

Enrique Ballón Aguirre

Tradición literaria colonial: contextos convergentes
Poética del romance barroco

*Al Seminario**

... la realidad sólo se forma en la memoria.

M. Proust**

El tiempo de la tradición, sabemos, no es tributario de la medida del tiempo cosmológico que rige la evolución de los astros ni tampoco del tiempo cronológico que acompaña el acontecer histórico; es, más bien, el tiempo de la realidad en la memoria cultural de las sociedades¹.

Con esta idea me permito evocar el tiempo de la tradición que ha fundado nuestra realidad como miembros del Seminario de Cultura Literaria Novohispana de la Universidad Nacional Autónoma de México, corporación de estudio e investigación que en este año 2019 cumple un cuarto de siglo de sesiones ininterrumpidas. Las reuniones de trabajo mancomunado y diálogo abierto han tenido y tienen un objetivo compartido: se trata de indagar y hacer conocer los vestigios coloniales, poner de relieve sus valores culturales y fomentar su difusión. Pero si debido a la doble vertiente temporal tradicional –colonial y contemporánea– que caracteriza nuestra labor, la significación y el sentido otorgados a tales relictos son inevitablemente anacrónicos, sin embargo, ellos nos permiten tensar el transcurso secular que separa ambas temporalidades.

Tal ha sido y es la práctica tradicional de nuestro Seminario que en el ejercicio de su amplio espíritu de colaboración integradora abrió, desde un inicio, los postigos novohispanos para acoger al venero colonial andino² cuya traza permitió revisar no solo los estudios virreinales de esa región sudamericana e inaugurar su radical renovación cognitiva mediante el enfoque semiótico interpretativo, sino

* Esta expresión, escribe R. Barthes, es a leer como un locativo, un elogio y una dedicatoria (1974:56).

** M. Proust (1987:182).

¹ F. Rastier indica que “las performances semióticas se despliegan en el tiempo de la tradición, forma de temporalidad propia de los objetos culturales que no se confunde ni con el tiempo físico ni con el tiempo de la historia. Si las ciencias naturales se satisfacen con el tiempo darwiniano de la evolución, las ciencias de la cultura se mueven en un tiempo lamarkiano, hecho de tradiciones y de rupturas. Ese tiempo tradicional (...) ni regular ni conexo, ni determinista, da acceso a las retrospecciones, las anticipaciones, pone en contacto a los contemporáneos con los antiguos, los próximos con los extraños. La hermenéutica y la filología nos permiten, juntas, acercar ese tiempo interno del mundo semiótico”. (2001:191, 283) cit. con variantes de traducción en E. Ballón Aguirre (2017:245).

² Forjando un neologismo equiparable diríamos: *novocastellano*. En efecto, a comienzos de la estabilización administrativa colonial del Virreinato del Perú fue denominado Virreinato de Nueva Castilla.

configurar, gracias a su careo con la literatura oral, escrita y musicalizada mesoamericana³, la visión conjunta de la producción cultural mancomunada de ambas sociedades durante los siglos virreinales.

Una publicación reciente da cuenta pormenorizada del abordaje disciplinado de la producción literaria colonial a la luz de la semiótica de las culturas y su instrumento descriptivo, metodológico y explicativo, la lingüística interpretativa⁴. No tiene caso, entonces, referirme a los fundamentos teóricos ni a la práctica analítica especialmente pensados para la cultura virreinal y la historia de la literatura de época en curso de nuestra colaboración en el Seminario. Me toca ahora, en cambio, esbozar someramente el trayecto pendular de la confluencia mesoamericana y andina colonial⁵ a partir de la correspondencia poética originada por la difusión en el mundo colonial andino⁶ de las primeras ediciones de los dos volúmenes de poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, en 1689 y 1692 respectivamente, y de *Fama y obras póstumas*, la meritoria compilación de Juan Ignacio Castorena y Ursúa en 1700.

³ Me refiero a la dramaturgia lírica europea con temas mesoamericanos y andinos como las óperas *The Indian Queen* de Banister-Howard-Dryden y H. y D. Purcell, *Montezuma* de Vivaldi-Giusti y Graun-Federico II, *Les Indes galantes* de Rameau-Fuzelier, *Alzire ou Les Américains* de Voltaire musicalizada por Verdi-Cammarano, etcetera; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:427-617).

⁴ Cfr. E. Ballón Aguirre (2017:13-196).

⁵ A. Alatorre piensa que “la España Americana era un conglomerado de colonias muy poco relacionadas entre sí” (1995:XXVII), criterio tal vez plausible para el intercambio mercantil y los tratos político-virreinales relativamente autónomos (por ejemplo, el traslado de ciertos virreyes de México a Perú), pero no para los contactos culturales y las tradiciones escritas y orales vigentes desde antiguo en ambas zonas. Muy otra es la idea de R. Palma quien reparó sobre este tópico: “La verdad es que en la primera mitad del siglo XVII, México se enorgullecía con ser la patria de una poetisa —Sor Juana Inés de la Cruz— nacida en 1614 (*sic*), la que mantenía correspondencia poética con laureados ingeniosos de Madrid y aún con vates españoles residentes en el Perú” (1899:XI); cfr. E. Ballón Aguirre (2017:7-8).

⁶ En la presentación que hiciera de la recopilación de mis primeras ponencias y estudios en esta materia, aludí a “la cinta de Möbius, el haz-envés de las transposiciones y mutaciones de un lado y otro”, donde la producción literaria de ambas zonas confluye “en la visión de una dialéctica cultural alterna” (2003:11-12).

I

Acabemos que el tiempo nunca sobra;
a las manos, y manos a la obra.

Juana Inés de la Cruz*

Al emprender el tema del intercambio poético, es indispensable apuntar que el contexto de la corresponsalía literaria entre, de una parte, los virreinos del Perú y Nueva Granada, y de la otra, el virreinato de Nueva España, pertenece a la literatura comparada. Allí, en el seno de este vasto campo de ejercicio artístico, se encuentra el género epistolar con sus dos modalidades de antigua data: las cartas literarias destinadas ora a la interlocución privada ora a su impresión y difusión pública⁷ y las cartas paraliterarias, es decir, las misivas originalmente reservadas entre escritores literarios pero que pasaron al dominio público sobre todo en la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, el renombrado carteo entre Rainer María Rilke y Franz Xaver Kappus, Paul Claudel y André Gide, Franz Kafka y Max Brod⁸; o también aquellas de contenido propiamente aleccionador, histórico, político, filosófico, religioso, etcétera. Así, un repaso somero de las dos modalidades de esta correspondencia paraliteraria descubre su asidua difusión⁹ aunque hoy con la irrupción de las intercomunicaciones electrónicas (*Web*) hayan quedado prácticamente abolidas.

En ese marco de intercambio epistolar literario, el estudio integrador mesoamericano y andino colonial surgió impulsado, podría decirse por su propio peso, desde 1993, año en el que se inauguró nuestro Seminario. Efectivamente, José Pascual Buxó publicó aquel año el notable poemario *Carta laudatoria a la insigne Poetisa señora Soror Inés Juana de la Cruz* que desde Santa Fe (de Bogotá) del Virreinato de Nueva Granada suscribiera el 6 de octubre de 1698 el gobernador y capitán general Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla (1674-1704)¹⁰. A continuación, en la segunda reunión del Seminario

* Juana Inés de la Cruz (1951:328).

⁷ El padre Diego Calleja en su importante *Aprobación* escribe respecto de Sor Juana: “Sólo para responder a las cartas que en versos y en prosa de las dos Españas recibía, aun dictados al oído los pensamientos, tuviese el amanuense más despejado bien en que trabajar. No se rendían a tanto peso los hombres de esta robustísima Alma, siempre estudiaba, y siempre componía; uno y otro tan bien como si fuera poco y despacio” (1995 [1700]:26). Véase las apreciaciones de este pasaje por A. Alatorre (1995:XXVI n. 27).

⁸ Cfr. R. de Ayala y J.-P. Guéno (2000:140-141,144-145); F. Kafka (1965).

⁹ Además de las cartas romanceadas que ocupan nuestro centro de interés, en lo concerniente a las colonias españolas en América es dable citar las cartas paraliterarias redactadas en prosa desde Nueva España por escritores arraigados en el virreinato del Perú y por extranjeros pero en referencia a estos virreinos. Vayan algunos ejemplos: las *Cartas de Relación* de H. Cortés, *Cartas de una peruana (Lettres d'une péruvienne)* (1746) de F. de Grafigny, *Carta a los españoles americanos* (1799) de J. P. Vizcardo y Guzmán, *Cartas sobre el régimen de gobierno conveniente al Perú* (1822) de J. F. Sánchez Carrion, etc.

¹⁰ La obra completa de Álvarez de Velasco que contiene la *Carta laudatoria* (pp. 522-586) se tituló *Rhythmica sacra, moral y laudatoria* y fue publicada por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá en 1989. La aprobación eclesiástica de la *Carta* fue firmada por Fr. Manuel de la Gándara Cosío en el convento de la Merced de Burgos el 20 de enero de 1703 y si bien no consta el pie de imprenta, Pascual Buxó presume haber salido de “la imprenta madrileña de Manuel Ruiz y Murga” (1993:20). Cabe anotar que Álvarez de Velasco Zorrilla se autocalifica “indiano” (p.163) y hace referencia a las *Indias* en varias ocasiones (pp. 163,165,201,202,206) como a *América, Colonia, Nuevo Mundo* (pp. 204,205) y hasta a *Motexuma* (p. 229). Aparte de ello hemos encontrado en su libro los quechuismos *chasqui* (“lo mismo que correo de a pie. Es voz Indiana”, *DA*) (p. 214) y *chamico* (“yerba indiana que adormece como el beleño”, *DA*) (p. 214); el peruanismo *tapadas* (“mujer[es] que en Lima cubría[n] su rostro con un manto con ocasión de salir a la calle”, *DP*) (p. 168); la mención del *heliotropo*, planta

(1994), sostuve una ponencia sobre la larga misiva romanceada atribuida al minero y comerciante andino Juan del Valle y Caviedes (¿1644?-1698) titulada *Carta que escribió el autor a la Monja de México habiéndole ésta enviado a pedir algunos de sus versos siendo ella en esto y en todo el mayor ingenio de estos siglos*¹¹, epístola versificada dada a conocer cincuenta años antes, en 1944, por el historiador Guillermo Lohmann Villena. Este que A. Alatorre llama “gracioso romance” (1995:XXXIV n. 37) solo había sido mencionado hasta ese momento por la crítica para entresacar datos que «justificasen» elucubrar la biografía del minero y poeta perulero; en cambio, en ese trabajo la *Carta* fue sistemática e íntegramente analizada desde el punto de vista textológico (semántico y retórico) a fin de demostrar las evocaciones semisimbólicas de la destinataria y del destinador de la misiva versificada¹².

El trabajo complementario titulado “Los correspondientes peruanos de Sor Juana” (2003:87-169), dio cuenta de los argumentos históricos que explican cómo llegaron a manos de los bardos peruanos los dos volúmenes que compilaban los poemas de Sor Juana. Sin embargo, el objetivo específico de este estudio fue perfilar los tópicos rectores de la interpretación del mencionado romance atribuido a Valle y Caviedes (orificación, beldad, genetliaca¹³, tras-vestimiento) y, a la vez, compulsar las versiones críticas mexicanas entonces vigentes tanto de esta composición como del poema de Sor Juana

ornamental de origen andino (cfr. E. Ballón Aguirre, 2017:293 n. 61) a no confundir con *heliotropio*, “lo mismo que gyrasol” (DA), como lo hace ahí mismo la nota 6: “Heliotropo, la convertida en flor de la Maravilla, que siempre sigue al sol; blanca y su aspecto y luz blanca” (p. 212), pues en la planta *gyrasol* “su flor es un círculo grande de hojas pequeñas amarillas e iguales, y lo demás de unas hojillas de color negro. Llámase así, porque se va moviendo y dando vuelta, conforme al movimiento del Sol” (DA); y, finalmente, la locución andina “me ha volado la chaveta” (pp. 78,164).

Pascual Buxó consigna también al “ignoto poeta de las Islas Canarias, Pedro Álvarez de Lugo”, autor del poema *Ilustración de Sueño de la Décima Musa Americana* (1993:146) y el padre Aureliano Tapia Méndez editó —siempre en 1993— la versión facsimilar del *Poema Heroico al merecido aplauso de Soror Ivana Inés de la Cruz* que en 1696 publicara Joseph Zatrilla y Vico desde Barcelona. Tales son las evocaciones poéticas de los bardos no mexicanos admiradores de la obra de Sor Juana.

¹¹ El poema divulgado por Lohmann Villena fue transcrito del *Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid*, f. 254v. a 259. Pocos años después, en 1947, Rubén Vargas Ugarte copió esa transcripción y añadió una variante al verso 86 (1947:34); por su parte, Daniel R. Reedy transcribió en 1984 la versión del *Manuscrito de la Universidad de Duke*, f. 197 a 200 (1984:451-455) y aportó el cotejo con la versión precedentemente publicada.

¹² La ponencia fue divulgada originalmente con el título “Procedimientos discursivos en una epístola-poema colonial (a propósito de cierta carta de un minero peruano a una monja mexicana, siglo XVII)” en J. Pascual Buxó (1996:43-99) y reproducida con variantes por el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 34, 2001, pp. 25-106. Luego se recogió con ciertos cambios (abreviación y simplificación en cuanto a las diagramaciones de las estructuras modales de superficie y profundas) con el título “Procedimientos retóricos y modales en una carta romanceada (a propósito de cierta misiva de un minero peruano a una monja mexicana – S. XVII)” en E. Ballón Aguirre (2003:17-86).

Si se repara en el contenido general de este volumen (Pascual Buxó 1996), en la reunión del Seminario de 1994 se sostuvo otra ponencia de literatura comparada, la sustentada por Susana Hernández Araico “Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)”, pp. 317-326 e igualmente otros abundantes aportes sobre la cultura literaria y paraliteraria (histórica) colonial andina: respecto de *La Araucana* de Ercilla, Cedomil Goic, “Poetización del espacio, espacios de la poesía (Lección inaugural)”, pp. 13-25 y Georgina Sabat de Rivers, “*La Araucana* bajo el lente actual: el noble bárbaro humillado”, pp. 107-123; María José Rodilla en “*La Poética* de Aristóteles y la épica colonial” estudia igualmente la epopeya de Ercilla y además *La Cristiada* de Diego de Hojeda, pp.33-42; sobre el anónimo (Clarinda) “Discurso en loor de la poesía” y la “Panegírica declamación” de Juan de Espinosa Medrano por Elías L. Rivers en “Dos o tres alabanzas coloniales de la poesía”, pp. 27-31; José Miguel Oviedo menciona a “Dos barrocos peruanos: Caviedes y Espinosa Medrano”, pp. 233-243 y Úrsula Ramírez Zaborosh comenta “*El amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano y la dramaturgia del Siglo de Oro (apuntes para su estudio)”, pp. 299-316. A diferencia de estos trabajos puntuales, Concepción Reverte Bernal hizo un repaso bibliográfico relativamente minucioso de “La literatura virreinal peruana. Esbozo de un estado de la cuestión”, pp. 279-297 y Carmela Teresa Zanelli trató “La dimensión trágica de la historia: el caso de Gonzalo Pizarro en la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso de la Vega”, pp. 351-360.

¹³ Cfr. A. Alatorre (1995:XXXIV-XL).

Respondiendo a un Caballero del Perú, que le envió unos Barros [sic] diciéndole que se volviese hombre (1951:136)¹⁴. En cuanto a la filiación peruana del vate anónimo que motivó este último romance de Sor Juana (quien ciertamente no es autora de este poco afortunado epígrafe), ella califica a su ignoto corresponsal de “generoso peruano”, menciona a Lima y al Perú (vs. 114, 116 y133), pero ni en las dos ediciones primeras ni desde luego en la de Méndez Plancarte se incluye la composición anónima que motivó la *Respuesta* de Sor Juana, con lo cual esta *Respuesta* terminó siendo, como en su momento la *Carta* atribuida a Valle y Caviedes, un soliloquio. En el examen del texto sorjuaniano se rebatió la lectura de <entarquinen> con el significado ‘Tarquino’ en lugar de la correcta verbalización de <tarquín> (‘cieno’) que le corresponde, así como la imposición léxica de <Navarrete> (‘apellido’) para sustituir la rección isotópica derivada de <navarrete> (‘palmípedo’), aparte de esclarecerse la confusión originada por la errónea identificación de <barros> (búcaros) con <versos>¹⁵.

Partiendo de estas indagaciones, la pesquisa continuó con la presentación del intercambio poético epistolar recíproco entre Sor Juana y Luis Antonio Oviedo Herrera y Rueda, conde de la Granja (1636-1717)¹⁶. Ambos textos contaron con las valiosas informaciones, las traducciones del latín y las glosas filológicas de Méndez Plancarte, no refutadas hasta hoy, a los extensos poemas cuyos títulos él modifica: *Romance de un Caballero del Perú (el Conde de la Granja), en elogio de la Poetisa, suplicándole que su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta* y *En que responde la Poetisa, con la discreción que acostumbra (al Conde de la Granja que le había escrito el Romance “A vos, Mejicana Musa”...); y expresa el nombre del Caballero Peruano que la aplaude* (1951:142-157)¹⁷. Méndez Plancarte, en la reseña biográfica de De la Granja que acompaña a su comentario, apunta que ese “Romanzón” no fue “advertido por Menéndez y Pelayo ni quizá por los críticos peruanos”¹⁸; es, afirma, el “único ejemplo suyo que conozcamos en ese tono de familiar y sonriente cortesanía, revela ingenio, gracia y sabroso pintoresquismo de muy elevada ley” (1951:441-442). Los últimos epítetos del polígrafo mexicano tocan a las demás composiciones del mismo género; de hecho, ellos caracterizan igualmente el romance asignado al bardo anónimo aludido en el poema de Sor Juana *Respondiendo a un Caballero del Perú* y califican también —con justicia y justeza— la *Carta* atribuida a Valle y Caviedes.

¹⁴ En la edición sevillana del *Segundo volumen* (pp. 336-338), lo mismo en la edición de Barcelona de 1693 (pp. 242-244), la palabra “barros” no lleva la mayúscula que aparece en la edición de Méndez Plancarte.

¹⁵ La aleación de <barros>-<versos> se encuentra en la edición de la obra atribuida a Valle y Caviedes por María Leticia Cáceres (cfr. E. Ballón Aguirre, 2003:166-169).

¹⁶ He advertido en el libro citado (p. 88 nota 3) que debe descartarse por impertinente la inclusión con esa misma calidad de la otra composición anónima clasificada por Méndez Plancarte con la cota 48 *bis Romance que un Caballero recién venido a la Nueva España escribió a la Madre Juana* (1951:139-142) y su correspondiente 49 *Romance que respondió nuestra Poetisa al Caballero recién llegado a Nueva España que le había escrito el Romance “Madre que haces chiquitos”...* (pp. 143-148). En la edición del *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana (Sevilla, 1692) ambos romances se encuentran transcritos entre las pp. 318 y 323.

¹⁷ Cfr. E. Ballón Aguirre (2003:89 nota 5).

¹⁸ Tal es el simpático aumentativo del conde De la Granja para calificar a su extenso romance laudatorio (v. 213). Respecto al conde De la Granja (1636-1717), véase A. Alatorre (1995:XXXIV n. 37) y E. Ballón Aguirre (2003:89 n. 5). R. Palma trae el siguiente poco honroso pasaje: “el madrileño don Luis Antonio de Oviedo Herrera y Rueda, primer conde de la Granja, autor de un poema en doce cantos sobre *Santa Rosa de Lima* y de un romance sacro sobre la *Pasión de Cristo* dividido en siete estaciones de andanza o lectura muy fatigosa, como que son 4,976 los octosílabos y uno sólo el asonante. El conde era lo que se llamaba hombre erudito y de vivaz fantasía, si bien como poeta afean sus versos las extravagancias culteranas a que era muy propenso” (1899:XVII-XVIII; 153). Por este juicio, Palma, que parece desconocer la carta romanceada de De la Granja a Sor Juana, cae de lleno en la lista de los enemigos jurados del culteranismo y gongorismo levantada por Méndez Plancarte (1951:VIII-IX).

Cabe precisar ahora que la compilación de los otros nueve romances en la *Lírica personal* de Sor Juana efectuada por Méndez Plancarte y cuyas dos secciones se titulan, respectivamente, *Otros romances epistolares (1680-1686)* y *Otros romances epistolares (sin fechas conjeturables)* (1951:66-117;129-161), tienen como destinatarios diversos personajes mexicanos, aparte del poema inconcluso *¿Cuándo Numenes divinos...? (A los Ingenios de Europa)*. Finalmente, un detenido cotejo de los tópicos discursivos del único caso de las dos epístolas romanceadas, de ida y vuelta, originalmente sin título (*anepígrafos*) y sin nombre de autor (*adésptos*) arriba citadas, cuyos encabezados y autoría fueron compuestos por Castorena y Ursúa (1995 [1700]:142-157), confirman, como se verá en el apartado que sigue, la presunción de que tales ponderaciones enaltecen a la comunidad de los encomios poéticos (tenor y *topos*)¹⁹ de los vates peruleros en su trato literario-epistolar con la Monja de México.

¹⁹ Las nociones de los términos especiales aquí empleados se encuentran en E. Ballón Aguirre (2017:75-84;429-437).

II

trabajo, en fin pero trabajo amado,
si hay amable trabajo.

Juana Inés de la Cruz *

Al averiguar por la trascendencia de ese tópico singular, advertamos que en el intercambio epistolar cada carta de los correspondientes constituye el contexto inmediato de la otra, u otras, al ser incluidas en el archivo del corpus de trabajo. De esta manera, el corpus de la correspondencia romanceada que ahora nos toca glosar es, en principio y por natura, una auténtica trenza textual, la escritura de un intertexto cabal patentemente establecido entre los designios y las destinaciones coloquiales de sus enunciadores; en efecto, allí cada locutor señala perifrásticamente a su interlocutor directo, respectivamente, “Mexicana Musa” y “Conde de la Granja”.

Veamos a continuación los romances recíprocamente enyuntados. Ellos serán designados según la precedencia establecida en su edición príncipe —A (1995 [1700] 142-150) y B (1995 [1700] 150-157)— teniendo en cuenta que el primero (A) es, en criterio de F. de Saussure, el hipograma del segundo (B) que, entonces, será entendido como su derivación hipogramática²⁰.

* Juana Inés de la Cruz (1951:339).

²⁰ En la transcripción que sigue conservo las mayúsculas del original de *Fama y obras póstumas* de 1700 pero modifiqué la ortografía y la puntuación de la edición de Méndez Plancarte (1951:142-157) solo cuando haya discordancia con la escritura actual. La necesidad de mantener las mayúsculas, que Ph. Hamon llama “marca tipográfica diferencial” (1982:137), se debe, en nuestro criterio, a que ellas personifican las palabras que las portan, es decir, las convierten en sinécdoques y prosopopeyas a la vez: se produce la sinécdoque porque se toma un nombre común como si fuese un nombre propio e igualmente la prosopopeya puesto que se atribuye a esas palabras cualidades de personas. Aparte de ello, acudiremos a las acepciones recogidas en el *Diccionario de Autoridades (DA)* en los numerosos casos en que sea necesario destacar el o los significados de determinada palabra debido al contexto sintáctico en el verso donde se halla para registrar el uso de época y marcar su diferente comprensión en el uso de la lengua coloquial actual.

Por lo demás, decimos que el romance A es un hipograma manifestado dado que en su escritura se le considera un incentivo para ser respondido: “Por tal, aqueise Romance / admitid que yo os lo envió / como uno de los obsequios / que sirven al desperdicio. // Un socorro de respuesta / sólo de limosna os pido / que para poetizar / vuestras migajas mendigo. // A eso va ese Romanzón / tan largo como el camino / para que con él podais / responder, si no hay Navío” (vs. 205 a 216). En cuanto a B, se constituye de modo expreso en la derivación hipogramática de A; así consta en su primera estrofa: “Allá va, aunque no debiera / (incógnito Señor mío) / la Respuesta de portante / a los Versos de camino”. M. Riffaterre explica lo que se conoce como derivación hipogramática saussureana, del siguiente modo: “una expresión o un texto son poetizados, es decir, transformados en una unidad de significancia en el seno de la cual ellos remiten a un texto preexistente; ese texto precedente es el *hipograma*. (...) La expresión o el texto se modelan a partir del *hipograma* que es, por lo tanto, un complejo verbal interpuesto entre las palabras y los referentes; y la referencia, tal cual es, pasa a través de su filtro. De este modo, el *hipograma* se presenta completo, dotado de su propia sintaxis y su porte puede ir del grupo de palabras hasta el texto extenso. Puede ser simplemente potencial, sólo observable en la lengua; muy frecuentemente es actualizado en otros poemas. En ese caso, la referencia al *hipograma* es intertextual y el lector la percibe generalmente como una cita o alusión literaria” (1982:105) [Los énfasis son del original].

A

*Romance de un cavallero del Perú,
en elogio de la Poetisa, remítesele,
suplicándola su rendimiento fuese
mérito a la dignación de su respuesta²¹*

A vos Mexicana Musa
que en ese Sagrado Aprisco,
del Convento hacéis Parnaso,
del Parnaso Paraíso;
5 por quien las Nueve del Coro
no sólo a diez han crecido,
mas les dais aquel valor
que a los ceros el guarismo.
Pues aun²⁵ antes que nacierais
10 eran el común asilo,
teniendo cultos sin aras
en mentales sacrificios,
campando²⁷ de Semi-Diosas
y comunicando auxilios
15 por donde con las Deidades
se entienden los entendidos,

B

*Romance, en que responde la Poetisa
con la discreción que acostumbra;
y expresa el nombre del Cavallero
Peruano, que la aplaude²²*

Allá va, aunque no debiera
(incógnito Señor mío)
la Respuesta de portante²³
a los Versos de camino.
5 No debiera, porque cuando
se oculta el nombre, es indicio
que no habéis querido ser
hombre de nombre conmigo;²⁴
por lo cual, fallamos²⁶ que
10 fuera muy justo castigo,
sin perdonaros por pobre,
dejaros por escondido.
Pero el diablo del Romance²⁸
tiene, en su oculto artificio²⁹,
15 en cada Copla una fuerza³⁰
y en cada Verso un hechizo³¹.

²¹ Las variantes del romance A a la edición de la *Fama y obras póstumas* de 1700 en las ediciones de 1701 y 1714, fueron reseñadas en J. I. Castorena y Ursúa (1995 [1700]:CIII).

²² Las variantes del romance B a la edición de la *Fama y obras póstumas* de 1700 en las ediciones de 1701 y 1714, se hallan igualmente consignadas en J. I. Castorena y Ursúa (1995 [1700]:CIV).

²³ *Portante*, “la marcha o paso apresurado” (DA). También en los vs. 77 a 80 del romance 49 de la clasificación de Méndez Plancarte titulado *Romance que responde nuestra Poetisa al Caballero recién llegado a Nueva España que le había escrito el Romance “Madre que haces chiquitos”*, se menciona: “Que yo soy, jurado Apolo, / la que vive de portante, y en la vida, como en venta, / ya se mete, ya se sale” (1951:145).

²⁴ En el v. 6 *nombre* toma la acepción “palabra que se da a alguna persona para darla a conocer y distinguirla de otra”, pero en el v. 8 significa “fama, opinión, reputación o crédito” (DA), es decir, un parasinónimo de *renombre*.

²⁵ En criterio de Méndez Plancarte *aunque* (1951:442) como en A *infra* v. 25; sin embargo, el DA afirma que *aun* “también corresponde a sin embargo, esto no obstante, como cuando se dice “Tal cosa es apreciable, aun con estas circunstancias, aun sin tal requisito vale mucho”.

²⁶ *Fallamos*, lo mismo que *ballamos*.

²⁷ *Campar*: “sobresalir entre los demás o hacerles ventaja en alguna habilidad, arte o dote natural; irónicamente se dice del que afecta estar adornado de alguna calidad que no tiene, como discreto, valiente y otras propiedades de que son muy ambiciosos los hombres” y se cita a Quevedo “campar de valiente” (DA); hoy es parasinónimo de *presumir* (cfr. vs. 147 y 156 de B).

²⁸ *Diablo* ha de entenderse en su acepción “sujeto que tiene gran sagacidad, sutileza y maña aún en las cosas buenas” (DA).

²⁹ *Artificio*, en concordancia con *diablo*, “metafóricamente se toma por fingimiento, cautela, astucia y maña en el obrar con destreza y disimuladamente” (DA).

³⁰ *Fuerza* es entendida como “inclinación y propensión eficaz a alguna cosa, como la fuerza del genio” (DA).

³¹ *Hechizo* asume en los vs. 17 a 20 el significado de “diversión que deleita o cosa que recrea y da mucho contento y gusto”, pero en los vs. 29 y 30 “encanto, maleficio que se hace a alguno por arte de magia o por sortilegio” (DA).

	y en chollas, como en pelotas ³² , metiendo el viento a crujidos, atacaban el ingenio		Tiene un agrado tirano, que en lo blando del estilo el que suena como ruego apremia como dominio ³³ .
20	hasta arrempujar el juicio, instruyendo a toda broza ³⁴ y soplando a dos carrillos los metros a borbollones ³⁵ , sin espumar ³⁶ el estilo.	20	Tiene una virtud, de quien el vigor penetrativo se introduce en las potencias sin pasar por los sentidos ³⁷ .
25	Que aunque andaba el Castellano ya en andadores Latinos, hasta que en vos se soltó no hacía más que pinitos ³⁸ , en vez de aquel Cortesano	25	Tiene una altiva humildad que, con estruendo sumiso, se rinde para triunfar con las galas de rendido.
30	Aire que da temple al ritmo, nos derretían los sesos con el <i>caléscimus illo</i> ³⁹ . Mas después que vos salisteis a ser del Orbe prodigio,	30	Tiene qué sé yo qué yerbas, qué conjuros, qué exorcismos, que ni las supo Medea ni Tesalia las ha visto ⁴⁰ .
35	y de Ángel, hombre y mujer, organizado individuo.	35	Tiene unos ciertos sonsaques, instrumentos atractivos, garfios del entendimiento y del ingenio gatillos ⁴¹ ,

³² *Chollas*: “la parte de la cabeza que empieza encima de la frente hasta la parte superior que contiene los cabellos y cría pelo; figuradamente se toma por buen seso, juicio y capacidad” (DA); *en pelota*: “modo adverbial que vale totalmente desnudo o en cueros” (DA).

³³ Esta estrofa se explica por las acepciones de *agrado*, “la suavidad, blandura y trato apacible en las palabras y acciones” que traslapa la acepción metafórica de *blando* “lo mismo que lisonjero, halagüeño, suave, agradable” y *tirano*, “la pasión de amor u otro afecto que domina el ánimo o persuade el entendimiento” (DA).

³⁴ El DA trae la locución fijada «hombre hecho a toda broza»: “frase que se dice por aquel que está hecho y acostumbrado a cualquier trabajo y que no repara en horas y tiempos para trabajar y echar mano de todo”.

³⁵ Méndez Plancarte corrige “borbotones”, pero en las ediciones de *Fama y obras póstumas* de 1701 y 1714 se repite “borbollones”. El DA considera a *borbotones* vocablo subsidiario de *borbollones* que es el término que porta la definición: “el golpe de agua que sale de algunos manantiales copiosos o cae de alguna altura en que se levanta como saltando hacia arriba”.

³⁶ Méndez Plancarte interpreta “sin espumar” por “sin despumar o purificar” (1951:442), pero *despumar* no se encuentra en el DA y hoy *despumar* es parasinónimo de *espumar* (DU); por otra parte, ninguna de las acepciones de *purificar* en el DA o el DU menciona *espumar* como parasinónimo.

³⁷ *Vigor*: “fuerza o actividad de las cosas animadas o inanimadas; se toma también por viveza y eficacia de las acciones en la ejecución de las cosas”; *penetrar*: “alcanzar con el discurso o comprender con agudeza alguna cosa oculta o dificultosa, o el interior de alguno”; *potencias*: “por antonomasia se llaman las tres facultades del alma de conocer, querer y acordarse, que son entendimiento, voluntad y memoria” (DA).

³⁸ Esta estrofa es íntegramente puesta entre paréntesis por Méndez Plancarte (1951:148). El sentido de *pinitos* que hoy se conserva ya lo trae el DA pero bajo la entrada *pinos*: “se llaman aquellos primeros pasos que empiezan a dar los niños cuando se quieren soltar; llámense también *pinicos*”.

³⁹ Las ediciones de 1700, 1701 y 1714 escriben *calescimur illo*, expresión que no tiene sentido en latín; por eso Méndez Plancarte corrige *caléscimus illo*, “nos enardecemos por él: por el numen lírico” (1951:415), pero en el romance epistolar 38 de Sor Juana, el v. 144 consigna correctamente “*Calescimur illo*” (cfr. *Invndacion castalida*, 1995 [1689]:41). La sintagmática latina de A y B (*caléscimus illo*, *Memento homo, totum continens*; *Paulo-minus, Laus Deo*), hoy tratada despectivamente como «latinajos» o «datín de cura», atestigua justificadamente el argot académico (latinear) característico de la poética culterana.

⁴⁰ *Medea*, célebre maga hábil e intrigante sacerdotisa de Hécate. La región griega de *Tesalia* debe su nombre al héroe fundador principal de su mitología, Teseo.

⁴¹ En el DA, *sonsaque* o *sonsaca*: “acto o acción de sonsacar”, es decir, “conseguir alguna cosa con astucia y recato. Dícese más comúnmente por solicitar con astucia el que se revele algún secreto”. *Garfio* es un vocablo anfibilógico que en la

<p>Después que por vuestra vena se desangró todo el Pindo⁴², dejando en seco a los pobres 40 Poetas de regadío. Después que el Déléfco Numen⁴⁴ en quinta-esencia exprimido se alambicó a los humanos por vuestro ingenio divino. 45 Después que apurasteis,⁴⁵ siendo de la Elocuencia el Archivo, a Ciencias y Artes la esencia y a la Erudición el chilo⁴⁶. Y después, en fin, después 50 de los despueses⁴⁷ que he dicho, pues después de vos, es nada todo lo que antes ha sido. Dígalo la Venerable sabia Hermandad del Chaystro, 55 cuyo Tribunal es ya</p>	<p>que al raigón más encarnado del dictamen más bien fijo que haya de callar, harán 40 salir la muela, y el grito⁴³. Por esto, como forzada, sin saber lo que me digo, os respondo, como quien escribe sin albedrío. 45 Vi vuestro Romance y una vez y otras mil visto, por mi fe jurada que juzgo que no habla conmigo: porque yo bien me conozco, 50 y no soy por quien se dijo aquello de haber juntado milagros y basiliscos⁴⁸. Verdad es⁴⁹, que acá a mis solas, en unos ratos perdidos, 55 a algunas vueltas de cartas</p>
---	---

época significaba tanto “instrumento de hierro cuya punta vuelve hacia arriba en semicírculo” como “las letras o escritos mal formados”; en cambio, *gatillo* es “cierto instrumento de hierro a modo de tenaza con que se sacan las muelas y dientes”.

⁴² En este contexto *vena* es una anfibología puesto que significa, a la vez, numen, composición poética y vaso o conducto sanguíneo. *Pindo* es una cordillera de Tracia en cuyo pie nace el río Peneo fertilizador de Tempe (cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 570; II, 225; VII, 225; XI, 554). En los poemas de homenaje al numen de Sor Juana por Gabriel Álvarez de Toledo Pellicer, Antonio Dongo Barnuevo y Juan Baptista Sandi se remiten igualmente a esta cadena de montañas (*Segundo volumen*, pp. 69,70,75).

⁴³ Méndez Plancarte puntúa así los vs. 39-40: “que haya, de callar, harán / salir la muela y el grito”. En nuestro criterio, ello perturba la interpretación de la estrofa. *Dictamen* significa en la época “opinión, juicio particular o sentir propio de uno o muchos sobre alguna cosa”, *callar* “metafóricamente se toma por no gritar ni quejarse en los males y sufrir con silencio los agravios” y *fiijo* “establecer y quitar la variedad que puede haber en alguna cosa no material, arreglándose a la opinión que parece más segura y desechando las demás que desconforman con ella” (DA).

⁴⁴ “Déléfco Numen” en referencia a Delfos donde según la mitología se reunían los oráculos y se celebraban los Juegos Píticos. Apolo es “el dios que reina sobre Delfos” (Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 332) y por lo tanto es su *numen*, “ingenio o genio especial en alguna facultad o arte como atribuyéndole a Deidad que lo inspira; regularmente se toma por el numen poético” (DA).

⁴⁵ Errata en el original, paréntesis de apertura en lugar de coma. En este contexto sintáctico *apurar* produce una silepsis de sentido: significa purificar y limpiar para quedar acendrado y también vale “concluir, rematar y acabar con una cosa dándole fin” (DA).

⁴⁶ *Chilo*, *chylo*: quilo. *Primero sueño*, vs, 243-244, menciona: “del que alambicó quilo el incesante / calor” (1951:341).

⁴⁷ Méndez Plancarte remite a los pluralizadores *luegos*, *máses*, *pueses*, *conques*, *aunques* y *másques* encontrados en los versos de Sor Juana (1951:404). Aquí, en B v. 74, Sor Juana escribe: “traspieses”; cfr. *infra* la nota 181.

⁴⁸ El animal mitológico *basilisco* tiene el poder de matar con la mirada. Véase el v. 118 de A donde también se menciona ese ser diabólico.

⁴⁹ Este sintagma declarativo aparece en las ediciones de *Fama y obras póstumas* de 1700 y 1701, pero en la de 1714 aparece “verdades”.

	Picota del Peralvillo ⁵⁰ .		borradas, las sobre-escribo ⁵¹ ,
	Y es que como las soplasteis ⁵²		y para probar las plumas,
	el viento y el ejercicio ⁵³ ,		instrumentos de mi oficio,
	mano sobre mano, ociosas		hice Versos, como quien
60	quedaron Musas de anillo ⁵⁴ .	60	hace lo que hacer no quiso ⁵⁵ .
	Y porque no perciesen		Pero esto no pasó de
	y tuviesen del bolsillo		consultar acá conmigo,
	con que hacer rezar un ciego,		si podré entrar por fregona
	las dejáis los Villancicos.		de las Madamas del Pindo ⁵⁶ ,
65	No de los vuestros, que cubren	65	y si beber merecía
	(aunque de sayal vestidos)		de los cristales nativos
	misterios de mucho fondo		Castalios ⁵⁷ , que con ser agua
	en el vellón del pellico ⁵⁸ .		tienen efectos de vino,
	Pero dejando esto a parte,		pues luego al punto levantan
70	paso a expresar los motivos	70	unos flatos tan nocivos ⁵⁹ ,

⁵⁰ Méndez Plancarte comenta pertinentemente: “*Caistro* (escrito “Chaystro”): un río de Grecia célebre por sus Cisnes, símbolos de los Poetas; y la *Venerable Hermandad* de estos -o su ágora nobilísima- parece ya la plaza de la *picota del Peralvillo* (¿de México, o de Sevilla?), donde se reunirían mendigos y desocupados plebeyos” (1951:442). Indiquemos además que en lat. *Caistro* es para Ovidio un río de Libia (*Metamorfosis*, II, 252-253: “los pájaros de los ríos que hacían resonar sus cantos en las riveras Meonianas / han perecido consumidos en medio del Caystro”) e indica también que “en su curso, el Caystro / no oye cantar un gran número de cisnes” (V, 386-387). Según las leyendas greco-romanas, los cisnes poseían voces melodiosas y en momentos de morir cantaban su felicidad al reunirse con Apolo, cfr. Platón, *Fedón*, 84e, 85b. *Picota* es, por su parte, “el rollo u horca de piedra que suele haber a las entradas de los lugares adonde ponen las cabezas de los ajusticiados o los reos a la vergüenza; llámase así porque es una columna con su basa que remata en punta” (DA).

⁵¹ En este contexto, *vuelta* es un término polisémico que significa, entre otras cosas, “restitución de lo que se ha tomado o quitado”, “el paso o repaso que se da a alguna materia, leyéndola”, “metafóricamente, se toma por la mudanza de las cosas de un estado a otro o de un parecer a otro”; además, la expresión «dar una vuelta» indica “limpiar o afeer alguna cosa, reconociéndola”. Fuera del sentido llamado propio o recto de *carta* “papel escrito y cerrado con oblea o lacre que se envía de una parte a otra para incluir en él el negocio o materia sobre que se quiere tratar y que vaya secreto”, en este contexto el vocablo no es parasinónimo de *naípe* ya que según el DA su juego “no conviene a los siervos de Dios, principalmente religiosos”. *Borrar* es “testar, tachar y deshacer los caracteres y figuras formadas en el papel”, también “metafóricamente vale oscurecer”; *sobreescribir*, “escribir algún mote, inscripción o nota sobre alguna cosa para darla a conocer o advertir lo que está cerrado y oculto; dicese más comúnmente cuando se pone el sobreescrito a la carta para dirigirla” (DA).

⁵² Por su contexto sintáctico (que algunos llaman *cotexto*) *soplasteis* tiene el sentido de “hurtar o quitar alguna cosa a escondidas”. Aparte, el DA trae esta acepción: “vale también inspirar o sugerir algunas noticias o especies y así se dice que sopla la Musa”.

⁵³ Según su contexto *viento* tiene la acepción de “vanidad y jactancia” y *ejercicio* significa “oficio, ministerio, empleo, entretenimiento y ocupación” (DA)

⁵⁴ *Musas de anillo*, modismo calcado de *Obispo de anillo*, “el que nombran algunos obispos o arzobispos para que los ayuden a cumplir con la carga de Pastor, ya sea por su mucha ancianidad o estar enfermo o ser tan vasto el territorio que por sí solo no puede acudir personalmente a hacer en él las funciones que le tocan” (DA).

⁵⁵ Méndez Plancarte limita las ocupaciones de Sor Juana a secretaria y contadora del Monasterio (1951:444), omitiendo así su oficio de escritora que aquí dice ejercer de mala gana. En efecto, en el contexto del romance, *pluma* lleva no sólo el sentido de “habilidad y destreza en escribir y formar las letras” sino que “traslaticamente se toma por el Escritor” (DA).

⁵⁶ Cfr. *supra* n. 42. Méndez Plancarte apunta que la cadena montañosa *Pindo* es el Palacio de las Musas (1951:444).

⁵⁷ El sintagma “cristales nativos” ha de entenderse: agua sublime, semidivina “propia y conforme a su naturaleza, su estado o condición” (DA). La fuente Castalia de Delfos es citada por Ovidio en *Metamorfosis*, III, 14.

⁵⁸ “Vellón de pellico”, vestido burdo (sayal) de lana con que se cubrían los pastores en la época.

⁵⁹ El DA define *flato*: “una porción de aire interceptado en los conductos por donde hace su tránsito la sangre, que embarazando el libre paso a los espíritus, causa dolor y molestia o falta de respiración y a veces la muerte”. En el poema atribuido a Caviedes *Defensas que hace un ventoso al pedo* se hallan las cuartetas XVII y XVIII: “¿De qué vienen las jaquecas, / flatos, ahogos y ansias? / De los vapores que suben, / pero no de los que bajan. / Cuántas personas han muerto / de ventosidades varias / y cuántas por expelerlas / quedaron buenas y sanas”; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:381,392-395).

	que hacia vos me llevan, como el hierro al imán activo. Sabed, pues, que vuestras Obras a mis manos han venido,		que dando al seso vaivenes hacen columpiar el juicio, de donde se ocasionaron los traspieses ⁶⁰ que dio Ovidio,
75	al modo que la fortuna suele venirse al indigno. Leílas, volviendo a leerlas, con gana de repetirlo tercera vez y trescientas,	75	los tropezones de Homero, los vaguidos ⁶¹ de Virgilio, y de todos los demás que fúnebres o festivos, conforme los tomó el Numen ⁶² ,
80	del fin volviendo al principio. Hallando tal novedad en lo propio que he leído, que me parece otra cosa aunque me suena a lo mismo.	80	han mostrado en sus escritos ⁶³ . Entre cuyos jarros yo busqué, por modo de vicio ⁶⁴ , si les sobraba algún trago del alegre bebedizo.
85	Querer comprenderlas ⁶⁵ es un proceder infinito, porque dan de sí según las alarga el Lector pío. Con esto, os he ponderado	85	y (si no me engaño) hallé en el asiento de un vidrio ⁶⁶ , de una mal hecha infusión los polvos mal desleídos ⁶⁷ . No sé sobras de quién fueron;
90	lo bien que me han parecido; y lo que en la voz no cabe, por los efectos explico ⁶⁹ . Pues lo que el entendimiento aun no alcanza a aperebirlo ⁷⁰ ,	90	pero, según imagino, fueron de un bribón aguado ⁶⁸ , pues hace efectos tan fríos. Versifico desde entonces y desde entonces poetizo,
95	fuera faltarle el respeto mandarlo por los sentidos. Y como son filigranas	95	ya en Demócritas risadas ⁷¹ , ya en Heráclitos gemidos. Consulté a las Nueve Hermanas,

⁶⁰ Cfr. *supra* nota 47.

⁶¹ En el poema atribuido a Caviedes *Al Doctor Don Joseph de Fontidueñas que replicando a un grado de Bachiller en la Facultad de Matanza, dijo que había vaguidos de estómago*, las estrofas X y XIII dicen: “Que había vaguidos, dijo / de estómago (¡que insolencia!), / docientos le habían de dar / azotes, por tal simpleza” [...] “¿Vaguidos quieres de estómago?, / ¿ahí sólo estriba tu ciencia? / Yo no sé cómo digieres / crasedades tan gruesas”; cfr. E. Ballón Aguirre, *Ibid.*

⁶² Cfr. *supra* nota 44.

⁶³ Méndez Plancarte escribe: “se han mostrado en sus escritos”.

⁶⁴ *De vicio*, “modo adverbial que vale sin necesidad, motivo o causa; o como por costumbre” (DA).

⁶⁵ En el original *comprenderlas* cuyo sentido es ‘abarcarlas’.

⁶⁶ *Vidrio* conlleva el significado de ‘vaso’ pero también, dice el DA, “metafóricamente y con especialidad en Poesía se llama el agua”, este último sentido en relación al v. 91 “un bribón aguado”.

⁶⁷ Así en las ediciones de *Fama y obras póstumas* de 1700 y 1714; en la edición de 1701: “Los polvos más desleídos”. *Infusión*, tiene aquí el sentido de “permanencia de alguna cosa por algún tiempo en algún licor para que este tome sus propiedades” (DA).

⁶⁸ *Bribón*, “el perdido que no quiere aplicarse ni trabajar sino andar de casa en casa y de lugar en lugar pidiendo limosna y fingiendo pobreza u otro impedimento que le embaraza el trabajar, que por otros nombres se llama pordiosero, tunante o gallofero” (DA); más adelante, en el v. 104, se hace referencia a los “clamores mendigos”. *Aguado* significaba en la península “el que no bebe vino” y tenía el sentido metafórico “volverse el gusto en pesar por algún accidente que sobreviene o por no lograrse alguna cosa que se tenía por cierta” (DA), pero en México y Perú significaba y significa ‘abstemia’, además “aplicado a personas, soso, débil y flojo” (DU).

⁶⁹ La palabra *efectos* ha de entenderse: “aprecio, calidad, ser y estimación” (DA).

⁷⁰ Méndez Plancarte corrige “percibirlo”; las ediciones de 1701 y 1714 conservan “aperebirlo”.

⁷¹ *Risada*: “risa desmesurada y descompuesta” (DA).

- | | |
|---|---|
| <p>100 más delicadas que un vidrio,
al tocarlas con los labios
se pueden hacer añicos.
Y volviendo al Mare-magnum
de vuestros profundos Libros,
donde hay en su Mapa-mundi
105 Metros de Climas distintos⁷²,
que a dos Tomos se estrechasen
tantos Poemas, admiro;
mas como espíritus son,
sin abultar han cabido⁷⁴.
Y aun siéndolo, es tanta el alma⁷⁵
110 que les habéis influido,
que porque quepa, en dos cuerpos
fue menester dividirlos.
El beneficio que hicisteis
en la Prensa, al imprimirlos,
115 limpió los Moldes que estaban
de otras obras percutidos.
Hasta la tinta (que efectos
tenía de basilisco
inficionando⁷⁹ la vista),
120 ya es de los ojos colirio.
Vuelto en lámina el papel,
en bronce⁸² se ha convertido,
prestándole duración
la solidez de lo escrito.</p> | <p>100 que con sus Flautas y Pitos
andan, de una en otra Edad,
alborotando los Siglos
Híceles mi invocación,
tal cual fue Apolo servido
con necesitadas plagas
y con clamores mendigos⁷³;
105 y ellas, con piedad de verme
tan hambrienta de ejercicios,
tan sedientas de conceptos
y tan desnuda de estilos,
ejercitaron las Obras,
110 que nos pone el Catecismo,
de Misericordia, viendo
que tanto las necesito.
Dióme la Madama Euterpe⁷⁶
un retazo de Virgilio,
115 que cercenó desvelado
porque lo escribió dormido⁷⁷;
Talía⁷⁸ me dio unas nesgas
que sobraron de un corpiño
de una Tabernaria Escena⁸⁰,
120 cuando la ajustó el vestido;
Melpómene⁸¹, una bayeta
de una Elegía que hizo
Séneca⁸³, que a Héctor sirvió
de funesto frontispicio⁸⁴;</p> |
|---|---|

⁷² Méndez Plancarte enumera: “metros hispanos, latinos, aztecas, portugueses, vizcaínos, etc.” (1951:442).

⁷³ *Plagas* o *llagas*: “daño grave o corporal enfermedad que sobreviene a alguna persona; en sentido moral se toma por cualquier infortunio, trabajo, pesar o contratiempo”; *mendigar*: “por traslación, vale tomar o valerse de otra cualquier cosa, compelidos o forzados de la necesidad que se tiene de ella” (DA).

⁷⁴ Referencia a los dos colecticios de las obras de Sor Juana publicados en 1689 y 1692 o a sus reediciones inmediatas; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:101, nota 23).

⁷⁵ La locución «tener mucha alma» significa “tener (...) viveza, expresión y agudeza que le aviva y da vigor” (DA).

⁷⁶ *Euterpe*: musa bucólica de la alegría, cuyo instrumento es la flauta.

⁷⁷ “Cercenó” lleva el sentido de “reformular, disminuir lo superfluo” (DA) y es dable la remisión a los conocidos versos de Horacio en su *Arte poética*: “y yo mismo no puedo tolerar si de tarde en tarde dormita el buen Homero. Mas en una obra larga puede perdonarse un breve sueñecito” (1960:1081-1082).

⁷⁸ *Talía*: musa de la abundancia que inspira la comedia.

⁷⁹ Respecto de *basilisco*, véase *supra* la nota 48; *inficionar* “en el sentido moral, es imbuir de malas opiniones o malas doctrinas o inducir a mal” (DA).

⁸⁰ En el original de 1700 y en las ediciones de 1701 y 1714 dice “Tabernaria Scena” que Méndez Plancarte corrige por “Tabernaria Escena” (1951:156).

⁸¹ *Melpómene*: musa del canto, evoca la tragedia.

⁸² Aunque en las ediciones de 1701 y 1714 se mantiene el singular, Méndez Plancarte cambia por el plural: “bronces”.

⁸³ En el poema atribuido a Valle y Caviedes ya citado en *supra* nota 61 se dice de este filósofo: “Séneca enfermó de ahogos, / y decía en tal tormenta / que los remedios le ahogaban / más que aliviaban su pena”; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:395-396).

⁸⁴ Cfr. *infra* nota 107.

- | | |
|---|--|
| <p>125 Ya todas las Oficinas⁸⁵
 en ésta se han corregido,
 que sirve de Fe de Erratas
 a los modernos y antiguos.
 En lo heroico, habéis quitado
 130 el Principado a Virgilio;
 y lo merece, pues siendo
 Culto, fue claro con Dido⁸⁹.
 Lo enfático⁹¹ a vuestro <i>Sueño</i>
 cedió Góngora; y corrido,
 135 se ocultó, en las <i>Soledades</i>
 de los que quieren seguirlo.
 Como a Quevedo y a Cáncer
 (dándoles chiste más vivo)
 la sal les habéis quitado
 140 han quedado desabridos⁹².
 Dulce abeja en el panal
 del Amor es vuestro pico;
 con vos, Ovidio y Camoes
 son zánganos de Cupido⁹⁴.
 145 A los Cómicos⁹⁵ echaron</p> | <p>125 Urania, Musa Estrellera,
 un Astrolabio⁸⁶, en que vido
 las maulas de los Planetas
 y las tretas de los Signos⁸⁷;
 y así todas las demás⁸⁸,
 130 que con pecho compasivo
 vestir al Soldado pobre
 quisieron jugar conmigo⁹⁰.
 Ya os he dicho lo que soy,
 ya he contado lo que he sido;
 135 no hay más que lo dicho, si
 en algo vale mi dicho.
 Con que se sigue que no
 puedo ser objeto digno
 de los tan mal empleados
 140 versos, cuanto bien escritos.
 Y no es humildad, porque
 no es mi genio tan bendito
 que no tenga más Filaucia⁹³
 que cuatrocientos Narcisos;
 145 mas no es tan desbaratado⁹⁶,</p> |
|---|--|

⁸⁵ *Oficina*: “metafóricamente se toma por la parte o paraje donde se fragua y dispone alguna cosa no material” (DA).

⁸⁶ *Urania*: musa llamada “la celeste”, correspondiente a la astronomía.

⁸⁷ Méndez Plancarte toma *manla* por *treta* (1951:446) que de hecho se lexicaliza en el v. 128; a nuestro entender *manla* califica a *planetas* con el sentido de “engaño y artificio encubierto”; la acepción de *signos* en este contexto es “se toma por el destino o fortuna que vanamente cree el vulgo ha de suceder ciertamente por el influjo de los Astros; vulgarmente dicen Sino” (DA).

⁸⁸ Tal vez valga la pena recordar que las Musas restantes son según Hesído (*Teogonia*, 1 a 115) y Homero (*Odisea*, XXIV, 60), Calíope (la poesía épica), Clío (la historia), Tepsicora (los coros), Erato (la poesía lírica) y Polimnia (los cantos).

⁸⁹ Méndez Plancarte interpreta: “Virgilio fue demasiado claro con Dido al publicar su amorosa culpa” (1951:443) pero el DA señala que *culto* vale tanto “doctrinado, enseñado, sabio, capaz, inteligente y bien educado” como “se aplica al estilo afectado y a la persona que usa de voces peregrinas y poco inteligibles, huyendo de la pureza que debe tener un buen estilo”, sentido este último más apropiado al tenor divertido de esta cuarteta.

⁹⁰ Méndez Plancarte aclara “en el ‘juego del Soldadito pobre’, cada niña iba dándole una prenda de vestir” (Ibíd.).

⁹¹ El DA define *empático* como “lo que contiene preñez de palabras” donde *preñez* significa “confusión, dificultad, oscuridad, incluida en alguna cosa que la da a conocer de algún modo”.

⁹² Ovidio se remite a “los brazos curvados” o pinzas tanto de la constelación de Cáncer como de los cangrejos que poblaban los ríos y pantanos (*Metamorfosis*, IV, 625; X, 127). En la mitología greco-romana, un cangrejo (gr. *karkinos*) picó a Hércules cuando cruzaba la marisma de Lerna y éste lo aplastó con un golpe de talón; el cangrejo que seguía instrucciones de Juno (Hera) fue transportado al cielo donde, desde entonces, es un signo del zodiaco correspondiente al mes de julio, mes de inicio de los grandes calores. En el v. 139, De la Granja alude a la doble acepción de *sal*: a la *sal ática* (Quevedo) “agudeza, gracia o viveza en lo que se dice” y a la sustancia (Cáncer) que “disuelta en los minerales de algunas fuentes, hace que el agua de ellas se convierta fácilmente en sal con el calor del sol o del fuego” (DA).

⁹³ En la edición príncipe se escribe *Philaucia*, amor propio (DA).

⁹⁴ Alusión al célebre poema de Anacreonte titulado *Melissa* o *Melitta* (*La abeja*) que cuenta la picadura de una abeja en un dedo de Cupido. J. Pascual Buxó comenta las traducciones versificadas de la versión latina de Alciato (*Emblema* CXII) por Luis Lagarto y Bernardino Dacia en *Flores de baria poesía* (2015:100-102; 121-123); cf. el romance 53 titulado “Nacimiento de Cristo, en que se discurre la Abeja: asunto de certamen” de la transcripción de Méndez Plancarte (1951:163-164).

⁹⁵ En la época *Cómico* entendía “propriamente el Poeta que compone y escribe Comedias” (DA).

⁹⁶ *Desbaratar* es “deshacer o arruinar alguna cosa; desconcertar, desordenar; malbaratar o disipar alguna cosa. Por extensión se dice de otras cosas que no son materiales como desbaratar el discurso” y *desbaratado*, “se dice de la persona de mala vida, conducta o gobierno” (DA).

- | | |
|---|--|
| <p>vuestras Comedias a silbos
de las Tablas, más bien que
los que las han contradicho.
Sólo en Calderón seguís
150 de la Barca los vestigios,
y le habéis hecho mayor
con haberle competido.
Con vos, son Arión y Orfeo
en la Música chorlitos,
155 y pueden irse a cantar
los Kyries al Lago Estigio⁹⁹.
Ceso, por no desatar
de Autores tantos el lío,
que el que los carga parece
160 más arriero que erudito.
No hay Profesión, Ciencia ni Arte,
u otro primor exquisito,
que su perfección no os deba,
si su origen no ha debido.
165 Pues lo palaciego es tal,
que allá en vuestro Buen Retiro,
parece tenéis la Toca
en infusión de Abanino¹⁰³.
Bien logró naturaleza
170 los borradores que hizo
en todas las Mari-Sabias¹⁰⁴,
hasta sacaros en limpio.
La Archi-Poetisa sois,</p> | <p>aunque es tan desvanecido⁹⁷,
que presume que merece
lo que nadie ha merecido.
De vuestra alabanza objeto
150 no encuentro, en cuantos he visto
quien pueda serlo, si ya
no se celebrare él mismo.
Si Dios os hiciera humilde
como tan discreto os hizo,
155 y os ostentarais de claro⁹⁸
como campáis de entendido¹⁰⁰,
yo en mi Lógica vulgar
os pusiera un silogismo
que os hiciera confesar
160 que ése fue solo el motivo.
Y que cuando en mí empleáis
vuestro Ingenio peregrino¹⁰¹,
es manifestar el vuestro,
más que celebrar el mío.
165 Con que quedándose en vos
lo que es sólo de vos digno,
es una acción inmanente¹⁰²
como verbo intransitivo;
y así yo no os lo agradezco,
170 pues sólo quedo, al oíros,
deudora de lo enseñado,
pero no de lo aplaudido.
Y así sabed que no estorba</p> |
|---|--|

⁹⁷ *Desvanecer*, “metafóricamente vale dar ocasión de presunción y vanidad, adulando a otro con desproporcionadas y excesivas alabanzas” (DA).

⁹⁸ La palabra polisémica *claro* tiene aquí el sentido de “evidente, manifiesto, cierto, sin dificultad alguna y nada dudoso, como verdad clara, dicho o hecho claro” (DA).

⁹⁹ Méndez Plancarte describe: “*Arión y Orfeo* -cantores de fabulosa dulzura- se quedan reducidos a echar responsos fúnebres en el Averno” (1951:443). Efectivamente, en el rito de la misa los *kyries* son los cantos de invocación a la divinidad; según este romance, Arión y Orfeo son expulsados al Lago Estigio y al río Cocito profetizados por la sibila Cumea al troyano Eneas quien deberá atravesarlos -como lo hace el barquero Caronte- para llegar al “Tártaro sombrío” (Ovidio: *tertia regna*) donde penan los criminales mitológicos (Virgilio, *Eneida*, Libro VI; Dante, *Divina Comedia*, Canto III).

¹⁰⁰ Cfr. v. 147 de B y *supra* nota 27.

¹⁰¹ *Peregrino*, “extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto” (DA).

¹⁰² En el original *immanente*, “acción cuyo término se queda en su mismo principio o causa que lo produce, como la intelección o acto de entendimiento” (DA).

¹⁰³ *Infusión*: “metafóricamente vale preparación, disposición y próxima aptitud de alguna cosa para obtener otra o adquirir las calidades y propiedades”; *abanino*: “moda que en España introdujeron las Damas de Palacio que se reducía a una porción de gasa blanca de un palmo de largo, entorchada con unos como bollos, la cual se ponía atravesada u ondeada en el escote del jubón como los bobillos o maragatos; y con esta señal o divisa (que sólo podían traer estas Damas) se distinguían de las demás de la Villa y Corte, incluyendo misteriosamente en este adorno o señal definitiva todos los atributos de veneración y rendimiento que los Caballeros que las servían, las respetaban” (DA).

¹⁰⁴ Hoy *marisabidilla*, “mujer de poca cultura, pedante o redicha, que habla con presunción” (DU).

- | | |
|---|--|
| <p>175 con ingenio mero-mixto¹⁰⁵
para usar en ambos sexos
de versos hermafroditos.
Vos sois el <i>Memento homo</i>,
que en medio del frontispicio
la ceniza de Camoes</p> <p>180 la ponéis al más perito¹⁰⁷.
El <i>totum continens</i> sois,
y sois (salvo el pergamino)¹⁰⁹
Biblioteca racional
de los estantes del siglo.</p> <p>185 Sois, mas no sé lo que sois,
que como al querer mediros,
en el Mundo estáis de nones,
no tenéis comparativo¹¹³.
Aunque imperceptible sois,</p> <p>190 si del todo no he podido,</p> | <p>el curioso Laberinto</p> <p>175 en que Dédalo Escribano¹⁰⁶
vuestro nombre ocultar quiso,
pues aunque quedó encerrado,
tiene tan claros indicios
que si no es el <i>Mino-Tauro</i>,
se conoce el <i>Paulo-minus</i>¹⁰⁸.
Pues si la combinatoria,
en que a veces Kirkerizo¹¹⁰,
en el Cálculo no engaña
y se yerra en el Guarismo¹¹¹,</p> <p>185 uno de los Anagramas
que salen con más sentido,
de su volumosa suma¹¹²
que ocupara muchos Libros,
dice...¹¹⁴ ¿Dirélo? Mas temo</p> <p>190 que os enojaréis conmigo,</p> |
|---|--|

¹⁰⁵ *Mero-mixto* con el sentido aquí contextualizado es un neologismo ya que en la norma de época solo se admitía la locución fijada *mero mixto imperio* entendida como delegación del poder del príncipe al señor o a los magistrados para juzgar las causas y castigar los delitos (DA).

¹⁰⁶ Recordemos que *Dédalo* significa “el ingenioso” —del gr. δαίμων (hábil) y δαιδαλος (trabajado con arte)—, pues en la mitología griega era célebre por sus invenciones y numerosas obras. Expulsado de Atenas por haber asesinado a su sobrino Perdix (convertido luego por Atenea en perdiz), Dédalo fue acogido en Creta por el rey Minos quien le encargó construir el *Laberinto* donde ese rey ocultó al hijo fruto del adulterio de su mujer Persifae, el monstruo Minotauro mencionado más adelante, en el v. 179; cfr. Virgilio, *Eneida*, Libro VI.

¹⁰⁷ Se denomina *memento homo* a la conmemoración en misa de los fieles y los difuntos; *frontispicio* es “la fachada o delantera de un edificio u otra cosa” pero, advirtamos, que “en estilo festivo se toma por la cara” (DA) (acepción paródica que se reitera en B vs. 121-124 donde una “bayeta” sirve de sudario al rostro del cadáver de Héctor). Es decir que en A v. 178, la “ceniza” de los difuntos con la que el sacerdote signa la frente de los fieles el miércoles de ceniza, la «sacerdotisa» Sor Juana lo hace en la frente de “los más peritos” con las cenizas de Camoes. Además, la locución fijada «poner la ceniza» tiene la siguiente significación de época: “metafóricamente, es decir a alguno con claridad sus defectos; para humillarle y abatirle suele añadirse en la frente para indicar más la resolución y aliento en el modo de decir” (DA) [énfasis nuestro], lo cual completa el sentido paródico y paradójico de la cuarteta.

¹⁰⁸ Sobre el juego de palabras de los vs. 179-180, Méndez Plancarte cita el salmo 8, versículo 6, de la *Biblia* en que “se dice de Dios hablando del hombre: *Minuisti eum paulo minus ab Angelis*” y traduce: “lo hiciste poco menos excelente que los ángeles” (1951:447).

¹⁰⁹ *Totum continens*: receptáculo absoluto, pleno. En cuando a *pergamino*, ha de entenderse aquí “cubierta de los libros” (DA)

¹¹⁰ Méndez Plancarte anota sobre este neologismo: “*Kirkerizar*: verbo original, por ‘ejercitarse en los juegos matemáticos’ de la célebre *Ars Combinatoria* del P. Atanasio Kircher S. J.” (Ibíd.); se trata, por lo tanto, de un anagrama como se indica en el v. 185.

¹¹¹ Así en las ediciones de *Fama y obras póstumas* de 1700, 1701 y 1714, pero Méndez Plancarte modifica: “y no yerra en el guarismo”. Percatémonos que *guarismo* en la época no era solo parasinónimo de *número*, como en su uso actual, sino que significaba exclusivamente “el orden de los caracteres y notas para contar el número de las cosas; estos son diversos según la diversidad de las Naciones” (DA).

¹¹² *Volumosa*, metaplasmo de *voluminosa*. El DA consigna muchos metaplasmos circulantes en la época, por ejemplo, *cenoso*, lo mismo que *cenagoso*, *cenoria* en lugar de *zanahoria*, etc. En cuanto a *suma* es aquí “la recopilación o compendio de alguna facultad que se pone abreviada y en resumen en algún libro” (DA).

¹¹³ El DA trae la locución «quedar de non[es]», “frase que vale quedar solo o sin compañero” y el DU expresamente «estar de nones» con ese significado.

¹¹⁴ Sustituyo el punto seguido del original por puntos suspensivos ya que así lo requiere el sentido proveniente de la estrofa anterior y lo que sigue en esta; cfr. DU vol. II, p. 1552.

al tamaño de mi idea
os he dibujado en chico¹¹⁶.
Y aun en borrón los afectos
atraéis con tal dominio,
195 que sobre ser voluntario
lo forzoso anda reñido.
Mas yo, tales cuales son,
estos Versos os dedico,
de la inclinación guiado,
200 de la razón compelido.
Bien sé que versificar
con vos, fuera gran delito;
bien que no se ofende el Mar
de que le tribute un Río.
205 Por tal, aquese Romance
admitid que yo os le envió
como uno de los obsequios
que sirven al desperdicio.
Un socorro de respuestas
210 sólo de limosna os pido,
que para poetizar
vuestras migajas mendigo.
A eso va ese Romanzón
tan largo como el camino,
215 para que con él podáis
responder, si no hay Navío.
Y también porque si yo
(con el resto del Poetismo)
envido¹¹⁹ a la que es *Primera*
220 sea con *cincuenta y cinco*.

si del Título¹¹⁵ os descubro
la fe, como del Bautismo.
Mas ¿cómo podré callarlo,
si ya he empezado a decirlo,
195 y un secreto ya revuelto¹¹⁷
puede dar un tabardillo?
Y así para no tenerle,
diré lo que dice, y digo
que es el *Conde de la Granja*.
200 *Laus Deo*. Lo dicho, dicho¹¹⁸.

¹¹⁵ De la polisemia de *título* se desprende que el significado correspondiente en este contexto es “dignidad (...) de que hace gracia el Rey a algún vasallo por los méritos o servicios” (DA) que se descubrirá en el v. 199.

¹¹⁶ En la segunda edición de *Fama y obras póstumas* de 1701 se dice “Os he dibuxado en chicho”, pero la edición de 1714 copia a la edición de 1700: “en chico”.

¹¹⁷ *Revolver*: “vale dar una cosa vuelta entera hasta llegar al punto de donde salió” (DA).

¹¹⁸ Antaño como hoy, con esta frase “se da a entender [que] se mantiene en ello sin querer retractarse” (DA). Siendo una frase imperativa se ordena que todas las implicaciones del romance B sean realizadas.

¹¹⁹ *Envido*: este vocablo contiene una silepsis o doble sentido, ‘provocar’ o ‘incitar’ y ‘envidiar’ o ‘encelar’.

III

... el Tiempo,
que todas las cosas muerde
con los bocados de siglos,
no les puede entrar el diente.

Juana Inés de la Cruz*

En los romances convergentes A y B, ¿cómo se contextualizan entre sí el hipograma manifestado y su derivación hipogramática?, ¿cuáles son las condiciones y límites de la legibilidad de esos textos? La lectura atenta de uno y otro poema a los que, según Sor Juana, el tiempo no les ha podido “entrar el diente”, muestra que lo que se expone y se propone en el hipograma manifestado A, se dispone, se debate e incluso se refuta en la derivación hipogramática B. De este modo, nuestro objetivo actual¹²⁰ difiere de los precedentes acercamientos a los textos poéticos coloniales: el presente corpus de trabajo solicita sobre todo el discrimen entre los mundos obvio y ausente que se plantea en cada uno de los textos del coloquio epistolar romanceado.

A pesar de que extratextualmente tales «mundos» compartían una situación de colonización sociocultural, económica, política, religiosa y especialmente de cultura literaria —la antigüedad clásica y peninsular de la época— muy semejante y concurrente, ninguno de los autores de ambos textos conocía por experiencia personal directa las remisiones contextuales particulares del otro, pues se trata de una correspondencia romanceada entre escritores-interlocutores avocados separadamente en el virreinato del Perú y el virreinato de Nueva España. Este hecho les obligaba a una reconstrucción imaginaria de los contextos vitales y socioculturales del otro, por ejemplo, el que se ve inclinado a inferir y elucubrar el conde De la Granja, enunciador del romance A, sobre las condiciones de vida de Sor Juana Inés de la Cruz, destinataria de ese romance, solo a partir de la asidua lectura de los “dos Tomos” publicados por ella. Tan es así que en el romance B ella revoca los juicios que equivocadamente la honran: “juzgo que no habla conmigo / porque yo bien me conozco” (vs. 48-49)¹²¹.

En cuanto a las remisiones internas de esos dos poemas, ponen de manifiesto el estatuto verificador de la función poética barroca alternativamente dialogada que, a su vez, determina el plano dialéctico confluyente de ambos textos. Así, gracias a ese estatuto verificador, nuestra paráfrasis de hermenéutica material y sus glosas (*scholium*) explorarán las desarticulaciones déicticas espacio-temporales, interpersonales y modales base del discurso que se avienen de manera coloquial, pero *a distancia*.

* Juana Inés de la Cruz (1951:125).

¹²⁰ Dicho móvil ha sido exhaustivamente explicado en E. Ballón Aguirre (2017:105-115).

¹²¹ La diferencia es notable si se compara los romances de este corpus de trabajo con las demás epístolas romanceadas de Sor Juana dirigidas a sus connacionales mexicanos o a los vates europeos. En este caso, la situación de comunicación es puramente hipotética (algo así como un verbo sin sujeto, sin atributo, pero no obstante transitivo como, por ejemplo, un acto de conocimiento sin sujeto cognoscitivo) y si bien los interlocutores, al desconocerse personalmente, conjeturan el destino final de sus mensajes, ambos comparten, hemos apuntado, el saber y los conocimientos enciclopédicos del estrato social culto de época en los dos virreinos. En este sentido, D. Sperber nos recuerda que “en amplia medida la retórica tiene por objeto la manera en que los enunciados ponen en juego y modifican el saber compartido” (1975:392).

Antes de abordar las desarticulaciones deícticas que resulten de la interpretación relativamente ceñida de ambos romances, es necesario precisar, una vez más, la decisiva intervención de su editor J. I. Castorena y Ursúa. Puntualicemos que estos poemas, como buena parte de las otras composiciones en verso y en prosa publicadas en las tres primeras ediciones de *Fama y obras póstumas*, carecieron de títulos originales (hemos advertido que ellos fueron, para sus autores, textos *anepígrafos*). Puesto ante esta circunstancia, Castorena redactó los títulos faltantes encaminando entonces la interlocución poética general por él estabilizada

—A: “Romance (...) remítesele” ↔ B: “Romance, en que responde”—

y consecuentemente les otorgó el estatuto de *textus receptus* convergentes.

Castorena, al indexar mutuamente uno y otro epígrafe en calidad de indicadores descriptivos e informativos sobre los romances que titulan¹²², encauzó la legibilidad de sus desarticulaciones deícticas particulares conviniendo, a título personal, un «acuerdo de verosimilitud» con los lectores de *Fama y obras póstumas* mediante lo que Ph. Hamon denomina “un acto, un proceso de enunciación, un «pacto» de lectura” sobre dichos poemas, “o sea un nivel de relación entre el programa de cada autor y cierto estatuto del lector” (1982:131-132) [Las versalitas son del original]. Los indicadores indexados en los títulos ideados por Castorena, son los siguientes:

- *espaciales*: A: “del Perú”; B: “Peruano”,
- *interpersonales*: A: “de un cavallero (...) en elogio de la Poetisa”; B: “en que responde la Poetisa (...) y expresa el nombre del Cavallero”¹²³; y
- *modales*: A: “suplicándola su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta”; B: “con la discreción que acostumbra (...) que la aplaude”.

Por lo tanto, el epígrafe del poema A lo plantea como antecedente del poema B a partir del paralogsismo resumido en la locución latina de implicación seudocausal *post hoc* (B) *ergo propter hoc* (A)¹²⁴, secuencia obligada que sustituiremos por el examen del correlato semántico —tema y motivos— entre los dos romances.

Ya al interior de los textos de cada uno de los poemas, se encuentran especialmente mencionados los dos actores («personajes») que entablan la correspondencia:

en A:

- el actor enunciador auto-mencionado “yo” (vs. 197, 206, 217) que al confundirse con el sujeto de la enunciación asume el rol actancial destinador del romance¹²⁵ dirigido a su corresponsal que es

¹²² En gr. *kairoseo*, bien trenzado, fuertemente tejido.

¹²³ Como se verá en el ítem § 2.3.3.3, este último enunciado “expresa el nombre del Cavallero” descubre al inicio la remisión al enunciatario-destinatario oculto en el poema B, arruinando entonces el suspenso propuesto por el punto de vista (*scopus*) de la autora mediante las figuras retóricas de la aposiopes y la sustentación, suspenso mantenido a lo largo de toda la composición y solo revelado en sus estrofas conclusivas.

¹²⁴ El discurso histórico, sabemos, usa y abusa de esa seudocausalidad; cfr. B. Dupriez (1984:322-323), E. Ballón Aguirre (2014).

¹²⁵ Ph. Hamon habla al respecto de “realismo textual” (1982:127).

- el actor enunciatario de la remisión del romance (“A vos”, “admitid que yo os le envió”, vs. 1, 206) y cuyo rol actancial correlativo es destinatario: “para que con él podáis / responder” (vs. 215-216);

en B:

- el actor enunciatario-destinatario contrariada (“aunque no debiera”, v. 1) que destina a su vez, haciendo de tripas corazón,
- su respectivo romance (“Allá va”, “como forzada, / sin saber lo que me digo, / os respondo, como quien / escribe sin albedrío”, vs. 1, 41 a 44) a su obligado interlocutor, esta vez el actor enunciatario-destinatario “incógnito Señor mío” (v. 2).

Ahora bien, una vez que los textos de los dos romances convergen en nuestro corpus de trabajo, es dable preguntarnos: ¿cuál es el tema de pertinencia general¹²⁶ que se «propone» en el primero y se «dispone» en el segundo, estimulando así el «coloquio» —y el estilo directo¹²⁷— entre ambos destinatarios al momento de cambiar, implícita o explícitamente de modo mutuo, sus roles por los complementarios de destinatarios? El *templum* o tema de pertinencia general de los dos poemas¹²⁸, quiero decir, del «objeto de conocimiento poetológico»¹²⁹, es el *saber inter-pares sobre la poética*¹³⁰ del romance barroco. Ello deja suponer que en ese circuito dialogal sin altercación, pues no es sardónico, socarrón o sarcástico pero sí paródico y satírico, por más que al cantar su palinodia el enunciatario de A se incrimine, mediante la figura retórica de la modestia afectada, de ignaro (“no sé”), incapaz (“no he podido”), despreciable (“indigno”) (vs. 185, 190) y hasta de malhechor (“bien sé que versificar / con vos, fuera gran delito”, vs. 201-202), al mismo tiempo que la enunciatario de B declara con

¹²⁶ *Tema*, en gr. significa lo propuesto, lo planteado. R. Barthes asevera que “el *tema* es la unidad estructural de la tesis (el discurso de ideas): lo que la enunciación plantea, recorta, ofrece, y que queda como *la disponibilidad del sentido*” (1978:195) [Los énfasis son del original]. En la comparación retórico figurativa de nuestro corpus de trabajo, el *foro* es el comparante -carietismo epistolar (cfr. *infra* IV)- y el *tema* el comparado -*poética del romance barroco*. Respecto del *tema*, F. Rastier explica: “el estudio de las obras literarias ha podido demostrar que las unidades textuales como los temas son capaces de manifestarse como formas semióticas compactas en el caso más simple de una lexicalización o ser difundidas en pasajes en que las lexicalizaciones privilegiadas no figuran: la forma semiótica es entonces difundida por los rasgos semánticos y fónicos en un nivel infra-lexical” (2018a:54).

¹²⁷ Dupriez los denomina *poemas-conversaciones* (1984:152).

¹²⁸ *Templum*, en lat., “es un lugar circunscrito, limitado, consagrado, descubierto por todas partes, trazado en el aire por el bastón del augur y por ciertas formulas, y destinado a campo de observación para hacer los augurios” (DL). En cierto modo el *templum* textual cumple una función similar al punto de fuga en la perspectiva de las pinturas y dibujos arquitectónicos renacentistas y barrocos.

¹²⁹ En nuestro criterio *poetología* es: “la teoría explícita de *la poética*. En esta misma vía los textos literarios o escritos que de facto encarnan el *alcance* y despliegan la *echadura* de *la poética* son el objeto de conocimiento de *la poetología* que en ciertos casos llega a tener una función autónoma cuando remite a una teoría filosófica, a una preceptiva literaria, a una doctrina artística, a una visión *estésica*, etc., que coincidentemente tiene como objeto de conocimiento compartido las literaturas coloniales”, cfr. E. Ballón Aguirre (2017:92). En los romances de nuestro corpus de trabajo, la poetología tiene, decimos, visos de parodia en el sentido de que aquí se trata de una imitación burlesca de las preceptivas de escritura y lectura poética clásicas y españolas de época.

¹³⁰ Entendemos por *poética* la semiosis literaria o “relación que une un *significante* a un *significado* en un signo linguoliterario, pero como ningún signo es aislado en el plano textual *la semiosis literaria* (o *poética*) es el vínculo entre el plano del contenido (valor: *significados*) y el plano de la expresión (foro: *significantes*) del texto literario (...). En consecuencia, *la semiosis literaria* de un texto literario colonial es la vinculación establecida al momento de constituirse el nexo entre el *contenido* y la *expresión* de ese texto en todos sus planos de descripción; y puesto que la función de *la semiosis literaria* en un texto literario es instituir las magnitudes semiótico-literarias como dualidades, no es nunca un vínculo estático codificado de una vez por todas: ella siempre depende de *la lectura y la interpretación resultante que precisamente determina la semiosis poética en contexto y situación*, aspecto determinante de la función -y *la semiosis- literaria* de la lengua”, (Ibíd.) [Énfasis del original].

modestia fingida (que en la época se llamaba «humildad de garabato») “hice versos, como quien / hace lo que hacer no quiso” (vs. 59-60) y afirma haberse hallado “hambrienta de ejercicios, / tan sedienta de conceptos / y tan desnuda de estilos” (vs. 106 a 108), no cabe aquí la relación pedagógica desequilibrada maestro (sabiente) *versus* pupilo (neófito) puesto que ambas composiciones son romances llanos¹³¹ que exponen, a ojos vista de nosotros sus lectores, la competencia poética ya plenamente reconocida entre los mismos autores: A, “aquese Romance”, “va ese Romanzón” (vs. 205, 213); B, “del Romance”, “vuestro Romance” (vs. 13, 45).

Además, puesto que el «objeto de conocimiento» que rige la inteligibilidad de los poemas es, se ha dicho, el saber inter-pares sobre la poética del romance barroco, en estos textos se transmite indirectamente a los lectores¹³² la poetología de la preceptiva coloquialmente parodiada pero ajena a la fisura teórica arbitraria, creada muy posteriormente por la crítica literaria, entre conceptismo y culteranismo peninsular¹³³. Precisamente el enunciador del romance A desarrolla los motivos de *pertinencia restringida* concernientes al tema de *pertinencia general* de su fuero y remite esa información (*explicare*) a su destinataria, ulteriormente enunciadora de B. A su turno, esta última hace lo propio, quiero decir que en B su enunciadora acusa recibo y dispone el tema de *pertinencia general* que complementa el de su corresponsal con los motivos de *pertinencia restringida* que competen al romance recibido y a las composiciones difundidas en sus “dos Tomos”. Entonces, desde la perspectiva del discurso aquí nos encontramos, según Ph. Hamon, ante “un discurso *ostentador de saber* que trata de *mostrar* al lector haciéndolo *circular* (...) y acompañándolo de los signos más ostensibles de la *autoridad*” (1982:145) [Las itálicas son del original]. En pocas palabras, este es el mecanismo de ida y vuelta que los enunciadores emplean en sus romances satíricos para, indirectamente, darnos a conocer a nosotros sus lectores la *poetología parodiada*¹³⁴ de la *poética del romance barroco*.

A partir de lo expuesto y desde el punto de vista textológico de nuestro corpus de trabajo, el esquema de la interlocución que proponemos puede ser sencillamente organizado de la siguiente manera¹³⁵:

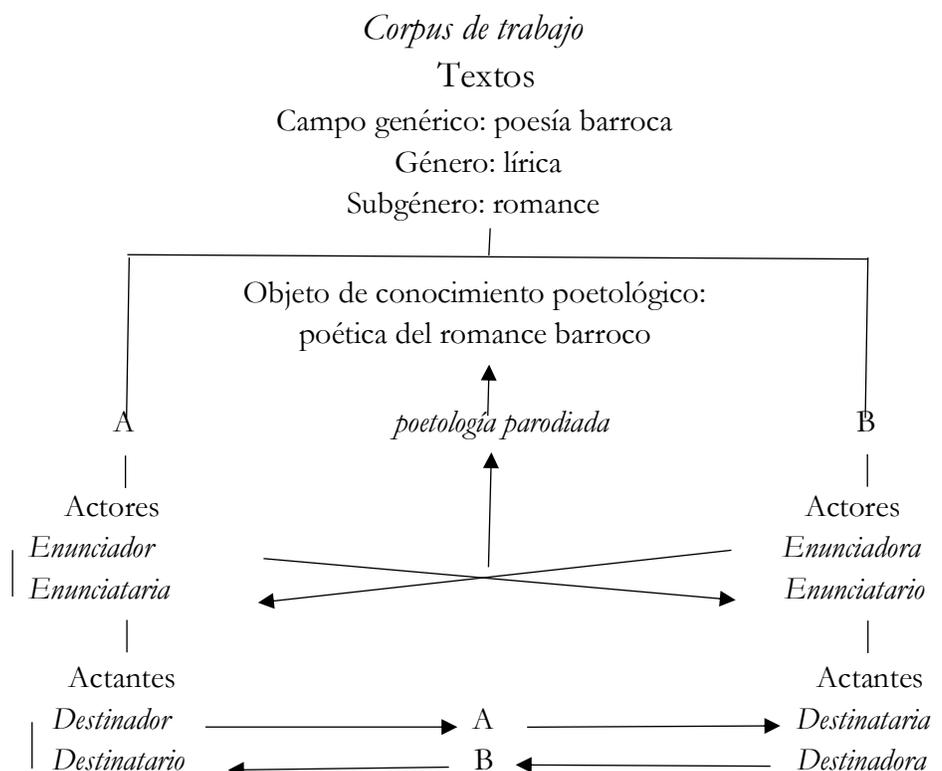
¹³¹ Es decir que contienen versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, siendo libres los impares; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:30), L. Carreter (1962:355).

¹³² B. Tomachevski advierte que “la palabra ‘lector’ designa en general un círculo bastante mal definido de personas, del que muy frecuentemente el escritor mismo no tiene un conocimiento preciso” (1965:263).

¹³³ Señalemos, desde ya, que las diferencias relativas y graduales entre estos últimos movimientos literarios paralelos, no intervienen ni tienen vigencia para destacar alguna distinción discursiva entre los textos que nos toca examinar.

¹³⁴ Parodiada, en el sentido de que, por ejemplo, todo acto jurídico es una parodia.

¹³⁵ Cfr. E. Ballón Aguirre (2017:129-131); Ph. Hamon (1982:142-143).



Una vez trazada la trayectoria de la transmisión del «objeto de conocimiento» *poética* del romance barroco esbozado en los poemas de nuestro corpus de trabajo, ha llegado el momento de ordenar los «marcadores indiciales» de sus desarticulaciones deícticas espacio-temporales, interpersonales y modales. Ahora bien, los enunciados¹³⁶ portadores de esos marcadores a seleccionar, pueden indexar una o más de tales desarticulaciones y así serán pertinentemente discriminados en los ítems correspondientes de las *zonas identitaria, proximal* y *distal*. Ello no supone, desde luego, cualquier precedencia o jerarquización entre los enunciados agrupados en cada *zona* ya que de lo que se trata, como en cualquier comienzo de elucidación semiótica, es captar la organización de la significación y el sentido de base de los textos reunidos en el corpus de trabajo, no de decaparlos en niveles semánticos categoriales como, sin duda, se requiere especialmente en los madrigales, sonetos, silvas, décimas, etc.

¹³⁶ Según N. Ruwet, desde el punto de vista de la lingüística generativo-transformacional un *enunciado* se distingue de una *frase* porque “la frase pertenece a la lengua y es engendrada por la gramática; un enunciado es una ocurrencia particular de una frase en un contexto particular” (1975: 372 nota 3) y para D. Sperber “la lingüística trabaja sobre las frases mientras que la retórica lo hace sobre los enunciados (...)” (1975:389). En nuestro criterio, el sentido del enunciado es determinado por la semiosis consiguiente y de ninguna manera por la “interpretación conceptual” como postula D. Sperber (1975:392); cfr. E. Ballón Aguirre (2017:435-436).

1. Desarticulaciones deícticas de A

1.1 Espacio-temporales

Las desarticulaciones deícticas de las zonas antrópicas tempo-espaciales en el romance A¹³⁷ se versifican desde la primera estrofa con el presente de dedicación —“A vos Mexicana Musa”— y la remisión domiciliaria —“Convento”— venturosamente calificada más adelante: “vuestro Buen Retiro” (v. 166). Ellas se complementan con la mención del soporte material de papel y tinta del mismo romance en el presente de atestación o caución garantizado por su destinador: “Por tal, aquesse Romance / admitid que yo os le envío”; “A eso va ese Romanzón / tan largo como el camino, / para que con él podáis / responder, si no hay Navío” (vs. 205-206 y 213 a 216). Tenemos, en consecuencia, un recado poético trasladado ora por vía postal terrestre o marítima ora por gestión de interpósita persona (no lo sabemos) desde el virreinato del Perú al virreinato de Nueva España.

1.1.1 Las coordenadas de este transporte relacionan ambos espacios, uno de envío e invitación al diálogo epistolar y el otro de recibo y respuesta. Tales espacios que fueron instalados pero interrumpidos, pues no habrá más réplicas de una parte y otra¹³⁸, fijan la topografía del discurso con las dos zonas de interlocución espacio-temporal *a distancia*, la identitaria (coincidente) y la distal (lejana), como sigue:

- Zona identitaria (coincidente):
Versos 30: “da”; 71: “me llevan”; 72: “hierro”; 80: “volviendo al principio”.
- Zona proximal (adyacente):
Versos 9, 52: “antes”; 27, 172: “hasta”; 28, 71: “hacia”; 33, 37, 41, 45, 49(2), 51: “después”; 50: “despueses”.
- Zona distal (lejana):
Versos: 2: “ese”; 2: “Sagrado Aprisco”; 3: “Convento”; 3-4: “Parnaso Paraíso”; 10: “eran”; 11: “teniendo”; 13: “campando”; 14: “comunicando”; 18: “metiendo”; 19: “atacaban”; 21: “instruyendo”; 22: “soplando”; 25: “andaba”; 29: “aquel”; 29-30: “cortesano / aire”; 31: “derretían”; 38: “Pindo”; 54: “Chaystro”; 55-56: “Picota del Peralvillo”; 66: “sayal”; 68: “vellón del pellico”; 80: “del fin”; 165 a 168: “lo palaciego es tal, / que allá, en vuestro Buen Retiro, / parece tenéis la Toca / en infusión de Abanino”; 169: “Bien logró naturaleza”; 214: “tan largo como el camino”; 216: “si no hay Navío”.

Advirtamos que en el trasiego así dispuesto la función de la zona proximal (adyacente) es solo marcar los extremos posicionales, el transcurso temporal (“antes”, “después”, “despueses”) y la extensión y orientación espacial (“hasta”, “hacia”). Cabe agregar a este respecto que en el v. 33 se inicia la serie de figuras retóricas enfáticas conocidas como repetición, es decir, el empleo seis veces del mismo adverbio “después” y su pluralización “despueses” que es una licencia idiolectal de la norma de la lengua. Semejante retahíla léxica no es, sin embargo, una negligencia poética ni una iteración ya que no produce pleonismo ni menos, en los vs. 49 a 51, la defectuosa figura retórica conocida como batología que Littré definía: “repetición ociosa, fastidiosa de los mismos pensamientos bajo los mismos términos en dos proposiciones próximas”¹³⁹.

¹³⁷ Cfr. E. Ballón Aguirre (2017:106-115).

¹³⁸ A tener en cuenta que ambos romances se publicaron sin otra secuela en el volumen *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz.

¹³⁹ Según B. Dupriez (1984:92).

Notemos también que en la topografía dispuesta por este texto no se pormenoriza la zona espacial identitaria del domicilio del expedidor o remitente pero sí la del transporte ya terrestre ya marítimo de la misiva romanceada: “tan largo como el camino”, “si no hay Navío”. En cambio, la temporalidad de la zona espacio-temporal distal reporta el transcurso impreciso eónico¹⁴⁰ especialmente con el gerundio (“eran”, “teniendo”, “campando”, “comunicando”, “metiendo”, “atacaban”, “instruyendo”, “soplando”, “andaba”, “derretían”, “se desangró”, “del fin”) acompañado de la destinación del recado poético (“A eso va”). De hecho, esta última zona incorpora, se ha visto, tanto la localidad de arribo que es la comunidad claustral en que habita la receptora y fautora de la respuesta esperada, como las localizaciones míticas del *topus uranus* en que reside su numen sin par: “Sagrado Aprisco”, “Parnaso”, “Paraíso”, “Pindo”, “Chaystro”. Aparte de todo ello, en el romance A se alude imaginaria y jocosamente a una topografía pragmático-realista puntual, la “Picota” que orna la plaza de “Peralvillo”, lugar donde, nos informa Méndez Plancarte, “se reunían mendigos y desocupados plebeyos”¹⁴¹.

1.1.2 En las demás menciones alegórico-perifrásticas espaciales se encuentra, finalmente, la personificación paródica de la “naturaleza” antropomorfizada como factor creador —“los borradores que hizo”— de dos *locus amoenus* citados entre los *topos* específicos de los versos de la enunciataria publicadas en sus “dos Tomos” (v. 105), breves tópicos subsidiarios curiosamente alegorizados por medio de vestimentas ad hoc:

- el espacio pastoricio, bucólico, marcado por “sayal”, “vellón del pellico” y
- el espacio diametralmente opuesto, áulico, curial y patricio: el “cortesano / aire” donde “lo palaciego es tal, / que allá”, “tenéis la Toca / en infusión de Abanino”.

1.2 Interpersonales

Una vez trazados el curso temporal eónico y los dos espacios de interlocución, las desarticulaciones deícticas correspondientes a la zona antrópica interpersonal plasmada en A constan en los siguientes sintagmas:

- Zona identitaria (coincidente):
Versos: 31: “nos”; 50 “he dicho”; 70: “paso”; 74: “a mis manos han venido”; 75-76: “la fortuna suele venirse al indigno”; 77 a 84: “Leílas, volviendo a leerlas, / con gana de repetirlo / tercera vez y trescientas, / del fin volviendo al principio, / hallando tal novedad / en lo propio que he leído, / que me parece otra cosa / aunque me suena a lo mismo”; 89: “he ponderado”; 90: “me han parecido”; 92: “explico”; 106: “admiro”; 157: “Ceso”; 159-160: “que el que los carga parece / más arriero que erudito.”; 185: “no sé”; 190: “no he podido”; 191: “al tamaño de mi idea”; 192: “he”; 197: “yo”; 198: “dedico”; 199-200: “de la inclinación guiado / de la razón compelido”; 201: “Bien sé”; 204: “Río”; 206: “yo”; 210: “pido”; 212: “mendigo”; 217: “yo”; 219 “envido”.
- Zona proximal (adyacente):
Versos: 1: “A vos”; 3-4: “del Convento hacéis Parnaso, / del Parnaso Paraíso”; 6 a 8: “a diez han crecido, / mas les dais aquel valor / que a los ceros el guarismo”; 9: “antes que nacierais”; 27: “vos”; 33: “vos salisteis; 34: “del Orbe prodigio”; 35-36: “Ángel, hombre y mujer / organizado individuo”; 37: “vuestra”; 44: “vuestro ingenio divino”; 45: “apurasteis”; 45-46: “siendo / de la Elocuencia el Archivo”; 47: “esencia”; 48: “quilo”; 51: “vos” 56: “les soplasteis”; 65-67: “no de los vuestros, que cubren / (aunque de sayal

¹⁴⁰ *Eón*, en gr. lapso de tiempo sin plazo o duración determinados.

¹⁴¹ Cfr. *supra* nota 50.

vestidos) / misterios de mucho fondo”; 71: “vos”; 72: “imán activo”; 73: “Sabed, pues, que vuestras Obras”; 89: “os”; 110: “les habéis influido”; 113: “El beneficio que hicisteis”; 129: “habéis quitado”; 133: “vuestro”; 133: “Lo enfático a vuestro *Sueño*”; 138-139: “(dándoles chiste más vivo) / la sal les habéis quitado”; 143: “vos”; 146: “A los Cómicos echaron / vuestras Comedias a silbos”; 149 a 152: “Sólo en Calderón seguís / de la Barca los vestigios, / y le habéis hecho mayor / con haberle competido”; 153: “vos”; 163: “os deba”; 172: “sacaros en limpio”; 167-168: “parece tenéis la Toca”; 173: “La Archi-Poetisa sois,”; 177: “Vos sois el *Memento homo*”; 180: “ponéis”; 181: “El *totum continens* sois”; 182: “sois” 183: “Biblioteca racional”; 185: “Sois, mas no sé lo que sois”; 186: “mediros”; 187-188: “en el Mundo estáis de nones / no tenéis comparativo”; 189: “imperceptible sois”; 192: “os le envió”; 194: “atraéis con tal dominio”; 198: “os dedico”; 201-202: “versificar / con vos”; 203: “Mar”; 206: “os”; 210: “os”; 212: “vuestras migajas”; 206: “admitid”; 210: “os pido”; 215-216: “podáis / responder”; 219: “la que es *Primerd*”.

- Zona distal (lejana):

Versos: 5: “las Nueve del Coro”; 13: “Semi-Diosas”; 15: “Deidades”; 16: “se entienden los entendidos”; 29-30: “cortesano / aire”; 31: “los sesos”; 32: *caléscimus illo*; 35: “Ángel”; 39-40: “los pobres / Poetas de regadío”; 41-42: “Délfico Numen / en quinta-esencia exprimido”; 43: “humanos”; 46: “Elocuencia”; 47: “Ciencias y Artes”; 48: “Erudición”; 54: “Venerable / sabia Hermandad del Chaystro”; 59-60: “mano sobre mano, ociosas, / quedaron Musas de anillo”; 61 a 64: “no pareciesen / y tuviesen del bolsillo / con que hacer rezar a un ciego / les dejáis los Villancicos”; 75: “la fortuna”; 88: “Lector pío”; 130 a 132: “el principado a Virgilio, / y lo merece, pues siendo / culto, fue claro con Dido”; 134 a 136: “cedió Góngora y corrido, / se ocultó, en las *Soledades* / de los que quieren seguirlo.”; 137: “Como a Quevedo y a Cáncer”; 140: “han quedado desabridos”; 143-144: “Ovidio y Camoes / son zánganos de Cupido”; 145: “A los Cómicos echaron”; 148: “los que”; 151: “le”; 153: “Arión y Orfeo”; 157-158: “por no desatar / de Autores tantos el lío,”; 179: “las cenizas de Camoes”; 205: “aquese Romance”; 218: “el resto del Poetismo”.

1.2.1 Precisemos que algunas de las estrofas que, siempre en este romance A, emplazan las desarticulaciones deícticas espacio-temporales anotadas en el acápite § 1.1.1, plantean al mismo tiempo las desarticulaciones interpersonales del enunciador cuyo rol actancial, se ha dicho, es destinador de la correspondencia y de la enunciataria con su rol actancial destinataria de esa epístola romanceada¹⁴². De tal suerte que si según G. Guillaume los nombres propios de los interlocutores acarrearán de por sí asemantemas, con mayor razón cuando ellos son reemplazados por sendos pronombres y así, en A, ni el destinador ni la destinataria son llamados con sus nombres de pila usuales en la sociedad colonial, pero tampoco por los títulos nobiliario del primero (Conde) o de profesora religiosa de la segunda (Sor)¹⁴³. Este ocultamiento nominal tendrá consecuencias inusitadas que encontraremos en varias instancias de ambos romances.

¹⁴² El primero en los vs. 197, 206, 217 (“yo”) y la segunda en los vs. 1: “A vos”, 206: “admitid que yo os le envió”, 215-216: “para que con él podáis / responder”.

¹⁴³ A cambio, el título “Conde de la Granja” aparece citado en B, v. 199. Habremos de entender que la asemémica del nombre propio se produce cuando se desconoce todo del personaje designado, como suele suceder en el título de un relato versificado o no (Fausto, Sarrazine, Eneida, Quixote de la Mancha, Oliverio Twist, Werther, Eugenio Onegin...), de una obra de teatro (Hamlet, Macbeth, Otelo, Colacho hermanos...) e incluso en el primer verso de un poema, por ejemplo, del poema anepígrafo de César Vallejo “Alfonso: estás mirándome, lo veo” recogido en el poemario *Poemas humanos*; cfr. Ph. Hamon (1982:161). El asemantismo del nombre propio ciertamente desaparece cuando se cita a autores muy conocidos

1.2.2 A diferencia de las zonas antrópicas identitaria (coincidente) y distal (lejana) que según el ítem § 1.1.1 establecen la tensión espacio-temporal de la correspondencia poética, como sucede con la plática de cualquier intercambio epistolar, las «zonas conversacionales» determinan su propio «mundo obvio» y se disponen, siempre en el primer poema, merced a cierta simulación, la mimesis de una plática, de tal modo que el destinatario, «finje» que su destinataria se halla *in praesentia* frente a él (“nos”) y así le habla. Ello quiere decir que el entorno dialogal del coloquio inter-nos —característico de la desarticulación déictica interpersonal cercana, inmediata— imbrica la estrecha conexión de las respectivas zonas antrópicas personificadoras y constitutivas de su «mundo obvio».

Ambos actores se lexicalizan en A con las formas principalmente pronominales, verbales o adjetivales siguientes¹⁴⁴:

- identitarias, de primera persona: “nos”, “he”, “paso”, “mis”, “indigno”, “leílas”, “he” (3), “me” (3), “explico”, “admiro”, “ceso”, “el”, “arriero”, “erudito”, “sé” (2), “mi”, “yo” (3), “dedico”, “guiado”, “compelido”, “Río”, “pido”, “mendigo”, “envido”;
- proximales, de segunda persona: “vos” (6), “hacéis”, “diez”, “dais”, “nacierais”, “salisteis”, “prodigio”, “Ángel”, “hombre y mujer”, “individuo”, “vuestra” (2), “humanos”, “vuestro” (2), “apurasteis”, “Archivo”, “esencia”, “quilo”, “soplasteis”, “vuestrós”, “imán”, “Sabed”, “vuestras” (2), “os” (6), “habéis” (4), “hicisteis”, “dándoles”, “vos” (4), “seguís”, “competido”, “sacaros”, “tenéis”, “Archi-Poetisa”, “sois” (7), “*Memento homo*”, “ponéis”, “*totum continens*”, “Biblioteca racional”, “mediros”, “estáis”, “tenéis”, “imperceptible”, “atraéis”, “Mar”, “vuestras”, “admitid”, “podáis”, “la”, “*Primera*”.

1.2.3 Toca describir en este apartado los componentes de los universos semánticos, moléculas sémicas o temas específicos que les corresponden a cada uno de los dos actores operadores de la enunciación del discurso en A: enunciador y enunciataria. Dichas moléculas sémicas se perfilan con semas inherentes y semas aferentes (pero que funcionan como inherentes) inferidos de sus respectivas zonas antrópicas, de la siguiente manera¹⁴⁵:

- Enunciador: molécula sémica identitaria
/persona plural/, /emisor/, /avance/, /receptor/, /sino afortunado/, /desciframiento reiterado/, /descubrimiento sorprendente/, /impresión/, /comprensión/, /detención/, /portador sobrecargado/, /ignaro/, /impotente/, /ideación desmesurada/, /persona singular/, /ímpetu racional/, /tributario escaso/, /entrega fallida/, /implorador caritativo/, /retador por inferioridad/.
- Enunciataria: molécula sémica proximal
/dedicada/, /optimizada/, /valorada/, /impericia precedente/, /apostrofada/, /pasma posterior/, /portento/, /angélica/, /analógica sistemática/, /humanada/, /divinal/, /finiquitante/, /expresividad compendiada/, /extracto/, /zumo/, /inspiradora/, /arcano modesto/, /atraedora/, /bien artístico/, /sopesar/, /inspiradora/, /favorecedora/, /proeza preeminente/, /desalante/, /expulsora de rivales/, /engrandecimiento por antagonista/, /consagrada/, /caritativa/, /capaz de alcurnia/, /suprapoetisa/, /signadora/, /receptiva absoluta/, /compendiadora lógica/, /entidad desconocida/, /incomparable/, /inmaterial/.

de la cultura universal, como sucede con Virgilio, Ovidio, Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca o Camoes mencionados más adelante en el mismo romance A.

¹⁴⁴ Las lexicalizaciones serán señaladas entre paréntesis con el número de veces que se repiten.

¹⁴⁵ Los semas compartidos por las lexicalizaciones similares repetidas y las parasonimias serán anotados una sola vez.

/fascinante/, /poetización punible/, /entrega fallida/, /implorada/, /corresponsalía solicitada/, /suprema/.

Una rápida comparación entre ambas moléculas sémicas muestra, a primera vista, la acentuada auto-depreciación semántica de la competencia del enunciador respecto de la alta capacidad poética de la enunciataria. Advirtamos que este recurso a la fingida desvalorización de la competencia del enunciador en A, no es retórica, propia del género *humilis*, pero tampoco recurre a la ironía socrática puesto que la excede: llega al rendimiento máximo con la adjetivación auto-despreciativa (fustigación y flagelación) de su invención poética y califica acerbamente su propia incompetencia (“indigno”, “arriero”, “no sé”, “no he podido”. “Río”, “desperdicio”, “mendigo”, “envido”), ello frente al otro término de la alternativa, la muy elevada aptitud creadora de la enunciataria que es lucubrada, si se puede decir, como un espejismo real maravilloso, el de la heroína por antonomasia¹⁴⁶: “décima Musa”, “guarismo”, “prodigio”, “organizado individuo”, “ingenio divino”, “Archi-Poetisa”, “ingenio mero-mixto”, “*Memento homo*”, “*totum continens*”, “Biblioteca racional”, “Mar”, “*Primera*”.

1.2.4 Destaquemos, entonces, el hecho de que además de la puesta de soslayo de los nombres usuales del enunciador y la enunciataria que conforman el «mundo obvio» de A, con el notable desbalance de sus respectivas competencias recientemente mostrado, al interior de este romance se encuentra la enunciación de la zona antrópica opuesta que conocemos como «mundo ausente», es decir, la esfera de remisión enunciativa interpersonal organizada por las desarticulaciones déicticas de la zona antrópica distal cuya función es indexar el estrato alusivo, referencial, del romance. Allí se llega hasta abolir la competencia del mismo enunciador —“no sé”; “no he podido” (vs. 185, 190)— pero, al contrario, el apelativo y la competencia de la enunciataria son reemplazados por varias evocaciones alegórico-perifrásticas¹⁴⁷, vale decir, el procedimiento mayor del tratamiento galano barroco, la *ekphrasis* griega: “Mexicana musa”, “del Orbe prodigio”, “Ángel, hombre y mujer / organizado individuo”¹⁴⁸, “en el Mundo estáis de nones”, “no tenéis comparativo”¹⁴⁹.

1.2.5 Siempre en el amplio estrato distal del poema se encuentra el otro conjunto de evocaciones de la enunciataria. Este nuevo rango, cuyo buen cariz es conocido como *illustris oratio*, se subdivide en dos instancias, la primera abarca menciones déificas tales como Nueve del Coro (Semi-Diosas, Deidades, Musas de anillo), Delfico Numen, la fortuna, Dido, Cáncer, Cupido, Arión, Orfeo, mientras que la segunda trae a colación los lugares comunes de la cultura literaria latina y peninsular. Todas estas remisiones míticas y literarias «de cajón» son, sin embargo, de buen temple y reglaje, muy distantes de cualquier vituperio y radicalidad como fácilmente se encuentra, por ejemplo, en la poesía

¹⁴⁶ ¿No decía Tomachevski que “el personaje que recibe el matiz emotivo más vivo y más marcado, se llama el héroe” (1965:295)? Pues bien, en el v. 129 de A se lee “en lo heroico, habéis quitado / el principado a Virgilio”.

¹⁴⁷ La estrofa 24 del romance 7 de Sor Juana, dice: “Varias denominaciones / a una misma cosa hallamos, / sin que la substancia inmute / lo exterior de los vocablos”.

¹⁴⁸ Cfr. *infra* el ítem § 1.2.7.1, tercer acápite.

¹⁴⁹ Es lo que se conoce como «acento oratorio enfático» que en este caso emplea la figura retórica *adynaton*: “del Orbe prodigio”, “el *totum continens* sois”. El hábito cortés de acumulación de títulos se amplía en los poemas que sirven de portal a *Inundación castálida* (“Mexicana Musa, Hija eminente de Apolo”), volumen cuyos rótulos de encabezado la apostrofan: “Única Poetisa” y “Musa Décima”. Los epónimos se multiplican en el *Segundo volumen* donde se la evoca con los epítetos “Fenix de los Entendimientos”, “Sol de las Ciencias Mexicano”, “Prodigioso Numen”, “Sabia Diosa”, “Sacra Calíope”, “Honor de tu sexo”, “Presidenta del Parnaso”, “Summa Mater”, “Honor de las Mujeres”, “Deidad oculta”, etcétera. Únicamente Pedro del Campo se refiere ahí a su vocativo de profesora: “la Madre Juana” (1995:81-82). Todavía a fines del s. XIX el peruano R. Palma se refiere a Sor Juana como “hija mimada de Apolo” (1899:XI).

conceptista española. Más bien, esas deidades y los autores citados sirven de términos comparativos siempre desprovistos de sorna mas no de ironía¹⁵⁰, todos diametralmente opuestos al talante creador de la enunciataria, del *auctor-heros* por excelencia. En resumen, comparados con ella, Virgilio fue desentronizado; las “Musas de anillo” quedaron “mano sobre mano, ociosas” y, de misericordia, para que “no pareciesen / y tuviesen del bolsillo / con que hacer rezar a un ciego” les dejó unos villancicos ajenos; el talento musical de la enunciataria, muy superior al de las habilidades de los “chorlitos” Arión y Orfeo, los reduce “a cantar / los *Kyries* al Lago Estigio”; Quevedo y Cáncer al ser desalados “han quedado desabridos”; “Ovidio y Camoes / son zánganos de Cupido”... En cuanto a Góngora, éste fue pospuesto (“Lo enfático a vuestro *Sueño*¹⁵¹ / cedió Góngora”) y sorprendido agazapado en su propio criptograma: “se ocultó, en las *Soledades* / de los que quieren seguirlo”. Lo último desencadenará en la destinataria de A y, a la vez, enunciadora de B, una reconvencción compensatoria: si Góngora se esconde en los poemas de sus discípulos, el enunciador de A, en cuanto “Dédalo- Escribano”, hace lo propio en el “laberinto” de su romance (cfr. § 2.3.3.2 y 2.3.3.2.1).

Se trata, entonces, con esta última lista de autores literarios, del submotivo inaugural del tema genérico poetología parodiado en nuestro corpus de trabajo: la *evaluación poética barroca*. Las obras de los poetas y ellos mismos son a equiparar y tal reajuste trae consigo, junto con su valor o desvalor, el aprecio o desprecio consiguiente de los lectores (cfr. el ítem § 2.3.2).

1.2.6 En esa tensión tan extrema de la enunciación interpersonal que termina por justipreciar la calidad poética, además de la incompetencia fingida del primer actor individual (“yo”) que con su romance trataría de mostrar una pericia poética «fallida» frente a la suprema competencia del segundo actor igualmente individual (“vos”), en el poema A intervienen otros actores, esta vez colectivos, signados por la tercera persona, una especie de *tertia nominum* que introduce el motivo *invención literaria* caracterizado, igualmente, en la zona interpersonal distal (lejana).

1.2.6.1 Al desarrollar el motivo *invención literaria* con efecto de sentido burlesco, se le atribuye en el romance A al primer grupo de actores colectivos llamados “entendidos” quienes desde antiguo (“antes que nacierais”) se “entendían” con las “Nueve del Coro” (“Semi-Diosas”, “Deidades”) cuya función era ser “el común asilo / teniendo cultos sin aras”, ya que su invocación era pura y nudamente mental: “en chollas, como en pelotas”. Los versos siguientes prosiguen este notable acento cómico y argumentación irónica que ahora utiliza la isotopía local del //aire// —“viento”, “soplando”, “borbollones”, “espumar”¹⁵²— para describir el mecanismo de las penosas invenciones poéticas de estos “entendidos” (vs. 9 a 24):

¹⁵⁰ *Ironía*, en griego, significa interrogación. Debido a las citas mitológicas y literarias, el lector es constreñido a interrogarse sobre el alcance artístico de las composiciones de la enunciataria según la limitada erudición del enunciador que, cáusticamente, se auto-compara a un porteador rural: “Ceso, por no desatar / de Autores tantos el lío, / que el que los carga parece / más arriero que erudito” (vs. 157 a 170); cfr. E. Ballón Aguirre (2003:86). En este contexto, *lío* es una palabra anfibológica ya que significa, al mismo tiempo, ‘fardo’ y ‘jaleo’ (enredo e intriga).

¹⁵¹ Comparemos este enunciado con las estrofas 24 y 25 del poema 48bis de la clasificación de Méndez Plancarte titulado *Romance que un Caballero recién venido a la Nueva España escribió a la Madre Juana* que trae esta paradoja: “Descansando aquella noche / que llegué a aqueste paraje, / tu *Sueño* me despertó / de mi letargo ignorante. // Empecé a leerlo, y dije: / Cierito que soy gran salvaje” (1951:142).

¹⁵² Más adelante, en los vs. 57-58 se acodan las menciones al “viento” y “soplando” (cfr. el ítem § 1.2.7.3). Sobre el verso atribuido a J. del Valle y Caviedes que define al amor como “agua es por ser nieto de la espuma”, véase E. Ballón Aguirre (2017: 211-212, nota 36).

- a) empezaban por clamar “mentales sacrificios”, en otras palabras, elevaban oraciones y votos (“metiendo el viento a crujidos”)¹⁵³ a las Musas para obtener sus “auxilios” a fin de poder poetizar;
- b) paso seguido procedía la aguda presión a las entendederas y al talento: “atacaban el ingenio / hasta arrempujar el juicio”;
- c) para luego “instruyendo a toda broza” poner en obra cualquier chapucería;
- d) por último, lograban escandir los versos “soplando a dos carrillos¹⁵⁴ / los metros a borbollones”, procurando no exagerar la escritura, es decir, “sin espumar el estilo”¹⁵⁵.

Luego de esas remotas edades, el castellano brotó en los labios de los hablantes donde “no hacía más que pinitos” asistido por su nodriza latina. Es de suponer que los “entendidos” de entonces trastabillaban pues los lectores sufrían sus calamitosos efectos; ellos enfervorizaban su ánimo “por el numen lírico”, dice Méndez Plancarte, pero eran decepcionados irremisiblemente: a los lectores “nos derretían los sesos”. Así, solo con el advenimiento de la enunciataria de A se desataron los cerrojos de la lengua (“que en vos se soltó”) y concluyó tan deplorable etapa de la evolución literaria en lengua española. Desde ese momento, esta lengua fue ventilada con “aquel Cortesano / Aire, que da temple al ritmo” característico de las composiciones de la misma enunciataria (vs. 25 a 36).

1.2.6.2 Su portentosa aparición (“del Orbe prodigio”) toma enseguida el aspecto de un “organizado individuo” compuesto, en primer lugar, por su naturaleza al mismo tiempo celestial y terrestre: “Ángel, hombre y mujer”. Ahora bien, si nos atenemos a la angelología judeo-cristiana mas no persa de la cual proviene, los ángeles son espíritus celestes asexuados; en cambio, los otros dos componentes (“hombre y mujer”) que se afirma participan en la naturaleza de la enunciataria, se definen precisamente por su sexualidad opuesta pero complementaria que al reunirse en su ser único da a entender, en principio, que aparte de su sustancia etérea comparte la índole terrestre de un andrógino, un hermafrodito. Es únicamente más adelante que se aclara esta isotopía local sobre la doble textura del ser de la enunciataria: “La Archi-Poetisa sois, / con ingenio mero-mixto / para usar en ambos sexos / versos hermafroditos” (vs. 173 a 176).

De todo esto se infiere que su “ingenio divino” (v. 44) es en la «realidad» empírica, admisible y trascendente enunciada por el romance A, no su conformación somática sino su inventiva y los textos salidos de su mano; ellos le confieren su identidad personal sublime e integral humana, a la vez.

¹⁵³ En otra palabra *inspirarse*, en el doble sentido de “soplar blanda y suavemente; dicese frecuentemente de los vientos suaves” y “dar luz o aviso divino, o causar en el alma movimiento sobrenatural para la ejecución de alguna buena obra” (DA).

¹⁵⁴ La imagen alude inevitablemente ora a los *putti*, en it. angelillos gordos y mofletudos que en los altares barrocos figuran soplando trompetas ora a los tritones soplando caracolas en las fuentes, por ejemplo, en el altar mayor de Santa María del Priorato, obra de Giovanni Battista Piranesi (1764-66), en el altar principal de la catedral de Toledo por Narciso Tomé (1721-32), en la Fuente de Trevi del Palazzo Poli en Roma (1732-51), etcétera, cfr. B. Borngässer y R. Toman (1998:75,103,301).

¹⁵⁵ El sentido paródico de “metiendo el viento a crujidos” remite inusitadamente a uno de los significados de *pluma* (cfr. *infra* nota 189) que según el DA alude a la ventosidad sonora: “se llama en estilo familiar y festivo la porción de aire que se expele con estruendo por la parte posterior”; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:363-424). Por su parte, *aire* y *viento* obran en el campo semántico de *estilo*, pues según el mismo DA, *airoso* es “garbo, gentileza y brío” que enuncian más adelante los vs. 29-30: “aquel cortesano / aire, que da temple al ritmo”; y *estilo* que significaba, aparte de punzón para escribir, “modo y forma de hablar o escribir, la textura de la oración, el método, manera y frase con que uno se explica y da a entender”; “modo de obrar y proceder cortesano y familiar con que uno se porta y vive, la calidad y estado que profesa”; *estilar* era, por su parte, “usar, acostumbrar, practicar” en general.

1.2.6.3 En contraste con las asombrosas e inimitables composiciones poéticas de la enunciataria, se opone, a contra-luz, la segunda partida de actores colectivos. La nueva facción agrupa a los poetastros, “los pobres / Poetas del regadío” dejados exangües y exánimes, “en seco”, ya que por la “vena” de la enunciataria se “desangró todo el Pindo”. Hemos indicado que por su contexto sintáctico la palabra polisémica “vena” significa, numen, composición poética y vaso o conducto sanguíneo. Ahora agregaremos que esta alegoría inicia efectivamente la enumeración de las funciones vitales y mentales asignadas a la enunciataria: gracias a su “ingenio divino” los humanos entrevemos el conocimiento del “Délfico numen”, y su persona, somática y espiritualmente considerada, al acceder a su docto saber, lo purificó y asimiló (vs. 37 a 48).

Ello conduce a la desacreditación de la vieja poetría: “pues después de vos, es nada / todo lo que antes ha sido”. Por su lado, la elevada ponderación de la enunciataria explica el encelamiento final del segundo menospreciado actor colectivo que comprende a la corporación de poetastros... a la que el mismo enunciador dice pertenecer: “y también porque si yo / (con el resto del Poetismo) / envido a la que es *Primera*” (vs. 217-219).

1.2.6.4 En el extremo opuesto al del gremio de bardos ineptos, la obra de la enunciataria convoca (“Dígalo”) al tercer conjunto de actores colectivos, sus auténticos pares en la valiosa factura poética y testigos de su deslumbramiento lingüístico-literario. Ellos son sus cofrades agrupados en la parnasiana academia enaltecida como la “Venerable / sabia Hermandad del Chaystro”. Final e inopinadamente esa alta cofradía artística se torna “Tribunal” para juzgar y colgar en la “Picota del Peralvillo” a la segunda bandería de actores, los vates de menor o nula cuantía (vs. 53 a 56).

Aprovechando ahora el doble sentido de *soplar*, obra un quid pro quo: en vez de que, según el viejo estereotipo, sean las Musas quienes «soplan» (inspiran)¹⁵⁶ a los artistas es, a la inversa, la enunciataria quien les «sopla» a ellas (“las soplasteis”) pero en el sentido de hurtarles o quitarles a escondidas “el viento” (que aquí significa ‘vanidad’ y ‘jactancia’) además de su “ejercicio” o sea de su trabajo y función. Ante semejante despojo, las ya invocadas Nueve del Coro (Semi-Diosas y Deidades) se vieron de pronto vacantes, “mano sobre mano, ociosas”, lo que las convierte, dice el poema, en “Musas de anillo”, vale decir, en ‘jubiladas’, pues dicha locución era aplicada a los obispos ancianos y enfermos, incapaces de ejercer su oficio¹⁵⁷. En vista de tan penosa circunstancia, las dos estrofas siguientes mencionan el acto de caridad de la enunciataria para con esas divinidades ahora desvalidas; en su largueza, ella les dejó no sus propios “Villancicos ... que cubren ... misterios de mucho fondo” sino otros menores, tal vez sobrantes y ajenos, a fin de que “no perciesen / y tuviesen del bolsillo / con qué hacer rezar” a un invidente limosnero¹⁵⁸ (vs. 57 a 68).

1.2.6.5 Siempre en A, la cuarta agrupación de actores corre similar suerte que la segunda. Es el turno de “los Cómicos”, o sea, según la acepción de época, de los bardos que escribían piezas de teatro, ellas expulsadas “a silbos / de las Tablas” al rivalizar con las obras de la enunciataria¹⁵⁹. No

¹⁵⁶ Ya en los vs. 18 y 22 se menciona “viento” y “soplado” en relación a las Musas; cfr. *supra* el numeral § 1.2.7.1.

¹⁵⁷ Cfr. *supra* nota 54.

¹⁵⁸ La imagen del pordiosero será renovada pero asignada al enunciador en los vs. 209 a 212; cfr. § 1.2.4.

¹⁵⁹ El *Tercer volumen* de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, publicado por Méndez Plancarte, recoge sus autos y loas y el *Cuarto volumen*, a cargo de Alberto G. Salceda, las comedias y sainetes, todos originalmente publicados en el *Segundo volumen* de 1692 que leyó De la Granja (cfr. v. 106).

sucede lo mismo con las comedias antagónicas de valor equiparable como, por ejemplo, las de Calderón de la Barca a quien, al hacerlo entrar en liza, lo han engrandecido (vs. 145 a 152).

1.2.6.6 Reportemos, en fin, un nuevo actor colectivo. No se trata aquí de los antiguos, menesterosos lectores (§ 1.2.6.1), sino del gremio conformado por los aplicados lectores contemporáneos de los romances. Estos lectores encarnan, luego de la invención literaria tratada en ese mismo numeral, el motivo *lectura literaria*, tercer tópico del tema general de la *poetología parodiada*.

1.2.6.7 Al abordar la lectura literaria de época, el enunciador de A hace gala de su suerte: él ha conocido las “Obras” de la enunciataria sin mérito para ello: “al modo que la fortuna / suele venirse al indigno”. De inmediato expone su propia experiencia de relectura pues, a diferencia de la lectura corriente que busca la simple información, la apreciación literaria solo procede con el repaso del texto. A pesar de que el texto no cambia (“aunque me suena a lo mismo”) con cada lectura se encuentra “otra cosa”, una “novedad” distinta. De ahí la inferencia obligada: “querer comprender” esas “Obras” es un ejercicio, “un proceder infinito” que toca directamente al quinto actor colectivo, los lectores “píos” en cuyas manos los textos literarios “dan de sí” según sea la perseverancia que se les aplique (vs. 73 a 88). El desarrollo anafórico del motivo «lectura literaria» proseguirá en el ítem § 1.3.2, siempre de A.

1.3 Modales

Las desarticulaciones deícticas modales susceptibles de traslaparse sintagmáticamente con las desarticulaciones deícticas espacio-temporales e interpersonales ya descritas, se subdividen igualmente, según sus particulares zonas antrópicas, en dos rangos:

- a) el primer rango abarca las desarticulaciones deícticas modales en acto pertenecientes a la zona antrópica del «mundo obvio» (o verosímil), esto es, a las desarticulaciones que en A remiten o bien a la zona identitaria (coincidente) —correspondiente a la enunciación de lo cierto, propia del realismo empírico— y también, en alguna medida, a la «verosimilitud absoluta», o bien a la zona próximal (adyacente) de lo probable encargada de enunciar el realismo admisible, plausible, de «verosimilitud relativa»;
- b) el segundo rango comprende las desarticulaciones deícticas modales en potencia y, por lo tanto, incluye aquellas correspondientes a la zona antrópica «mundo ausente» con su respectiva zona distal (lejana) encargada de enunciar lo posible o lo contingente, lo irreal característico de lo inverosímil (o realismo trascendente), en otras palabras, el realismo típico del «más allá de la cultura letrada occidental» lucubrada desde Hispanoamérica.

Siguiendo el procedimiento adoptado, distribuiremos los sintagmas portadores de los «marcadores indiciales» atingentes según la desarticulación modal correspondiente, respetando siempre su precedencia de versificación:

- Zona identitaria (coincidente). *Cierto* (lo real o realismo empírico):
Versos: 77 a 80: “Leílas, volviendo a leerlas, / con gana de repetirlo / tercera vez y trescientas, / del fin volviendo al principio”; versos 83-84: “que me parece otra cosa / aunque me suena a lo mismo”; 89: “Con esto, os he ponderado / lo bien que me han parecido”; 91-92: “lo que en la voz no cabe, / por los efectos explico”; 94 a 97: “lo que el entendimiento / aun no alcanza a apercibirlo / fuera faltarle al respeto / mandarlo por los sentidos”; 191: “al tamaño de mi idea”; 202: “fuera gran delito”; 204: “de que le tribute un Río”; 205: “aquese Romance”; 207-208: “uno de los obsequios / que sirven al

- desperdicio”; 212: “migajas mendigo”; 213-214: “ese Romanzón / tan largo como el camino”; 215: “(con él resto del Poetismo)”; 220: “cincuenta y cinco”.
- Zona proximal (adyacente). *Probable* (el realismo admisible):
Versos: 81-82: “hallando tal novedad / en lo propio que he leído”; 85-86-87-88: “Querer comprenderlas, es / un proceso infinito, / porque dan de sí según / las alarga el Lector pío.”; 104: “metros de Climas distintos”; 105-106: “a dos Tomos se estrechasen / tantos Poemas”; 111-112: “porque quepa, en dos Cuerpos / fue menester dividirlos.”; 114: “en la Prensa, al imprimirlos”; 117: “Hasta la tinta”; 197-198: “tales cuales son / estos Versos”; 120: “ya es de los ojos colirio”; 149 a 152: “Sólo en Calderón seguís / de la Barca los vestigios, / y le habéis hecho mayor / con haberle competido.”; 159-160: “el que los carga parece / más arriero que erudito.”; 161 a 164: “No hay Profesión, Ciencia ni Arte, / u otro primor exquisito, / que su perfección no os deba, / si su origen no ha debido.”; 174 a 176: “con ingenio mero-mixto / para usar en ambos sexos / de versos hermafroditos.”; 188: “no tenéis comparativo”; 192: “os he dibujado en chico”; 195-196: “sobre ser voluntario / lo forzoso anda reñido”; 203: “no se ofende el Mar”; 212: “para poetizar”; 215-216: “podáis / responder si no hay Navío”.
 - Zona distal (lejana). *Posible* (lo irreal o realismo trascendente):
Versos: 83-84: “que me parece otra cosa / aunque me suena a lo mismo”; 97 a 100: “son filigranas / más delicadas que un vidrio / al tocarlas con los labios / se pueden hacer añicos”; 101-102: “al Mare-magnum / de vuestros profundos Libros / donde hay en su Mapa-mundi”; 107-108: “como espíritu son, / sin abultar han cabido”; 109-110: “es tanta el Alma / que les habéis influido”; 115-116: “limpió los moldes, que estaban / de otras obras percutidos.”; 117 a 119: “(que efectos / tenía de basilisco, / inficionando la vista)”; 121 a 124: “Vuelto en lámina el papel, / en bronce se ha convertido, / prestándole duración / la solidez de lo escrito”; 125 a 128: “Ya todas las Oficinas / en ésta se han corregido / que sirve de Fe de Erratas / a los modernos y antiguos”; 141-142: “Dulce abeja en el panal / del Amor es vuestro pico”; 143-144: “Ovidio y Camoes / son zánganos de Cupido”; 145 a 148: “A los Cómicos echaron / vuestras Comedias a silbos / de las Tablas, más bien que / los que las han contradicho”; 153 a 156: “son Arión y Orfeo / en la Música chorlitos, / y pueden irse a cantar / los Kyries al Lago Estigio”; 179-180: “la ceniza de Camoes / la ponéis al más perito”; 181 a 184: “El *totum continens* sois, / y sois (salvo el pergamino) / Biblioteca racional / de los estantes del siglo”; 187: “en el Mundo estáis de nones”; 189: “imperceptible sois”; 193: “en borrón los afectos”.

1.3.1 Un repaso somero de la serie de enunciados factuales (opuestos a los enunciados de ficción o contrafactuales) que acabamos de distribuir, muestra que sus efectos de sentido e impresión referencial simulan la «realidad», su ontogonía¹⁶⁰. Ante todo, ellos son coextensivos, es decir que son

¹⁶⁰ Cfr. Ph. Hamon (1982:129, 132-133), R. Barthes *et alii* (1982a:81-90), A. J. Greimas y J. Courtés (1982:135-136;1991:213-214). A diferencia de R. Barthes para quien se entiende por *realismo* “todo discurso que acepta enunciaciones acreditadas únicamente por el referente” (1982a:88), F. Rastier enumera las condiciones de representación: “los objetos y los personajes representados deben ser situados e idénticos a ellos mismos; el lenguaje de representación debe ser transparente; el narrador debe mantener la unicidad del punto de vista y una enunciación «desembragada». Estas tres condiciones aseguran, se cree, que una imagen tenida por fiel de la realidad empírica se encuentra representada en el texto. Para cumplir esas condiciones se usa nombres propios, fechas, grados máximos de determinaciones, aspectos cumplidos; se añade la escenificación de personajes individualizados y socialmente situados; la correlación del tiempo cosmológico y del tiempo fenomenológico en un tiempo lingüístico lineal; la situación precisa de los focos enunciativos; la conformidad de los dominios semánticos.

una especie de sucedáneo de las desarticulaciones déicticas espacio-temporales e interpersonales ya descritas. Así, en la zona identitaria de lo *cierto*, los enunciados se rigen por las figuras retóricas caracterizadoras de las metonimias espacio-temporales e interpersonales, gracias a la hipotiposis propiciada desde el realismo semántico de la descodificación hermenéutica proyectiva y retroactiva, ambas evocadas por el enunciador al leer las composiciones de la enunciataria recopiladas en sus “dos Tomos” (“a mis manos han venido”, vs. 74, 77 a 88)¹⁶¹.

En contraste con este realismo empírico, tenemos los enunciados propios del realismo trascendente¹⁶² por empleo de ciertas metáforas; tales poemarios (“vuestros profundos Libros”) son, entonces, descritos mediante configuraciones geográficas y ecológicas como “Mare-magnum”, “Mapa-mundi”, “Metros de Climas distintos” (vs. 101 a 104).

A fin de evitar glosas redundantes sobre los enunciados sucedáneos de las desarticulaciones déicticas espacio-temporales e interpersonales colectados al tratar lo *cierto*, lo *probable* y lo *posible*, solo serán considerados enseguida por su relieve para la temática general del poema A, la *poetología parodiada*.

1.3.2 A partir de este entendimiento, el motivo *lectura literaria* resume catafóricamente —desde su ítem anafórico introductor, § 1.2.6.7— las circunstancias que la lectura del enunciador de A pondrá en conocimiento de su destinataria. Al ingresar en ese tópico desde la perspectiva de las desarticulaciones déicticas modales, constatamos que en el romance A se autentifica no la alucinación o ilusión sino la impresión referencial surgida de la lectura literaria.

El orden de la exposición se inicia con el fervoroso juicio global sobre las “Obras” de la enunciataria: “lo bien que me han parecido”. Impedido el enunciador de expresar oralmente (“en la voz no cabe”) su buena «impresión» tratará de explicarse “por los efectos”, es decir, por la estimación según sus lecturas; sin embargo, surge la dificultad de la comprensión textual, “lo que el entendimiento / aún no alcanza a aperebirlo”, ya que “querer comprenderlas, es / un proceso infinito” (vs. 85-86). Ahora bien, puesto que el discernimiento es incapaz de apreciar la sutileza de tales “Obras”, ellas quedan inaprensibles, y su valoración sólo cabría «mandándola» “por los sentidos” o sea que su mérito procedería únicamente por sus propiedades eufónicas, pero ello implicaría “faltarle el respeto” a la obra literaria: de apreciarse los poemas solamente por sus calidades prosódicas el “efecto” sería desastroso. En un elegante desarrollo de este último tópico se describe la delicada contextura del plano de la expresión de los poemas de la enunciataria: “Y como son filigranas / más delicadas que un vidrio, / al tocarlas con los labios / se pueden hacer añicos” (vs. 97 a 100).

En buena cuenta, la profusión poética contenida en los “dos Tomos” obra de la enunciataria, resulta un “Mare-magnum”, un *magnum opus*. Semejante abundancia insondable que concitó la deslumbrada admiración del enunciador, presupone una paradoja: ¿cómo fue posible hacer caber allí tal cantidad de portentosas composiciones? Él mismo responde y explica: puesto que esas

Se empleará principalmente figuras como la descripción y la hipotiposis; esas técnicas artísticas determinan formas a posteriori de fenomenalidad” (2018c:13),

¹⁶¹ La tercera estrofa del romance 1 de Sor Juana que leyó De la Granja dice: “No agradecido te busco: / pues no debes, bien mirado, / estimar lo que yo nunca / juzgué que fuera a tus manos” (1951:3). Para facilitar la consulta, en adelante citaré los textos pertinentes de Sor Juana según la clasificación de la edición de Méndez Plancarte.

¹⁶² “El realismo trascendente se caracteriza por el uso de nombres genéricos, grados mínimos de determinación, aspectos no cumplidos; escenificación de personajes tipos no situados; la disparidad del tiempo fenomenológico y cosmológico, incluso la desaparición de este último; situación imprecisa de los focos enunciativos; la disparidad de los dominios semánticos que permite los efectos anagógicos de su puesta en relación”, F. Rastier (2018c:13-14).

composiciones “espíritus son”, son incorpóreas, y así se apretaron suficientemente. Empero, debido al intenso ánimo “que les habéis influido” debieron repartirse en “dos cuerpos”; tal vigor será morfosintácticamente remarcado gracias a la concordancia de morfemas, “coocurrencias expresivas”¹⁶³ por repetición intensiva al convocar, al mismo tiempo, la epanalepsis y la reduplicación morfológica: “*que (...) / que porque quepa*” (vs. 111-112).

1.3.3 Además de este preciso testimonio de los efectos de sentido lucubrados en la “voz” y el “entendimiento” del enunciador de A gracias a la lectura en voz alta, natural y audible, de las obras de la enunciataria, ese mismo enunciador expresa otro efecto de sentido inferido de un correlato interpersonal precedente (cfr. § 1.2.3). Esta vez se trata del submotivo dedicado al *apego a la obra literaria*, la adhesión profunda del lector a determinado texto literario que, en el romance, se enuncia a través de la proclividad del enunciador —personificado ahora con “el hierro”— atraído por el numen poético de la enunciataria —personificada, a su turno, como “imán activo” (vs. 69 a 72). Los “afectos”¹⁶⁴ del enunciador que despertaron al quedar suspenso por la percepción del genio de la enunciataria, lo cautivaron de tal manera (“atraéis con tal dominio”) que lo que inicialmente para él fue “voluntario” ella lo hizo “forzoso”. Se produce entonces no solo un equívoco sino una contradicción: “anda reñido”; se trata de una auténtica paradoja indecible¹⁶⁵. De todas maneras, al actuar impelido por su irreprimible impulso, intentará retener la inalcanzable dimensión poética, espiritual e intelectual “imperceptible” de la autora de las “Obras” leídas ensayando una sinécdoque pictórica: “os he dibujado en chico”. Pero por su inepticia (“no he podido”) fracasa al tratar de esbozar esa etopeya¹⁶⁶ “al tamaño de mi idea”, esto es, no alcanza a mimetizar en la escritura de su romance la prodigiosa “idea” que se ha hecho del temple y talante de la enunciataria; del intento resultará un simple “borrón” de escritura¹⁶⁷ (vs. 189 a 196).

1.3.4 De modo complementario a los motivos *evaluación, invención y lectura literaria*, se emprende en A un último motivo: *la hechura de los libros literarios*. Efectivamente, en las siguientes seis estrofas se imbrica, en primer lugar, la zona identitaria de lo *cierto* (“que a dos Tomos se estrechasen / tantos Poemas admiro”) y la zona proximal de lo *probable* (“es tanta el alma / que les habéis influido”, “el beneficio que hicisteis / en la Prensa, al imprimirlos”) constitutivas del «mundo obvio» de la impresión y edición de libros. Enseguida se da cabida, articulándola a esas dos zonas, a la tercera, la zona distal de lo *posible* enunciatadora del «mundo ausente». Merced a un *flash-back* que isotópicamente remite a los antiguos “entendidos” (§ 1.2.6.1), las obras publicadas antes de las obras de la enunciataria no sólo mancillaron los tipos de imprenta (“percutidos”) sino que emplearon una tinta cuyo efecto fue nocivo y hasta dañoso (“efectos tenía / de basilisco”)¹⁶⁸ para la vista del lector. Entonces los colecticios (“dos

¹⁶³ F. Rastier (2018b:118).

¹⁶⁴ *Afecto* es la “pasión del alma en fuerza de la cual se *excita un interior movimiento* con que nos inclinamos a amar” (DA) [Los énfasis son nuestros].

¹⁶⁵ De hecho, según el DA, *voluntario* es “lo que nace de la voluntad libremente, sin necesidad o *fuertza* que la obligue” mientras que *forzoso* significa allí “preciso, necesario y *que no se puede ejecutar*”. [Los énfasis son nuestros]

¹⁶⁶ La *etopeya* es la figura retórica que define la descripción moral, espiritual (“imperceptible”), de un ser animado, real o ficticio.

¹⁶⁷ Lexicográficamente, *borrón* reúne en la época las acepciones de “bosquejo” y “acostumbran llamar así los autores a sus escritos, hablando modestamente” (DA).

¹⁶⁸ Véase más adelante el ítem § 2.3.1.3.

Cuerpos”) de la enunciataria tuvieron la virtud de restaurar esos estropicios (“limpió los Moldes”) y lenir el daño causado: “ya es de los ojos colirio”.

Una vez superado ese lamentable episodio y publicados los dos volúmenes de la enunciataria impresos originalmente en hojas de papel, en razón de “la solidez de lo [allí] escrito” alegóricamente éstas se transformaron en láminas de bronce, de tal modo que en el presente de la enunciación del romance A sirven “de Fe de Erratas” para enmendar “todas las Oficinas” donde se inspiran e inventan los libros de “los modernos” o restauran las obras de “los antiguos” (vs. 105 a 128).

1.3.5 Toca enseguida glosar las tres fases en que se descompone la optación de despedida de la carta romanceada A.

1.3.5.1 La primera fase se ubica en su zona modal identitaria concerniente al realismo empírico manifestado sobre todo por la mención explícita del enunciador-destinador (“yo”, “envido”) y su nueva personificación alegorizada como “Río”; pero seguidamente, bajo la instancia del realismo admisible que compete a la zona modal proximal de lo probable (“la inclinación guiado, / de la razón compelido”) se enuncian las acciones plausiblemente esperadas por parte de la enunciataria-destinataria (“os”, “vos”) personificada complementariamente con la alegoría “Mar” y más tarde con su reconocimiento como “*Primerá*”¹⁶⁹ entre la colectividad general de los poetas menores, el ahí llamado “Poetismo” (vs. 197 a 204, 219).

1.3.5.2 De modo parecido, la segunda etapa se emplaza en la zona modal identitaria. Por medio de una serie de figuras retóricas (“aquese Romance”) se introducen los factores correlativos de la actividad poética interpersonal, por ejemplo, la hipérbole que repercute en el asteísmo (“a eso va ese Romanzón”) y la epiclesis (o ferviente ruego impetratorio: “un socorro de respuestas”) coronada por el exhorto (“para que con él podáis / responder”), todo ello con el fin de obtener la contestación vivamente esperada a la epístola romanceada A. De ahí que para la enunciación de este poema uncido bajo el modus operandi de la modestia afectada —que usa o bien la falsa ingenuidad en “yo os le envió / como uno de los obsequios / que sirven al desperdicio” o bien la deprecación de su todavía conjeturada contestación en “un socorro de respuestas”—, los dos romances no se conciben independientemente, pues ambos son los cabos terminales de la correspondencia romanceada entendida como una sola «emanación literaria» consustancial, una especie de improntas escritas “para poetizar” al alimón: la del destinador (“a eso va”, “yo os le envió”) y correlativamente la esperada respuesta de la destinataria, esta última concebida irónicamente como dádiva de la largueza de un donador caritativo, gracias a la figura retórica obsecración: “limosna”, “vuestras migajas” (vs 205 a 216)¹⁷⁰.

1.3.5.3 A diferencia de las dos etapas precedentes, finalmente en la tercera fase, que es una especie de corolario, se resume el realismo empírico de las tres zonas modales en las que el enunciador-destinador coludido con los otros actores colectivos, sus colegas «envidosos», hace en el último verso la cuenta de las estrofas del mismo romance A que ascienden a “*cincuenta y cinco*”. Semejante

¹⁶⁹ Sobre este *apóstrofe* véase *infra* el ítem § 2.3.3.2.

¹⁷⁰ Todo este discurso de cierre enunciativo alude al *leitmotif* litúrgico «*Domine ad adjuvandum me festina*»; cfr. B. Dupriez (1984:429).

numeración tautológica porta la divertida figura decepción¹⁷¹ retórica por la que todo el poema queda en la misma cosa, en una nadería, en simple agua de borrajas.

2. Desarticulaciones deícticas de B

Para la antigua preceptiva el tropo¹⁷² «respuesta» completa, confirma o invalida una «pregunta». Pues bien, los versos 1 a 4 del romance B cumplen a cabalidad la función de anunciar respuestas retóricas insistentemente indagadas en el romance A (cfr. el ítem § 1.3.5.2) y, en esa medida, implementan principalmente los motivos del tema general planteado en A: la *poetología parodiada*; enseguida, siempre en B, su enunciativa corrobora o acredita algunos presupuestos allí pergeñados y finalmente redargüirá o invalidará en especial los abundantes encomios que ornaban su persona.

2.1 Espacio-temporales

A diferencia de los sintagmas que portan las desarticulaciones deícticas espacio-temporales recogidas en el romance A, los sintagmas de este romance B son precarios y apuntan rudimentariamente a las zonas antrópicas del discurso, las dos primeras pertenecientes al «mundo obvio» y la tercera al «mundo ausente», como sigue:

- Zona identitaria (coincidente):
Versos: 53, 62: “acá”; 54: “unos ratos perdidos”;
- Zona proximal (adyacente):
Versos: 55-56: “a algunas vueltas de cartas / borradas, las sobre-escribo”;
- Zona distal (lejana):
Verso: 1: “Allá va”.

2.2 Interpersonales

Veamos enseguida los sintagmas que se encargan de discernir las zonas antrópicas interpersonales en el romance B; son los siguientes:

- Zona identitaria (coincidente):
Versos: 5: “No debiera”; 8: “conmigo”; 9: “fallamos”; 41-42: “como forzada, / sin saber lo que me digo”; 45: “Vi”; 47: “por mi fe jurada”; 48: “juzgo que no habla conmigo”; 49: “yo bien me conozco”; 50: “no soy”; 53: “acá a mis solas”; 56: “las sobre-escribo”; 58: “instrumentos de mi oficio”; 59: “hice Versos”; 62-63: “consultar, acá conmigo, / si podré entrar”; 65: “y si beber merecía”; 81-82: “yo busqué; 85: “(si no me engaño) hallé”; 89: “No sé”; 93-94: “Versifico desde entonces / y desde entonces poetizo”; 97: “Consulté”; 101: “Híceles mi invocación”; 105 a 108: “de verme / tan hambrienta de ejercicios, / tan sedienta de conceptos / y tan desnuda de estilos”; 110: “nos pone”; 112: “que tanto las necesito”; 113: “Díome”; 117: “me dio”; 132: “conmigo”; 133: “lo que soy”; 134: “ya he contado lo que he sido”; 135-136: “si / en algo vale mi dicho”; 142 a 144: “no es mi genio tan bendito / que no tenga más filautia / que cuatrocientos Narcisos”; 147: “que presuma que merece”; 150: “no encuentro, en cuanto he visto”; 157: “yo en mi Lógica vulgar”; 158: “os pusiera”; 161: “en mí”; 164: “más que celebrar el mío”; 169: “yo”; 170: “sólo quedo”;

¹⁷¹ En la retórica griega equivale a la figura *bathos*, gradación ascendente bruscamente rota o anticlímax. Véase en B la «tomadura de pelo» de este cálculo tan trivial, ítem § 2.3.3.2.

¹⁷² De las dos concepciones del tropo como combinación de una perífrasis y de una elipsis (la metáfora es una comparación elíptica) y una figura en que un sentido figurado debe sustituir al sentido literal, aquí optamos por la segunda; cf. D. Sperber (1975:410).

171: “deudora”; 182: “a veces *kirkerizo*”; 189: “¿Dirélo? Mas temo”; 190: “conmigo”; 191: “descubro”; 193-194: “Mas, ¿cómo podré callarlo, / si ya he empezado a decirlo”; 198: “diré lo que dice, y digo”

- Zona proximal (adyacente):

Versos: 2: “(incógnito Señor mío); 11: “perdonaros”; 12: “dejaros”; 43: “os respondo”; 45: “vuestro Romance”; 48: “no habla”; 133: “Ya os he dicho”; 149: “De vuestra alabanza objeto”; 153 a 156: “Si Dios os hiciera humilde / como tan discreto os hizo, / y os ostenterais de claro / como campáis de entendido”; 158: “os pusiera un silogismo”; 161 a 163: “en mi empleáis / vuestro ingenio peregrino / es manifestar el vuestro”; 166-167: “Con que quedaros en vos / lo que es sólo de vos digno”; 169: “no os lo agradezco”; 170: “al oiros”; 173: “sabed”; 176: “vuestro nombre”; 190: “os enojaréis”; 191: “os descubro”; 199: “es el *Conde de la Granja*”.

- Zona distal (lejana):

Versos: 6: “se”; 43-44: “como quien / escribe sin albedrío”; 50 a 53: “por quien se dijo / aquello de haber juntado / milagros y basiliscos”; 59-60: “como quien / hace lo que hacer no quiso”; 64: “las Madamas del Pindo”; 76-80: “los traspieses que dio Ovidio, / los tropezones de Homero, / los vaguidos de Virgilio, // y de todos los demás / que fúnebres o festivos, / conforme lo mostró el Numen, / se han mostrado en sus escritos”; 91: “un bribón aguado”; 95-96: “Demócritas risadas, ya en Heráclitos gemidos”; 97: “las Nueve Hermanas”; 101: “Híceles mi invocación”; 105: “y ellas, con piedad de verme”; 109: “ejercitaron las obras”; 113: “Madama Euterpe”; 117: “Talía”; 121: “Melpómene”; 125: “Urania, Musa Estrellera”; 129-130: “todas las demás / que, con pecho compasivo”; 132: “quisieron jugar”; 148: “lo que nadie ha merecido”; 186: “de su volumosa suma”

2.2.1 Era de esperar, ciertamente, que en las zonas antrópicas interpersonales identitaria y proximal de la epístola romanceada B, se conciliaran, de entrada, los amplios tópicos de la corresponsalía estipulados en el romance A. Era igualmente presumible que los roles actoriales y actanciales acordados en A se invirtiesen en B, de tal manera que en este último poema el actor enunciadora desempeña su rol actancial de destinadora en relación al enunciador y destinatario de A quien, entonces, asume ahora en B los roles de enunciatario y destinatario, respectivamente.

Una vez anotada la transferencia y «efecto contrario» de A en B, en este segundo poema tampoco se escriben los nombres propios o designaciones institucionales de uno y otro actor; en su lugar se emplea asemantemas bajo formas pronominales, verbales y adjetivales (cfr. el ítem § 1.2.2):

- identitarias, de primera persona: “conmigo” (5), “fallamos”, “forzada”, “me” (4), “vi”, “mi” (7), “yo” (4), “soy” (2), “mis”, “hice”, “podré” (2), “merecía”, “hallé”, “versifico”, “poetizo”, “consulté”, “híceles”, “verme”, “hambrienta”, “sedienta”, “desnuda”, “nos”, “necesito”, “díome”, “he” (4), “tenga”, “presuma”, “encuentro”, “pusiera”, “mío”, “quedo”, “deudora”, “*kirkerizo*”, “¿Dirélo?”, “temo”, “descubro”, “diré” y “digo”;
- proximales, de segunda persona: “Señor mío”, “perdonaros”, “dejaros”, “os” (9), “vuestro” (4), “habla”, “vuestra”, “humilde”, “discreto”, “ostenterais”, “campáis”, “entendido”, “empleáis”, “quedaros”, “vos” (2), “oiros”, “sabed”, “enojaréis”, “*Conde de la Granja*”.

2.2.2 A la par del primer romance, las propiedades semánticas de los actores del segundo romance se perfilan con la descripción de las moléculas sémicas independientes que a cada uno de ellos les compete y cuya manifestación textual acabamos de presentar. La relación de semas inherentes y semas

aferentes (pero obran como inherentes) que componen tales moléculas sémicas, se distribuye como sigue¹⁷³:

— Enunciadora: molécula sémica identitaria

/desobligación/, /auto-mención/, /decretar/, /involuntariamente/, /contemplar/, /promesa/, /determinar/, /introspección/, /error/, /soledumbre/, /rotular/, /útiles/, /versificar/, /inquirir/, /acreditarse/, /indagar/, /acierto/, /encuentro/, /ignorar/, /poetizar/, /apelar/, /desamparo/, /preceptos/, /apuro/, /otorgar/. /identidad presente/, /identidad pasada/, /proferir/, /incompetencia/, /autoestima/, /ninfo/, /autosatisfacción/, /búsqueda/, /razonamiento/, /plantear/, /fuero interno/, /secundar/, /ego/, /quedar/, /obligación/, /calculación/, /retención/, /encontrar/, /incapacidad/, /proferir/.

— Enunciatorio: molécula sémica proximal

/desconocido/, /absolver/, /desentenderse/, /contestar/, /autoría/, /mudez/, /declarar/, /elogioso/, /inmodesto/, /prudente/, /presentarse/, /conocedor/, /silogizar/, /utilizar/, /expresar/, /auto-remisión/, /ingratitude/, /escuchar/, /extender/, /nominación/, /enfado/, /develar/, /título nobiliario/.

No obstante, a diferencia de lo sucedido en A con los dos universos semánticos correspondientes a los actores enunciador y enunciataria, esta última ahí calificada con una eponimia seriada, acá en B se observa el procedimiento contrario ya que lo que hallamos es la dura, insistente negación de la identidad del enunciatorio-destinatario. Efectivamente, en este segundo romance, no sólo se suprime el apelativo de ese actor inicial sino que, de arranque en la prótasis y a todo lo largo del poema, se insta una digresión y el anonimato entre paréntesis —“(incógnito Señor mío)” (v. 2); “fuera muy justo castigo / sin perdonaros por pobre / dejaros por escondido” (vs. 10 a 12)—, lo que justifica a su enunciadora no corresponderle con una serie de epítetos similar a la eponimia seriada evocada en A. De haberlo hecho, se establecería la expresa paridad del trato cortés; a cambio, este desvío —una verdadera denegación— facilita plantear el enigma, o sea una intriga por alegoría oculta cuyo desenlace es la apódosis del poema, pasaje donde se devela el apelativo nobiliario del enunciador de A.

Ello compromete la constante increpación retórica dirigida contra el enunciador del romance A y, al mismo tiempo, enunciatorio del romance B, por haberse excedido y celebrado hiperbólicamente a la persona y a la obra atribuida a su destinataria, la enunciadora de B. Sin prácticamente emplear los recursos retóricos que aminorarían la reconvencción, esta última lo reprende a boca de jarro por su equivocación —“por mi fe jurada, que / juzgo que no habla conmigo”; “De vuestra alabanza objeto / no encuentro”— y muestra su descontento y falta de voluntad al verse urgida a contestar la misiva romanceada que le ha sido enviada —“os respondo, como quien / escribe sin albedrío”— siendo, como dice ser, indigna “de los tan mal empleados / versos, cuanto bien escritos”. La enunciadora de B, al no retornar la alabanza a su persona con otros epítetos encomiásticos a su corresponsal imprudente, termina por apostrofarlo morigeradamente: “Señor mío”, no “humilde” ni “discreto” pero si “entendido” e “ingenio peregrino”, “lo que es sólo de vos digno”, dispensador de “lo enseñado”, “*Paulo-minus*”, “*Conde de la Granja*”.

¹⁷³ En este caso los semas compartidos por las lexicalizaciones similares repetidas y las parasinonimias serán anotados una sola vez.

Estos circunloquios demuestran bien, insistimos, el desequilibrio propiamente barroco del trato cortés inter pares, tan diferente de la contenida mesura en la correspondencia clásica y romántica, e incluso moderna.

2.2.3 Queda por mencionar el hecho de que la misma enunciadora del romance B emplaza el foco de la enunciación con la modalidad de lo *cierto* del realismo empírico, y lo hace introspectivamente (“porque yo bien me conozco”¹⁷⁴; “verdad es, que acá a mis solas”), pero de inmediato desplaza el foco de su enunciación de la primera a la tercera persona, o sea que traslada su auto-referencia textual de la zona identitaria que le corresponde, a la zona distal: “como quien / escribe sin albedrío”, “por quien se dijo”, “como quien / hace lo que hacer no quiso”. Ahí, en esta lejana zona —el *topos uranus*— inevitablemente comparte su sede con Apolo y las Musas (“las Madamas del Pindo”, “las Nueve Hermanas”) quienes le conceden sus favores (“por piedad de verme”). De las nueve Musas, cuatro son nombradas (Euterpe, Talía, Melpómene, Urania) y de “todas las demás”, dice, le concedieron con “pecho compasivo” las obras de su “Misericordia, viendo / que tanto las necesito”. Aparte se agrega el anónimo “bribón aguado” que en la morada de esas semidiosas le juega a ella una mala pasada: le deja adrede, dice, “una mal hecha infusión” que le hizo “efectos tan fríos”.

Es el turno, a continuación, de las cómicas remisiones a los epónimos autores clásicos, por una parte, “los traspieses que dio Ovidio, / los tropezones de Homero, / los vaguidos de Virgilio, // y de todos los demás / que fúnebres o festivos, / conforme lo mostró el Numen, / se han mostrado en sus escritos”¹⁷⁵; por otra parte, las “Demócritas risadas” y los “Heráclitos gemidos”¹⁷⁶. Como consta, los dos enunciadores de A y B comparten esta animada joglería que toma el pelo al dios del arte Apolo, a las deidades que lo asisten y a los graves literatos y pensadores greco-romanos que lo veneran.

2.3 Modales

En ambas cartas romanceadas las desarticulaciones deícticas modales de las zonas antrópicas se encargan de fijar el «mundo obvio» (identitario y proximal) y el «mundo ausente» (distal); pero, como hemos remarcado, en este caso las desarticulaciones consolidan la contestación de la enunciadora a la apremiante invitación que le hizo su correspondiente, el enunciador de A (vs. 209 a 211).

Los sintagmas portadores de las desarticulaciones deícticas modales en B, serán organizados como sigue:

- Zona identitaria (coincidente). *Cierto* (lo real o realismo empírico):
Versos: 1: “Allá va”; 3-4: “la Respuesta de portante / a los Versos de camino”; 5-6: “cuando / se oculta el nombre”; 14-15: “Pero el diablo del Romance / tiene, en su oculto artificio”; 25: “Tiene una altiva humildad”; 33-34: “Tiene unos ciertos sonsaques, /

¹⁷⁴ Al contrario de esta aseveración de auto-cognición, en el romance 49 de la transcripción de Méndez Plancarte, Sor Juana, auto-nominada “Fénix”, versifica: “¿Que fuera, que fuera yo, / y no lo supiera antes? / ¿Pues quién duda, que es el Fénix / el que menos de sí sabe?” (vs. 101 a 104). Además, en el romance 56 se encuentran estas estrofas: “Bien ha visto, quien penetra / lo interior de mis secretos, / que yo misma estoy formando / los dolores que padezco. // Bien sabe que soy yo misma / verdugo de mis deseos, / pues muertos entre mis ansias, tienen sepulcro en mi pecho” (vs. 57 a 64); y en el romance 57, los vs. 7 a 24: “De mí misma soy verdugo / y soy cárcel de mí misma. // ¿Quién vio que pena y penante / una propia cosa sean? // Hago disgusto a lo mismo / que más agradar quisiera; / y del disgusto que doy, / en mí resulta la pena” (1951:145;167).

¹⁷⁵ De modo semejante, el enunciador de A limita el número de escritores que podría nombrar: “Ceso, por no desatar / de Autores tantos el lío” (vs. 157-158).

¹⁷⁶ La séptima estrofa del romance 2 de Sor Juana, dice: “Los dos Filósofos Griegos / bien que esta verdad probaron: / pues lo que en el uno risa, / causaba en el otro llanto” (1951:5).

instrumentos atractivos”; 37: “que al raigón más encarnado”; 40: “salir la muela y el grito”; 41 a 43: “como forzada, / sin saber lo que me digo, / os respondo”; 45-46: “Vi vuestro Romance, y / una vez y otras mil visto”; 47-48: “por mi fe jurada, que / juzgo que no habla conmigo”; 53: “verdad es”; 61-62: “Pero esto no pasó de / consultar acá conmigo”; 68-69: “con ser agua / tienen efectos de vino” // pues luego al punto levantan / unos flatos tan nocivos, / que dando al seso vaivenes / hacen columpiar el juicio”; 81-92: “Versifico desde entonces / y desde entonces poetizo”; 103: “con necesitadas plagas / y con clamores mendigos”; 111-112: “viendo / que tanto las necesito”; 113: “Diome”; 114: “un retazo”; 117: “me dio unas nesgas / que sobraron de un corpiño / de una Tabernaria Escena, / cuando la ajustó el vestido”; 121: “una bayeta”; 126: “un Astrolabio, en que vido”; 130: “con pecho compasivo”;

- Zona proximal (adyacente). *Probable* (el realismo admisible):
Versos: 1: “aunque no debiera”; 5: “No debiera”; 6-7: “es indicio / que no habéis querido ser / hombre de nombre”; 17-18: “Tiene un agrado tirano”; 43-44: “como quien / escribe sin albedrío”; 97: “Consulté”; 101: “Híceles mi invocación”; 105-108: “y ellas, con piedad de verme / tan hambrienta de ejercicios, / tan sedientas de conceptos / y tan desnuda de estilos”; 98 a 100: “con sus Flautas y Pitos / andan, de una en otra Edad, / alborotando los Siglos”; 101: “Híceles mi invocación”; 105 a 108: “con piedad de verme / tan hambrienta de ejercicios, / tan sedienta de conceptos / y tan desnuda de estilos”; 115-116: “cercenó desvelado / porque lo escribió dormido” ; 122: “de una Elegía que hizo / Séneca”; 127: “las maulas de los Planetas”; 131-132: “vestir al Soldado pobre / quisieron jugar conmigo”;
- Zona distal (lejana). *Posible* (lo irreal o realismo trascendente):
Versos: 10 a 12: “fuera muy justo castigo / sin perdonaros por pobre / dejaros por escondido”; 21: “Tiene una virtud”; 29-30: “Tiene qué sé yo qué yerbas, / qué conjuros, qué exorcismos”; 63-68: “si podré entrar por fregona / de las Madamas del Pindo / y si beber merecía / de los cristales nativos / Castalios”; 73-80: “de donde se ocasionaron / los traspieses que dio Ovidio, / los tropezones de Homero, / los vaguidos de Virgilio, / y de todos los demás / que fúnebres o festivos, / conforme los tomó el Numen, / han mostrado en sus escritos”; 95-96: “ya en Demócritis risadas, / ya en Heráclitos gemidos”; 97: “Consulté a las Nueve Hermanas”; 102: “tal cual fue Apolo servido, / con necesitadas plagas / y con clamores mendigos”; 105: “y ellas”; 109 a 111: “ejercitaron las Obras, / que nos pone el Catecismo, / de Misericordia”; 113: “la Madama Euterpe”; 114: “Virgilio”; 117: “Talía”; 121: “Melpómene”; 123: “que a Héctor sirvió / de funesto frontispicio”; 125: “Urania, Musa Estrellera”; 128: “las tretas de los Signos”; 129: “y así todas las demás”.

2.3.1 Al acercarnos a la *poetología parodiada* en este segundo poema B, encontramos que la enunciataria no especula sobre la remisión de A al motivo *invención literaria* pero, en su lugar, comenta la composición del subgénero romance. De este modo reditúa esa remisión de A en forma de motivo específico: las *propiedades líricas del romance barroco*¹⁷⁷. Ellas son enumeradas empleando al comienzo de cada estrofa la figura retórica repetición intensiva de “tiene” (vs. 17, 21, 25, 29 y 33), una especie de contrapear prolongado de la figura “después” en A (cfr. § 1.1.1). Hallamos igualmente un rasgo estilístico particular: no se trata de una redundancia vana (o perisología) sino del procedimiento

¹⁷⁷ En el romance 15 de la transcripción de Méndez Plancarte, Sor Juana se explaya en tres estrofas: “No parecerá muy poca / fineza, a quien bien la mire, / el que velen los Romances / quien se duerme en los Latines. // Lo que tuviere de malo / perdonad; que no es posible / suplir las purpúreas horas / las luces de los candiles; // y más del mío, que está / ya tan *in agone* el triste, / que me moteja de loca, / aunque me acredita virgen” (1951:45).

pleonástico por el que la iteración del vocablo cumple la función de acentuar las diversas calidades y valores del romance¹⁷⁸.

2.3.1.1 Ahora bien, como consta en el ítem § 2.3, en el reparto de los enunciados dichos valores poéticos se emplazan según las desarticulaciones deícticas del efecto de sentido realidad y las impresiones referenciales que portan, comenzando por su “artificio” procedente del realismo empírico y, por lo tanto, de lo *cierto* a constatar en el primer submotivo, la *recepción estética del romance barroco*, en otras palabras, la facultad de comprender y de sentir al mismo tiempo aunada a la responsabilidad ética del escritor y del lector¹⁷⁹:

- la energía de las coplas manifestada por la “virtud” del “vigor penetrativo” y sus “potencias” (vs. 21 a 24) y
- el encanto de los versos en su doble acepción positiva de gratificar —“agrado”, “blando”, “ruego” (vs. 17 a 20)— y negativa de embrujar: “yerbas”, “conjuros”, “exorcismos” (vs. 29 a 32)¹⁸⁰.

Más adelante, entre los versos 109 a 132, se amplía considerablemente este submotivo. En efecto, ante las rogativas de la enunciadora, las Musas conmisericordadas no recurren a ninguna preceptiva o regla clásica, por ejemplo, el *pangere poemata* de Horacio, para instruir a la enunciadora en la composición poética sino... al compendio doctrinal cristiano, el catecismo, lo que muestra, a las claras y una vez más, el inextricable componente ético y estético pagano-cristiano de la arcadia barroca¹⁸¹. En los mismos versos, las virtudes cristianas “Misericordia” y “pecho compasivo” (vs. 111, 130) son armoniosamente unidas y efectuadas por las deidades de la mitología greco-latina; ellos, los versos, corresponden bien a las desarticulaciones deícticas modales del realismo trascendente (“Euterpe”, “Virgilio”, “Talía”, “Melpómene”, “Elegía que hizo / Séneca”, “Urania”, “Signos”) y también de los realismos admisible y empírico compartidos (“retazo”, “nesgas”, “corpiño”, “Tabernaria Escena”, “vestido”, “bayeta”, “frontispicio”, “Astrolabio”, “maulas”, “tretas”, “Planetas”), para finalmente rematar con un símil: los dones recibidos de las Musas semejan al juego infantil de las prendas obsequiadas al “Soldado pobre”.

A fin de ornar la escritura de la enunciadora, en este trayecto se enumeran resumidamente los dones recibidos:

- a) para la poesía: un “retazo de Virgilio, / que cercenó desvelado / porque lo escribió dormido”¹⁸² y “una bayeta / de una Elegía”;

¹⁷⁸ Ello se demuestra claramente con la repetición retórica empleada largamente por Sor Juana en su romance 20 donde se cuenta 12 veces “más”, dos veces “másés” y una “mas”; allí, dirigiéndose a la Condesa de Paredes, escribe: “Mas ya que estaréis cansada / de estos *másés*, imagino; / que suele moler un *más* / más que un mazo y un martillo”. Aparte, en el romance 49 de la clasificación de Méndez Plancarte, v. 158, encontramos “ni cansarme en *ítem másés*” (1951:59-60;147).

¹⁷⁹ La acepción correspondiente se encuentra en E. Ballón Aguirre (2017:430-431).

¹⁸⁰ En el romance 51 del repertorio de Méndez Plancarte, se encuentran los vs. 53 a 56: “¿Qué mágicas infusiones / de los Indios herbolarios / de mi Patria, entre mis letras / el hechizo derramaron?” (1951:160).

¹⁸¹ Una extensa muestra de esta colación entre la doctrina cristiana y la mitología greco-romana aparece en el romance 25 de Sor Juana (1951:74-79). Al tratar el arte barroco, E. d’Ors remite a la oposición propuesta por Menéndez y Pelayo entre ortodoxia y panteísmo (1959:62) que aquí se revela, a nuestro entender, muy generalizadora y más propia de la historia de las ideas que de los textos literarios propiamente dichos. Al contrario, la articulación pagano-cristiana se constata en todos los artistas del arte barroco, musical, pictórico, escultórico y arquitectónico, cfr. B. Borngässer y R. Toman (1998).

¹⁸² El *DA* solo trae el vocablo *retal*, “pedazo o desperdicio de la tela que queda de alguna pieza”. En cambio, la inscripción en el romance B de la palabra *retazo* evoca la acepción moderna: “trozo de un discurso o un texto, separado o cortado del

b) para las comedias: “unas nesgas / que sobraron de un corpiño / de una Tabernaria Escena / cuando la ajustó el vestido”;

c) para las observaciones astronómicas: “un astrolabio”,

entre otras dádivas cuyo fin es cubrir su desnudo ingenio, es decir, concisamente, lo que ella aprendió del arte y de la ciencia insuflados por las deidades paganas de la cultura greco-latina, a quienes, además, siendo ella religiosa católica, rinde no disimulada pleitesía.

2.3.1.2 Por otra parte, el realismo admisible se alía a los realismos empírico y trascendente para empalmar el tenor del discurso que, ahora, perfila otro submotivo: la *contextura del romance*. En primera instancia, la enunciativa de B encuentra el virtuoso impacto directo del romance en las “potencias” intelectuales del lector. En segunda instancia, esa huella esquiva los “sentidos” a partir de un gozne entre, de una parte, el “agrado” y “lo blando del estilo” (retóricamente figurado con la deprecación “ruego”), y de la otra, “apremia como dominio” (con la figura “tirano”)¹⁸³. En las antilogías “agrado” *vs.* “tirano”, “ruego” *vs.* “dominio”, se emplea uno de los mecanismos de la paradoja hilada, la llamada alianza de ideas o sentidos encontrados que recalca de inmediato en tres oximorones: “altiva humildad”, “estruendo sumiso” y “rinde para triunfar”. Ellos, finalmente, concurren en un cuarto oxímoron “con las galas de rendido”, esto es, una contradicción manifiesta: lo espléndido de la sujeción (vs. 17 a 28).

2.3.1.3 El tercer submotivo dedicado a la *eficacia poética del romance* no reitera su controvertida comprensión. Más bien, en la estrofa que sigue, se explaya la isotopía local sobre la aptitud del subgénero lírico romance, ya no para aguzar el “entendimiento” y el “ingenio” del lector sino para, con una velada burla de lo expuesto en A que atribuye a la enunciativa de B “los afectos / atraéis con tal dominio” (vs. 193-194), inducir alegóricamente las propiedades poéticas del romance en general mediante las figuras retóricas antanaclase y silepsis de sentido, “apremia como dominio”: la coacción de dos “instrumentos” mañosamente “atractivos” (“ciertos sonsaques”) pero realmente agresivos, «extractivos» (“garfios” y “gatillos”, vs. 20, 33-36).

La siguiente estrofa, emplazada íntegramente en el realismo empírico, dispone toda la operación de inteligibilidad poética retórica con imágenes literarias mimética y sinecdóticamente analogadas... a la odontología, metonímicamente informada: los instrumentos por el oficio que los emplea. Así, las imágenes “garfios” y “gatillos” permiten inferir la alegorización de las críticas literarias¹⁸⁴. Efectivamente, esas imágenes metaforizan los diversos pareceres sobre la contextura del subgénero romance representado aquí por el poema A: se alecciona al lector a retener únicamente su interpretación crítica interna (“dictamen”) más adecuada (“más bien fijo”). Merced a la paradoja “callar” *vs.* “grito”, el parecer interpretativo escogido ha de mantenerse en suspenso (“callar”) pues su interpretación extrínseca expondría públicamente el micro-tema tutor (“raigón más encarnado”) sustancial de dicho romance (“la muela”) que, para el caso, es el entusiasta aplauso del genio y la

resto y, por lo tanto, incompleto. Se aplica en plural a los trozos cogidos de aquí y de allá para componer un discurso u obra literaria o científica, o para expresar que las partes de ellas no están bien trabajadas o relacionadas” (DU).

¹⁸³ Como veremos en el ítem que sigue, “dominio” del v. 194 de A sufre en el v. 20 de B una torsión retórica incoherente.

¹⁸⁴ El DA trae varias entradas relativas a la crítica literaria corriente en la época, entre ellas las siguientes: *crítica* es “la facultad de hacer juicio y examen riguroso de escritos, obras y sujetos” y *criticar*, “examinar y hacer juicio de alguna obra, libro o escrito para declarar o discernir lo cierto y verdadero de lo falso y dudoso” y “vulgarmente se toma por censurar, formar sin conocimiento juicio de las obras y escritos, con cierta especie de murmuración y mofa”; *crítico* es “el que profesa la crítica haciendo juicio de los autores y escritos”.

alabanza del numen poético de la enunciataria de A y que, sabemos, la enunciataria de B rechaza abiertamente. Semejante extorno literario debe quedar, por principio, implícito, *in pectore*, pues de proceder a su ostentación pública lo haría imprudentemente estentóreo: “harán / salir la muela, y el grito” (vs. 33 a 40)¹⁸⁵.

2.3.2 Prosiguen las estrofas signadas por las zonas interpersonal identitaria y modal de los realismos empírico y admisible en que se enuncia, a título personal, el submotivo que trata los *juicios sobre el texto literario*. La enunciataria de B advierte, sin más, su propósito de sacar las conclusiones (“por esto”) del entuerto que se le ha inferido en A, la primera de ellas es que debido al respeto a su dignidad y probidad de autora de los mencionados “dos Tomos”, se ve en la apremiante necesidad de responder al enunciatario de B solo obligada por esa circunstancia (“forzada”) y, citamos nuevamente, sin plena consciencia de lo que va a escribir: “sin saber lo que me digo / os respondo, como quien / escribe sin albedrío”.

Paso seguido, la misma enunciataria de B se aplica a la paciente lectura del romance A que le ha sido destinado (“vi (...) una vez y otras mil visto”)¹⁸⁶, concluyendo, bajo palabra de honor, que en ese poema no se reconoce ella misma pues el destinador de A equivocó la índole personal de su destinataria allí convocada: “juzgo que no habla conmigo” (vs. 41 a 48). En cuanto a la eponimia con que se ensalza a Sor Juana en A, es revocada en B mediante una aporía que inusitadamente se prolonga en las estrofas segunda y tercera (vs. 5 a 12) e isotópicamente en los vs. 173 a 180.

2.3.2.1 La enunciataria de B explana a continuación otro submotivo, la *etopeya del enunciatario del texto*, a fin de mostrar a su desacertado correspondiente lo que ella piensa ser su auténtica identidad. Esboza entonces el retrato de su índole espiritual, moral e intelectual de escritora acudiendo a la auto-reflexión, (“porque yo bien me conozco”) para, ante todo, desmentir y rechazar enérgicamente (“no soy por quien se dijo”) la ingenua creencia según la cual su inspiración nace espontáneamente, por ímpetu portentoso y maligno que no para mientes en lograr sus fines (“aquello de haber juntado / milagros y basiliscos”), sin contar para nada con su voluntad y esforzado empeño de escritora que, sin embargo, no es tan extremoso hasta absorberla sin medida. Haciendo uso de la modalidad de lo *cierto* y del realismo empírico, confiesa el carácter aleatorio y eventual de su ocupación literaria: “Verdad es, que acá a mis solas, / en unos ratos perdidos”¹⁸⁷. Es entonces que los borradores se acumulan (“a algunas vueltas de cartas / borradas”) y para identificarlos anota la clave de sus contenidos: “sobre-escribo [las cartas borradas]” (vs. 49 a 56)¹⁸⁸.

2.3.2.2 Ampliando el tópico tratado, la enunciataria de B precisa el argumento sobre su trabajo (“mi oficio”) con otro motivo: la *escritura poética*. Al acodar la isotopía de su introspección, emplea el

¹⁸⁵ Sobre las interpretaciones intrínseca y extrínseca en la lectura del texto literario colonial, véase E. Ballón Aguirre (2017:129-131). Por lo demás, es tentador aliar estos versos a la sinapsis «muela del juicio» donde *juicio* admitiría los sentidos ‘cordal’ en referencia a “muela” y ‘opinión’ en relación a “dictamen”; sin embargo, esa locución fijada no aparece registrada en los lexicones de época consultados (Covarrubias, *DA*). Por último, la paradoja “callar” *vs.* “grito” se traslapa isotópicamente en los vs. 193-194, siempre de B, con la vacilación entre “callarlo” *vs.* “decirlo”, cfr. el ítem § 2.3.8.

¹⁸⁶ Nótese la evidente referencia al motivo lectura literaria desarrollado en los ítems § 1.2.6.6 y 1.3.2 del romance A.

¹⁸⁷ En la séptima estrofa del romance 51 de la clasificación de Méndez Plancarte, Sor Juana reitera: “Pero si de mis borrones / visteis los humildes rasgos, / que del tiempo más perdido / fueron ocios descuidados” (1951:159).

¹⁸⁸ A nuestro entender, en este pasaje el símil de *cartas* para remitir a los *borradores* será a interpretar con la idea que tanto ellos como las primeras portan un contenido oculto (hemos anotado que *borrar* según el *DA* “metafóricamente vale *oscurecer*” y la *carta* incluye una “materia sobre que se quiere tratar y que vaya *secret(a)*”) [Los énfasis son nuestros].

tropo de la modestia afectada ya aprovechado, con fortuna, por el enunciador de A. La enunciativa de B sostiene que únicamente trata de borrajear con los “instrumentos” de su labor cotidiana (“probar las plumas”); y como ya anunció que usar esos útiles para redactar poemas era una ocupación meramente eventual, reafirma ahora su desgana de escribir tales composiciones apelando a la figura retórica inversión en espejo (vs. 57 a 60). Esta figura le justifica poner de relieve los significados ‘desdén’ y ‘displicencia’ respecto a su propia labor poética:

- sentido recto (sujeto): “hice Versos, como quien / hace” – semema ‘desdén’
- sentido inverso (predicado): “lo que hacer no quiso” – semema ‘displicencia’¹⁸⁹.

2.3.3 La isotopía de la introyección empalma de inmediato con lo que podríamos llamar el vasto entroncamiento —nueve estrofas— de las zonas antrópicas dependientes del «mundo ausente» y del «mundo obvio», gracias a la combinatoria de ciertas desarticulaciones deícticas interpersonales, tanto identitarias como modales, y en estas últimas, lo *posible* del realismo trascendente con otras pertenecientes a lo *cierto* del realismo empírico.

Describamos los pasajes cuya función es precisamente atar la convergencia de estos dos efectos de sentido e impresiones referenciales distintos en un motivo anejo: la *propedéutica de la escritura poética*. Aquí la enunciativa del romance B atestigua que la invención poética no le fue instruida por algún maestro o impartida en una institución de enseñanza¹⁹⁰. Al enfrentar esta circunstancia e indagar por el aprendizaje de la escritura literaria —“para probar las plumas”: a la vez metonimia y sinécdoque, pues siendo el útil de ese oficio no hay diferencia de principio¹⁹¹— afirma “esto no pasó de / consultar acá conmigo”, es decir, bastó su nuda reflexión. Párvula autodidacta, puesta ante sí misma en materia de arte poético, acudió, bajo la modalidad del realismo trascendente, a un recurso virtual semejante al que ya habilitaba al enunciador de A: su primer intento fue tratar de conseguir un trabajo fregonil en la cocina de la morada de las Musas y, una vez instalada, procuró averiguar si “merecía” catar los “cristales nativos” de la fuente Castalia, o sea el sublime líquido con que esas “Madamas” sacian el numen de los vates elegidos (vs. 61 a 67)¹⁹².

2.3.3.1 Postrándose ante esas potencias sobrenaturales, acto que en cierta manera emula la modestia afectada del enunciador de A, la enunciativa de B enlaza el realismo trascendente al realismo empírico en el enunciado: “con ser agua / tiene efectos de vino”. Tal es el tropo que toma el efecto por la causa para abordar el submotivo sobre la *práctica poética*. Prosificando esos versos diremos que el sublime y etéreo fluido que emana de la divina fuente Castalia y sustenta la virtual inspiración de los bardos es, no obstante, un líquido banal, terrestre, cuyos “efectos” en quien lo bebe son muy mundanos, no

¹⁸⁹ Anotemos de pasada que el taxema convocado por los sememas ‘desdén’ y ‘displicencia’ es //auto-desprecio//.

¹⁹⁰ En la estrofa 34 del romance 2, Sor Juana exclama por medio de una contra-litote [aprender para “ignorar” en lugar de aprender para “saber”]: “¡Oh, si como hay de saber, / hubiera algún seminario / o escuela donde a ignorar / se enseñaran los trabajos!” (1951:8).

¹⁹¹ Tengamos en cuenta que según N. Ruwet, “en general, el ‘instrumento’ en posición de sujeto se carga de matices semánticos particulares y se comporta, en cierto sentido, como un ‘agente’” (1975:377). En efecto, *pluma* en la época como hoy es un término polisémico: significaba “cañón con que se escribe, porque regularmente es una pluma de ave”, “habilidad y destreza en escribir”, además de la locución fijada «gente de pluma», “la que tiene por ejercicio escribir”; véase *supra* nota 153. Cabría advertir que en este contexto sintáctico el modificador numeral pluralizador “las plumas” no conlleva la interpretación semántica del nombre colectivo «plumero» (colección de plumas). Subsidiariamente el romance 1 de Sor Juana, el v. 48 porta igualmente la metonimia-sinécdoque “llevo la pluma trotando” (1951:4).

¹⁹² La silva 215 de la clasificación de Méndez Plancarte trae los versos 5 a 8: “cuantos sonoros bebe / de Hipocrene en la fuente numerosa / alientos soberanos, / que el influjo reciben de tus manos” (1951:331).

espirituales sino espirituosos, embriagantes. Este tono de chanza que desendiosa la versión mítica relativa a la creación poética, se intensifica de modo inusitado. El numen creador, el pasmoso estro, es ridiculizado miméticamente: la irrisoria y grotesca inspiración que da “al seso vaivenes” y hace “columpiar el juicio”, es realmente ocasionada por los “flatos tan nocivos” debidos a la viciosa ingesta de alcohol (vs. 67 a 71). Así, la invención poética es sorprendentemente asimilada a la enajenación causada por una trivial dipsomanía.

Con el mismo talante irónico pero a contramano de las autoridades literarias enumeradas en A (§ 1.2.5), en B se menciona el descompuesto andar de un beodo —isotopía local //trastabillar//— identificado con los incidentes sufridos por la escritura literaria de Ovidio (“traspieses”) ¹⁹³ y Homero (“tropezones”); luego se procede al recuento de los efectos producidos por el excesivo consumo de vino, por ejemplo, los desvanecimientos de Virgilio (“vaguidos”) —anisotopía //turbación// ¹⁹⁴— y los exabruptos orales —isotopía local //inarticulado//— causados en Demócrito (“risadas”) y Heráclito (“gemidos”), para finalmente reunir en la isotopía local del //temperamento// a “todos los demás / que fúnebres o festivos, / conforme los tomó el Numen / han mostrado en sus escritos” (vs. 72 a 80 y 95-96) ¹⁹⁵.

2.3.3.2 Y a todo esto, ¿qué sucedió con la enunciadora de B ante el brocal de la fuente Castalia donde abrevaban los ingenios de la antigüedad clásica? El conciso submotivo dedicado a las *dificultades en la composición poética* es aquí alegóricamente ilustrado con una breve anécdota: ella buscó “por modo de vicio” algún resto “del alegre bebedizo” entre los “jarros” ahí abandonados. Estando en esa inopia, halló “en el asiento” de un vaso cierto aguachirle con visos de poción; intuyó entonces que ese pernicioso compuesto preparado por un ignoto malhechor insulso (“un bribón aguado”) causó en ella el sopenicio y el malhadado enfriamiento ¹⁹⁶ de su talante creador.

2.3.4 Aprovechando el trato de esta enunciadora de B con las Musas, en cuya morada se acoge, las primeras cuatro estrofas de este nuevo apartado reintroducen el motivo dedicado a la *propedéutica de la escritura poética* mediante un submotivo distinto, esta vez, la *asistencia para el trabajo poético*. Ya en el v. 62 ella daba cuenta de su primer recurso a estas Madamas con el fin de ser admitida como pinche de cocina; ahora, en este punto, cómo las deidades del arte atienden a quienes las veneran e imploran, la enunciadora del romance B se acoge a la compasión de las semidiosas encargadas, desde siempre, en divertir a la humanidad con ruidoso jaleo y algarabía. La apelación a estos favores olímpicos es una velada imitación risible del clamor de los creyentes a cualquier divinidad mitológica tutora y a las que la secundan.

¹⁹³ Sin embargo, en el romance 33 de Sor Juana, la quinta y sexta estrofa dicen: “Y más, cuando en esto corre / el discurso tan apriesa, / que no se tarda la pluma / más que pudiera la lengua. // Si es malo, yo no lo sé; / sé que nací tan poeta, / que azotada, como Ovidio, / suenan en metro mis quejas”; y en el romance 43: “En Ovidio, como es / Poeta de las Mujeres, / hallé que al fin los pintares / eran como los quererres” (1951:92,125).

¹⁹⁴ *Vagueación* en el *DA* significa “inquietud o inconstancia de la imaginación”.

¹⁹⁵ Hemos visto que este último medio para generalizar a los autores literarios es utilizado por el enunciador de A cuando versifica “ceso, por no desatar / de autores tantos el lío” y “si yo / (con el resto del Poetismo)” (vs. 157-158; 217-218).

¹⁹⁶ *Sopenicio* es “aflicción o congoja que da por haberse malogrado alguna cosa que ansiosamente se deseaba” y el hecho de «coger frío» o *enfriamiento* es tomado siempre por el *DA* como una “remisión de los espíritus cálidos y activos”.

Este submotivo mencionado comienza por echar mano de los votos de sumisión a Apolo ante quien expone su adversidad y apuros: “con necesitadas plagas / y con clamores mendigos”¹⁹⁷; enseguida invoca la “piedad” de las “Nueve Hermanas”, ofrendándoles las signaturas requeridas para ejercer el “oficio” poético. Estas signaturas resumen brillantemente, con realismo admisible, los apuros de los poetas principiantes: “tan hambrienta de ejercicios, / tan sedienta de conceptos / y tan desnuda de estilos” (vs. 97 a 108)¹⁹⁸.

2.3.5 En el ítem § 2.3.1.1 he comentado el motivo de la *recepción estética del romance* recogido en los versos 109 a 132 del poema B. Pero es solo a partir de la trigésimo cuarta estrofa que se explana la alternativa interpersonal so capa de contestación a la misiva romanceada A. En este punto el motivo *identificación del trabajo poético* comienza por advertir enérgicamente al enunciador de A —quien escribió “sois, mas no sé lo que sois” (v. 185)— que ella ha cumplido con decir “lo que soy” y “lo que he sido”, de lo cual se infiere una nueva paradoja: en el panegírico laudatorio de la carta romanceada A, los versos encomiásticos “cuanto bien escritos” están “mal empleados” pues ella no es su “objeto digno” (§ 2.3.1.2), de tal modo que la figura de la modestia afectada se convierte en un *leit motif* compartido en los dos poemas. Empero, en un embromado esguince la enunciatra de B declara los límites de su recatada humildad mediante una *adversio* coacervada: la figura retórica de la litote —o decir menos para hiperbólicamente dar a entender más: “no es mi genio tan bendito / que no tenga más Filaucía / que cuatrocientos Narcisos”— se acelera (“mas no es tan desbaratado / aunque es tan envanecido”) seguida inmediatamente por una contra-litote de cierre en la que, al revés, se dice más para hacer entender menos: “que presuma que merece / lo que nadie ha merecido” (vs. 133 a 149).

2.3.5.1 En el acápite que prolonga este mismo motivo, se halla el primer submotivo dedicado al *punto de vista poético*¹⁹⁹ que inicialmente compete al enunciador de A cuando elogia y ensalza el numen de la enunciatra de B. La homenajeadora retoma aquí, en B, su designación en A como “objeto” (v. 138 < v. 149) para devolver (retrocar y retrobar) las mercedes recibidas desde su singular punto de vista: no siendo ella merecedora de esas alabanzas ni ninguna otra persona conocida de su entorno, el “objeto” del encomio no puede ser efectivamente otro que el propio enunciador de A: “se celebrare él mismo”. De hecho, se plantea, en relación a él, la siguiente proporción donde es adjetivado positivamente de “discreto” y “entendido” mas negativamente de “humilde” y “claro”:

¹⁹⁷ Ya en el romance 23, Sor Juana escribe: “ésas, del año pasado, la adivinanza poeta / te las guardó, porque Apolo / se lo dictó a mi mollera” y más adelante, Apolo “me dijo: -‘Guárdalas, Juana’; / porque a mí con la llaneza / me suele tratar Apolo / que si algún hermano fuera; / que él es un Dios muy humano, / que por más que lo encarezcan, / no cuida más de su carro, / sus caballos y sus riendas...”; en el romance 48, en referencia al corresponsal de Sor Juana, “Apolo aborto se queda / tan elevado de oírle, / que para agujiar el Carro / es menester que le griten” y más adelante “Sed mi Apolo, y veréis que / (como vuestra luz me anime) / mi lira sonante escuchan / los dos opuestos confines”; finalmente, en el ovillejo 214, los vs. 238 a 242, dicen: “Apolo me defienda de sí mismo / que a los que son de luces sus pecados, / los veo condenar de alucinados, / y temerosa yo, viendo su arrojito, / trato de echar mis luces en remojo” (1951:68-70;136,137,326).

¹⁹⁸ En su romance 21 Sor Juana hace, al contrario, un prolijo recuento del utilaje musical empleado en las partituras barrocas y en el romance 51 redonda el tópico de la agnosia (vs. 33 a 44): “¿A una ignorante mujer, / cuyo estudio no ha pasado / de ratos, a la precisa / ocupación mal hurtados; // a un casi rústico aborto / de unos estériles campos, / que el nacer en ellos yo, / los hace más agostados; // a una educación inculca, / en cuya infancia ocuparon / las mismas cogitaciones / el oficio de los ayos”; e igualmente en el romance 62, la estrofa 16: “Júbilos de mi amor a tus años / plácidos, a tus aras ofrezcan / índices de una Musa que, inculca, / Súmulas de escribir sabe apenas” (1951:61-64;159;175).

¹⁹⁹ El punto de vista incluye el *scopus* de la preceptiva filológica y la llamada «intención» o «intencionalidad» del enunciador de la crítica literaria ingenua; cfr. E. Ballón Aguirre (2017:76).

- humilde : + discreto :: - claro : + entendido

Por lo demás, desde un comienzo tal enunciador fue amonestado al haber omitido su nombre, “indicio / que *no habéis querido ser* / hombre de nombre conmigo” (vs. 6 a 8), es decir que al permanecer voluntariamente “incógnito” no se presentó (“ostentó”) ante ella sencilla (“humilde”) y desembozadamente (“de claro”). Se trata, pues, de un quiasmo que pone frente a frente dos puntos de vista antitéticos. Frente a esta coyuntura, la enunciativa de B concluye que si aplicara su “lógica” corriente idearía un “silogismo” a fin de hacer que el enunciador de A, al destinarle su romance, solo quiso ufanarse de componer versos.

2.3.5.2 El segundo submotivo, complemento del anterior, trata la *intransmutabilidad poética*. Si bien el razonamiento prometido por el punto de vista de la enunciativa de B quedó sin formularse, la consecuencia cae de su peso: puesto que el enunciador de A se ocupó de la enunciativa de B como “objeto”, solo fue para alardear su propio “ingenio peregrino” antes “que celebrar” el de su destinataria. Por lo tanto, el aleccionamiento del trampantojo es que la habilidad poética del enunciador de A debe quedar en su mismo fuero, tal cual sucede con la función gramatical recluida (“inmanente”) de cada “verbo intransitivo”. La severa inferencia de esta reflexión es incontrovertible: al “oír” a su correspondiente, la destinataria de A y, a la vez, enunciativa de B, irónica pero prudentemente reconoce el mérito de su interlocutor pues queda “deudora” de lo ahí “enseñado” —con lo cual suple burlonamente a las Musas, sus tutoras, por el enunciador de A— pero reconviene no hallarse obligada en modo alguno por lo “aplaudido” ya que es expletivo cualquier elogio a su persona u obra (vs. 149 a 172).

2.3.6 A continuación, reanudando la vía niveladora de la poetología barroca a partir del motivo *propedéutica de la escritura poética*, en dos pasajes estróficos la enunciativa de B postula el submotivo *influencia poética*. Este último submotivo toma pie en la estrofa de A (vs. 133 a 136) en que se alude directamente al poema rotulado por Castorena, editor del *Segundo volumen*: <Primero sueño que assi intituló, y compvso la Madre Jvana Inés de la Crvz, imitando a Góngora> (1995 [1691]:247-276).

Ante todo, en el romance A se adjetiva el poema *Primero sueño* de “enfático”, término cuyo significado de época, hemos anotado, congrega los peyorativos confusión, dificultad y oscuridad; enseguida, valiéndose del hecho que el título precisa “imitando a Góngora”, el enunciador de A contrapone ese poema de Sor Juana a las *Soledades* del poeta español y, con dudoso sentido de humor, dice que al quedar este último “corrido, / se ocultó, en las *Soledades* / de los que quieren seguirlo”, en otras palabras, Góngora se soterró al interior de los poemas de sus adeptos... entre ellos, qué duda cabe, los de la propia destinataria del romance A, Sor Juana...²⁰⁰ Esta redoblada alusión al culteranismo se remarca en la estrofa final del mismo romance A donde su enunciador, en compañía del “resto del Poetismo”, envida[n] “a la que es *Primera*”, o sea a la autora de *Primero sueño* gracias al quiasmo y la metátesis conjugados (la poetisa en lugar de su obra).

Puesto que ahora se trata de la *influencia poética*, la enunciativa de B recoge ese submotivo y lo reelabora a través del mismo tópico del ocultamiento. Para ello utilizará una comparación retórico-

²⁰⁰ En el romance 62 de la recopilación de Méndez Plancarte, la décima estrofa dice: “Córdoba que, por ser hijo suyo / Góngora, de felice se precia, / méritos admirando mayores, / tácita su blasón te cediera”; véase también las glosas a cada uno de los versos de una cuarteta de Góngora que llevan el numeral 139 (1951:174;269-270).

figurativa de orden mitológico: la omisión del nombre del autor del romance A, que allí permanece oculto, se identifica con el encierro del Minotauro en el laberinto construido por Dédalo a fin de esconder al monstruoso fruto del descarrío de Persifae. No dejará de notarse acá el hábil asteísmo²⁰¹ por el que el largo romance A es convertido, festiva e irónicamente, también en un laberinto... pero de escritura, con lo cual su enunciador —apodado “Dédalo-Escribano”— subrepticamente interviene como “*Paulo-minus*” o sea, puntualiza Méndez Plancarte, de modo “poco menos excelente que los ángeles” (vs. 173-180; cfr. *supra* nota 108).

2.3.7 El asteísmo con el que la enunciativa de B amonesta el encubrimiento del enunciador de A, inaugura la extensa coda de su romance con un paralogismo o sofisma amable, sin propósito de escarnio: la intrincación del laberinto toma la forma de anagrama. Efectivamente, dicha enunciativa remite a la segunda estrofa del romance A donde se renueva el conocido mote «Décima Musa», remarcado en la *Inundación castálida*; allí destaca el numeral “Décima” (“les dais aquel valor / que a los ceros el guarismo”) y además alude al final de ese poema donde su enunciador cuenta las estrofas del “Romanzón” que llegan a “*cincuenta y cinco*” (vs. 213 y 220).

Pues bien, retomando como argumento numerológico ese simplísimo cómputo de las estrofas de A y la propiedad del cero de multiplicar la cifra que acompaña, por contraste y con una pizca de sal ática la enunciativa de B indica que la “combinatoria” con la cual ella suele calcular más bien proviene de un tratado mayor, el *Ars Combinatoria* del P. Kircher²⁰². Luego, precisa que con ese “Cálculo no engaña / y se yerra en el Guarismo”; se trata de un adynaton a interpretar de esta manera: se acierta en el recuento de las estrofas de A pero se desacierta “en el Guarismo” o sea en lo concerniente a la cifra que precede al cero, a la que precisamente remite su enunciador, y que atañe, como señala el DA, al “orden de los caracteres y notas para contar el número de las cosas; estos son diversos según la diversidad de las Naciones”, con lo cual eso de “les dais aquel valor / que a los ceros el guarismo” se diluye por insubsistente.

A renglón seguido, la enunciativa de B alega que “uno de los Anagramas / que salen con más sentido” de la “volumosa suma” de Kircher “dice...”, pero efectivamente no dice nada y calla lo que se promete declarar. Es, pues, una aposiopesis o reticencia que deja en vilo el “Anagrama” con “más sentido”, esto es, no se escribe una o varias palabras que al cambiar la posición de las letras del nombre del enunciador del romance A, desafíe al lector a encontrarlo y recomponerlo. Es de esta manera como la enunciativa de B “yerra” en el “guarismo” —o «debido orden» de su romance— y, a la vez, confirma la actitud del enunciador de A que elide su propio nombre.

Al aplicar la figura retórica que suspende la concretización del anagrama anunciado y previsto, se produce un evidente desconcierto y con ello la gran figura retórica tantas veces aprovechada por la poética barroca, la alegoría oscura o enigma ya encontrada en el romance A, en las *Soledades* de Góngora y, ciertamente, en *Primero sueño* de Sor Juana.

2.3.8 El proceso de develación de la incógnita se inaugura con una figura distinta, la dudosa reserva o sustentación retórica: “¿Dirélo? Mas temo / que os enojareis conmigo, si del Título os descubro /

²⁰¹ P. Fontanier entiende *asteísmo* como la «expresión por oposición» que enuncia una “broma o chanza delicada e ingeniosa por la cual se alaba o se halaga con la apariencia de censura o reproche” (1968:150).

²⁰² La primera estrofa del soneto 193 recogido por Méndez Plancarte, dice: “Vuestra edad, gran Señor, en tanto exceda / a la capacidad que abraza el cero, / que la combinatoria de Kirker / multiplicar su cantidad no pueda” (1951:302).

la fe, como del Bautismo”²⁰³. Ampliando la figura de la sustentación, inmediatamente la enunciadora de B da a entender su dubitación —callar / decir— mediante otra figura retórica, la aporesis entre haber comenzado y deber terminar con el descubrimiento del “secreto” guardado en el romance A, pues de no hacerlo “puede dar un tabardillo”. En consecuencia, la aporesis se inclina por evitar ese mal y, por lo tanto, a fin de resolver el anagrama y su enigma procede a descubrir con todas sus letras y en itálicas el título nobiliario del enunciador de A: “es el *Conde de la Granja*”. Al cerrar el romance, se pronuncia la alabanza a la divinidad cristiana y se deja constancia de todo lo manifestado: “Lo dicho, dicho”²⁰⁴ (vs. 181 a 200).

²⁰³ P. Fontanier presenta una extensa muestra de *sustentaciones* en la poesía barroca (1968:417-420).

²⁰⁴ El romance 15 de la misma Sor Juana concluye de modo similar con la siguiente estrofa: “Recibid este Romance / que mi obligación os rinde, / con todo lo que no digo, / lo que digo y lo que *dije*” (1951:48) [Énfasis del original].

IV

Al acercarnos a la práctica de escribir poesía durante la colonia²⁰⁵, el punto de vista interpretativo del discurso barroco se aparta, ante todo, del punto de vista histórico en que, nos dice E. D’Ors, “los acontecimientos humanos son tomados como sucesivos fenómenos fortuitos” (1959:58) y, agrega R. Barthes, “la historia es una memoria fabricada según recetas positivistas, un puro discurso intelectual” (1982b:162). Es ese carácter fortuito, incierto y a la vez positivista del acontecer social registrado por los historiadores como serie de hechos casuales ingenua o perversamente asegurados (por ejemplo, la «heroicidad» de los matarifes conquistadores españoles)²⁰⁶, el que difiere diametralmente de la perspectiva hermeneútica-material de los *ciclos de transmisión de los valores culturales tradicionales*, proyecto este último trabajado con ayuda de las herramientas textológicas dedicadas a discernir el contenido de los textos como tales.

Es por eso que en nuestro estudio la objetivación del conocimiento a obtener procedió con una triple vía: la descripción léxica de la *signatura*²⁰⁷ del corpus de trabajo indujo la interpretación que, a su vez, abordó la significación textual organizándola semánticamente con las desarticulaciones deícticas espacio-temporales, interpersonales y, sobre todo, modales de las zonas antrópicas «mundo obvio» (lo *cierto* y lo *probable*) y «mundo ausente» (lo *posible*). Este procedimiento indagatorio hizo hincapié sobre todo en la combinatoria modal dado que en la poética barroca, a diferencia de otras poéticas que por lo común optan por una u otra de las tres formas de realismo, empírico, admisible y trascendente, el romance las combina en dosis irregulares pero constantes²⁰⁸.

Una primera nota abraza así los dos romances que componen nuestro corpus de trabajo: ambas composiciones suscriben lo que en la retórica de época se denominaba *carientismo epistolar*²⁰⁹ o sea la ironía burlona que apunta a la auto-crítica pero también a la lisonja, al alago y a la adulación del correspondiente, todo en un coloquio no exento de reconvenciones afables y hasta campechanas pero que no llegan a la caricatura ni a la injuria personal. La tomadura de pelo funciona allí al modo de un bastidor retórico que, hemos visto, soporta el tema de pertinencia general del diálogo o *templum* de los dos poemas, su «objeto de conocimiento poetológico»: el *saber inter-pares sobre la poética del romance barroco*²¹⁰. Como los enunciadores de los poemas reflexionan alegórica y simbólicamente al mismo tiempo que opinan sobre ese tema de *pertinencia general* convenido implícitamente, los textos de los romances toman la forma, se ha dicho, de una *poetología parodiada* sobre la práctica de escribir poemas. Ella fue detectada a medida de su exposición organizándola en siete motivos de *pertinencia restringida* y,

²⁰⁵ “Entiendo por literatura, no un corpus o una serie de obras, ni incluso un sector de comercio o de enseñanza, sino el grafo complejo de las improntas de una práctica: la práctica de escribir”, R. Barthes (1977:11).

²⁰⁶ Cfr. E. Ballón Aguirre (2014).

²⁰⁷ La noción de *signatura* se encuentra en E. Ballón Aguirre (2017:76-77).

²⁰⁸ En cierto modo ello concuerda con la idea de D’Ors “el espíritu barroco se reconocerá por la adopción de esquemas multipolares (...). Esquemas multipolares, en vez de unipolares: fundidos y continuos, no discontinuos y recortados” (1959:65).

²⁰⁹ Cfr. *supra* nota 127.

²¹⁰ Cfr. *supra* notas 129 y 134.

dado el caso, en motivos subsidiarios o sub-motivos cuya sinopsis nos toca trazar en este cabo terminal del estudio.

Es dable observar, sin embargo, que los textos de los romances contienen otros tópicos que no competen al tema de pertinencia general como, por ejemplo, en el romance A la extensa optación de despedida dirigida a la destinataria de esa misiva romanceada o la correspondiente coda del romance B dirigida a su destinatario. Tengamos en cuenta, adicionalmente, que el «orden» acordado en los versos de los poemas no obedece al razonamiento que suele presidir el índice de una preceptiva; por lo tanto, reorganizaremos la serie temática de sus planteamientos poetológicos arbitrariamente dispuesta por la escritura de cada poema.

Una vez hechas estas prevenciones, el compendio que sigue presentará los siete motivos de *pertinencia restringida* ahí dispuestos en una secuencia independiente, gradual y paulatina. Así, el tema de *pertinencia general* de la poetología parodiada se inaugura en A y en B con

- El motivo concerniente a la *invención literaria* que parodia, en el romance A, el supuesto acuerdo de los literatos arcaicos, llamados “entendidos” (‘conocedores’ y, a la vez, ‘convenencieros’), en su trato con las Musas. En los tiempos inmemoriales, concurrentes con la antigüedad clásica, los poetas acomodaticios faltos de templos y aras consagrados a tales semidiosas, para idear sus versos les imploraban —hasta hacer “crujir” sus mentes— haciendo libaciones, ofrendas y promesas virtuales como dádiva anticipada por los favores a recibir. Enseguida “arrempujaban” su capacidad al límite para componer sus versos y finalmente echaban mano, sin ton ni son, de cualquier ocurrencia, eso sí, con tiento, cuidando no rebasar la compostura. Advinieron luego, en una segunda etapa, los albores del castellano asistido por su ama de cría, la lengua latina. Como era de esperar, en ese entonces el castellano «balbuceaba» con torpeza, deficiencia que turbaba el entendimiento de los lectores aficionados. En el momento presente del discurso (s. XVII), la escritura literaria en esa lengua adquirió claridad y elegancia cortesanas gracias a las obras de Sor Juana; desde entonces ya “es nada / todo lo que antes ha sido”.

Tales virtudes surgieron del polifacético estro de Sor Juana (“organizado individuo”, “meromixto”) y así, se asevera siempre en A, ellas coparticiparon de su naturaleza incomparable, sobrehumana, angelical, y, al mismo tiempo, propia del linaje humano pues en el numen de Sor Juana se integra la entereza viril y la finura femínea. A estos valores se agregan cuatro conocimientos que enaltecen su nombradía: la elocuencia, las ciencias, las artes y la erudición. De ahí que semejante “ingenio divino” permitió al género humano acceder al “Délfico Numen”, como atestiguan los singulares bardos-cisnes que mitológicamente pueblan el idílico río Chaystro.

No obstante, sostiene el mismo poema, este inmenso beneficio a la humanidad tuvo consecuencias. En primer lugar, agotó el sustento poético proveniente de las cumbres olímpicas y los “pobres poetas de regadío” quedaron “en seco”, prontos a ser juzgados y expuestos a la picota; e igualmente los escritores de comedias (“los Cómicos”) quienes, al ser expulsados a silbos de las tablas, se sumieron en el infortunio. En cuanto a las Musas, destituidas por el advenimiento de los “dos Tomos” de Sor Juana, resultaron sin oficio ni

beneficio como los viejos obispos jubilados; pero es ahora la caritativa Décima Musa quien que dona (“las soplasteis”) la inspiración a sus nueve hermanas para que, al menos, atendiesen con unos villancicos a sus devotos poetas limosneros. Al contrario, la colectividad de los poetas ocasionales, de certamen o juegos florales, menesterosos e inmaduros (el “Poetismo”), prohió ante la preeminencia de Sor Juana (cosa de esperar de la habitual actitud de los degradados poetastros “adocenados hijos de Apolo”)²¹¹ un resquemor envidador, celoso y desafiante.

- En el poema B, el mismo motivo remite al motivo específico *propiedades líricas del romance barroco* que se expone mediante tres sub-motivos. El sub-motivo inaugural se ocupa de la *recepción estética del romance*, esto es, de la comprensión intelectual y emotiva de su escritura. El atractivo del romance consiste en una propiedad que no tienen las otras composiciones líricas como, por ejemplo, los sonetos: el “vigor penetrativo” del romance “sin pasar por los sentidos” apunta sobre todo al discernimiento que induce a cavilar (la llamada «pensatividad») y su gracia consiste en el deleite que se le une para encandilar al lector. Es merced a esa doble virtud horaciana —provecho y delectación— que, a pesar de ser el romance un subgénero lírico, permite la correspondencia epistolar romanceada.

El siguiente sub-motivo trata la *contextura del romance* que se detecta particularmente en sus figuras predilectas: paradoja y oxímoron; en ellas la alianza de palabras o sintagmas antinómicos inducen al convencimiento de una verdad impensable de otra manera. El uso reiterado de esas figuras en un romance genera, entonces, aporías planteadas como ideas absolutas, lo que suele incentivar la reflexión gnoseológica.

El tercer sub-motivo se ocupa de la *eficacia poética del romance* colegida de dicha contextura retórica: mientras que los otros subgéneros líricos, preeminentemente sensibles e impresionables, conllevan la contemplación muda, idílica e inefable, la recepción del romance convoca al enjuiciamiento crítico.

- El motivo que prosigue se dedica a la *propedéutica de la escritura poética*. Mediante un enfoque combinado de alegorías y símbolos, la enunciadora del romance B aborda este tema que toca al aprendizaje para escribir la composición de poemas: ¿se deberá optar por una preceptiva o hacerlo por propia cuenta, de manera autodidacta? En los siglos barrocos mesoamericanos y andinos la mayor decisión será por perpetuar la tradición literaria occidental, un ejercicio para reproducir miméticamente (la *imitatio*) los patrones de escritura literaria peninsular e italiana de época. La imitación explica la pervivencia, en ese entonces, de los variados subgéneros

²¹¹ Así los llamaba R. Palma (1899:IV), mientras que la *devotio moderna*, más eufemista, tolerante y lenitiva, “poetas amateurs”.

poéticos (pindarismo, petrarquismo, gongorismo, etcétera)²¹² pero sin nunca llegar al plagio, manía relativamente frecuente hoy entre los escritores deshonestos de esas regiones²¹³.

El primer sub-motivo es *la práctica poética*. Sor Juana reniega, sobre todo, del panegírico laudatorio del romance A en que se le consagra como iniciadora de una nueva era literaria. En su lugar, reivindica en B la tradición simbolizada por las deidades apostrofadas en A como “Musas de anillo” y, al contrario, revoca duramente tal admonición al declarar su servicio animoso como “fregona” de las semidiosas y haber recibido alegóricamente de ellas los útiles de su “oficio”.

A cambio, en la escritura poética la «inspiración» no pasa de ser un nocivo *flato* o “soplo de viento” (*DA*) ocasionado por la embriaguez²¹⁴. Con esta jacarandosa alegoría se descarta en B toda causalidad ontológico-metafísica para explicar la «creación *ex nihilo*» en poesía²¹⁵, y en tono de sorna amable se columbra —a modo de prueba de esa ingestión perturbadora— el titubeo en los versos de los bardos greco-latinos, cualquiera sea el talante lúgubre o gracioso de su escritura.

De ello deriva el segundo sub-motivo que toca a *las dificultades en la composición poética*. Siendo la escritura poética un “oficio” dependiente de la sola condición humana, es de esperar que en su elaboración concurren obstáculos e interferencias; ellos son alegorizados en B al escanciar su enunciadora un aguapié revulsivo: “los polvos mal desleídos” de “una mal hecha infusión” dispuestos para provocar “efectos tan fríos”. En pocas palabras, la alegoría del enfriamiento del talento poético explica figurativamente los “traspieses”, los “tropezones” y “vaguidos” que desde antiguo afectan la aptitud y capacidad para componer poemas.

El tercer sub-motivo de este apartado se dedica a *la asistencia para el trabajo poético*. La enunciadora de B clama a Apolo y las Musas a fin de ser instruida en el arte poético pero, notemos, lo hace sin una alegoría manifiesta, quiero decir, excluyendo la apelación a lo sublime (al *eidolon*) y, en su lugar, traspone lo abstracto por lo concreto explanando francamente las necesidades reales del poeta principiante: “tan hambrienta de ejercicios, / tan sedienta de conceptos / y tan desnuda de estilos”.

Por último, el cuarto sub-motivo corresponde a la *influencia poética*. R. Barthes anotaba que “las reglas genéricas del discurso hacen la ley” (1982a:84). Pues bien, al ahormar el idiolecto del poeta los géneros y estilos tradicionales, éstos ponen al descubierto la ósmosis y predicamento que él ha elegido, pero ese proceder no anula o interfiere hasta abolir la legitimidad del sesgo particular o singular del texto publicado (*textus receptus*). El ejemplo concreto argüido en el romance A pero puesto en tela de juicio en el romance B, es el poema *Soledades* de Góngora

²¹² Es conocido que el pie del soneto CLXVI empleado por Góngora “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” y por Sor Juana Inés de la Cruz en el poema *A su retrato* “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”, consiste en un tópico colectivo de origen anónimo muy aprovechado entre los poetas de época que rivalizan al variarlo.

²¹³ Para una muestra relativamente reciente, Alfredo Bryce Echenique plagiarlo de nota infaustamente premiado por CONACULTA gracias a la irresponsable gestión del crítico Julio Ortega.

²¹⁴ Respecto de “flatos”, leamos la siguiente estrofa del poema dedicado al hidatismo atribuido a J. del Valle Caviedes: “¿De qué vienen las jaquecas / flatos, ahogos y ansias? / De los vapores que suben, / pero no de los que bajan”; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:392-395).

²¹⁵ Por ejemplo, otra alegoría empírico-realista semejante emplea Quevedo en la variante B del soneto 537 *A Dafne, huyendo de Apolo*; cfr. E. Ballón Aguirre (2017:276 nota 46).

«imitado» por Sor Juana en *Primero sueño*. Mientras que en A se postula que Góngora se “oculta” en sus *Soledades*, en B, al refutar retóricamente toda posible censura concerniente a la influencia gongorina, se reutiliza el incidente del ocultamiento pero revirado con las metáforas de la anagnórisis y la peripecia: si según el romance A Góngora se esconde en las *Soledades*, según el romance B el enunciador de A hace lo propio en el suyo, con lo cual en cierto modo se legitima el valimiento culterano de la poesía barroca hispanoamericana.

- La comprobación y el reconocimiento de una obra poética se condensan en el motivo *identificación del trabajo poético*. El poema B defiende implícitamente que asumir la responsabilidad de la escritura de un poema supone, aparte de asegurar su legítima recepción estética, sopuntar en el texto la identidad ética, responsable del enunciador —un “objeto digno” (“lo que soy” y “lo que he sido”)—, de tal manera que ello supone una evaluación equilibrada de su “merecimiento”, es decir, del punto de vista, la signatura, el alcance y el tenor de dicho texto²¹⁶.

El primer sub-motivo se dirige justamente al *punto de vista poético* que en el romance B exige la exclusión de cualquier panegírico laudatorio de ciertos poetas o, a la inversa, del vituperio y denigración de otros, extremos que no solo plantea el romance A sino que los actualiza. Muy otra es la ponderación poética en B: la apreciación del poema solicita un punto de vista sereno que sólo se atenga, diríamos hoy, al alcance de la mediación semiótica (o *semiosis*), vale decir, a la combinatoria estabilizada de los planos de la expresión y del contenido del texto que se lee; ello requiere ciertamente una aproximación sensata del lector atendida a la máxima de la preceptiva latina: *extra textus nulla salus*.

El sub-motivo complementario trata la *intransmutabilidad poética*. La legitimidad del o de los puntos de vista que informan el poema se recluye en su texto. Ello da a entender que su hermenéutica depende únicamente de los efectos de sentido e impresiones referenciales que se desprenden de su contextura filológica (“inmanente”, la llama Sor Juana), no de los atributos intuitivos e impresionistas volanderos provenientes, como siempre, de las opiniones entrometidas y oficiosas de la crítica literaria intuitiva.

- Continúa nuestro recuento con el motivo de *la lectura literaria*. El asiduo repaso de los dos volúmenes de las composiciones de Sor Juana, incita al enunciador de A para exponer la experiencia escrutadora e impresión referencial adquirida y compartirla con los demás lectores “píos”, quiero decir, con aquellos cuya recepción y captación de los textos no los deja inertes sino que armonizan su inteligibilidad y emotividad.

Ahora bien, la apreciación de las obras sorjuanianas no es inmediata. Se postula en el romance A que sólo su asidua relectura escudriñadora convalida la auténtica percepción y correcta

²¹⁶ Al contrario, por ejemplo, de las novelas, ensayos y demás escritos periodísticos del soberbio, fatuo divo Marqués Mario Vargas Llosa (en palabras de Sor Juana, el egotismo narcisista desmesurado de este Marqués hace que “se celebr[e] él mismo” y “presume que merece lo que nadie ha merecido”), la voluntaria inopia de la corona española que lo prohijó a cambio de su servilismo, así como la institución literaria inconcina (academias de la lengua, academia sueca del premio nobel, comunicación de masas intonsa, etc.). Todo ello concitó a la crítica literaria obsecuente su valoración absolutamente falsaria.

evaluación pues “querer comprenderlas, es / un proceso infinito”²¹⁷. Para ello no basta la sola captación auditiva de la entonación prosódica. Habremos de tener presente que en el s. XVII toda lectura se hacía «en voz alta» (la lectura «en silencio» fue impuesta por las bibliotecas públicas únicamente a fines del s. XIX) y la legítima apreciación del texto, según A, requería primordialmente su “entendimiento”, su comprensión significativa. Esta idea promocionada por el conceptismo es compartida tal cual por la enunciativa del romance B quien afirma haber releído el romance A “una vez y otras mil visto” a fin de convalidar la interpretación y juicio correspondientes. Entonces, si bien los textos de las obras literarias permanecen inamovibles, no sólo cada lector sino cada relectura de un mismo lector despierta, a partir de dichos textos fijos, nuevos perceptos o datos perceptibles que no los desestructuran²¹⁸ pero, afirma A, hacen aflorar distintas recepciones e interpretaciones en un auténtico proceso inacabable: “que me parece otra cosa / aunque me suena a lo mismo”²¹⁹.

En consecuencia, la recepción del «soporte empírico» o sea de los escritos literarios según “las reglas culturales de la representación”²²⁰ vigentes en las sociedades coloniales, es a interpretar hoy como una introducción a la problemática del signo linguoliterario²²¹: “lo que en la voz no cabe, / por los efectos explico”, es decir, «por los significados doy a entender»²²². El romance A preconiza, sin más, que la emisión oral (“voz”) al momento de leer «en voz alta» los textos escritos y conferirles el plano de la expresión o de los significantes —su tenor fonético-fonológico y sintáctico: consonancia, asonancia, metro, ritmo, estrofa— no basta, “no cabe”; es preciso la difícil captación del plano del contenido de los signos escritos o signos linguoliterarios: “lo que el entendimiento / aun no alcanza a aperebirlo”. Por consiguiente, es sólo gracias a la *semiosis* o acoplamiento del plano de la expresión con el plano del contenido lo que justifica la auténtica estimación de los signos linguoliterarios del texto poético en su cabal integridad²²³.

²¹⁷ No sería una conjetura vana que ese par de versos aludieran al poema *Primero sueño* de Sor Juana (cfr. vs. 133-134: “Lo enfático a vuestro *Sueño* / cedió Góngora”) publicado en el *Segundo volumen* de sus obras (pp. 247-276 de la edición de 1692) y bien leído por el conde De la Granja.

²¹⁸ Cfr. E. Ballón Aguirre (2017:129-131; 2018: 67 nota 110).

²¹⁹ Ph. Hamon habla, respecto a otros casos semejantes, de semantización acelerada (1982:160).

²²⁰ R. Barthes (1982a:85).

²²¹ Cfr. E. Ballón Aguirre (2017:20-26).

²²² Entre las acepciones de *efecto* se encuentran los parasinónimos “aprecio, calidad, ser y estimación” y *explicar* es “declarar, descifrar y dar noticia clara de lo que *significan* las cosas, como explicar un texto” (DA). [Las itálicas son nuestras].

²²³ No deja de sorprender que la experiencia de lectura de los enunciadores de A y B coincida prácticamente punto por punto con la moderna explicación de la lectura poética según M. Riffaterre que sostiene: “Brevemente, la primera lectura es un proceso por el cual se percibe las agramaticalidades: el lector las nota desde que una palabra engendra una fórmula que él debería excluir, desde que las consecuencias de una palabra están en contradicción con sus presupuestos. La segunda fase de lectura, fase hermenéutica es retroactiva: mientras que progresa al filo del texto, el lector recuerda lo que acaba de leer y modifica su comprensión a la luz de lo que ahora descodifica. Efectúa así una descodificación estructural: mientras que avanza en el texto, reconoce que los enunciados sucesivos son de hecho equivalentes. Ellos, los enunciados, aparecen entonces como variantes de la misma matriz estructural. El texto es percibido como variación sobre una estructura temática, simbólica u otra: es ello lo que constituye la significancia. (...) Cada vez que se lee el poema desde el comienzo hasta el final, surge de nuevo la incompatibilidad, de tal manera que nunca se le puede descartar totalmente o llegar a una lectura última y definitiva. Tal es la razón por la cual el poema es siempre un desafío. Su comprensión es un suspenso, un instante fugitivo entre las dos fases de lectura. El poema no se enfila hacia la ambigüedad; es más bien un rito de iniciación” (1982:96-97).

El sub-motivo del *apego a la obra literaria* se desprende del motivo *lectura literaria*. El aprecio cabal de una obra, o sea su conocimiento relativamente intenso, exhaustivo, puede derivar en una estima afectiva que llegue a exceder, a desbordar el texto. Como sucede con cualquier obra de arte pictórica, escultórica, musical, fotográfica o cinematográfica que nos conmueve al haber pasado el filtro de nuestra cultura²²⁴ y emotividad, su captación implica admirar la potencia artística e intelectual del autor por su capacidad y habilidad para haber logrado tal dechado de fascinación. Precisamente ese es el efecto de sentido que lleva al enunciador del romance A no sólo a la frecuente contemplación de los colecticios de su enunciataria sino que sostiene haber pretendido «dibujarla»²²⁵ en tanto persona²²⁶ y haber fracasado; e igualmente sucede, pero a la inversa, cuando esta última, ahora en su rol de enunciatadora de B, declara el constante repaso de ese mismo poema A y con duro reproche le echa en cara a su enunciador haber «ocultado» ahí el nombre que lo identifica como persona (“no habéis querido ser / hombre de nombre conmigo”)²²⁷. En el primer caso se busca captar y esbozar el espectro del autor Sor Juana —su aire, su *eidós*²²⁸— a partir del espectáculo dado por sus obras; en el segundo se pretende que el enunciador conde de la Granja no sea un espejismo de su romance sino que se vea reflejado allí cabalmente —que se le «mire» en el papel del poema— como lo haría ante un espejo²²⁹, cosa que finalmente ocurrirá al desenmascarar su nombre en B²³⁰. Ya hemos subrayado en el ítem § 1.3.3 la notable perspicacia del enunciador de A que encuentra en este hecho una auténtica paradoja (“anda reñido”): en los textos literarios que más se estima no es posible capturar lo que con tanta ansia imaginariamente se capta en ellos, el retrato fantasmagórico de su fautor.

Todo esto recalca en el sub-motivo *la etopeya del enunciador del texto literario*. La enunciatadora del romance B, irritada, se obliga a contraponer un rasgo de su fisonomía pública —“no soy por quien se dijo”— y rechaza airadamente la locución fijada “haber juntado / milagros y basiliscos”, un adagio circulante en el s. XVII que equivale al dicho actual «hágase el milagro y hágalo el diablo» para aconsejar un precepto inmoral, éticamente inaceptable: hay que conseguir lo que uno se propone (“milagros”) cualquiera sea el medio utilizado (“basiliscos”). Con esta enérgica denegación ella pone en claro la integridad ética de su proceder en el trabajo literario.

²²⁴ Cfr. R. Barthes (1982b:49).

²²⁵ R. Barthes escribe sobre el fotógrafo que trata de convertir “el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo” (1982b:45).

²²⁶ *Persona*, en lat., máscara, papel, carácter, pero también, individualidad, personalidad y, sobre todo, papel que uno desempeña en sociedad (signado por el hábito, uniforme, toga, etc.) o el individuo mismo que desempeña su propio papel (arrogante, humilde, bondadoso, apiedado, etc.), por ejemplo, en los *personajes* del film de Ingmar Bergman *Persona*.

²²⁷ R. Barthes dice en una entrevista que “el escrito no sólo tiene como función comunicar u operar una gran difusión comunicativa; puede tener también una función de secreto, de ocultación. En la historia de la escritura, ésta ha ejercido dos funciones: servía para comunicar, pero también para mantener determinadas cosas en un cierto estado de silencio, de secreto, en todo caso, de rarefacción” (1973:25).

²²⁸ De la vasta polisemia del gr. *eidós*, las acepciones aire (talante), forma mental, idea, concepto, pero también carácter y modo de ser.

²²⁹ Cfr. R. Barthes (1982b:44).

²³⁰ Las palabras *espectro*, *espectáculo*, *espejismo* y *espejo* provienen del radical latino, *speculum*, imagen, reproducción fiel, y éste de *specto* y *spēcio*, ver, mirar, observar.

Digresión. La tinta de imprenta vieja y gastada, dice el enunciador de A, “efectos / tenía de basilisco” y este mismo enunciador (que extra-textualmente remite al conde De la Granja) en su poema sin título “Señor, el vejamen” transcrito por R. Palma (1899:201), repite la alusión al engendro mitológico “basilisco” pero en el contexto de un retruécano retórico:

Todos son milagros, sin
basiliscos que supieron
quitar a los basiliscos
los milagros del veneno.

Veamos ahora el romance B de nuestro corpus de trabajo en el que Sor Juana escribe la cuarteta recientemente glosada:

porque yo bien me conozco,
y no soy por quien se dijo
aquello de haber juntado
milagros y basiliscos.

Esta coincidencia textual que muestra bien el uso literario de la misma locución fijada en la lengua coloquial del territorio colonial hispano, deja en suspenso una incógnita plausible: ¿conoció la monja jerónima además del romance A otras composiciones poéticas de mano y cálamo del conde residente en el virreinato del Perú? Una demostración positiva establecería un sólido acodo isotópico con el develamiento del título nobiliario del actor *enunciador* de A en la estrofa final de B (cfr. § 2.3.3.3).

- Enseguida es el turno del motivo tocante a la *escritura poética*. ¿es una vocación que obliga a la entrega cotidiana absorbente, enajenante, o es una simple afición dominguera? Ello depende naturalmente del talante del poeta y Sor Juana toma distancia al optar por un ejercicio parsimonioso de su “oficio”²³¹, algo desdeñoso pero sin pose. Este motivo introduce el sub-motivo sobre la *evaluación poética barroca*. En A se emplea la figura retórica de la metonimia que transfiere el valor de las obras a sus autores haciendo que se equipare y contraponga, de un lado, los autores consagrados de la literatura greco-latina y, del otro, los escritores inmediatamente precedentes a la actualidad de esa tasación, entre ellos, Sor Juana. De tal manera que en ese romance entran en lisa Virgilio y Ovidio codeando a Quevedo, Camoes y Góngora jocosamente desacreditados al enfrentarse con Sor Juana hiperbólicamente magnificada. Sólo queda excluido Calderón de la Barca de quien, se dice, Sor Juana seguía la traza, pero aún así el dramaturgo no rivaliza con ella. A este propósito, J.-F. Lyotard hizo hincapié en la propiedad del arte barroco que enfrenta dos entidades “irreductible y violentamente opuestas”²³²; sin embargo, es de notar que este rasgo conflictivo

²³¹ R. Barthes llama *studium* a esta actitud: “el *studium* es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente (...). El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos «bien»” (1982b:66).

²³² Cfr. E. Ballón Aguirre (2017:397).

desaparece en B donde son citados nuevamente Virgilio y Ovidio pero acompañados de Homero, Demócrito, Heráclito y Séneca, todos corporativamente motejados con epítetos irónicos tenues, no denigradores.

El segundo sub-motivo de este rubro trata precisamente los *juicios sobre el texto literario*. La enunciativa del poema B plantea un asunto de importantes repercusiones para ameritar la escritura literaria en general: ¿en qué medida el escritor tiene consciencia tanto del poema que escribe como de los alcances de su escritura en el lector? La cuestión pone en juego la identidad personal y artística del enunciador: éste puede o no reconocerse en la estampa que el rumor de la vida literaria hace de él y por ello Sor Juana sostiene no admitir la eponimia con que se la pondera en el romance A²³³.

- El motivo terminal del romance A atañe a la *hechura de los libros literarios*. Los que se hallan concernidos por la actividad literaria saben que se trata de un célebre tópico de la «novela realista» y, también hoy, de la tarea profesional de la codicología²³⁴. En lo concerniente a este motivo, el romance A trae a cuenta la incansable labor tipográfica tan parecida a la sempiterna condena de Sísifo: los libros de literatura se suceden en el tiempo unos a otros y los nuevos declaran caducos los que les precedieron, esperando correr pronto, sin tregua, la misma suerte; de ahí se colige los “percutidos” moldes de imprenta que deben ser constantemente bruñidos. En cambio, los libros recientes (“el beneficio que hicisteis / en la Prensa, al imprimirlos”) con su tinta fresca tienen la propiedad de lenificar la vista de las gastadas páginas y, en ese sentido, son un alivio para nuestra fatigada lectura. De ello resulta que en las obras literarias trascendentes sus hojas soportan “la solidez de lo escrito” haciendo que se perennicen: el papel se vuelve bronceado. Así, los monumentos literarios sirven de patrón —“Fe de Erratas”— permanente para la producción, estimación y evaluación literaria.

En suma, si suma cabe, el singular repertorio de motivos y sub-motivos que acabamos de desglosar propone una serie de rasgos no exhaustivos pero todos relativos al *objeto de conocimiento poetológico: poética del romance barroco*. Si bien la serie no intenta una saturación semántica²³⁵ que convertiría la correspondencia romanceada en una cohesión reflexiva integral cuyo modelo ancestral sería ciertamente el *Arte poética* de Horacio, tiene la virtud de renovar el interés por plantear una preceptiva explícita e implícita de la poética barroca hispanoamericana en los siglos coloniales. Su discrimen, variación y cotejo especialmente frente a la (o las) preceptiva(s) peninsular(es) de los movimientos conceptista y culterano, que los romances estudiados integran sin solución de continuidad entre ellos, es una promisoriosa tarea para los entusiastas jóvenes investigadores de nuestro Seminario.

²³³ Sor Juana podrían suscribir el aforismo de F. Vacluse: “Cada uno de los clásicos nos dice: ‘Ámese, si gusta, querido lector, pero no me ame; prefiera a los predecesores que me han dado un poco de su genio’” (2018:20).

²³⁴ Honoré de Balzac que en sus negocios venidos a menos tuvo larga experiencia como editor, tipógrafo y hasta fundidor de caracteres, describió con detalle inigualable la impresión de libros en su gran novela *Las ilusiones perdidas* (segunda sección de *La comedia humana*). En cuanto a la codicología, es la disciplina que atiende a los manuscritos en su aspecto estrictamente físico (confección, estructura, encuadernación) y también se ocupa de la edición tanto de los manuscritos antiguos como de los códices, quiero decir, de las colecciones de folios debidamente cosidos y encuadernados; cfr. E. Ballón Aguirre (2018:33).

²³⁵ O *hipotaxis* definida como el conjunto de procedimientos de coherencia lógico-semántica de un texto.

ADENDA

Poemas elegíacos peruanos en el cenotafio literario de
Sor Juana Inés de la Cruz

A diferencia de toda la poesía lírica de Sor Juana transcrita por Alfonso Méndez Plancarte al español actual, la compilación de las composiciones necrológicas en conmemoración de Sor Juana por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa en *Fama y obras póstumas* (1700) no ha sido transcrita y ellas han quedado en su escritura original. Presentamos a continuación la transcripción de estos epicedios obra y factura de dos vates peruanos y otro español afincado durante largo tiempo en el Virreinato del Perú, indicando su paginación según la edición facsimilar de 1995.

[p. 40]

En la muerte de la Madre Juana Inés de la Cruz

SONETO

Si extrema el hado infiel sus tiranías,
cuando nos arrepiante de dichosos,
debieran los Ingenios prodigiosos,
o no empezar o no acabar sus días.

Nunca nacieras Juana, si es que habías
de dejar con tu falta querellosos
dos mundos, que, ya muerta, de llorosos,
vierten su alma en tus cenizas frías.

Aun admira tu muerte por posible,
y que la Parca fiera hiciese herida,
en quien tan toda espíritu se aclama:

sirva de consuelo, que la horrible
Guadaña, que afiló contra tu vida,
muchas plumas cortó para tu fama.

Mateo Ybañez*

* Don Mateo Ybañez (1662-¿?), Marqués de Corpa, Caballero del Orden de Alcántara, fue originario de la ciudad del Cuzco; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:90 n. 8).

[pp. 63-65]

Al lamentable doloroso expirar de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz

OCTAVAS

Rompa ya el llanto de la vena mía,
y en doliente caudal, su ronco acento
precipitado corra, aun por la fría
pálida suspensión del desaliento:
del pecho helado inunde su porfía
el mal difunto débil movimiento;
avénganse el diluvio y el quebranto,
lo que arruina el dolor, sepulte el llanto.

La turba, que de Cisnes atesora
de Manzanares fértil la Ribera,
canten su muerte, en cuanto Julia dora,
trasladada, el Alcázar de la Esfera:
de mis sollozos copia gemidora
responda a su armonía lisonjera;
pues de un Sol en Exequias desiguales,
ellos pondrán dulzuras, yo raudales.

Yo, que del Rimac la dorada arena
besé inculto, con labio balbuciente,
sin que chupase con mi ruda havena
líquido desperdicio a su corriente:
o mal, o en vano, con mi triste pena
podré alternar en coro tan candente;
pues aquí cada genio arrebatado,
tiene el Arte, u ocioso, o perdonado.

Llanto, y más llanto sea la armonía,
viendo ocultarse tanta luz Febea,
pues aun el parasismo en mi agonía
podrá pasar por sílaba en la idea:
a débil eco, fuerte fantasía,
mudo elocuente sustituto sea,
que en el dolor de una Deidad perdida,
habla mejor el alma que la vida.

Acaso no (la Astronomía lo enseña)
natural movimiento solo ha sido,
que donde su Orbe al Sol rayos despeña,
su tumba fija al natural sentido:
mas infante su luz, mas halagüeña,
almas infunde en el Panteón creído;

que en Julia, y Febo nuestra vista miente,*
donde creemos que mueren, es su Oriente.

Mas si mi rudo llanto no bastare,
para solo expresión de tanta ausencia,
cuantas perlas avaro Ostión guardare,
derrame el Sur en húmeda dolencia:
cuanto allá en sus entrañas congelare,
de América lo vierta la impaciencia;
invéntese en la angustia de perderlo,
para más bello Sol, llanto más bello.

Cuántos debemos cuna al Nuevo Mundo,
duplicada su pérdida sentimos;
pues de sus ciencias en el Mar profundo
todo el Tesoro del saber perdimos:
bien que felices, con favor segundo,
sus inmensos caudales recibimos,
que admitió los talentos en dos modos,
por todos ella, y ella para todos.**

Mas si cansado ya, débil respiro,
quede suspenso de mi absorto labio,
por voto a la beldad, mudo un suspiro,
y lo atento, por culto de lo sabio:
la nueva vida, que en su fama admiro,
desmienta de los ojos el agravio,
y a tanta eternidad como su gloria,
cada sentido vuélvase memoria.

Lorenzo de las Llamosas***

* Cf. E. Ballón Aguirre (2003:118).

** A. Alatorre remarca la “simpática solidaridad americana” de Llamosas (1995:XXXIV nota 37).

*** Don Lorenzo de las Llamosas (¿1665-1705?), Teniente por su Majestad de la Comisión de sus Festejos Reales, fue natural de la villa de Camaná perteneciente a la circunscripción de Arequipa; cfr. E. Ballón Aguirre (2003:89-90 n. 7).

[pp. 84-87]

A la muerte de la insigne prodigiosa Sor Juana Inés de la Cruz,
habiéndola Dios llevado para sí en la Domínica del Buen Pastor

ELEGÍA FUNERAL

Verde del Pindo, contra el rayo ardiente,
emulación frondosa, en cuya frente,
a pesar de su opuesta pesadumbre,
eminente atalaya de su cumbre,
contra Jove blasonas,
y de lauros coronas
al Ingenio, pagándole tributo
en verdes esperanzas, mas sin fruto;
¿cómo tu copa altiva, y eminente
a la segur sangrienta, al impaciente
impulso de la Parca taladora
no marchita su pompa, no devora
de Agostados trofeos a su fama,
si te falta en Inés la mejor Rama?

No Canciones sonoras
en Músicas canoras
las Hermanas Divinas (que componen
numerosos los metros) mas entonen,
ni el Coro bullicioso de las Aves
(que en ecos dulces, cuanto en voces graves,
rompiendo el pico, y desplegando el ala,
clarín de pluma, gorjeando exhala
en dulce melodía
feliz salva el rosicler del día)
mas repita festivo su conuento;
pues que solo de Inés el sentimiento,
para dar al dolor más triunfo, y gloria,
le dejó por martirio la memoria.

Sin Maestro, a las ciencias aplicada,
excedió a la enseñanza, iluminada
de tal sabiduría,
que Maestro de todas parecía;
y tanto, que el discurso,
apurando su curso,
sepulcro en el descanso la previno,
del estudio cerrándola el camino;
pues notando su genio,
que faltaron las ciencias a su ingenio,
tan veloz fue el despojo de la muerte,

que aun lugar a la duda no la advierte:
¿mas qué mucho? Si en ella, al reducirse
no estudiar, fue lo mismo que morir.

Ya de mi Lira acorde el instrumento,
(que cláusulas formaba con el viento)
herida del dolor de mi Talía,
dejará por mi llanto su armonía;
pues Melpómene adusta
sólo exequias ajusta
al compás de su fúnebre lamento;
y así el Plectro: mas ¡ay! que el sentimiento,
la acción privando, el pulso intercadente,
el tacto helado, y el contacto ardiente;
al llegar a sus cuerdas numerosas,
destemplando cadencias armoniosas,
porque logre el dolor el prorrumpirlas,
sólo podrá rozarlas, mas no herirlas.

Sin rumbo, y norte, en manos del destino;
vago, errante, ignorado Peregrino,
náufrago corro la cruel tormenta,
que el Ábrego conspira, el Noto alienta,
el sol se me oscurece,
las luces menguan, y la sombra crece;
¿mas qué mucho es no brille, ni una Estrella,
si en su ingenio faltó la luz más bella?

El Divino Pastor, que en fiel Rebaño
aplica su desvelo contra el daño
común del Dragón fiero,
(que lobo carnicero,
voraz, astuto, y codicioso intenta
hacer del robo la traición sangrienta)
con dulces voces, que al llevar su acento,
lisonjeando al oído, calma el viento,
desde la cumbre excelsa, y elevada,
donde tiene su Padre la morada,
por unirla consigo,
con fineza, a su abrigo,
a la oveja perdida (porque le halle;
en lo humilde mirándola del Valle)
con silbos tiernos al redil la llama,
y ella responde fiel como quien ama.

El Buen Pastor, que fía del cayado
a la atenta custodia su ganado,
sus ovejas conoce, y las redime,

cuando bala en el riesgo, o cuando gime
su aflicción, al caer en la maraña,
que forma la espesura en la montaña;
y ellas, que le conocen,
porque mejor le gocen,
de la honda al chasquido, y al estrago,
antes del golpe, temen amago.

Era Sor Juana Inés (mas no perdida)
oveja, que en el caos de la vida
caminaba por senda tan oculta,
que aquel que la penetra, dificulta
el fin de su enredado,
dudoso, enmarañado
laberinto; y al verla, cuidadoso
el Mayoral divino, en el forzoso
precipicio del Mundo, da veloces
dulces al aire ecos en sus voces;
y luego que el conuento repetido
trasladado fue al pecho del oído,
conoció a su Maestro,
discípula en el diestro
prodigioso desvelo de la ciencia,
que en todas docta fue su Inteligencia,
mas siguiendo al Pastor, amante oveja,
vida, ciencia, esperanza, y siglo deja.

Jerónimo Monteforte y Vera*

* Don Jerónimo Monteforte y Vera, aragonés avecindado en Lima a fines del siglo XVII; cf. E. Ballón Aguirre (2003:90 n. 9).

Referencias bibliográficas

- Alatorre, Antonio (1995), “Introducción” en J. I. Castorena y Ursúa (1995 [1700]) pp. IX-LXVII.
- Ayala, Roselyne de y Jean-Pierre Guéno (2000), *Belles Lettres. Manuscripts by the Masters of French Literature*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Ballón Aguirre, Enrique (2003), *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2014), *El Pizarro de Beethoven. Alegorías artísticas de un emblema histórico peruano*. Lima: Epojé S. A. C.
- (2017), *La producción literaria mesoamericana y andina colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2018), *Manuscritos poéticos de César Vallejo. Edición diplomática*. París: Institut Ferdinand de Saussure. *Texto ! Textes et cultures*, Vol. XXIII, n° 2, pp. 1-640.
<http://www.revuetexto.net/index.php?id=4036>
http://www.revuetexto.net/docannexe/file/4036/manuscritos_poeticos_de_cesar_vallejo.pdf
- Barthes, Roland (1974), “Au séminaire”. *L’Arc* No. 56, pp. 48-56.
- (1973), “Entrevista con Roland Barthes”, en *Qué es la literatura*. Barcelona: Salvat Editores, pp. 8-29.
- (1977), *Leçon inaugurale*. París: Collège de France.
- (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós.
- (1982a), “L’effet de réel”, en R. Barthes *et alii*, pp. 81-90.
- (1982b), *La cámara lúcida – Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Barthes, Roland, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt (1982), *Littérature et réalité*. París: Éditions du Seuil.
- Borngässer, Barbara y Rolf Toman (1998), *Baroque. Architecture, Sculpture, Painting*. Colonia: Könemann.
- Calleja, Diego (1995 [1700]), “Aprobación” en J. I. Castorena y Ursúa (1995 [1700]), pp. 15-36.
- Carreter, Lázaro (1962), *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos.

- Castorena y Ursúa, Juan Ignacio de (1995 [1700]), *Fama y obras póstumas del Fénix de Mexico, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Publicación facsimilar de la editada por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, impresa en Madrid en 1700 por Manuel Ruiz de Murga. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- (DA). Real Academia Española (1990), *Diccionario de autoridades*. Edición facsímil [1726, 1732, 1737]. Madrid: Editorial Gredos.
- (DL). Agustín Blázquez Fraile (1974), *Diccionario manual latino-español español-latino*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena.
- D'Ors, Eugenio (1959), "Barroco", en González Porto-Bompiani, *Diccionario literario I*. Barcelona: Montaner y Simón, pp. 55-70.
- (DP). Juan Álvarez Vita (1990), *Diccionario de peruanismos*. Lima: Librería Studium.
- (DU). María Moliner (1998), *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos.
- Dupriez, Bernard (1984), *Gradus. Les proceeds littéraires (Dictionnaire)*. París: Union Générale d'Éditions.
- Fontanier, Pierre (1968), *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Editorial Gredos.
- (1991), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Editorial Gredos.
- Hamon, Philippe (1982), "Un discours contraint", en R. Barthes *et alii*, 1982, pp. 119-181.
- Horacio (1960). *Obras completas*. Prólogo, interpretación y comentarios de Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar.
- Juana Inés de la Cruz, Sor (1951), *Obras completas, I. Lirica personal*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1995 [1689]), *Invndacion castalida*. Publicación facsimilar de la impresa por Juan García Infanzón en Madrid en 1692. México: Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras.
- (1995 [1692]), *Segyndo volumen de las Obras de Soror Jvana Inés de la Cruz*. Publicación facsimilar de la impresa por Tomás López de Haro en Sevilla en 1692. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Kafka, Franz (1965), *Correspondance 1902-1924*. París: Gallimard.

- Lohmann Villena, Guillermo (1944), “Una poesía autobiográfica de Caviedes, inédita”, en *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad de San Marcos*, XIV, 1-2, pp. 100-102.
- Ovidio (1999), *Les Métamorphoses*, vols. I, II y III. París: Les Belles Lettres.
- Palma, Ricardo (1899). *Flor de Academia y Diente del Parnaso*. Edición oficial. Lima: Oficina Tipográfica de “El Tiempo” por L. H. Jiménez.
- Pascual Buxó, José (1993), *El enamorado de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- (1996) (ed.), *La cultura literaria en la América Virreinal. Concurrencias y diferencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2015), *La literatura novohispana entre el dogma y la liberación*. México: Academia Mexicana de la Lengua.
- Proust, Marcel (1987), *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, vol. I.
- Rastier, François (2012), *Artes y ciencias del texto*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Traducción de E. Ballón Aguirre.
- (2018a) *Heidegger, messie antisémite. Ce que révèlent les Cahier noirs*. París: Le bord de L'eau.
- (2018b), *Faire sens. De la cognition à la culture*. París: Garnier.
- (2018c), *Mondes à l'envers. De chamfort à Samuel Beckett*. París: Garnier.
- Riffaterre, Michael (1982), “L'illusion référentielle”, en R. Barthes *et alii*, 1982, pp. 91-118.
- Ruwet, Nicolas (1975), “Synecdoques et métonymies”, en *Poétique* 23, pp. 371-388.
- Sperber, Dan (1975), “Rudiments de rhétorique cognitive”, en *Poétique* 23, pp. 389-415.
- Tapia Méndez, Aureliano (1993), Joseph Zatrilla y Vico. *Poema Heroico al merecido aplauso de Soror Ivana Inés de la Cruz. Año 1696*. Edición facsimilar. Monterrey (Nueva León): Producciones al Voleo El Troquel, S. A.
- Todorov, Tzvetan (1965), *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes reunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. París: Éditions du Seuil.
- Tomachevski, B. (1965 [1925]), “Thématique”, en T. Todorov, 1965, pp. 263-307.
- Valle y Caviedes, Juan del (1984), *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107.

Vaucluse, François (2018), *Mondes menaces*, Vareilles: La rumeur libre Editions.
