

EN TORNO A *LÍRICA PERSONAL*, DE SOR JUANA*

Mi sorjuanismo –explica Antonio Alatorre– es parte de mi interés por la literatura española del período barroco. Lo que se escribió en una celda del convento de San Jerónimo de México entre 1676 y 1693 forma parte de lo que se escribía en la Nueva España y en toda la porción española del Nuevo Mundo; y forma parte, sobre todo, de lo que se escribía en la península¹.

Son palabras de una conferencia dictada en 1990, en la universidad de Brown, en el marco del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Por el lugar, el tema del congreso y la fecha, sospecho que se trata de una declaración de principios: Alatorre se deslindaba del improvisado y chapucero sorjuanismo que ya empezaba a proliferar. Los saberes que importan, los que duran, no se improvisan; su interés por sor Juana forma parte de sus estudios de poesía barroca; nada tiene que ver con que haya nacido en México, con que fuera mujer o monja. Así lo reiteró a Jean Meyer en una entrevista de 1993:

A ella comencé a estudiarla muy tardíamente, y con absoluta honradez te voy a decir por qué. A mí me revienta todo lo que es retórica nacionalista, y durante muchos años estuve viendo cómo los mexicanos que se ocupaban de Sor Juana, sin excluir a Alfonso Méndez Plancarte, parecían interesarse en ella por ser mexicana, por ser gloria de México, y tenía yo la impresión de que a eso se debían sus elogios y superlativos².

* SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, F.C.E., México, 2009; xlii + 557 pp.

¹ “Avances en el conocimiento de sor Juana”, en *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*, eds. J. Ortega y J. Amor y Vázquez, El Colegio de México-Brown University, México, 1994, p. 659.

² *Egohistorias. El amor a Clío*, coord. J. Meyer, Centre D'Études Mexicaines et Centraméricaines, México, 1993, p. 48.

Su primer trabajo sobre sor Juana es de 1964, “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”³. Ahí estudia los tres sonetos de las “encontradas correspondencias”, “Feliciano me adora y le aborrezco”, “Que no me quiera Fabio, al verse amado” y “Al que ingrato me deja, busco amante”, a partir de la tradición iniciada por Ausonio con sus cuatro epigramas con el tema del *dyseros*, o de los “amores mal concertados”. Selecciona algunas muestras de poetas anteriores a sor Juana: Lope de Rueda, cuatro sonetos de Lope de Vega, algo de *Dido* y *Eneas* de Guillén de Castro, un romance de las *Rimas* (1627) de García de Salcedo Coronel, otro de los *Ocios de Aganipe*, de Martín Saavedra y Guzmán (1594-1654), una glosa de Vicente Sánchez (*Lyra poética*, 1688), un soneto del portugués Jerónimo Bahía (poeta de la segunda mitad del siglo xvii)⁴. De esta manera, recoge la enorme “ciencia poética”, acumulada desde Ausonio, la retórica atesorada por varias generaciones, para ilustrar que lo que hizo sor Juana fue entrar en un juego de ingenio que se había ido haciendo cada vez más refinado y exigente.

Según Alatorre, escribió este primer trabajo sorjuanino siguiendo las huellas de Méndez Plancarte, pero tratando de avanzar un poco más que su maestro (y hablamos de los grandes sorjuanistas del siglo xx). Desde este primer momento surgió una de las dos grandes divergencias entre maestro y discípulo. Méndez Plancarte estaba persuadido de que los tres sonetos tenían un sustrato autobiográfico; Alatorre, en cambio, los ve como ejercicio puramente poético:

Si estos tres sonetos están al principio de la *Inundación castálida*, no es para que el lector de 1689 conozca por principio de cuentas el duplicado y tremebundo drama erótico que vivió Juana Ramírez (y de resultas del cual tuvo que hacerse monja), sino, sencillamente, para que el lector vea lo antes posible un buen botón de muestra de lo que hay en esa *Inundación castálida* que acaba de comprar: poesía muy del momento, muy “al día”; poesía que demuestra mucho “oficio”, mucha familiaridad con una larga y compleja tradición poética; y también, y sobre todo, poesía que da “otra vuelta de tuerca”, poesía en la cual los *dilettanti* –los muchos y asiduos *dilettanti*, peninsulares sobre todo, que agotaron las sucesivas ediciones de obras de la monja– podían comprobar que los logros anteriores, aun los muy aplaudidos, no eran la “última palabra”⁵.

³ *El Rehilete*, 1964, núm. 11, pp. 45-56. Cuenta Alatorre que cuando Raimundo Lida recibió (y leyó) el artículo, le dijo “Acabo de leer sus imprescindibles «Notas (prescindibles a unos sonetos...)»: “Viéndolo bien –dice Alatorre entusiasmado– fue mi primer «diploma» (“Avances en el conocimiento de sor Juana”, p. 661).

⁴ Entre lo anterior a sor Juana esta composición es la más apreciada por Alatorre: es “una positiva obra maestra de barroquismo, con sus simetrías rigurosas, casi matemáticas, y sus artificiosísimos contrastes”, “Nota (prescindible)...”, p. 52.

⁵ “Avances en el conocimiento...”, p. 661.

Aclara que hizo este primer trabajo sorjuanino con el único método que considera valedero, esto es, el filológico, que implica un fructífero rastreo de la tradición (sin caer en la estéril manía de agotar todas las fuentes). Es una obviedad que suele olvidarse, pero no existe un solo poeta huérfano de precedentes y de circunstancias contextuales, por lo que hay que dar cuenta de las cuestiones heredadas y de los problemas expresivos que la estética de la época planteaba al poeta, para luego discernir qué soluciones acepta de su época y cuáles son sus aportaciones originales. El proceder filológico permitió que Alatorre mostrara, desde este primer artículo, que la vocación de sor Juana es más libresca y poética que autobiográfica y que su escritura es “barrocamente sabia” y está llena de “retóricos afeites”⁶.

En 1977 volvió a ocuparse de sor Juana en su “Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)”⁷, en el marco de uno de sus quehaceres favoritos: los estudios sobre métrica. Como lo hizo en su primer trabajo, se ocupa de la monja en tanto que poeta. Aquí figura como una de las grandes innovadoras del romance, broche de oro de la renovación iniciada por Lope y Góngora.

A pesar de estos antecedentes, podría decirse que el sorjuanismo “profesional” de Alatorre comenzó “oficialmente” en 1980, con su extenso artículo “Para leer la *Fama y Obras pósthumas* de sor Juana Inés de la Cruz”⁸, en el que reconstruye la historia editorial del tomo (interesantísima para entender el fenómeno editorial que fue la monja y el funcionamiento de las mafias letradas), hace la lectura más lúcida (hasta ahora) de los pocos textos sorjuaninos ahí incluidos (algunos fundamentales, como *La respuesta a sor Filotea de la Cruz*), pero, sobre todo, de los paratextos: las dos dedicatorias, las dos aprobaciones (entre las cuales se encuentra otro texto indispensable: la *Vida* de sor Juana por el padre Calleja), el prólogo de Castorena y el montón de poemas de elogio, divididos en dos secciones: mexicana y española. Alatorre propone hipótesis muy sugerentes, tan bien documentadas que podríamos darlas por hechos seguros. Sugiere, por ejemplo, la existencia de un conflicto entre dos círculos de literatos mexicanos (uno comandado por Castorena, otro, por Sigüenza y Góngora), que peleaban por ser los portavoces de la celebridad de la monja (ayer como hoy), pugna que acabó en la drástica reducción de los poemas de la sección mexicana. Propone que la autora de la décima acróstica de “una gran señora muy discreta y apasionada de la poetisa” es nada menos que María Luisa Manrique, condesa de Paredes, la gran amiga, protectora y promotora de sor Juana. Demuestra que Francisco de las Heras, secretario de la condesa de Paredes, es el autor del anónimo prólogo de la *Inundación castálida* y

⁶ “Nota (prescindible)...”, p. 54.

⁷ NRFH, 26 (1977), 341-459.

⁸ NRFH, 29 (1980), 428-508.

de los epígrafes de este tomo. “Son minucias –dice Alatorre– [...pero] el filólogo acarrea como hormiga sus granitos de trigo, y con granitos de trigo, ya sin paja, se hace el pan”⁹.

En 1984 publicó en la revista *Vuelta* un trabajo que es una auténtica delicia, “Un soneto desconocido de sor Juana” (dedicado a Octavio Paz en sus 70 años)¹⁰. Decía mi paisano, el michoacano don Luis González y González, que para encontrar la aguja en un pajar, hay que saber dónde está el pajar. Así que, como uno de los gustos de Alatorre es ver a sor Juana en relación con sus tiempos, le vino la ocurrencia de sumergirse en “el Gallardo”¹¹ buscando cosas relacionadas con la monja. Por supuesto hubo hallazgos: datos sueltos, noticias curiosas, “minucias”, “granitos de trigo”, pero que podrían constituir notas de pie de página en una nueva edición de sor Juana o en futuros estudios sobre ella. Pongo dos ejemplos reflejados en esta nueva edición del Fondo de Cultura Económica:

1) Se sabe de siempre que un anónimo “caballero del Perú” envió a sor Juana unos “búcaros” o jarritos de Chile, junto con unos versos en los que le decía “que se volviese hombre”. La monja le respondió en un romance:

Y en el consejo que dais,
yo os prometo recibirle
y hacerme fuerza, aunque juzgo
que no hay fuerzas que entarquinen...

Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí [al convento] me vine
por que, si soy mujer,
ninguno lo verifique
(núm. 48, vv. 85-96).

Una sabrosísima nota para estos versos es la curiosa anécdota de una monja de Úbeda que se volvió hombre: Magdalena Muñoz entró al convento por ser “cerrada” y, por tanto, no apta para el matrimonio; doce años vivió como una monja cualquiera, “y un buen día –cuenta Alatorre–, al hacer un esfuerzo muscular violento, se le revienta no sé qué membrana, y ¡purrundún! le brota un sexo de hombre como los demás”. Por lo que dicen las cuartetitas citadas, no hay la menor duda de que tanto sor Juana como el caballero del Perú conocían la historia de esta monja de Úbeda, que, según lo atestiguan los manuscritos e impresos recogidos por Gallardo, había hecho mucho ruido.

⁹ “Avances en el conocimiento...”, p. 664.

¹⁰ *Vuelta*, núm. 94, 1984, 4-13.

¹¹ BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Gredos, Madrid, 1968.

2) Ya en “Para leer la *Fama y Obras pósthumas...*” Alatorre había escrito algo sobre uno de los prologuistas de la *Inundación castálida*, fray Luis Tineo, y aunque fue poca la información que pudo recabar entonces, el prólogo decía cosas importantes de la personalidad del fraile: por su enfática exaltación del valor poético de sor Juana, se muestra como un buen conocedor de poesía, y por su iracunda ofensiva contra los que pretendían silenciar a sor Juana por ser monja, como un letrado valiente, íntegro, con un espíritu grande, bastante libre para su época. El “Gallardo” proporcionó más noticias: el fraile fue un poeta muy activo en su juventud. El bibliófilo reproduce algunos poemas, entre ellos dos sonetos de consonantes forzados (de esas rimas extrañas, chuscas: *-acha / -echa / -ucha, -afa / -ufo / -ofe*, etc.): uno “de cierta señora, Décima Musa” y la respuesta de Tineo. El primero, totalmente desconocido, es a todas luces de sor Juana. ¿Cómo fue que lo compuso la monja y cómo le llegó a fray Luis? Juntando todas las noticias (yo sólo he mencionado las más importantes), Alatorre propone la hipótesis de que sor Juana y Tineo se cartearon entre 1689 y 1693. Pudo ser el fraile el iniciador de la correspondencia, al acompañar el envío del ejemplar de la *Inundación* con una carta en la que explicara las razones para dejar fuera los cinco sonetos de consonantes forzados (que, en efecto, no figuran en la primera edición de la *Inundación*, sino en la segunda). Alatorre reconstruye la hipotética carta; resumo: “Mi prólogo demuestra a usted que no soy timorato; pero, francamente, esos sonetos se hacen en tertulias de hombres solos; no son sonetos de mujer, y mucho menos de monja”. En su carta de respuesta al “regaño” de Tineo, sor Juana habría anexado un soneto, coqueta y juguetona como era, de consonantes forzados, como los cinco excluidos: “Érase un preste cara de testuz, / en cuyas barbas se hace el albornoz, / que, si le piden algo, tira coz, / en que no disimula lo andaluz”. Este soneto es ahora el núm. 205 bis.

Imposible tratar aquí todo lo que Alatorre escribió sobre sor Juana. Son indiscutibles aportaciones su edición de la *Carta al padre Núñez*¹², su “Lectura del *Primero sueño*” (en donde deshace los entuertos originados por la interpretación hermética de Paz y por la anacrónica lectura feminista)¹³, su edición de los *Enigmas*¹⁴, nuestro *Serafina y sor Juana* (para deshacer otro entuerto: la absurda atribución a sor Juana de la *Carta de Serafina de Cristo*)¹⁵ o su impresionante *Sor Juana a través de los siglos*¹⁶. Me detengo sólo en dos trabajos más, poco citados

¹² NRFH, 35 (1987), 591-673.

¹³ “Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando”. *Homenaje a sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot, El Colegio de México, México, 1993, pp. 101-126.

¹⁴ *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, ed. A. Alatorre, El Colegio de México, México, 1994.

¹⁵ *Serafina y sor Juana (con tres apéndices)*, El Colegio de México, México, 1998.

¹⁶ El Colegio de México-El Colegio Nacional-UNAM, México, 2007, 2 ts.

por la crítica sorjuanista: “Sor Juana y los hombres”, de 1986, y “Sor Juana y su sueño cumplido”, de 1987¹⁷. Creo que en estos dos artículos el filólogo nos da “su sor Juana”, anunciada desde 1964, pues lo que ocurre con los sonetos de las “encontradas correspondencias” es lo que ocurre con toda la obra de la monja:

sor Juana tuvo el sueño de ser hombre. Sólo que, en este sueño, *hombre* no significa individuo del sexo masculino, sino individuo del género *homo sapiens*. “Hombre”, no en contraposición a “mujer”, sino en contraposición a “animal”¹⁸.

Toda su obra y su vida giraron en torno a probar que “no es el sexo materia en lo entendido”; se vio obligada a demostrar con sus propios escritos que las capacidades intelectuales de la mujer eran iguales a las del hombre, y entró en una suerte de competencia implícita:

¿Que docenas de poetas habían venido luciéndose con sonetos sobre la belleza efímera de la rosa? Ella no podía quedarse callada, y escribió tres, en tres estilos distintos. ¿Que cierta silva del agudo Polo de Medina hacía la delicia de las tertulias? Ella dejaría atrás a Polo de Medina con su *Retrato de Lisarda*. ¿Que a Pérez de Montoro lo aplaudían por su demostración de un gran amor no deja lugar para los celos? Ella se haría aplaudir demostrando lo contrario: que la falta de celos es señal de falta de amor. ¿Que el gran Calderón cautivaba a los auditorios con *Los empeños de un acaso* y con *El divino Orfeo*? Ella los cautivaría con *Los empeños de una casa* y con *El divino Narciso*¹⁹.

Podría añadir el romance decasílabo con comienzo esdrújulo, “Lámina sirva el cielo al retrato”, que supera al del “inventor” de la extravagancia formal (Agustín de Salazar y Torres), o los censurados sonetos de consonantes forzados, magistrales en su línea quevedesca. La expresión más alta de esta “competencia” fueron, sin duda, la *Crisis* del Sermón del padre Vieira, y el *Primero sueño*, en el que se midió con Góngora, nada menos. En conclusión: la sor Juana de Alatorre es ante toda la autora de gran poesía, el último resplandor de los siglos de oro hispánicos.

A nadie más o mejor que Antonio Alatorre podía el Fondo encomendar la tarea de reeditar la lírica de sor Juana. Compartió con Méndez Plancarte el vastísimo conocimiento de la poesía hispánica de todos los tiempos, de la literatura clásica, de métrica e, incluso, la formación religiosa, pero, a diferencia del zamorano, nuestro filólo-

¹⁷ El primero aparecido en *Estudios*, revista del Instituto Tecnológico Autónomo de México, núm. 7, noviembre de 1986, pp. 7-27; el segundo en *Spanish and Portuguese Distinguished Series*, University of Colorado at Boulder, 1987, issues 1-2, pp. 11-27.

¹⁸ “Sor Juana y los hombres”, p. 9.

¹⁹ “Avances en el conocimiento...”, p. 662.

go fue un espíritu libre, con una mente no apta para el prejuicio, sino para el juicio, abierta a lo que la lectura le deparara. Además, tuvo la fortuna de atestiguar importantes descubrimientos, sobre todo la *Carta al padre Núñez*, precioso testimonio de la independencia intelectual y espiritual de sor Juana.

La introducción de Méndez Plancarte es más amplia; para 1951, a pesar del *Juana de Asbaje* de Amado Nervo (1910)²⁰, de los esfuerzos de Dorothy Schons, de Ermilo Abreu y del mismo Méndez Plancarte, sor Juana no era muy conocida. Era necesaria una introducción “en toda forma”: vida y obra de la monja, la literatura de sus tiempos, en Nueva España y en la península²¹, etc. Alatorre ya no tuvo que hacer nada de eso; por ello su introducción “se ocupa sólo de lo relativo a los *textos* aquí incluidos, pues en eso consiste la diferencia más importante entre las dos ediciones”²². Para cualquier lector que se haya acercado a la edición de 1951 son evidentes sus defectos (sobre todo en las notas, y casi siempre derivados de la cortedad de miras y prejuicios del editor) y erratas (el descuido es notable), pero, gracias al trabajo de Gabriela Eguía-Lis Ponce²³, en los últimos años se han venido descubriendo, además, errores y mentirillas de Méndez Plancarte. Eguía-Lis revisó *varias* reediciones de cada uno de los tomos y encontró no pocas *variantes* entre la primera edición de un tomo y alguna de sus reediciones, al grado de que puede decirse que el texto nunca coincide exactamente.

Algunos cambios tienen que ver con decisiones editoriales; por ejemplo:

1) En la primera edición de la *Inundación* lo último que se lee en los “preliminares” es un “Prólogo al lector” (el que en 1980, Alatorre atribuyó a Francisco de las Heras); éste desapareció en la segunda edición para nunca reaparecer. En su lugar entró el romance-prólogo de sor Juana, “Estos versos, lector mío...” (núm. 1)²⁴. En este caso, la conjetura de nuestro editor es que la formación del volumen ya estaba completa cuando se recibió en Madrid el prólogo de sor Juana y se dio preferencia a éste.

²⁰ La edición moderna es de Alatorre: AMADO NERVO, *Juana de Asbaje*, ed. e introd. A. Alatorre, Conaculta, México, 1994.

²¹ Para entonces, MÉNDEZ PLANCARTE ya había publicado su antología de *Poetas novohispanos* (3 tomos, UNAM, México, 1942-1945) donde mostró ser el mayor conocedor de la poesía del virreinato.

²² SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Lírica personal*, ed., introd. y notas A. Alatorre, F.C.E., México, 2009.

²³ A ella encomendó la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM una edición facsímil de las primeras ediciones de los tres tomos de sor Juana (*Inundación castálida*, 1689, *Segundo volumen*, 1692 y *Fama y Obras póstumas*, 1700), edición que apareció en 1995.

²⁴ Los números corresponden a la edición de Alatorre, y son los mismos que en la de Méndez Plancarte.

2) En la reedición de 1690 hay varias composiciones que no figuran en la *Inundación*: los cinco sonetos de consonantes forzados (núms. 159-163), ya mencionados, el romance “Salud y gracia. Sepades...” (núm. 36), los romancillos “A Belilla pinto” y “Agrísima Gila” (núms. 71 y 72) y el soneto “La compuesta de flores maravilla” (núm. 206). Ya sabemos cuál fue la conjetura de Alatorre respecto a los cinco sonetos, y en cuanto a lo demás, sólo cabe pensar que se traspapeló.

Pero hay otra serie de cambios en la que, para decirlo pronto y mal, se transparenta la mentira más gorda de Méndez Plancarte: no consultó la *Inundación castálida*, sino las reediciones de 1690 y 1691 (donde se substituyó el título esdrújulo, por el más simple de *Poemas*); tampoco vio la primera edición del *Segundo volumen*, sino la de 1693²⁵. En estos casos las variantes van desde modificaciones hechas en las reediciones, ya por los editores, ya por la propia sor Juana, hasta erratas que se colaron en las reediciones, no perceptibles como tales, y que Méndez Plancarte adoptó. Claros ejemplos de lo primero son los cambios en los epígrafes:

a) El epígrafe del núm. 85 dice en la *Inundación*: “Solicitada de amor importuno, responde con entereza tan cortés, que aun hace bienquisto el desaire”; en 1690 cambió a “Enseña modo con que la hermosura, solicitada de amor importuno, pueda quedarse fuera de él, con entereza tan cortés, que haga bien quisto hasta el mismo desaire”.

b) El epígrafe del núm. 151 en la *Inundación* dice: “Sospecha crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da”; en 1690: “Condena por crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da”.

En el primer ejemplo, Méndez Plancarte reproduce la lectura de 1690 y en el segundo, la de la *Inundación* (que toma del artículo de Henríquez Ureña, “Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz”, de 1917). Según conjetura Alatorre, el cambio en el primer epígrafe se hizo para “no dar la impresión de que fue sor Juana la solicitada de amor, y aclarar que se trata de una reflexión didáctica”; mientras que el del segundo, aunque “la nueva versión suena más enérgica”, dice prácticamente lo mismo. Alatorre reproduce las versiones de la *Inundación*, pero no sólo por ser las de la *editio princeps*, sino por ser

²⁵ “Lo cual se debe a sus prisas, como a mí me consta. En 1949 y 1950 hablé varias veces con él en El Colegio de México, adonde iba para hacerle consultas a Raimundo Lida. Trabajaba a marchas forzadas porque quería que el primer tomo de su edición saliera a la luz en 1951, al cumplirse tres siglos del nacimiento de sor Juana” (ANTONIO ALATORRE, “Hacia una edición crítica de sor Juana”, *NRFH*, 51, 2003, p. 494). Irónicamente, en la primera nota de su “Introducción” tuvo que reconocer que sor Juana no nació en 1651, sino en 1648. “Es verdad que indica (no siempre con exactitud) en qué página de las ediciones antiguas se halla cada composición (y de esta manera encubre la mentira); pero se ha limitado a copiar los números de página [y –añado– primeros versos y encabezados] que da Pedro Henríquez Ureña en su «Bibliografía de sor Juana Inés de la Cruz», *Revue Hispanique*, 40 (1917), pp. 161-214” (p. xvi).

mejores. Aquí es donde entra su percepción de sor Juana: en el primer caso no modifica porque no le interesa si es o no la monja la que “es solicitada de amor importuno”; en el segundo, porque *sospecha* es más sutil; en los dos casos prefiere la que supone que es la lección auténtica de la poetisa.

Ahora veamos algunas de las erratas adoptadas por Méndez Plancarte. Casos de la *Inundación*: el verso 394 de los *Ovillejos a Lisarda* se lee: “pues ni aun costo de él han de pagarme”; en 1709, a saber por qué, se cambió *costo* por *coste* (no se altera el significado, pero no es lo que escribió sor Juana). En el romance “Ilustrísimo don Payo”, dice sor Juana que estaba tan enferma que vio el purgatorio, en donde “De la divina justicia / admiraba allí lo activo, / que *ella* solamente suple / cordel, verdugo y cuchillos” (vv. 105-108); una errata de 1709 cambió *ella* por *allí* (que no es exactamente lo mismo, pero que tampoco altera de manera importante el sentido gracias al *allí* del segundo verso). Al comienzo del romance-dedicatoria, sor Juana presenta sus versos al lector diciéndole: “ni *disculpártelos* quiero / ni quiero recomendarlos”; ya en la primera reedición se coló la errata: “ni *disputártelos*”.

Otras veces las buenas lecciones de la *Inundación* quedaron tan deturpadas en las reediciones, que Méndez Plancarte tuvo que meter mano. En el romance “Lo atrevido de un pincel” se dice que en el altar de Fili no arde sudor sabeo, “ni sangre *se efunde* humana” (v. 47), 1709: “ni sangre *se enfunde* humana”, Méndez Plancarte “enmendó” el disparate con otro: “ni sangre *se infunde* humana”. En los vv. 85-88 del romance “No he querido, Lisi mía”, al bautizo del hijo de los virreyes, sor Juana elogia al infante como el colmo de la grandeza por ser hijo de tales padres: “aquí sí que se ha de ver / una maravilla nueva: / de añadir más a lo más; / de que lo máximo crezca”; en 1709 se coló una curiosa errata “de que *lo mexicano* crezca”, con la consiguiente sílaba de más; Méndez Plancarte corrigió: “de que *el mexicano* crezca”. En todos estos casos (y otros que no consigno), esta nueva edición regresa a las lecciones de la *Inundación*, además de auténticas, satisfactorias.

Casos del *Segundo volumen*: en el romance “Allá va, Julio de Enero”, los vv. 33-34 se leen “yo, que en la tabla del tiempo / *ejemplos mirando tantos*”; en la primera reedición, de 1693, se cambió sin razón por “*registrando ejemplos tantos*” (que es lo que reprodujo Méndez Plancarte). En este mismo romance, hacia el final, dice: “Si el fin que lleva tu industria / es de conseguir mi agrado, / malograrás *ofendiendo* / lo que no alcanzaste amando” (vv. 101-104); en 1693: “malograrás *ofendido*” (lo que no sólo arruinaba el paralelismo, también el sentido). La tercera cuarteta del romance “A las excelsas, soberanas plantas” dice: “... / en rendimiento llegue tan devoto, / que el divino vestigio de sus huellas / no toque el labio, porque a lo sagrado / la adoración, más que el contacto, llega”; en 1693 se cambió el orden de las palabras en el último verso, de que resultaba un endecasílabo pésimamente acentuado:

“más que el contacto, la adoración llega”. En el *Primero sueño*, sor Juana habla del estómago como “*centrífica* oficina” (v. 235), pero en 1693 pasó a ser la “*científica* oficina”, lo cual, como aclara Alatorre es un disparate: “el estómago es la «centrífica oficina», el taller central distribuidor de la sustancia que allí se extrae de los alimentos”²⁶.

Éstas son algunas malas lecturas producto de la chapuza de Méndez Plancarte, pero hay otras procedentes de enmiendas erróneas (otra vez: las prisas). En el romance de los celos, respuesta a otro de Pérez de Montoro, dice sor Juana que los celos son inseparables del amor; todo amante vive con esa zozobra, y aquel que vive seguro da muestras de “villana confianza”: “la confianza ha de ser / con proporcionado medio: / que deje de ser *modestia* / sin pasar a ser despego” (vv. 205-208; así en la *Inundación* y todas sus reediciones). Méndez Plancarte, suponiendo que había errata, “corrigió”: “que deje de ser *molestia*”, pero, explica Alatorre, “no es errata; se trata de precisar en qué consiste la «confianza» que hay que tener en el ser amado: está mal la *modestia* (el sometimiento a ciegas, el sufrir en silencio), pero no hay que llegar al *despego* (‘desinterés’, ‘indiferencia’)” (p. 22); “hay que buscar un sano equilibrio entre el amor y los celos”²⁷. Pérez de Montoro había argumentado que en el amor perfecto no puede haber celos (que es lo que en verdad piensa la monja), entonces sor Juana da un giro a su argumentación y alaba al español por defender el partido más difícil: “Al modo que aquellos que / sutilmente defendieron / que de la nube los ampos / se visten de color negro”. Méndez Plancarte cambió innecesariamente el giro *al modo que* por *al modo de*, y *nube* por *nieve*; pero sor Juana habla de aquellos que defendieron que las nubes son blancas, y que cuando las vemos negras es sólo que “se visten” de un ropaje negro; nadie defendió que la *nieve* se viste de negro.

Sólo un ejemplo más, porque la tentación es mucha, pues es una gran “metida de pata” de Méndez Plancarte: a sor Juana se le ha pedido que glose una quintilla que comienza “La acción religiosa *de*” (núm. 144); ella, además de declararla inglosable (“Señora: aquel primer pie / es nota de posesivo; / y es inglosable, porquè / al caso de genitivo / nunca se pospone el *de*...”), desafía a glosar lo siguiente: “y así, el que aquesta *quintí- / lla* hizo, y quedó tan *ufá- / no*, pues tiene tan buena *ma- / no*, glose esta *redondí-...*”. Méndez Plancarte creyó que se trataba de “un mero percance de imprenta” (¡de todas las ediciones!), e imprimió “... el que aquesta *quintilla / hizo*...”, y adiós chiste.

Quiero aclarar que tantas veces como Alatorre descarta las malas correcciones de Méndez Plancarte y restituye la lección original y

²⁶ “Hacia una edición crítica de sor Juana”, p. 499.

²⁷ *Ibid.*, p. 500.

correcta, otras tantas reconoce la pertinencia de la enmienda y, con justicia, resalta los varios méritos de la labor de su predecesor²⁸.

Antonio Alatorre incluye cinco composiciones que no figuran en la edición de Méndez Plancarte: 1) tres que conforman los *Enigmas*²⁹: como la edición tuvo que ajustarse a la decisión de Méndez Plancarte de presentar los poemas según su metro, los textos de esta obra aparecen en tres secciones; la *dedicatoria* va entre los romances (núm. 1 bis), el *prólogo* entre los sonetos (núm. 195 bis) y los *enigmas* entre las redondillas (núm. 88 bis). 2) En el “Manuscrito Moñino”, al cual me referiré adelante, Alatorre encontró que sor Juana sí hizo la quintilla, ya mencionada, “La acción religiosa *de*” y la incluye como núm. 143 bis. Se trata de una glosa hecha en toda forma en donde pondera lo difícil que ha sido componerla; cito la última décima:

Aquesto sin quitar
los cuatro pies, a mi ver,
difíciles de ajustar,
que son fáciles de hacer
y imposibles [*sic*] de glosar,
si no es que porque no sé
yo penetrar los primores
con que ha de glosarse el *de*;
otros ingenios mejores
glosarán cómo o por qué (p. 384).

3) El soneto de “consonantes forzados” que dio a conocer en 1984 en la revista *Vuelta* (de cual ya conté la historia).

Hablemos ahora del “Ms. Moñino”. Dice Alatorre que es un testimonio “verdaderamente extraordinario: el único sobreviviente de los muchos que debieron existir con copia de poemas de sor Juana”

²⁸ Algunos ejemplos: los vv. 29-32 del romance 53 se leen en todas las ediciones: “La Abeja paga el rocío / de que la Rosa *le engendra*; / y ella vuelve a retornarle / con lo mismo que *le engendra*”; Méndez Plancarte corrigió: “con lo mismo que *la alienta*”. // Romance 85, vv. 21-24: “... y aun irracional parece / este rigor; pues se infiere: / *si aborrezco* a quien me quiere, / ¿qué haré con quien *aborrezco*”, la cuarteta aparece así en todas las ediciones, lo que es a todas luces un sinsentido; Méndez Plancarte: “qué haré con quien *me aborrece*”. // Romance, v. 21, sobre una voz “al tiempo que es *preferida*”, así siempre; Méndez Plancarte: “al tiempo que es *proferida*”. // Romance 26, v. 43: “cantando aquellas *anades*”, evidentemente mal en todas las ediciones; Méndez Plancarte: “cantando aquellas *tres anades*”. // En todas las ediciones el final de las décimas “Dime, vencedor rapaz...” se lee: “... pues podré decir, al verme, / *esperar* sin entregarme, / que conseguiste matarme / mas no pudiste vencerme”; la errata es apenas perceptible, pero Méndez Plancarte corrigió bien: “*expirar* sin entregarme”, etc.

²⁹ Descubiertos por ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ (“Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos”, *RLit*, 33, 1968, 53-84) y luego editados por Alatorre (cf. *supra*, n. 14).

(p. xxix)³⁰. Se conserva en la biblioteca de la Real Academia Española; consta de 17 folios, con un encabezado que sólo dice *Poesías Humanas*, sin el nombre de la autora; la letra es de finales del siglo XVII. Contiene 16 composiciones: la glosa antes mencionada y 15 más (los núms. 3, 38, 48, 71, 72, 78, 81, 92, 118, 144, 146, 190-192 y 194). Aunque el editor reconoce que hay muchas erratas en la reproducción de los textos, este manuscrito proporcionó, en varios lugares, las mejores lecturas. Por ejemplo, sólo en el romance de los celos (núm. 3) hay tres casos: 1) no está el error del primer verso, que en la *Inundación* se lee “Si es causa amor *productivo*” y aquí “Si es causa amor *productiva*”³¹; 2) en todas las ediciones, incluyendo la de Méndez Plancarte, una de las cuartetas se lee “Si ellos no tienen más padre / que el amor, luego son ellos / sus más naturales hijos / y más legítimos *dueños*”, cuando la verdadera lección (salvada en el “Ms. Moñino”) es: “y más legítimos *deudos*”; y 3) los vv. 125-128 tienen el mismo error en todas las ediciones, la repetición del gerundio *sintiendo*: “Para tener celos basta / sólo el temor de tenerlos; / que ya está *sintiendo* el daño / quien está *sintiendo* el riesgo”, la lectura correcta es: “que ya está *sintiendo* el daño / quien está *temiendo* el riesgo”. Sólo un ejemplo más, porque es un error gordo: en el romance al doctor Vega y Vique (núm. 38) en la *Inundación* falta una cuarteta (entre los vv. 196 y 197). Vega y Vique ha elogiado enfáticamente un “pobre romance” de sor Juana; ella dice que los elogios estarían justificados, si sus versos fueran obra de una poetisa antigua como Safo, Zenobia o Corinna, o de una poetisa moderna como la duquesa de Aveiro, o como “...de otras muchas con quien / la Naturaleza quiso / borrar el vulgo oprobio / del género femenino” (pp. 155-156). Esta defensa del valor intelectual de la mujeres es bandera más que frecuente en sor Juana: evidentemente había que restituir esos versos a su lugar.

Otra virtud de esta nueva edición es que Alatorre corrige esas erratas “muy insidiosas y muy tenaces”³² que se han colado en todos los impresos, sin notarse. Algunos ejemplos: en el romance “Yo, menor de las ahijadas” (núm. 46), los vv. 133-136, en la *Inundación* se leen: “bien, la apacible esmeralda / que, con su verdor nativo, / se roba la luz *al* cielo / y al campo usurpa los visos”. Méndez Plancarte captó la errata y corrigió “se roba la luz *del* cielo”, el significado no estaba

³⁰ Como el que menciona el jesuita Lorenzo Ortiz en la preliminares del *Segundo volumen*: “Días ha que tuve la ventura de leer algunas Obras de este pasmo de ingenios [...] Después tuve la honra de que su excelentísima señora, mi señora la condesa de Paredes, estando en el puerto de Santa María, me permitiese repassar el volumen manuscrito que su Excelencia traxo de México, y el año pasado se imprimió en Madrid [los originales de la *Inundación castálida*]” (*Segundo volumen*, ed. facs., pról. M. Glantz, UNAM, México, 1995, p. [57]).

³¹ Como en v. 623 del *Primero sueño*: “si no es más desvalido, / de la segunda *causa productiva*”.

³² ANTONIO ALATORRE, “Hacia una edición...”, p. 524.

comprometido y la enmienda salva la gramática, pero no el sentido poético, esto es, la simetría entre los dos versos finales de la cuarteta: la esmeralda *le roba al cielo su luminosidad y al campo su olor*. En todas las ediciones, el v. 3 del soneto “No es sólo por antojo el haber dado” (núm. 182) dice “*alguno* que tus prendas conociera”, pero, como muestra el epígrafe, el soneto es la respuesta *femenina* a otro soneto galante masculino, así que debe ser *alguna*, como se ve en el verso 9: “*Aquella* que te hubiere conocido”. En el romance al hijo de los virreyes por su primer cumpleaños (núm. 25) le dice sor Juana: “Ya habéis visto doce signos, / y en todos, Alcides nuevo, / *venciendo* doce trabajos / de tantos temperamentos” (vv. 77-80); el *venciendo* que figura en todas las ediciones debe ser errata por *vencido*: ‘Ya habéis visto doce signos y *vencido* doce trabajos’. En el *Sueño* describe sor Juana el leve ropaje que la rosa despliega al viento, ropaje “que en una y otra fresca multiplica / *hija*, formando pompa escarolada” (vv. 739-740). Así en todas las ediciones, pero ni la rosa ni su ropaje tienen *hijas*, sino *hojas*: desplegar un ropaje multiplicado “en una y otra hoja” es lucirlo pétalo por pétalo.

Antes de hablar de las notas adelanto una decisión editorial muy significativa: como ya señalé, Alatorre respeta la organización de los textos por metro, pero prescinde totalmente de los rubros temáticos establecidos por Méndez Plancarte: romances “Filosóficos y amorosos”, “Epistolares”, “Sacros”, redondillas “De amor y discreción”, “A la marquesa de la Laguna”, “Sátira filosófica” (“Hombres necios”), sonetos “Filosófico-morales”, “Histórico-mitológicos”, “Satírico-burlescos”, etc. No lo aclara en ninguna parte, pero es evidente que considera que las “etiquetas” más estorban que ayudan, que no coincide con todas las clasificaciones y que prefiere marcar su lectura y guiar al lector por medio de las notas. Con respecto a éstas, es de agradecer, en primer lugar, que Alatorre haya insistido en que se imprimieran a pie de página y no al final del volumen; en segundo, la economía, brevedad y puntual pertinencia. “Las diferencias de fondo –aclara nuestro editor– no son muy importantes, lo cual es natural, ya que los versos de sor Juana no se prestan mucho para interpretaciones divergentes” (p. xxxii). Pero sí hay divergencias. Tal vez la más general e importante (y también de agradecer) es la medida y objetividad. Para nadie es un secreto la auténtica pasión que sentía Alatorre –como Méndez Plancarte– por sor Juana y su obra, pero no se deja ganar por el entusiasmo; evita el elogio fácil, pomposo y cursi (en el cual es tan prolijo su predecesor) y no vacila en criticar a la monja cuando no hizo bien las cosas, explicando al lector las fallas. Por ejemplo, del *Epinicio* al conde de Galve (núm. 215; por cierto, no incluido en ninguno de los tres tomos antiguos³³) escribió Méndez Plancarte: “Esta Oda

³³ Se encuentra en los *Epinicios gratulatorios con que algunos de los cultísimos ingenios mexicanos, vaticinándole con numen poético mayores progresos en el felicísimo*

soberbia, tan genuinamente *pindárica* y tan fastuosamente *gongorina*, resulta hoy demasiado ardua al lector común, por su continua riqueza de audaces hipérbatos y de anchos períodos y continuos incisos³⁴ (nótese la cursilería tipográfica de Méndez Plancarte). Alatorre está muy lejos de ese entusiasmo desbordado; encuentra la composición forzada, artificiosa y artificialmente dificultosa y hecha de prisa:

La noticia de la victoria española en Santo Domingo llegó a México el 15 de marzo de 1691; a Sigüenza y Góngora le urgía publicar su relación de esa victoria (*Trofeo de la justicia española*); y a sor Juana le urgía hacer allí “acto de presencia”, puesto que su actividad creadora estaba estrechamente ligada con la benevolencia de los virreyes. Es probable, además, que la escritura del *Epinicio* haya sido una interferencia y un estorbo para la del *Sueño*. (Indicio de ello pueden ser las coincidencias que señalo en las notas a los versos 1-2, 38 y 46 del *Sueño*) (p. xxxiii)³⁵.

Lejísimos está también Alatorre de la casi torturante necesidad de Méndez Plancarte de mostrar el lado místico de sor Juana. Hay dos romances impresos por Castorena en la *Fama y Obras pósthumas*: el núm. 56, “que expresa los efectos del amor divino y propone morir amante, a pesar de todo riesgo”, y el núm. 57, hecho “Al mismo intento”, de los cuales dice Méndez Plancarte “acaso lo más puro y legítimamente místico de sor Juana”³⁶. Con la ventaja de leer sin prejuicios religiosos, nuestro editor considera que esos epígrafes no “tienen la menor garantía” (p. xxxiv), que los discurrió Castorena sin mucha idea, interesado en promover la santidad alcanzada por sor Juana en los dos últimos años. Por lo tanto, lee los romances en relación con la *Carta* al padre Núñez, donde al final, le dice sor Juana a su confesor: “...rebozan ya en el pecho las quejas que en espacio de dos años pudiera aver dado; y que pues tomo la pluma para darlas, redarguyendo a quien tanto venero, es porque ya no puedo más...”³⁷. Los romances son—según Alatorre— la versificación de esas quejas:

tiempo de su gobierno, celebraron al excelentísimo señor don Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve, obra convocada e impresa por don Carlos de Sigüenza y Góngora para homenajear al virrey por su victoria sobre los franceses en Santo Domingo en julio de 1690.

³⁴ *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte, F.C.E., México, 1951, t. 1, p. 571.

³⁵ A saber: *Epinicio*: la nube “de térreas condesada exhalaciones” (v. 27), *Sueño*: “Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra...” (vv. 1-2); *Epinicio*: “sudando en densas lluvias la agonía / víbora de vapores espantosa” (vv. 28-29), *Sueño*: “la tenebrosa guerra / que con negros vapores le intimaba” (vv. 7-8); *Epinicio*: “Así preñada nube, congojada [...] / sudando en densas lluvias la agonía” (vv. 25-28), *Sueño*: “...que el árbol de Minerva / de su fruto, de prensas agravado, / congojoso sudó...” (vv. 36-38); *Epinicio*: “y los sin pluma alados”, *Sueño*: “aves sin pluma” (v. 46).

³⁶ *Obras completas*, ed. cit., t. 1, p. 453.

³⁷ ANTONIO ALATORRE, “La *Carta* de sor Juana al P. Núñez”, *NRFH*, 35 (1987), p. 625.

Tengo para mí que si ella no los dio a la imprenta fue por la misma razón por la cual nunca publicó su *Carta a Núñez*: son confesiones terriblemente personales e íntimas. Y, como no se conocieron hasta después de su muerte, Castorena debe de haber pensado que databan de los años finales, lo de la presunta “santidad” (pp. xxxiv-xxxv).

El comentario y las notas a estos poemas están, pues, en consonancia con esta lectura.

Como muestra del cotejo de las notas en las dos ediciones, elegí, maliciosamente, presentar aquí las correspondientes a los sonetos de consonantes forzados (por ser, quizá, de lo más “grosero” que compuso sor Juana), a los *Ovillejos a Lisarda* (porque es frecuente que la seriedad de Méndez Plancarte choque con las burlas de la juguetona monja), al *Epinicio* (por la discrepancia ya señalada) y al *Primero sueño* (por su complejidad).

Según Méndez Plancarte, los sonetos son un “doméstico solaz” que “*debe* fecharse en Palacio, entre 1665 y 67”, porque, para él, una monja no podía escribir cosas de “sal tan gruesa”;

Como en no pocos casos –comenta Alatorre–, aquí la religiosidad de Méndez Plancarte enturbia su sentido crítico: por muy precoz que haya sido sor Juana, estos cinco sonetos tienen que ser el fruto de una gran experiencia (y de una gran malicia), y el “doméstico solaz” no tuvo lugar en Palacio, sino en el religiosísimo convento de San Jerónimo (p. 401).

La pudibundez de Méndez Plancarte al anotar estos textos es casi infantil. Por ejemplo, a propósito del primer soneto (“Inés, cuando te riñen por bellaca”), v. 4, cita a Quevedo, “La vida empieza en lágrimas y c...”, pero no se atrevió a escribir *caca*. En cambio, Alatorre abunda: dice que Quevedo tiene varios sonetos de este tipo, no sólo este con rimas *aca, eca, ica, uca*, sino también “Con testa gacha toda charla escucho” (*acho, echo, icho, ucho*), “Volver quiero a vivir a trochimoche” (*ache, eche, oche, ucho*); que el brasileño Gregório de Matos, contemporáneo de sor Juana, fue muy aficionado a este juego. En pocas palabras, un comentario mucho más jugoso, que pone a la monja en relación con sus pares y con las modas poéticas de su tiempo.

En el soneto “Aunque eres, Teresilla, tan muchacha”³⁸, Méndez Plancarte reproduce el v. 3 “porque dará tu disimulo un *chacho*”, corrigiendo el *cacho* que figura en la edición de Valencia, 1709, pues según él, aunque “atenúa” es una lectura incorrecta porque *cacho* es abreviatura de *muchacho*. Por su parte, Alatorre comenta que en la “Silva de consonantes” del *Arte poética* de Rengifo (1592) aparece *cacho*, pero no *chacho*, y que *cacho* en el sentido de ‘cuerno’ está bien docu-

³⁸ Anota Alatorre, “...el más «escandaloso» de los cinco sonetos (y, según yo, el mejor construido)” (p. 402).

mentado en el Diccionario de la Academia³⁹ y que en el *Tesoro* está *cachas* “los cabos de los cuchillos, por hacerse de pedaços de *cuernos* con que los guarnecen”. Prescindiendo de la anotación léxica, es evidente que la explicación de Méndez Plancarte no tiene sentido, pues el tema de los cuartetos es, precisamente, los cuernos que soporta el pobre Camacho. En este mismo soneto, sobre el v. 11, “que de lo que tu vientre *desembucha*”, Méndez Plancarte corre un velo de callado escándalo, mientras que Alatorre se solaza: “¡qué expresión tan archi-quevedesca!”, y además anota que en los *Avisos* de Barrionuevo, entre los chismes de 1656, se encuentra éste: que la ex-reina Cristina de Suecia, “por hallarse embarazada de un cardenal que la festejaba”, huyó de Roma, y que pensaba “*desbuchar* en Hamburgo” (p. 403). Así, subraya la refinada grosería de la monja.

En cuanto a los ovillejos, la nota sobre el metro es más clara e informativa en esta edición que en la de Méndez Plancarte; a los obvios paralelismos con Salvador Jacinto Polo (imitación anunciada desde el epígrafe), Alatorre añade las coincidencias con otro pícaro contemporáneo, Damián Cornejo, que ayudan a enmarcar mejor la picardía y el ingenio de la monja. Y dos minucias: Méndez Plancarte transcribe mal el v. 17 (la tentación de Lisarda, dice sor Juana, “me *cosca*, me hormiguea”), escribe *cozca* con z, sin saber qué significa. Alatorre anota que el *Diccionario* académico recoge *coscarse* ‘concomerse’, ‘tener comezón’, que es lo que dice la autora. Para el v. 39 (“¡Oh siglo desdichado y desvalido”), no comentado por Méndez Plancarte, reúne los antecedentes de Virgilio (*Geórgicas*, III, vv. 4-5⁴⁰); Gracián (*El discreto*, X)⁴¹, los dos con toda seguridad conocidos por sor Juana; y Gabriel de Herrera (*Fábula de Apolo y Leucotoe*)⁴².

A pesar de la admiración que el *Epinicio* le causaba, Méndez Plancarte no lo anotó adecuadamente, de manera que lucieran los rebuscados conceptos (que él encontraba tan asombrosos). Supongo que pensó que con la prosificación era suficiente y fue parco en los comentarios. Al comienzo, sor Juana pide al conde de Galve que anime la llama de su “pecho escaso”, que está abrasado de tal ardor y admiración por el virrey que..., y aquí tres imágenes para hablar de la inmensidad e intensidad de la emoción y de lo pequeño del corazón que la contiene. Menciono dos. La primera: ese pecho es como un

³⁹ Ni en el *Tesoro* ni en *Dicc. Aut.* figura *chacho*, sí *cacho* como pedazo o como algo torcido, de donde, por extensión, pudiera derivar el significado de ‘cuerno’.

⁴⁰ “*Omnia iam vulgata: quis non Euristhea durum / aut inlaudati nescit Busiridis aras?*”: “Los restantes temas que hubieran podido cautivar con la belleza de un poema las ociosas mentes son ya universalmente conocidos; ¿quién ignora al duro Euristeo o los altares del detestable Busiris?” (*Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, introd. gral. J. L. Vidal, trad., introd. y notas A. Soler Ruiz, Gredos, Madrid, 1990).

⁴¹ “Estamos ya a los fines de los siglos. Allá en la edad de oro se inventaba; añadióse después; ya todo es repetir”.

⁴² “¡Oh tiempo aquel feliz, que con razones / sonoras se rendían corazones!”.

vaso limitado, y, como “pólvara oprimida” aborta “los conceptos mal formados”, “informes embriones”, partos “no sazonados”, “si bien de lumbres claras concebidos: / cuando hijos no lucidos / o partos no perfetos, / lucientes serán fetos / del divino ardimiento / que tu luz engendró en mi entendimiento” (vv. 19-24). La explicación en prosa de Méndez Plancarte es correcta. En la nota informa que *embriones* y *fetos* eran todavía “flamantes latinismos poéticos; no opacos tecnicismos de prosaicas fisiologías”, y aclara el verbo *abortar* como “dar a luz”; sin embargo, esto último es incorrecto, porque, justamente lo que dice sor Juana es que de tal abundancia “se salen” las ideas antes de tiempo y, por ello, “mal formadas”. Alatorre prescinde de la nota léxica (ya en Méndez Plancarte) y comenta la trabazón, que es todo el chiste del concepto, con el mito de Júpiter y Sémele (Ovidio, *Metamorfosis*, III, vv. 253-315): “la victoria que se celebra es la de un Júpiter tonante; el pecho de la poetisa es una Sémele, abrasada por tamaños ardores; y el informe embrión es este *Epinicio*, abortado como Baco-Dionisio, el hijo mal formado de Júpiter y Sémele” (p. 480). La segunda imagen es el pecho como una nube preñada, que, por la enorme carga de vapores exhalados por la tierra, revienta de pronto, y de su seno brota el rayo, “aborto luminoso”. En la edición de Méndez Plancarte se lee mal el v. 32: “el pavoroso *ceño* / que concibió la máquina fogosa...” (vv. 32-33), en lugar de “el pavoroso *seno*”; la corrección es de Alatorre: “en todas las ediciones se lee *ceño*; es raro que Méndez Plancarte no haya visto que el *ceño* no puede «concebir» nada; además, *ceño* no rima con el *trueno* del v. 30” (p. 481). Además, señala que muy probablemente todo este pasaje se inspire en versos de Agustín de Salazar y Torres (loa de la comedia *Elegir al enemigo*, vv. 401-404): “En el Fuego el *rayo airado*, / que de la *nube preñada*, / *víbora* ardiente, al nacer / *rompe las duras entrañas*”. En su prosificación, Méndez Plancarte entiende que “el pavoroso *ceño*” es aposición del rayo, y no anota nada.

Destaco también dos casos del *Primero sueño*. Para abrir boca el adjetivo inicial (tan variadamente interpretado): *Piramidal*. La nota de Méndez Plancarte se limita a citar unos versos de Quevedo: “¿No ves *piramidal* y sin sosiego / en esta vela arder inquieta llama...?”⁴³. Es todo. En cambio, la nota de Alatorre resalta la función y la fortuna del adjetivo:

la sombra que la Tierra proyecta “hacia arriba” cuando el Sol está “debajo” de nosotros es en realidad un cono, pero, por semejanza, puede llamarse “piramidal”, y *piramidal*—pienso yo— le pareció a sor Juana palabra más hermosa que *cónica* para empezar su gran poema. Lo que importa es el hecho de que, siendo ésta una descripción tan poética, se basa en una

⁴³ Versos iniciales del soneto “¿No ves piramidal y sin sosiego...?”, de *Las tres últimas musas castellanas*.

observación “científica”. La noche no “cae”, como convencionalmente se dice (cf. Quevedo, silva “Al Sueño”: al ponerse el sol, “al punto, ciega y fría, / cayó de las estrellas blandamente / la noche...”), sino que “sube”. Y esta novedad llamó la atención. El portugués Manuel Bernardes la copia cuando dice que, de noche, “o corpo da terra estende uma vasta *pirâmide de sombras* até o firmamento” (pp. 486-487).

El segundo caso tiene que ver con el debatido personaje mitológico que figura en el v. 94: Almone/Alcione. Dice sor Juana que el mar está ya tranquilo, los peces dormidos, “y entre ellos, la engañosa encantadora / *Almone*, a los que antes / en peces transformó, simples amantes, / transformada también, vengaba ahora”. Méndez Plancarte, a partir de la propuesta de Vossler, reprodujo *Alcione*, y anotó que se trata de la hija de Eolo, que

metafóricamente había transformado en peces (cautivándolos en las redes de su amor) a sus sencillos amantes, y que luego, esposa de Céix o Ceico, rey de Tracia, se arrojó desde la costa sobre su cadáver naufrago y fue metamorfoseada, igual que él, en Alción o Martín Pescador⁴⁴.

Alatorre comenta que hasta 1965 nadie había identificado a este *Almone* (que es como dicen las ediciones antiguas) y que la solución de Vossler y Méndez Plancarte no funciona porque “Alcione no tenía la fea costumbre de convertir en peces a sus simples amantes”. Según nuestro editor, Manuel Corripio Rivero, en una nota publicada en *Ábside* (vol. 29, 1965, pp. 472-481), descubrió que Jorge Bustamante, “un aficionado que a mediados del siglo XVI tradujo libremente y en prosa a Ovidio”, bautizó así a una náyade que aparece muy de paso en las *Metamorfosis* (IV, vv, 49-51)⁴⁵. También está el testimonio de Pedro Álvarez Lugo, contemporáneo de sor Juana, quien en su *Ilustración al “Sueño” de la décima musa mexicana* (ca. 1700), a propósito de este verso, comenta el nombre de *Almone* con la misma noticia sobre Jorge Bustamante⁴⁶. “Esto, por cierto –concluye Alatorre–, indica que sor

⁴⁴ Ed. cit., t. 1, p. 585; las cursivas son mías.

⁴⁵ “...nais an ut cantu nimiumque potentibus herbis / verterit in tacitos iuvenalia corpora pisces, / donec idem passa est...”: “[y duda de si hablar de], cómo una náyade con su canto y con hierbas de extraordinario poder convirtió unos cuerpos de jóvenes en *callados peces*, hasta que ella sufrió lo mismo...” (OVIDIO, *Metamorfosis*, eds. y trads. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Cátedra, Madrid, 1995). Las editoras anotan que “Onesícrito (Jac. 134F28) es el único que habla de la metamorfosis de esta náyade”, y, como se ve, en Ovidio no tiene nombre. Varios elementos favorecen la hipótesis de Corripio Rivero, aceptada por Alatorre: el tópico de los *tacitos pisces*, los “peces mudos”, la conversión de los amantes en peces y luego la de la misma náyade.

⁴⁶ “No he visto en mitológico de nombre la fábula de Almone. Halléla casualmente en el apollillado estiércol de un anónimo que, con estilo bajo, infamó el alto estilo de Ovidio transformando las frases elegantes de sus *Transformaciones* (traduciéndolas en lengua castellana. Dándole a la ninfa, que es en Ovidio Nais [*Nais*:

Juana no leía a Ovidio en latín, sino en la casi medieval traducción de Bustamante” (p. 492).

Para terminar, una breve mención de las divergencias en los criterios editoriales adoptados por cada sorjuanista:

1) Méndez Plancarte suele “corregir” y “hermosear” los textos adoptando normas modernas (y de *su* gusto). Por ejemplo, en relación con los pronombres personales de acusativo y dativo, Méndez Plancarte cita a Henríquez Ureña, según el cual sor Juana distinguía entre el *lo* acusativo y el *le* dativo, “como se ha hecho siempre en América”. Con este criterio, “corrigió” el leísmo y el laísmo de las ediciones antiguas, no propios de sor Juana, sino debidos “a los impresores europeos”. El problema es que lo hizo unas veces y otras no, sin razones claras. Para Alatorre, la atribución del leísmo a los impresores europeos no se sostiene, pues hay casos en que el *le* acusativo es necesario para la rima, lo que significaría que es uso lingüístico de la autora. En cuanto al *la* dativo, piensa que también puede ser uso de sor Juana, por contaminación, pues mantuvo trato asiduo con varios españoles y leyó muchos libros españoles. Otro caso son ciertas locuciones; por ejemplo, si las ediciones antiguas dicen “al modo *que* aquellos *que* / defendieron...” (núm. 3, v. 265), Méndez Plancarte enmendó “al modo *de* aquellos *que*...”; cambió *mesmo* por *mismo* (excepto en palabras rima). Al michoacano le disgustaron ciertos arcaísmos o formas “vulgares” como *arismética*, *carbunco*, *contradicción*, etc. y las corrigió. En todos estos aspectos, Alatorre se atiene a lo que dicen las ediciones antiguas, pensando que son, casi con seguridad, los usos de sor Juana.

2) Nuestro editor emplea un acento grave para destacar “una gala de versificación que sor Juana le imitó a Calderón”, que consiste en terminar versos octosílabos con partículas átonas, que “en virtud del ritmo, adquieren una especie de acento” (p. xlii).

3) Como la silva que es, Alatorre reproduce el *Primero sueño* sin división estrófica.

4) Dejo para el final el aspecto que quizá haya llamado más la atención de cualquier lector de la edición de Méndez Plancarte, especialista o no: la impresionante (y desesperante) profusión de mayúsculas, sintomática de la seriedad, solemnidad y adustas maneras del michoacano. Méndez Plancarte respetó las mayúsculas según normas latinas (gentilicios o cualquier adjetivo derivado de nombre propio), las usó para los títulos nobiliarios (*duque*, *conde*, *don*, etc.), pero también con este criterio tipográfico pretendió hacer relevantes vocablos especial-

náyade en latín], este nombre de Almone, dice así este autor sin nombre (hablando en persona de Alcítoe, que se ofrece a cantar a sus hermanas la fábula que quisieren de las muchas que sabe): *¿Por ventura queréis que os traiga a la memoria otra de Almone?...* (ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Para leer “Primero sueño” de sor Juana Inés de la Cruz*, F.C.E., México, 1991, p. 95).

mente significativos para él (Dios, Astros, Cielo, etc.)⁴⁷. Menos dado a la pompa y a la solemnidad, Alatorre elimina todas esas mayúsculas. (Por curiosidad las conté: ¡son poco más de 1630!)

Sor Juana merecía una edición así de cuidada. Es una fortuna que Antonio Alatorre haya puesto al servicio de su “alma gemela” su saber, su experiencia como lector, su rigor filológico, su pasión y su gozo, y nos haya legado así *su sor Juana*, en su forma más pura: sus versos.

MARTHA LILIA TENORIO
El Colegio de México

⁴⁷ Aunque, a veces, “le sale el tiro por la culata” y en su manía de poner mayúsculas a todo lo relacionado con Dios, lo confunde con las divinidades paganas; por ejemplo: “Si yo fuera tan feliz / que consiguiera aquel don / que a la *Sibila Cumana* / hizo al encendido *Dios*...” (núm. 14, vv. 13-16), cuando es evidente que este “Dios” no es *Dios*, sino Apolo.