema (que también es de ella) hace referencia a su propia imagen. Así podemos afirmar que tanto el poema como el retrato es auto–representativo (si no autobiográfico) y autorreferencial, en todos sus sentidos. La utilización de la segunda persona del singular ("ves") indica que la poeta apela directamente a nosotros sus lectores, pero, al mismo tiempo, la utiliza para hablar de ella misma de manera profética por medio del tú "acusador". Esta técnica le permite salir de lo meramente biográfico –"casi liberada de su corporal cadena," como diría en una famosa silva– para referirse a sí misma, siendo, a su vez, ella misma quien habla. Es más: el tiempo verbal empleado (el presente) implica una acción simultánea a la del acto de leer el soneto, ya que, para el lector, el cuadro no existe en un plano visible, como sería el caso de una urna o monumento funeriaro.[16] En este sentido existe una

16 En su excelente artículo "Anamorphosis in a Sonnet by Sor Juana Inés de la Cruz", Frederick Luciani señala que:

> "Este que ves, engaño colorido" recalls a number of compositions which are meant to be read as inscriptions on tombs, such as Góngora's "Esta que admiras fábrica...," a sonnet on the tomb of Cardinal Sandoval. Poems of this genre often express [a] message of *momento mori*; the tomb "speaks" to the wayfarer who happens by, reminding him that his steps take him, ultimately, toward death... The first line places Sor Juana's poem within the tradition of *ekphrasis*, the poetic description of visual art, and the last line associates the sonnet with the typically Baroque topos of the

suerte de desdoblamiento –típico del barroco– en el cual se ha creado un espejismo lingüístico entre el "yo" y el "tú" (primera y segunda personas) que le permite recrear la situación "real" (ella censurando su retrato) y al mismo tiempo contar la experiencia de hablar de su retrato. Esta imagen nos recuerda el dios Jano, con cuyas dos caras la poeta dialoga para alcanzar una construcción retórica, temporal, poética, más compleja.

El "engaño colorido" es el mismo retrato que la poeta resucita al escribir el poema. Ahora bien, la utilización del sustantivo "engaño" también puede ser una prefiguración de unas referencias más claras al mismo soneto, como las que veremos en la siguiente estrofa. Hay que recordar que el poema constituye una especie de engaño de la experiencia real (en este caso la de ver una representación plástica) que por ser escrita (en tinta) también engaña los sentidos oculares. Si es así, otra vez notamos el desdoblamiento característico del barroco, pero en esta

---

> ephemeral nature of physical reality. By linking these two poetic traditions, Sor Juana in effect joins art wit life to find that their shared component is disintegrating matter. (Luciani, 427)

Al final de su estudio, llega a una conclusión que apoya el argumento que he desarrollado en este ensayo:

> A [...] kind of self-subversion is at work in Sor Juana's sonnet, which is ostensibly about a painted portrait, but which, in a truer sense, is about itself. In the final analysis, "what you see" (and read) is the sonnet. Painting and poetry are made to occupy the same space, in part because the sonnet reads like an inscription in the portrait that it alludes to, and in part because the sonnet describes the portrait in literary terms: the pigments on the canvas are "falsos silogismos de colores"; the portrait is "una flor", recalling both the rose of the *carpe diem* tradition and the use of *flor* to mean a rhetorical figure, a trope. Thus joined together, painting and poetry (the portrait and the sonnet) become allies in the sophisticated process of deception which is artistic representation. (429-30).

ocasión el de una representación sinestética (o al menos de media mixta). Esto porque se habla de un "engaño colorido" que se refiere directamente al retrato que es "colorido" por ser pintado. Aquí sor Juana no sólo presenta la posibilidad de un diálogo con su retrato sino con el poema que escribe y el retrato que lo inspira. En este caso, todo el discurso del poema se encuentra en un plano de abstracción total ya que nos quedamos sin referente alguno del mundo "real".

2. [Que del arte ostentando los primores]

"Primores" en este contexto se refiere a las destrezas o las finuras del "arte". También hay en este verso otro juicio moral por medio de la utilización del verbo "ostentar." En este caso "el arte" ostenta los primores por el hecho de que engaña el ojo al recrear la realidad "natural". Pero también, nos podemos remitir al mismo poema que tiene el don de "ostentar" dos veces dos expresiones artísticas al lograr reproducir verbalmente una reproducción plástica que sigue siendo poética. Aquí la poesía es doblemente engañosa al recrear la recreación de una imágen real y por lo tanto, en términos platónicos, se aleja más de la "verdad" y de lo ideal.

3. [Con falsos silogismos de colores]

Con este verso ya no se puede ignorar la incorporación de las artes hermanas –es decir la pintura y la poesía– debido a la invocación de un término de la retórica clásica (el silogismo) que vierte la experiencia visual en un contexto y en una estructura literária. Es, entonces, el dispositivo de los colores en el lienzo pictórico como el de las palabras de esta composición poética lo que crea el efecto *trompe l'oeil*. Este verso parece incorporar una crítica de las asociaciones aristotélicas ya citadas, puesto que desmienten la posibilidad de falsificar tanto verbal como visualmente la "verdad" aún con la incorporación de las dos artes hermanas. Claro está, en este caso, los colores son los versos

y su dispositivo en el lienzo es el poema. Hay que recordar que el soneto que estamos leyendo es de por sí un silogismo de palabras y por ser escrito también es falso. Son, en este soneto, los silogismos que debaten con otros silogismos, los que proporcionan el asunto del poema, la falsedad de cualquier representación artística sea escrita o pintada.

4. [Es cauteloso engaño del sentido]

Aquí la poeta señala los efectos que tienen esta(s) representaciones artísticas (falsas) en cuanto a su poder de engañar al destinatario, haciéndolo pensar que lo falso es real (de la misma manera que el poema que estamos leyendo nos parece "real" cuando es un complejo artificio lingüístico que re–crea la realidad de la representación plástica). Al calificarlo como "cauteloso" le da cierto poder de persuadir al lector (del poema y del cuadro) que lo que está experimentando es la "realidad" de modo que hay que reconocer que el mismo poema donde la poeta fija estas censuras morales sirve como vehículo engañoso para los mismos reproches. El soneto es, en cierto sentido, un retrato, ya que finge ser algo ideal (en términos platónicos) cuando es, en "realidad", tan ilusorio como el retrato pictórico de la poeta.

5. [este, en quien la lisonja a pretendido / excusar de los años los horrores]

Aquí notamos la presencia del desengaño tan característico del barroco hispano. Ahora el arte lucha en contra de la naturaleza puesto que finge inmunidad a los estragos del tiempo "real" (como el mismo poema) a través de la "lisonja", es decir la "alabanza". En otra investigación sería interesante cotejar éste a los otros retratos poéticos compuestos por sor Juana (especialmente los que están dirigidos a la virreina) porque en ellos notamos que en muchas ocasiones es precisamente ésta su función; lisonjar a la retratada, al articular las alabanzas que la muda pintura no puede expresar.

6. [Y venciendo del tiempo los rigores / triunfar de la vejez y el olvido]

Otra vez sentimos el desengaño que se manifiesta en el reconocimiento del paso del tiempo, en palabras de Leo Spitzer: "la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno." Las dos artes hermanas son capaces de esta victoria temporal que inmediatamente será hostigada por la poeta mexicana...

7. [es un vano artificio del cuidado,/ es una flor al viento delicada,/es un resguardo inútil para el hado.]

Como el mismo poema que sor Juana compone y nosotros leemos, el retrato de ella es una mentira, un "artificio" vano, que no influye nada en los estragos del tiempo mundano. Curiosamente, en el segundo verso, sor Juana compara este "artificio" a un objeto aparentemente real: "una flor al viento delicada". Claro está, el ser humano sí se puede comparar –metafóricamente– a una flor que se marchita después de poco tiempo pero el arte no es así, ya que nunca gozó de vida. De todas maneras, tanto el ser real como su reproducción artística son víctimas del paso de los años, asunto barroco por excelencia. Esta actitud se nota en la última estrofa del poema en la cual sor Juana revela la falsedad que incorpora este empeño humano, no agraviando el suyo: "es una necia diligencia errada, / es un afán caduco y, bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada".

¿Podrá haber sido el "Soneto 145" dirigido a un retrato pintado por la propia mano de sor Juana? Afirmar semejante hipótesis es imposible por falta de datos, aunque la compleja relación entre la ilusión plástica y poética que maneja la poeta parecería sugerirlo o al menos su posibiliad teórica.

BIBLIOGRAFÍA

Carullo, Sylvia G. "El autorretrato en sor Juana", en *Hispanic Journal* 11.2 (1990): 91-105.

De la Maza, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892).* Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1980.

González Obregón, Luis. *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*. México: Editorial Patria, 1945.

Hagstrum, Jean. *The Sister Arts*. The University of Chicago Press. Chicago, 1958.

Luciani, Frederick. "Anamorphosis in a Sonnet by Sor Juana Inés de la Cruz." en *Discurso Literario* V:2 (1988): 423-432.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

Sabat de Rivers, Georgina. "Sor Juana: Diálogo de retratos." *Revista Iberoamericana* 120-21 (1982): 703-713.

——— "Sor Juana y sus retratos poéticos". *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984): 39-52.

Portada de la primera edición de la *Fama y Obras Pósthumas*. Reproducida de Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz: la femme et la culture au XVII siècle*, con permiso de Publications de la Sorbone, Paris.