MITO PETRARQUISTA Y TRANSFORMACIÓN CRIOLLA

EN UN ROMANCE DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Lisa M. Rabin*

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.[1] 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 antiguas 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?"[2] Según sus editores españoles, Sor Juana es heroica

* George Mason University, Virginia.

1 Una versión de este texto aparece en "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, y también en mi artículo "The Blasón of Sor Juana Inés de la Cruz: Politics and Petrarchism in Colonial Mexico," en *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 de Elías Trabulse (México: UNAM, 1980) 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) 4.

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 Popocatépetl 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.[3] 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.[4] Al situar los editores 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 inspiraron 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 esta-

3 Sobre el asunto de esta antítesis en la lírica de Petrarca, véase de Leonard Foster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1969) 17.

4 Véase de Stephen Greenblatt, "Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century," en *Learning to Curse* (Londres: Routledge, 1990) 16-39.

blecer 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*,[5] la boga de la poesía petrarquista en la España del siglo XV correspondía con el intento de remediar la inferioridad de la cultura española al emular a la italiana, en una época en que la fuerza militar española era hegemónica en el mundo.[6] De ahí proviene el cultivo 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.

Desde este punto de vista, la publicación de la poesía de Sor Juana anuncia el triunfo de un proceso de colonización lingüística que había sido comenzado primero dentro de las fronteras de la España misma. 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 encarnar a Sor Juana como la versión colonial del cortesano español, promoviendo, a través de sus versos petrarquistas, la institucionalización del lenguaje y cultura española dentro de las fronteras de una Nueva España.

5 Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance* (Berkeley, Los Angeles y Londres: The University of California Press, 1994).

6 Además de Navarrete, 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 Filadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988) 35-37.

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 linguístico 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 cambia por un *nogal* en el *romance* 23 y un *plátano* en el *romance* 61; y la amante convencional petrarquista, cuyo cuerpo en las *Rime* siempre aparece como 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.[7]

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. Las imágenes petrarquistas de Sor Juana de la amante como una heroina épica y una planta o baile nativo aún sugieren una modificación del discurso imperial sobre el petrarquismo que se implica en la publicación española de la *Fama*. Aunque los editores hayan creído que los súbditos del Nuevo Mundo podían recibir elocuencia y en casos excepciona-

7 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas: 4 volúmenes. I. Lírica personal.*, ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda a la muerte de Méndez Plancarte (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955).

les 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 hasta 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,
> flámula es, que a los aires tremola:
> ágiles movimientos, que esparcen
> bálsamo de fragrantes aromas.

Ahora bien, en la poesía lírica de Petrarca, el talle de su amante Laura es un árbol de laurel. En el poema 148 de las *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*."[8] La reunión

8 Esta cita es de Robert Durling, ed. y trad., *Petrarch's Lyric Poems: The Rime sparse and other Lyrics* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976).

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*.[9] John Freccero ha definido esto como"the poetic lady created by the poet, who in turn creates him as poet laureate"[10] ["la dama poética creada por el poeta, quien a su vez lo crea a él como poeta laureado"].[11] Dado que Petrarca aspirara a (y luego fuera premiado con) una corona de laurel en Roma por la poesía, el laurel refleja la nostalgia de Petrarca por el mundo clásico y su deseo de ser conocido por la resuscitación de la Antigüedad en su obra. La metáfora central de *Laura–Laurel* en las *Rime*, entonces, traduciría 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 ya lejano a él, parece decir Sor Juana, ya no puede sostenerse en un mundo americano permeado por sensaciones contingentes.

Este ejemplo se ilumina aún más en el *romance* 23, donde Sor Juana abiertamente sustituye el tropo del laurel por otra ima-

9 Para interpretaciones útiles de esta metáfora, véase de Robert Durling, "Petrarch's 'Giovene dona sotto un verde lauro," *MLN* 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) 111-115, y Giuseppe Mazzotta, "The *Canzoniere* and the Language of the Self," *Studies in Philology* 75 (1978) 271-96.

10 Freccero 37.

11 Las traducciones del artículo de Freccero son mías.

gen americana, o sea el *nogal*–una planta de la que hay varias clases nativas en México, según el *Diccionario de mejicanismos* de Francisco Santamaría.[12] En este poema, el cambio consciente de Sor Juana de la imagen central del petrarquismo desde un ambiente europeo hasta uno americano tiene como primer fin el 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 significar la sustitución de 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. La consolación del dios con una corona de laurel en lugar de su amante, se glosa por Petrarca como su propia corona de laurel ganada al costo (o sea, la expresión) de la pérdida del amor de Laura.[13]

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 multíples "fracasos" de amor y lenguaje, y los poetas petrarquistas del Siglo de Oro le imitan su versión frecuentamente para crear sus propias escenas del amor cortés.[14] Y en el poema de Sor Juana, encontramos

12 Francisco de Santamaría, ed., *Diccionario de Mejicanismos*, segunda edición (México: Porrúa, 1974) 761.

13 Véase de Durling, *Petrarch's Lyric Poems*, 26-28.

14 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) 6-7.

una versión de "Apolo" muy interesante: 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, habiendo tenido una preñez malograda el año anterior. Como Méndez Plancarte escribe en sus notas explicativas, la intención explícita de Sor Juana es que el antojo de nueces le ayude en la fecundidad.[15] En un nivel más profundo, sin embargo, Sor Juana está sugiriendo que el regalo mexicano de "Apolo" –y por extensión su propia poesía mexicana– sea apropiado para el niño criollo a quien la virreina dará luz. Sor Juana narra que "Apolo" le rogó que ella guardara las nueces para el próximo embarazo de la condesa, haciendo las siguientes demandas:

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

15 Véase Méndez Plancarte, p. 392, la nota a los versos 5-8 del romance 23.

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" o Sor Juana ya no tiene que andar tras laureles europeos distantes o "secos"–porque se ha inspirado por 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.

Las correspondencias 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"[16] ["el laurel de Petrarca... representa una poesía cuya motivación es su propio acto y cuya creación es su propio autor"]. Que Sor Juana empleara otra, ya obviamente planta 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, por el contrario, cierto robo de autoridad que está presente en el mismo Petrarca. En las *Rime*,

16 Freccero, 34.

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"[17] ["el carácter ilícito... de la pasión tiene su contraparte en una 'ansiedad de influencia': la comunicación demanda que nuestros signos sean apropiados; la creación poética a menudo requiere que sean robados"]. 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,

17 Freccero, 40.

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 al rango de tropos de Petrarca para crear su propia marca de elocuencia y para señalar el 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, tema de un proyecto comparativo entre Petrarca y Sor Juana en el que estoy trabajando ahora. 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 interesante 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 varias cosas: una, por su immersión en el discurso del barroco colonial, y otra, por la distinción de sí misma con los poetas españoles petrarquistas. Yo sostengo que las propias "transgresiones" a Petrarca que se encuentran en el 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 propia 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 novohispana 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.