

SOR JUANA Y LEÓN MARCHANTE

Sor Juana siguió muy de cerca la poesía de varios de sus contemporáneos, tanto españoles como novohispanos. Es muy probable que por medio de la Condesa de Paredes haya conocido las novedades de los poetas de moda en la Península¹. De aquellos autores, muchos hoy casi olvidados, hay uno particularmente importante por las muchas afinidades entre su obra y la de sor Juana. Me refiero a Manuel de León Marchante (1631-1680).

El Maestro León, como lo conocían sus contemporáneos, fue un poeta de gran ingenio, buen conceptista, hábil versificador, proclive a la experimentación e innovación métricas. Fue un autor muy solicitado y admirado², aunque sus obras no se publicaron hasta la primera mitad del siglo XVIII (lo que prueba que esa admiración se extendió hasta fechas muy tardías³). El siguiente juicio, característico

¹ Sabemos, por ejemplo, que fue una petición de la virreina el origen del romance de los celos, en respuesta a otro de José Pérez de Montoro, a quien la Condesa conocía y admiraba. Es probable también que por la virreina sor Juana haya conocido la obra de Agustín de Salazar y Torres y la de Vicente Sánchez.

² Como prueba de esa admiración, en el “Prólogo” del t. 1 (*Obras poéticas póstumas*, Madrid, 1722, s.p.), el editor cuenta la siguiente anécdota: alguna vez, Calderón de la Barca vio a un ciego “publicando” la “Relación en verso real de los toros de Me-co” (incluida en t. 1, pp. 155-161); le compró las dos docenas de ejemplares que llevaba, y comentó —escribe el editor— “con impaciencia discreta” que “eran más dignas de las mejores librerías, que para abandonadas por los ciegos”. La anécdota dice mucho de la popularidad de León Marchante: era apreciado tanto por autores cultos como por el público general.

³ En esas fechas, un anónimo admirador suyo se dio a la tarea de reunir toda su obra y, financiado por el librero don Fernando Monge (que debió de ser otro admirador), la publicó en tres tomos: el primero en 1722, el segundo en 1733, y un tercer tomo incompleto cuya fecha se desconoce. En el primer tomo se incluye parte de su lírica profana, de la religiosa y algunas obras de teatro menor (loas, sainetes, etc.). El segundo incluye toda su poesía religiosa (básicamente villancicos) y el tercero el resto de su poesía profana y de su obra dramática. Este último volumen parece interrumpirse en la p. 184. Tal vez el editor se apresuró a reunir todo el material y sacarlo lo

del desprestigio en que cayó el estilo conceptista durante el siglo XIX, nos deja ver qué cualidades de León Marchante lo hicieron tan célebre en su época:

Su ingenio despierto, su afición a las letras, el comercio con los numerosos vates de su época, el trato con toda clase de gentes y su notable facilidad de versificar, le hicieron ser uno de aquellos poetas corrientes y molientes de la decadencia, con todos sus defectos, con su nativo mal gusto y también con una aptitud extraordinaria para el manejo del conceptismo y del retruécano, en lo que pocos le aventajaron⁴.

“Humorista y chancero” —como lo califica Catalina García—, sus poemas dejan ver, por un lado, cierto desparpajo (en el buen sentido), por esa gran facilidad para el concepto ingenioso (aunque no muy elaborado); y, por otro, denotan un gusto enorme, una gran pasión por los versos: la medida difícil, complicada con esdrújulos finales o iniciales, las rimas en eco, el chiste escondido y burlón, el doble sentido, etc. Según su editor, el caso de León Marchante es como el del ruiñeñor, “le es tan genuino, conatural y gustoso el canto, que no le prorrumpe por interés o esperanza de aplauso (que son los dos incliamentos [*sic*] de los mortales), sino por la propria delectación y complacencia en el primor de sus gorgeos” (“Prólogo”, s.p.). (En este disfrute, también, ¡qué parecido a sor Juana!)

No sé si el término correcto para hablar de la relación entre la obra de sor Juana y la de León Marchante sea el de “influencia”. Se trata de dos autores muy representativos de su época. A los dos les toca vivir un momento de intensa renovación y experimentación formal; la osadía métrica y el gesto conceptista (a veces, de un conceptismo a ultranza) están ahí, flotando en el ambiente: es el espíritu de la época. En este amplísimo trasfondo, cuántas coincidencias o cuántas maneras parecidas pueden deberse a ese espíritu, a una moda de hacer las cosas, y cuántas son auténticas muestras de la presencia de un poeta en otro. Probablemente, buena parte de las semejanzas a las que ahora voy a referirme sean sólo “maneras de época” (cierto recursos, determinados acomodados métricos o estrófi-

más pronto posible; o tal vez no sea el trabajo del mismo editor, pues no está editado con el cuidado de los otros dos: poquísimos textos están fechados y prácticamente no hay anotaciones (que abundan en los tomos 1 y 2) sobre la historia de las diversas composiciones. Este tercer tomo es una rareza bibliográfica. A. PALAU, gran bibliógrafo y bibliófilo, supuso que ese volumen, que el editor había prometido en el prólogo del segundo tomo, nunca había llegado a imprimirse (*Manual del librero hispanoamericano*, Antonio Palau y Dulcet, Barcelona, 1976). Agradezco la generosidad del profesor Antonio Carreira por haberme dado la noticia de este tercer tomo.

⁴JUAN CATALINA GARCÍA, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1899, pp. 240-241.

cos, algunos temas o motivos, etc.); otras, en cambio, parecen ser deudas de sor Juana con León Marchante: pruebas de que leyó con atención la obra del español, y de que encontró dignos de continuación muchos de sus hallazgos métricos, de sus ideas, de sus agudezas. Creo, pues, que algunas coincidencias no son sólo de época, sino lecciones del Maestro León.

Supongo que el primer contacto de sor Juana con la obra de León Marchante fueron los villancicos. Como la monja, el poeta español fue un villanciquero de altos vuelos y muy prolífico. Dice Catalina García que algunas capillas como la Magistral, la Real Capilla y las Descalzas Reales “le exigieron con frecuencia villancicos, que su fácil pluma producía casi a la hora de pedirselos” (p. 241). Los villancicos circulaban con relativa facilidad por todo el mundo hispánico. Los maestros de capilla, generalmente músicos españoles, cambiaban de plaza con frecuencia y solían cargar con aquellas letras que consideraban más hermosas o más exitosas⁵. De esta manera, aun antes de la llegada de la Condesa de Paredes a la Nueva España (en 1680), sor Juana pudo haber conocido los villancicos del español. Así se explicaría que ya los primeros juegos sorjuaninos, los de 1676 y 1677, muestren los frutos de la lectura del poeta español. A él debe la monja buena parte de la factura de sus juegos: modo y concepción del villancico, las letras en forma de disputa (serias o jocosas), los villancicos “en metáfora de”, agudezas, libertad y variedad métricas, la estructura de sus ensaladas⁶, etc.

⁵ Según la investigación de AURELIO TELLO (“Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios...”, *Pauta*, 1996, núms. 57/58, 5-26), los villancicos “Pues mi Dios ha nacido a penar”, “Escuchen dos sacristanes”, “Venid, Mortales, venid a la Audiencia” (de la serie navideña de sor Juana), “Dios y José apuestan” y “Queditito airecillos” (del juego sorjuanino a san José) se repitieron después de 1689 (incluso hacia 1765) en diversas catedrales americanas (México, Lima, Cuzco, Sucre). Quizás los autores de villancicos, ante la premura, entregaran juegos incompletos y el maestro de capilla los completara con letras de series anteriores. LEÓN MARCHANTE era de los villanciqueros más populares y, por tanto, sus letras se repetían en otras plazas y otras fechas: varias letras de juegos novohispanos anónimos están incluidas en sus *Obras poéticas póstumas*; por ejemplo, los villancicos “Pastorcillo que al sueño entregado” (de un juego de 1670 para la Iglesia Magistral de san Justo en Alcalá; *Obras poéticas...*, t. 2, p. 72) y “Ha del Mundo” (de una serie de 1677 para la misma iglesia; t. 2, p. 175) están incluidas en un juego poblano de 1688 (Fondo Conventual del Museo Nal. de Antropología).

⁶ LEÓN MARCHANTE casi no compuso ensaladas. En sus *Obras* sólo hay una, sin tal denominación: un villancico convencional en el que intervienen negros, gallegos, vizcaínos, portugueses y castellanos, cada uno con su jerga, y en la que el final del estribillo reza: “Pues oyga el Rey de la Estrella, / y por si la tonadilla / gusta de la *ensaladilla*, / haga colación con ella” (t. 2, pp. 130-131). Sin embargo, muchos de los juegos del español son una especie de “gran ensalada”, en la que las introducciones de cada letra están relacionadas entre sí: son el eje narrativo de todo el juego, las encargadas de presentar cada una de las letras. Sor Juana conforma sus ensaladas con esta misma estructura: una introducción que sirve de eje narrativo, interrumpida por diversas composiciones (negrillas, diálogos chuscos o macarrónicos, bailes, gallegos, etc.).

Para empezar están esos villancicos “en metáfora de” alguna disciplina⁷. León Marchante tiene varios, sobre todo a la Navidad: “Esta Gramática nueva / es Regla un Verbo Divino, / que nunca en él se halló tiempo, / si no es el Infinitivo; / y aunque es él quien con Arte / todo lo hizo, / por nosotros se ha hecho / Verbo Pasivo...” (t. 2, p. 33). “La Elegancia explicar quiere / todas las Figuras oy / con que Dios prometió al mundo / la Retórica de Dios...” (t. 2, p. 34). “La Lógica, que distingue / lo falso y lo verdadero, / la Verdad de Dios que oy nace / demuestra en sus argumentos. / Atiéndala el mundo, / supuesto que es ciego, / que por el oído / verá lo que es cierto...” (t. 2, pp. 34-35). “Atiendan los que desean / victorias en sus batallas / a las Reglas que da el Niño / a la Milicia christiana. / Al arma, al arma, al arma, / que el que esta guerra sigue / tendrá gloria en la Patria...” (t. 2, p. 48).

Sor Juana practica mucho este juego. En sus villancicos a la Asunción, de 1676 (OC, t. 2, pp. 6-17)⁸, María se presenta como experta en diversas disciplinas. Es toda una autoridad en teología: “Ninguno de Charitate / estudió con más fatiga, / y la materia de Gratia / supo aun antes de nacida. / Después la de Incarnatione / pudo estudiar en sí misma, / con que en la de Trinitate / alcanzó mayor noticia”; en música: “Desde el ut del Ecce ancilla, / por ser el más bajo empieza, / y subiendo más que el Sol / a la de Exaltata llega. / Propriedad es de natura / que entre Dios y el hombre media, / y del Cielo el be cuadrado / junta al be mol de la tierra...”; en retórica: “Su exordio fue Concep-

⁷ Los poemas “en metáfora de” son característicos del conceptismo sacro. Desde el siglo XVI, Alonso de Ledesma, Alonso de Bonilla, entre otros, venían haciendo este tipo de trabajo: la invención de una alegoría continuada a lo largo de toda una composición para cantar las más convencionales historias catequísticas (véanse, por ejemplo, “Al Nacimiento, en metáfora de una deuda”, “Al Bautismo de Cristo por san Juan, en metáfora de unicornio”, “A la Resurrección de Cristo, en metáfora de un día de sol”, todos romances de LEDESMA: *Conceptos espirituales y morales*, ed. F. Almagro, Editora Nacional, Madrid, 1978). La necesidad de variación en los juegos de villancicos provocó, seguramente, que el juego se intensificara. Durante el Barroco, el procedimiento se usó sin recato alguno: el nacimiento de Cristo como una jornada de caza, la Asunción de la Virgen como una aventura caballeresca (con la misma Virgen como “dama andante”), etc. Éste es el gran movimiento al que se integran sor Juana y León Marchante. Cuando hablo de la enseñanza del español, me refiero específicamente a las composiciones “en metáfora de” cualquier disciplina: lógica, gramática, retórica, etc. Estos villancicos “en metáfora académica” no son frecuentes. Es León Marchante su gran cultivador (y mi suposición es que sor Juana parte de él). Y aquí también hay que aclarar: según CURTIUS el empleo metafórico de términos académicos procede del sistema escolar de la Edad Media (*Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, F.C.E., México-Buenos Aires, 1955, pp. 591-593). Como tantas otras cosas, esta curiosidad estilística pasó al Barroco español del siglo XVII (cf. los ejemplos de Curtius, *loc. cit.*). Lo que hay que destacar, pues, no es la novedad del recurso, sino el jugo que saben sacarle León Marchante y sor Juana, esta última, casi siempre, con más fortuna que el español.

⁸ Uso la siguiente edición: *Obras completas*, 4 ts., eds. A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, F.C.E., México, 1951, 1952, 1955 y 1957.

ción / libre de la infausta suerte; / su vida la *narración*, / la *confirmación* su Muerte, / su *epílogo* la Asunción...”

En sus villancicos a san Pedro Apóstol de 1677, sor Juana recrea el episodio de san Pedro y Malco “en metáfora de” diversas disciplinas. De métrica: “Viendo a Malco sin *mensura*, / del furor a que le incita / su locura, / le puso con sangre escrita / la *cesura*. // A su Maestro vengando, / un *verso heroico* empezó; / mas negando, / el *pentámetro* imitó cojeando” (t. 2, p. 51). De esgrima: “Viendo la *treta* de Malco, / se la penetró tan diestro, / que sin valerle el atajo, / hizo la ganancia Pedro, // pues libertando el alfanje / y dando con el pie izquierdo / *compás curvo*, le alcanzó / a herir el lado derecho” (t. 2, p. 55). De lógica: “Mejor las razones hila / vuestro acero sin misterio, / pues cuando su corte afila / contra Malco, arguye en *Ferío*, / y en *Caelarem* con la ancilla” (t. 2, p. 53). Esta última letra, tan bien lograda, tan ingeniosa en la trabazón del tema con los nombres de los silogismos y demás tecnicismos de la lógica, se parece muchísimo a la décima de León Marchante, “A una dama desdeñosa y no muy recatada”:

A un silogismo de Amor,
 puesto en *Dari*, sin violencia,
 por no estar la consecuencia,
 concedisteis la mayor;
 al interés, la menor
 negáis, en capa de honrada:
 Todo esso no importa nada,
 si vos formal lo entendéis,
 pues no importa le neguéis,
 si ella por sí está probada
 (t. 3, p. 22)⁹.

También muy parecido al uso de León Marchante es el recurso cómico del latín macarrónico. Desde Góngora¹⁰, el juego es casi el mismo: el diálogo entre un culto (generalmente un sacristán o un estudiante) que presume sus latines y un ignorante que no entiende nada y responde puros disparates: “*Hodie Nolascus divinus / in Caelis est collocatus*. / —Yo no tengo asco del vino, / que antes muero por tra-

⁹ A diferencia de sor Juana, que prácticamente reduce el juego “en metáfora de” a los villancicos (y uno que otro texto más, como algunos poemas de retrato), LEÓN MARCHANTE lo emplea a lo largo de toda su obra. Por ejemplo, las décimas “Combidando una dama a su galán a finezas amorosas, en metáfora del juego del hombre” (t. 3, p. 23), las seguidillas “Quéxase un amante de la esquividad de su dama, en metáfora de testamento” (t. 3, p. 45), o, para volver a la analogía con disciplinas, estas redondillas a una dama “en términos de gramática”: “Por un afecto sin tasa / mi genio, Señora, *activo* / de vuestro *Nominativo* / a daros el día passa...” (t. 3, p. 42).

¹⁰ En sus décimas “Al conde de Salinas”: “lo que exponen mis hermanos, / los más doctos sacristanes, / sobre el *Dimisit inanes*, / que perdonó los enanos” (*Obras completas*, recop., pról. y notas de J. e I. Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1966, p. 326).

garlo. // —*Uno mortuo Redemptore, / alter est Redemptor natus. / Yo natas buenas bien como, / que no he visto buenos natos*” (SJ, t. 2, pp. 40-41). “*Quando el Niño está llorando. / Tace, tace, amicus meus. / ¿Para qué quiero yo tazas, / quando Dios hace pucheros... // Si Domino non cantabis, / non habebis partem mecum. / Pues yo soy Gallego, acaso, / para renegar de Meco?*” (LM, t. 2, p. 147)¹¹. En otro caso, León Marchante refuerza la comicidad con un ignorante convertido en “traductor” que “traduce” para los demás los latines del estudiante: “*Sum Scholasticus pauper / a Nativitate mea, / et accepit Doctorarum / civitas Salamanquesa. / Esto es decir, que la mula / viene manca de una pierna; / u que el buey está muy viejo, / pues anda con la muleta*” (t. 2, p. 125)¹².

En los dos autores, los temas de los villancicos son los obligados: Navidad, diversos santos, Corpus Christi, etc. Aun dentro de una temática tan predecible y convencional, sor Juana y León Marchante destacan con sus composiciones a san José, un santo poco representado en los villancicos. Los *Catálogos de villancicos de la BNM* sólo registran cinco composiciones a san José: dos de Lisboa (1615 y 1618), una letra de León Marchante (ca. 1679), el juego de sor Juana (1690) y un oratorio del siglo XVIII¹³. Por esta escasez de antecedentes

¹¹ En la letra de SOR JUANA conversan un “bachiller afectado” y un “barbero ignorante”; en la de León Marchante un sacristán y un bárbaro. Curiosamente, aunque en la versión de Méndez Plancarte el “ignorante” del villancico sorjuanino es un “bárbaro”, todos los textos originales dicen “barbado” (cf. *Segundo volumen*, ed. facs., UNAM, México, 1995, pp. 60-61). Méndez Plancarte corrige la supuesta errata; pero “barbado” podría ser una alusión lúdica al “barbero original”, al de León Marchante. No es la única vez que sor Juana, como jugando, reconoce una deuda literaria; véanse, por ejemplo, el romance de los celos (t. 1, pp. 9-17), o, sobre su co-autoría de *La Segunda Celestina*, el “Sainete Segundo” de *Los empeños de una casa* (vv. 49-66).

¹² Otra vez estamos ante un recurso que sor Juana restringe al ámbito de los villancicos y que en León Marchante es una práctica extendida a toda su obra: “*Audi, precor, bella Nise, / un chiste valde gracioso, / que velociter te cuento, / meliori modo, quem possunt [sic] / Scilicet, que ayer tarde / espontaneus, quidam homo / se fue per non repugnantium / al mercado motu proprio. / Halló a una frutera tandem, / que ab extrinseco su rostro / le pareció a prima facie, / que era bonus, bona, bonum*”. Se trata de una ingeniosa “xácara trobada”: el “quidam homo” solicita no muy decentemente a la frutera hasta que ésta se enfada “y por poco / con fructibus le arrojara / pesas, valanzas et totum...” (t. 3, p. 40). Aquí el juego con el latín no está en la disparatada glosa del ignorante, sino en el uso de la lengua culta dentro de una composición cómica, y no sería como se esperaría. Es la misma idea de un villancico sorjuanino: “Yo soy todo un alfiñiqui; / pues, Cielos, ¿qué es lo que medro / con Gallo que espantó a Pedro? / *Metuo, timeo malum mihi / ¿Sólo por un tiqui-miqui / me tengo que estar aquí? / ¡Qui-qui-riquí!*” (t. 2, p. 58).

¹³ *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, y *Catálogo de villancicos y oratorio en la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVIII y XIX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990. Los villancicos de Lisboa son de Manuel de Piño, *Villancicos y romances a la Navidad del Niño Jesús, Nuestra Señora y varios sanctos*, 1615, ff. 69r-69v; y *Segunda parte de villancicos y romances...*, 1618,

resulta muy curioso que los dos autores coincidan, por un lado, en el tema de los celos del santo, y por otro, en la antítesis “ver dormido/ no ver despierto”. En el pasaje de san Mateo (1: 18-25), san José sufre por la deshonra, no por celos. Incluso, parece tratarse de una emoción no muy correcta en el esposo de María; por eso Méndez Plancarte, en las notas al villancico de sor Juana, comenta: “Por licencia poética, llama Sor J. celos a la zozobra de S. José... No lo fueron sin duda, en sentido propio” (t. 2, p. 426). Sin embargo, para los dos poetas los celos son el motivo central:

Para no ver el Preñado,
José, que le daba enojos,
de María, los dos ojos
ha cerrado...

Hablóle un Ángel glorioso,
porque solo pudo ser
bastante a satisfacer
a un celoso

(SJ, t. 2, p. 145).

Si los celos son temor
de perder lo que se quiere,
el que a Joseph no tuviere
no sabe qué es casto amor...

Busca en las tormentas puerto
porque le dixo Gabriel:
Tu esposa dará un clavel
y Jesús le llamarás...

(LM, t. 1, pp. 44-45).

Pareciera que León Marchante es más ortodoxo: san José no puede sufrir celos pues éstos son producto del amor carnal y no del casto; pero versos más adelante menciona el alivio del santo con la revelación del ángel (si hubo alivio, había dolor). Durante el sueño, Gabriel le descubre la verdad que despierto no puede ver:

¡Cuán contrario que anda Dios
del orden natural nuestro,
pues hace incierta la vista,
haciendo verdad el sueño!

Despierto Joséf ignora,
y dormido sabe: luego
duerme cuando está velando,
vela cuando está durmiendo...

(SJ, t. 2, p. 146).

Un joven le habla en lo cierto,
y a su cuidado rendido,
Joseph vino a ver dormido
lo que no pudo despierto...

De su sueño considera
que es verdad calificada;
que siendo dicha soñada
fue mucho ser verdadera...

(LM, t. 1, pp. 44-45).

Habiendo tan pocas representaciones literarias de san José, es notable un tratamiento tan parecido.

Una de las virtudes de los villancicos sorjuaninos es su gran variedad de formas y metros. Aquí también sor Juana recurre a prácticas ya probadas por León Marchante. En algunos casos, parece tratarse de calcos evidentes; en otros, de ideas o hallazgos métricos que la monja continúa. Por ejemplo, una forma villanciqueril bastante co-

ff. 61r-61v. El oratorio (*Al feliz tránsito del glorioso esposo de María Santísima san Joseph*) se cantó en Palma de Mallorca en 1756.

mún son las estrofas aconsonantadas rematadas con refrán. Los dos poetas coinciden, específicamente, en el empleo de una variedad de esa estrofa: una especie de redondilla alargada, en la que al cuerpo normal de la redondilla (abba) se añaden dos versos (ac), de los cuales el primero sirve de unión con la “redondilla” y el segundo introduce la rima del refrán:

El Cielo y la Tierra este día
compiten entre los dos:
ella, porque bajó Dios,
y él, porque sube María.
Cada cual en su porfía,
no hay modo de que se avengan.
—¡Vengan, vengan, vengan!
(SJ, t. 2, p. 3).

Pastores, vamos andando,
e veremos nun portal
a o Señor de Portugal,
pur casteyjaos chorando,
que ainda que está tembrando.
Pe lo común interés:
*que muyto morra de amores,
si saben que è Portugués?*
(LM, t. 2, p. 158).

Otra coincidencia curiosa, pero esta vez por su rareza en juegos de villancicos, es el uso de la cuarteta 7-7-7-11, llamada “endecha real”, ampliamente representada en las letras de León Marchante y de sor Juana. Según Navarro Tomás¹⁴, esta cuarteta se generalizó hacia mediados del siglo XVII y fue cultivada principalmente por Francisco de Trillo y Figueroa y por sor Juana. Sintomático del olvido en que se ha tenido a León Marchante, Navarro Tomás no tomó en cuenta la obra del villanciquero español, en la que abundan las endechas reales, como tales o con modificaciones. León Marchante no sólo usó más que la monja la endecha real, sino que experimentó exitosamente con ella, mientras que el empleo de sor Juana fue bastante convencional. Compárese la endecha sorjuanina con las “endechas con esdrújulos” del español:

Contra un[a] tierna Rosa
mil cierzos [se] conjuran¹⁵:
¡oh qué envidiada vive,
con ser breve la edad de la
[hermosura!
(SJ, t. 2, pp. 169-170).

¡La ley de los deseos
que fatigó prolíxa la esperanza
con quietas possessions,
corona sus amantes finas ansias!
Legislador benévolo
viene a restituir
fueros, que el hombre pérfido
derogó en un pensil.

¹⁴ *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University Press, Syracuse, NY, 1956, p. 266.

¹⁵ En la ed. de Méndez Plancarte hay dos errores en la reproducción de estos versos: “Contra un tierna Rosa / mil cierzos conjuran”. El primero parece una errata; el segundo verso sin el *se* resulta de seis sílabas, además de que el pronombre va con el sentido del verso: *conjurarse*, según el *Dicc. Aut.*, significa “unirse, aliarse, confederarse contra el Superior u otra persona”.

Mortales, oíd,
 que obediencias costosas al mundo
 ofrecen de gracia el bien más feliz
 (LM, t. 2, pp. 184-185)¹⁶.

Coinciden también en el uso de una variante de la cuarteta octosílaba tradicional: una especie de cuarteta de pie quebrado, pero con el cuarto verso pentasílabo. La fuente de los dos pudo haber sido la misma: las coplas de pie quebrado “De un borracho a una bota”, incluidas por Josef Alfay en su recopilación *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (Zaragoza, 1654)¹⁷: “A una bota de Peralta / un cofrade de la copa / con lengua roma le dijo / de esta manera”. El pie quebrado de 5 sílabas y no de 4 (que era lo “normal”) tiene un efecto grotesco, una función onomatopéyica: alude a la media lengua del borracho. Sor Juana usa la cuarteta con esa misma función en el “vizcaíno” de la ensalada de la Asunción 1685: “señora *Andre* María, / ¿por que a los Cielos te vas / y en tu casa *Aranzazú* / no quieres estar?” (t. 2, p. 98; la media lengua es la del vizcaíno). León Marchante no da a la cuarteta esa función onomatopéyica, pero conserva el sentido jocoso-representacional: “Después que, porque se usa, / tantas chanzas he gastado, / que anda ya mi pobre Musa / de pie quebrado” (t. 1, p. 80)¹⁸. Que es, por otra parte, la misma idea de la décima de sor Juana en que retrata a una bella:

¹⁶ SOR JUANA usó la endecha real en cuatro letras de villancicos (t. 2, pp. 123-124, 133-134, 151-152 y 169-170), en las composiciones a la Condesa “Divina Lisi mía” y “Qué bien, divina Lisi” (t. 1, pp. 210-212), en las letras XVI y XXVI a san Bernardo (t. 2, pp. 198 y 210). Empleó también una subespecie de endecha real (6-6-6-11) en una letra de la Asunción 1679 (t. 2, pp. 65-66). La misma estrofa aparece en las *Obras pósthumas* de LEÓN MARCHANTE con diferentes nombres: “endechas reales endecasílabas” (t. 2, p. 272), “endechas endecasílabas” (t. 2, p. 332), “endechas reales” (t. 1, pp. 40-41, y t. 2, pp. 183-184), “romance endecasílabo” (t. 3, p. 39). Desde el *Rengifo* de Vicéns (1703) se llama a esta forma endechas endecasílabas “porque constan de algún pie de 11, que ordinariamente es el cuarto verso de cada copla” (JUAN DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, ed. J. Vicéns, Imprenta de María Ángela Martí Viuda, Barcelona, 1759, p. 68). Y, entre las innovaciones del español, pueden verse sus “endechas endecasílabas” 8-8-8-8-7-7-7-7-11 (la asonancia cae en los versos en cursivas y cambia de estrofa a estrofa) (t. 2, p. 176), las cit. *supra* (p. 550) “endechas con esdrújulos” 7-11-7-11 [1ª asonancia]-7(v. esdrújulo)-7-7(v. esdrújulo)-7-7-11-11 [2ª asonancia] (t. 2, pp. 184-185), unas “endechas” 8-7-8-11, o las “endechas son seguidillas” 8-8-8-8-11-7-7-7-7 (t. 2, p. 126).

¹⁷ Cf. ANTONIO ALATORRE, “Avatares barrocos del romance: de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz”, *NRFH*, 26 (1977), p. 384, y p. 417 para lo que se refiere a sor Juana.

¹⁸ LEÓN MARCHANTE usa estas coplas de pie quebrado (con pentasílabo y no tetrasílabo) con fines cómicos: “A Dios, Clori de mi vida, / y no sientas que no viertan / llanto mis ojos, que son / sus niñas puercas...” (t. 3, pp. 44-45); o bien para aligerar el tono narrativo propio de la cuarteta octosílabo convencional y dotarla de un registro lírico especial: “Mançanares soy, mi Niño, / que de agua estoy sediento, / y vengo a hurtar la que corre / de esos pucheros” (t. 1, p. 8).

...talle airoso, cuerpo bello,
cándidas manos en que
el cetro de Amor se ve,
tiene Fili; en oro engasta
pie tan breve, que no gasta
ni un pie.

(t. 1, p. 261).

Otra curiosidad métrica de los villancicos de los dos poetas es el uso de liras, estrofa rarísima en este tipo de composiciones¹⁹. Creo que la idea de incluir liras en letras de villancicos es una innovación de León Marchante, que encontró en sor Juana una entusiasta seguidora: mientras que el primero tiene una única letra con esta forma, cinco letras sorjuaninas están escritas en liras de diferentes tipos²⁰. Lo curioso es que las únicas liras del español forman parte de su serie navideña de 1677 que incluye tres villancicos que sor Juana tomó para completar su propio juego a la Navidad. Las liras de tres de las letras sorjuaninas coinciden con las de León Marchante en la organización de las rimas (abbaaC) y en el número y disposición de heptasílabos y endecasílabos:

El Sol que el día escribe
con línea que luz dora,
es parto de la Aurora,
que el monte le recibe,
sirviendo a su decoro
mantillas de esmeralda en Cuna

[de Oro

(LM, t. 2, p. 171).

De tu ligera planta
el curso, Fénix rara,
para, para,
mira que se adelanta,
en tan ligero ensayo,
a la nave, a la cierva, al ave,

[al rayo

(SJ, t. 2, pp. 60-61).

El trabajo de la monja es más refinado; y en ese refinamiento está siguiendo sus propios modelos, concretamente, Salazar y Torres y Vicente Sánchez:

Quando Paris severo
dio el premio a la más bella,
ella, ella
lo mereció primero;
no lo niega ninguno:

Ingrata, hermosa, Antandra,
entre cuyas centellas
bellas
el alma es salamandra
que respira, encendida,

¹⁹ Cf. CARMEN BRAVO VILLASANTE, *Villancicos de los siglos XVII y XVIII*, Magisterio Español, Madrid, 1978; MANUEL ALVAR, *Villancicos dieciochescos*, Delegación de Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1973; el *Catálogo de villancicos...*, y el *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVIII y XIX*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.

²⁰ Por ejemplo: en la letra 8 del juego a la Asunción de 1685, sor Juana usa la lira de cinco versos abbaA; y en la letra 1 de san Pedro Apóstol 1677, el sexteto-lira aBaBCC.

Paris, Venus, Palas, Juno dulce ardor, blando incendio, ardiente vida
 (*Cýthara de Apolo*, pp. 16-17). (*Lyra poética*, p. 85)²¹.

La historia de estas liras podría ser la siguiente: como ya dije, la idea original de incluir liras en villancicos, así como el esquema general (orden y número de heptasílabos) podrían ser de León Marchante; de ahí la tomó —supongo, por estrictas razones cronológicas— Vicente Sánchez; luego Salazar y Torres y por último sor Juana²².

Como puede verse, no es posible (y no es mi intención) afirmar que, en todos los casos que acabo de citar, la influencia principal de sor Juana haya sido únicamente León Marchante. Estamos —repito— en una época de gran experimentación; por todas partes surgían ideas nuevas. En este contexto habría que ubicar las búsquedas de los dos poetas. Sin embargo, hay cosas sorjuaninas que parecen estar directamente inspiradas en algo del villanciquero español; por ejemplo, el villancico sorjuanino “Por celebrar del Infante” (de la serie navideña de 1689):

1. Pues está tiritando
 Amor en el hielo,
 y la escarcha y la nieve
 me lo tienen preso,
 ¿quién le acude?
 2. ¡El Agua!
 3. ¡La Tierra!
 4. ¡El Aire!
 1. ¡No, sino el Fuego!

²¹ Sor Juana parece haber tomado el primer endecasílabo (el de 7 y 11) de Salazar, y el segundo (el plurimembre) de Sánchez. No hay duda de que conoció la obra de estos autores, pues, en relación con la de León Marchante, sus obras se publicaron muy pronto (la *Cýthara* es de 1681 y la *Lyra* de 1688). Además, de Vicente Sánchez se sabe que fue un villanciquero muy influido por León Marchante: compusieron villancicos por las mismas épocas y para las mismas iglesias (los dos trabajaron mucho para la catedral de Zaragoza). Incluso, según los datos del *Catálogo de villancicos*, algunas letras se han atribuido indistintamente a Sánchez o a León Marchante, tanto en eds. sueltas como en las *Obras* de cada uno. (Para no alargar demasiado esta nota cito sólo un caso, pero hay tres o cuatro más: la letra “Porque el valle es oy la cuna” aparece como de León Marchante en la suelta *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento... en la Iglesia de Toledo... año de 1677*, y también está recopilada en el t. 2 de sus *Obras*, pp. 170-171. En otra suelta, *Villancicos que se cantaron en los Maytines de los Reyes en la S. Iglesia Metropolitana...*, en el *Templo del Pilar, este año de 1678*, se atribuye a V. Sánchez e igualmente está recogida en su *Lyra*, pp. 210-211.)

²² A partir de sor Juana, este tipo de lira se hizo popular en juegos de villancicos: “Hechizo al mundo ha sido / la gracia con que encanta, / canta, canta, / María, que ha nacido / a enjugar nuestro llanto, / con acento sonoro dulce canto” (anónimo, “Al Nacimiento de María”, México, 1691: Fondo Conventual de la Bib. del Museo Nacional de Antropología).

1. Pues al Niño fatigan
sus penas y males,
y a sus ansias no dudo
que alientos le falten,
¿quién le acude?

2. ¡El Fuego!

3. ¡La Tierra!

4. ¡El Agua!

1. ¡No, sino el Aire!

(t. 2, p. 112).

Se trata de una variante de la endecha real (7-6-7-6-11-5), pero con asonancia variable para que entren al final las palabras temáticas “fuego”, “aire”, “agua” y “tierra”. Compárese esta letra con las “endechas endecasílabas” de León Marchante, formadas por cuatro tiradas de coplas, más elaboradas que en sor Juana (8-8-8-7-7-7-7-7-11), también con asonancia variable para que entren las mismas palabras “fuego”, “agua”, “tierra” y “aire”:

1. ¡Candor de la Luz Eterna,
baxe ya tu amante incendio
porque en pavesas consume
las armas y el escudo de mis yerros!
2. El Fuego pronostique,
que de amor al empeño,
hacerse lenguas sabe,
en medio del silencio,
sujetando a tu Imperio,
el Ayre, la Tierra, el Agua y el Fuego.

1. Lluevan las nubes al Justo
y a las caricias del Alva,
apresure el cumplimiento,
pues que diste, de dárnosle, Palabra.
2. Las herizadas olas
no inquieten más la playa;
siendo contra su orgullo,
tu precepto, muralla:
sirviendo a tu alabanza,
el Fuego, la Tierra, el Ayre y el Agua

(t. 2, pp. 176-177).

Supongo que sor Juana se inspiró en León Marchante no por el manido recurso a los cuatro elementos, sino por la idea de mezclar dos formas métricas: endechas (muy experimentales en los dos poetas) y seguidillas (por el cambio de asonancia).

Finalmente, en relación con los villancicos, estarían los cuatro “plagios” que Méndez Plancarte siempre negó. Resumo brevemente esta historia, pues la he tratado ya en otro lado²³. Se trata de las tres

letras navideñas que mencioné antes y de una que forma parte del juego a Santa Catarina de 1691. Éstas son: 1) “Escuchen dos sacristanes” (SJ: t. 2, pp. 124-127; LM: t. 2, pp. 167-168), que es la última de una serie de León Marchante para las Descalzas Reales, Madrid, 1676, y que, por si fuera poco, va precedida de esta nota: “En la Cathedral de la Puebla de los Ángeles (en Nueva España) se repitió esta Letra el año de 1689”. 2) “El alcalde de Belén...” (SJ: t. 2, pp. 115-116; LM: t. 2, pp. 172-173), cantada en Toledo para la Navidad de 1677, también con la aclaración de que se repitió en Puebla en 1689²⁴. 3) “Pues mi Dios ha nacido a penar” (SJ: t. 2, pp. 119-121; LM: t. 2, p. 177), con la misma anotación de las anteriores²⁵. 4) “Vítor, vítor, Catarina...” (SJ: t. 2, pp. 170-172; LM: t. 2, pp. 350-351). En este último caso no hay comentario del editor²⁶.

No cabe duda, pues, que el gran maestro de sor Juana en la confección de villancicos fue León Marchante. Estoy convencida de que los villancicos sorjuaninos serían muy diferentes de no haber mediado la enseñanza del poeta español.

En el resto de la obra sorjuanina hay otras huellas de León Marchante: usos parecidos, semejanzas de tono, de procedimientos, coincidencias en las ideas y conceptos para tratar los temas eternos (celos/ausencia, amor, retrato, pintura/realidad, etc.), en fin —lo reconozco— cosas y rasgos de la época. Por ejemplo, encuentro cierta afinidad en el humor; y no me refiero a los chistes, equívocos o juegos de palabras típicos del momento, sino en especial al humor “fraeluno” del Maestro León²⁷. El español escribió cosas bastante subidas de tono. Por sus temas, Huerta Calvo lo ha llamado “especie de Que-

²³ Véase el Apéndice de mi trabajo *Los villancicos de sor Juana*, El Colegio de México, México, 1999.

²⁴ Esta letra presenta, además, el problema de una “patente métrica” erróneamente atribuida a sor Juana. La composición está escrita en las llamadas “seguidillas reales” (estrofas romanceadas 10-6-10-6, con asonancia variable). Según Manuel Alvar (*op. cit.*, p. 43), esta seguidilla es invención de sor Juana. Sin embargo, en toda la obra sorjuanina sólo aparece en dos ocasiones: esta letra y “Pues mi Dios ha nacido a penar”, las dos de León Marchante. En cambio, el poeta español la usa mucho, sobre todo, en sus villancicos: t. 2, pp. 172-173, “siguidillas reales”, pp. 177-178, “coplas de quebrados con tercetos”, pp. 319, 320, “metro”, p. 376, “canción”. Con las “patentes métricas” pasa lo mismo que con las atribuciones: siempre las acaparará el poeta más famoso.

²⁵ También la métrica de este villancico es muy novedosa. Entre otros hallazgos está la idea de entrelazar dos asonancias, lo que no es una práctica sorjuanina y sí un recurso frecuente en León Marchante (cf., además de este caso, t. 2, pp. 81-82, 151-152, 184-185).

²⁶ El informado editor de León Marchante debió conocer los tres tomos de sor Juana, por eso sabía dónde y cuándo se habían cantado esos villancicos. Sabiendo de la atribución a la poeta novohispana, los mantuvo como parte de la obra de León Marchante. Debió estar muy seguro de cuál era la autoría auténtica.

²⁷ Aunque, ciertamente, hay alguna coincidencia en la naturalidad y eficacia de los juegos de palabras de los dos poetas. Véase, por ejemplo, el chiste de León Mar-

vedo *a minore*²⁸: “A un nobio impotente y calvo” (t. 3, p. 47), “Un hombre con dos corcobas fue a visitar a San Diego” (t. 3, p. 78), “A un borracho” (t. 3, p. 25), “Matraca a un boticario” (t. 3, p. 26), décimas “Haviendo un poeta hecho un romance satýrico, le sirvió de pañuelo en cierta necesidad al Autor...” (t. 3, p. 26), “A una dama que estándose cortando un callo, se hirió el pie” (t. 3, p. 34), o su muy ingeniosa “Relación de la singular estratagema con que el rey Pedonio se libró de la estrecha prisión en que le tenía el bárbaro Polifemo” (sobre el descuido oloroso de una dama; t. 1, pp. 173-176). Esta “Relación”, “perteneciente” a la saga de la super culta “Fábula de Polifemo y Galatea”, cuenta la historia del rey Pedonio que vivía en Fuente-Rabía, lugar oculto entre dos montes y “con muy malos aires siempre”, donde lo tenía preso Polifemo, “un gigante que tiene / no más que un ojo”. Una noche “...obscura, / toda silencio, / donde sólo se oía / silvar el viento”, el rey Pedonio, haciendo un ruido “que escucha la nariz más aguda / y dexa / sin daño las orejas”, logró escapar, en una hazaña digna de memoria (pues el pobre rey tiene la mala fortuna de ser escuchado y olido por donde se presente):

Mas viendo que le escuchan
con el olfato,
esto dixo Pedonio,
de ira bufando:
Cuidado,
estén todos al cabo:
Veamos
lo que va desbuchando.
Silencio,
pongan todos el dedo.
Decidle a este gigante,
mil veces ciego,
que advierta cuánto es fácil
soltarse un preso;

chante para concluir las décimas “a una dama que pidió a un caballero que la visitara”: el caballero la visitó y ella se excusó por encontrarse con otro caballero de apellido Nieto: “Y pues mi amor se consuela, / si tu fe sentida está, / pues tratas con Nietos ya, / ve y cuéntaselo a tu abuela” (t. 3, p. 16). Y éste de sor Juana, en el romance dedicado a fray Payo: “Ilustrísimo Don Payo, / amado Prelado mío; / y advertid, Señor, que es de / posesión el genitivo:... / Mío os llamo, tan sin riesgo, / que al eco de repetirlo, / tengo ya de los ratones / el Convento todo limpio” (t. 1, pp. 32-33). Como puede verse, se trata de juegos no muy elaborados, fáciles pero ingeniosos, frescos e inteligentes. A diferencia de la poesía de sor Juana, la de León Marchante es un discurrir constante de chistes, retruécanos e ingeniosos equívocos, casi uno tras otro, con poco espacio para la reflexión.

²⁸ “La risa del inquisidor (en torno a la *Picaresca*, de León Marchante [sic])”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8: *El teatro español de fines del siglo XVII*, eds. H. de Boer y F. Sierra Martínez, Rodopi, Amsterdam, 1989, t. 2, p. 126.

y vea
 que lo que hace en su presencia,
 seguro
 de que le coja el bulto,
 pues siempre
 a las prisiones vence...²⁹

En este mismo tenor quevedesco están los sonetos burlescos de sor Juana, con temas tan inconvenientes para una monja como el del pretendiente que espera acabar en la cama con Inés, o el del cornudo Camacho. Si los temas son “inconvenientes”, las expresiones usadas por sor Juana son más que impropias: Teresilla es tan hábil para engañar a Camacho “que de lo que [su] vientre desembucha / [sabe] darle a entender, cuando sospecha, / que [ha] hecho, por hacer su hacienda mucha, / de ajena siembra, suya la cosecha”. O bien está lo de aquella Inés, parlanchina y bellaca, pero que sabe muy bien “tapar la caca” (salir de los problemas en los que se mete por deslenguada) (t. 1, pp. 284-285). Y qué decir del epigrama con que responde a alguien que se burló de ella por su condición de bastarda: ‘yo no tuve padre honrado (lo cual, por cierto, no es mi culpa), pero tu madre sí que fue piadosa’, pues “hizo que a muchos sucedas: / para que, entre tantos, puedas / tomar el que más te cuadre” (t. 1, p. 231).

Bien señala Méndez Plancarte, al comentar estos textos de sor Juana, que los Siglos de Oro “aun siéndolo, eran groserísimos en ciertos aspectos” (t. 1, p. 525). De acuerdo, el ingenio se probaba también en estas “formas groseras”; en este sentido, sor Juana y León Marchante están inscritos en una ilustre y larga tradición. Con todo, podría ser que la monja, siguiendo al Maestro León, se animara a perder el decoro para probar ella también su pluma en estos otros asuntos que requerían, tanto o más que los serios, ingenio y destreza poética. Si León Marchante, clérigo, capellán de Carlos II y comisario del Santo Oficio, pudo escribir cosas tan atrevidas, ¿por qué ella (que, además, no gozaba de la notoriedad de un cargo público, de la publicidad del siglo) no habría de hacerlo?³⁰

Una segunda afinidad estaría en los poemas de retrato. Con sus

²⁹ Esta “Relación” debió ser todo un éxito. Todavía en el t. 3 hay resonancias: unas seguidillas, muy fuertecitas, a un tal don Juan de Angulo, quien le hizo llegar, con la siguiente nota (que transcribo), una glosa o paráfrasis de esa relación junto con “un presente de Cagarrias”: “Recibo la de V. md. y su presente de ensalada y coplas que contienen sobre el ayre de una dama, a quien de la cola se le cayó una pluma, que en sentir de muchas narices, fue de palomino; y porque el assumpto es seguidillas, óygalas V. md. y no las hueela” (p. 41).

³⁰ Méndez Plancarte, que auténticamente sufre cuando tiene que comentar estas cosas sorjuaninas, fecha los sonetos burlescos entre 1665 y 1667, cuando sor Juana todavía era dama en el Palacio. Claro, se trata de un “doméstico solaz”, de juegos frívolos, indignos de una monja, que debió escribir antes de profesar. Pero la verdad

retratos, León Marchante y sor Juana no hacen sino probarse en uno de los temas obligados en el repertorio de cualquier poeta, y, como parte de la búsqueda y experimentación propias de la época, coinciden en algunas “maneras”, en algunos recursos. Por ejemplo, simple coincidencia debida a que los dos poetas tienen presente el mismo modelo (la *Fábula de Apolo y Dafne* de Polo de Medina) son los giros de “El retrato de Lisarda” (t. 1, pp. 320-330) de sor Juana y del “Retrato de una vieja” (t. 3, p. 52) de León Marchante. Polo de Medina comienza su *Fábula*: “Cantar de Apolo y Dafne los amores / sin más ni más me vino al pensamiento...”³¹, y este inicio, entre ritual y retador, es el que honran y glosan sor Juana y León Marchante: “El pintar de Lisarda la belleza / ... / se me viene a la pluma y a la mano...” (SJ); “El daros oy retratada / aquesta vieja, es mi intento...” (LM). También está presente el uso cómico de la retórica apelación a la musa: “Aquí es obligación, señora Musa, / si ya lo que se usa no se excusa, / el pintar de la ninfa las facciones...” (Polo de Medina); “Y, en fin, después de tanto dar en ello, / ¿qué tenemos, mi Musa, de cabello?...” (SJ); “Y, así, andar desatentada / Musa mía, no conviene...” (LM). Las dos composiciones, pues, siguen muy de cerca los giros y chistes de su antecesor, quien creó toda una moda³².

Parte también de una moda son los siguientes retratos:

De tus mejillas el campo
ampo es, que en nieve emprima
prima labor, y la rosa
osa resaltar más viva...
(SJ, t. 1, p. 109).

Su nariz baxa derecha,
hecha con su frente a raya,
aya en mexillas rapaces
paces en guerras de nácar...
(LM, t. 3, p. 55).

Sor Juana no necesitaba conocer el romance del español para dar con la ocurrencia de un retrato de este tipo. El recurso del eco no tenía nada de nuevo³³. Tampoco era nuevo su empleo en poemas de retrato: varios autores habían hecho ya algo parecido; entre los que

es que la factura, el humor, la ironía, denotan una escritora más hecha, no a la jovencita que comienza (por más que sor Juana fuera precoz). Me parece, entonces, que estas composiciones podrían fecharse después. Y si mi suposición de un contagio “humorístico” de León Marchante fuera cierta, serían posteriores a 1680, cuando llegó a Nueva España la Condesa de Paredes y la puso en contacto con aquella parte de la obra de León Marchante, que no circularía tan fácilmente como los villancicos.

³¹ *Apud* ANTONIO ALATORRE, “La *Fábula burlesca de Cristo y la Magdalena*, de Miguel de Barrios”, *NRFH*, 41 (1993), p. 409.

³² Cf. el art. de A. ALATORRE cit. en la nota anterior.

³³ En sus notas al texto de sor Juana, dice Méndez Plancarte que “ya Juan del Encina expone tal juego en rimas grato a nobles poetas, desde Lope y Calderón hasta Rubén Darío” (t. 1, p. 421).

la monja pudo conocer estarían, otra vez, además de León Marchante, V. Sánchez (“...De sus luceros son marcos, / arcos, que asestó Cupido, / ido allí a tirarme flechas / hechas de azabache fino...”, *Lyra*, p. 77); y Salazar y Torres (“...En su rostro, sin desmayo, / mayo viste de refresco / fresco pensil, que vergel / el Amor hizo de Venus...”, *Cýthara*, t. 1, p. 159). Así que este caso no parece muy revelador: estamos ante un tema y unas maneras de moda en la época³⁴.

Más reveladores me parecen los retratos “en metáfora de”. Como ya señalé, el recurso “en metáfora de” es uno de los favoritos de León Marchante: villancicos, retratos, poemas amorosos, burlas, etc.; a lo largo de toda su obra es, quizás, la manera más empleada. Sor Juana parece tener más recursos y deja el juego “en metáfora de”, casi exclusivamente, para los villancicos y los retratos. En los dos casos creo que el modelo es el poeta español, con retratos como éste de Marica, “por los nombres de los Colegios de Alcalá”: “Gramáticos parecen / tus pies, Marica, / que en el punto que empiezan, / luego declinan” (t. 3, p. 63). De la misma manera procede sor Juana en su retrato de la Condesa de Galve, “por comparación de varios héroes”: “Ulises es su pelo, / con Alejandro: / porque es sutil el uno, / y el otro largo” (t. 1, p. 208). (La monja complica un poco más el asunto porque mete dos héroes por seguidilla; León Marchante hace una analogía con un colegio en cada seguidilla.)

Una coincidencia que no parece ser tan casual es incluir en los retratos la descripción de un rasgo que prácticamente nunca se menciona: el hoyuelo de la barbilla. Los poetas no sólo coinciden en la mención, sino también en la analogía; para los dos, ese diminuto hueco es el lugar a donde van a dar las víctimas de la hermosa:

Cóncavo es, breve pira, en la barba
pórfido en que las almas reposan:
túmulo les eriges de luces,
bóveda de luceros las honra
(SJ, t. 1, p. 172).

Es tan conocido el dueño
por el oyo de la barba,
que luego que el oyo vieren,
nadie habrá que en él no caiga
(LM, t. 3, p. 57).

Para terminar, cito algunos otros casos “curiosos”. Las “Décimas que acompañan un retrato enviado a una persona”, de sor Juana (t. 1, pp. 239-240), en sus ideas centrales, son muy cercanas a la déci-

³⁴ En sus varias fichas, A. Alatorre registra un “Retrato en ecos de una dama...”, de Luys Antonio, recogido en *Nuevo plato de varios manjares* (Zaragoza, 1658, pp. 54-56): “La Dama que aquí retrato / trato de que la contemple / temple de mejor ingenio, / genio que es tan excelente...” (Por cierto que el ripio *retrato/trato* se repite en LEÓN MARCHANTE: “Atención, que de un retrato / trato, que le dio a la tabla...”, t. 3, p. 52; y en V. Sánchez: “Pintar al vivo retrato, / trato al dueño que he querido...”, *Lyra*, p. 77). Quizás sea este retrato de Luys Antonio de los primeros de este tipo; muy anterior a los aquí citados.

ma de León Marchante “Un galán embía a su dama un retrato, dudoso de su amor” (t. 3, p. 22):

Esse Retrato querría
ser tan otro yo, que va
a que tú le des allá
el Alma, que tienes mía:
Sólo tu piedad podría
lo que el pincel le negó,
haciéndonos dos; mas no,
que si el aliento recibe,
en entendiendo que vive,
moriré de zelos yo.

En las décimas sorjuaninas es el retrato el que habla (“A tus manos me traslada / la que mi original es...”), pero está la misma imagen del retrato sin alma porque “el original” la ha entregado a la amada: “Y si te es, faltarte aquí / el alma, cosa importuna, / me puedes tú infundir una / de tantas, como hay en ti: / que como el alma te di...”. La idea de León Marchante de que, con un alma, la amada diera vida al retrato, en sor Juana tiene una hermosa y original reelaboración: “aunque mirarme te asombra / en tan insensible calma, / de este cuerpo eres el alma / y eres cuerpo de esta sombra”.

Finalmente, el soneto sorjuanino “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba” contiene imágenes muy parecidas a las de un pasaje de las liras “Quexas de un ausente” de León Marchante³⁵:

De mi ausente querida
la privación y ausencia siento tanto,
que el Alma enternecida
en lágrimas deshecha y vivo llanto,
para buscarla en líquidos despojos,
se asoma a las ventanas de mis ojos...
Que rendido a tan rígido cuidado,
el corazón en lágrimas deshecho,
arrancarse pretende de mi pecho...
(LM, t. 3, p. 81).

Y Amor, que a mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos...
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos
(SJ, t. 1, p. 287).

Hasta aquí mi especulación. ¿Realmente habrá sido León Marchante un modelo tan frecuentado por sor Juana? Sí y no. Como hemos visto, los dos autores respiraban lo mismo. Sin ignorar este trasfondo común, creo que sor Juana sí tiene deudas con su maestro español; creo que conoció al menos parte de su obra y que reconoció

³⁵ Cf. también las liras de SOR JUANA “que expresan sentimientos de ausente” (t. 1, pp. 313-314).

y honró su talento, como ella sabía hacerlo: superando a su modelo³⁶. Sirva, pues, la admiración de la Décima Musa para rescatar la obra de un poeta tan injustamente olvidado³⁷.

MARTHA LILIA TENORIO
El Colegio de México

³⁶ Incluso se podría trazar cierto paralelo biográfico entre los dos poetas: al final de sus vidas parecen “arrepentirse” de su labor. Es de todos conocido lo que pasó con sor Juana. En cuanto a LEÓN MARCHANTE, su prologuista cuenta que, cuando se sintió enfermo de muerte, “arrepentido de haber empleado en la poesía vulgar sus dotes, mandó romper todos sus manuscritos y quemar los pedazos” (t. 1, s.p.). El religioso que lo cuidaba procedió como se le pedía. Aun así, con lo que quedó, el editor logró reunir material para tres volúmenes. Como en el caso de sor Juana, esto nos habla de una auténtica vocación, por parte del poeta, y de una casi devoción por parte de sus admiradores, quienes debieron conservar traslados de los muchísimos textos del Maestro León. Por otra parte, para los conocedores, el parecido entre la obra de sor Juana y la de León Marchante debió ser obvio y notorio. En su *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* (Porrúa, México, 1980, pp. 360-362), FRANCISCO DE LA MAZA incluye un curioso pasaje de la revista *La Colmena* (Londres, 1842), editada en Inglaterra por un grupo de refugiados españoles. Se trata de un artículo titulado “Una conversación del otro mundo entre el español Cervantes y el inglés Shakespeare, en que intervienen otros personajes y se da una idea de nuestra poesía lírica del siglo xvii”, en el que el autor (el poeta José Somoza) pone a dialogar a sor Juana con León Marchante. Somoza se burla del español, presentado como una sombra apenas del ingenio de la jerónima (aunque, en realidad, la competencia es entre el talento “americano” y el “europeo”). Independientemente de las razones que tuviera Somoza para enfrentar poetas de uno y otro continentes, hay dos hechos a rescatar: que todavía en el siglo xix se tuviera presente la obra de un “conceptista decadente” como León Marchante, y que se percibiera tan naturalmente el parecido entre los dos autores.

³⁷ En medio de este olvido, habría que destacar el estudio de MÉNDEZ PLANCARTE, “León Marchante, el jilguerillo de Dios” (*Ábside*, 12, 1948, 493-530), en el cual el editor de sor Juana muestra gran entusiasmo por la lírica religiosa de León Marchante (o no conocía o no le pareció tan digna de aprecio su poesía burlesca).

