

MARTHA LILIA TENORIO, *Los villancicos de sor Juana*. El Colegio de México, México, 1999; 203 pp.

En los últimos veinte años, los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz han sido aquilatados de manera sorprendente por los más renombrados críticos sorjuanistas, como Georgina Sabat de Rivers, Octavio Paz y Margo Glantz. Ahora, a principios de un nuevo milenio, el estudio cabal de Martha Lilia Tenorio va en busca de la monja jerónima del siglo XVII por el camino de la filología. La intención de Tenorio, como lo indica en su prólogo, es entregar un trabajo “a la vez gustoso y riguroso” (p. 9), intención que cumple a lo largo de doscientas páginas.

Desde el primer capítulo, “En torno al término *villancico*”, Tenorio establece “el carácter musical” de este género, “su origen popular” y, por último, “su apropiación por parte de los poetas cultos y su final restricción al ámbito religioso” (p. 11). Las semillas de estas anotaciones sobre el desarrollo histórico del término se encuentran presentes en un estudio anterior de la misma autora¹, sólo que aquí se recalca con mucha más firmeza el carácter ingenioso de estas pequeñas composiciones poéticas que se ajustan a la forma inquebrantable de su estribillo corto y monorrímo, así como a cierto número de estrofas de idéntica estructura que incluyen una mudanza y una vuelta. Mientras realiza este proyecto, Tenorio dialoga directamente con Margit Frenk, quien encuentra la originalidad del villanciquero barroco en la pericia intelectual de sus ejercicios verbales y juegos ingeniosos².

Luego de establecer el parentesco cercano entre estas composiciones y las *villanesecas*, enfatizando la presencia del diálogo, el desarrollo de sus argumentaciones y sus constantes exhortaciones (p. 19), Tenorio se vale de José López-Calo para acentuar las tonalidades escénicas de los villancicos que llegaban a incluir “tramoya y escenas” (p. 22). Aunque sus observaciones no indican que los villancicos de sor Juana pertenecen al espacio de lo teatral (como sí lo intenta probar Guillermo Schmidhuber de la Mora)³, la autora confirma la naturaleza literario musical de estas celebraciones populares que se convertían en “un espectáculo de buena poesía y buena música”

¹ Me refiero a “El villancico novohispano”, en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, ed. S. Poot Herrera, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995, pp. 449-501.

² Véase *Estudios sobre la lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.

³ En el primer capítulo de *Sor Juana, dramaturga* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1996) SCHMIDHUBER arguye que los villancicos poseen elementos dramáticos ya que logran la reunión popular en una catedral, la actuación de un grupo de actores y la disgregación posterior del grupo fuera de la catedral (pp. 14-15).

(p. 27) o, dicho en términos bajtinianos, en una feria *carnavalesca* donde se congregaban dos mundos ajenos —el indígena y el español— bajo la excusa de la religión⁴.

Una vez establecido el andamiaje “parateatral” (p. 37) de este género barroco, Tenorio invita a conocer más de cerca “El villancico en Nueva España”, en el segundo capítulo. Al hacerlo, explica la existencia de las capillas musicales en las grandes catedrales de la América española (muy a la usanza de las más importantes de la Península ibérica) y reitera, explícitamente, aquello que Paz considera como “el “aspecto institucional”⁵ de un género efímero que es al mismo tiempo didáctico y, a veces, teológico (p. 41). Así pues, Tenorio confirma la complicidad y conexión entre los muros conventuales de San Jerónimo y su mundo exterior o, mejor dicho, entre “Sor Juana, la música y sus músicos”, relación que Aurelio Tello analiza con sumo cuidado en varios estudios sobre los villancicos novohispanos⁶.

Ya en el tercer apartado, Tenorio ofrece en bandeja “Los villancicos de Sor Juana”. Desde un comienzo, su pluma crítica se vale de su maestro, Antonio Alatorre, para señalar que la *Décima Musa* utiliza sus “versos festivos” como arma religiosa para defenderse de las acusaciones de su confesor, el padre Núñez de Miranda (p. 53). Por eso la crítica afirma que la composición de estos versos religiosos “le permitía mantener una relación cordial con la Iglesia, de feligrés obediente y colaborador; ser conocida y reconocida popularmente, así como convencer de que ella, por su dedicación al estudio y a las letras profanas, no descuidaba el cultivo de la lírica religiosa” (p. 55).

⁴ Utilizo el término “carnaval” teniendo en cuenta las palabras de JOSÉ JOAQUÍN BLANCO: “Las iglesias novohispanas eran muy diversas de las actuales, un tanto deodorizadas y desinfectadas como ámbitos protestantes: relucía el oro y proliferaban las pulgas; el olor de la muchedumbre reacia al baño era bastante concentrado, y la cantidad de cirios debía producir mareos; la aristocracia tenía, como en la ópera, sus palcos; o como en los toros, sus delanteras bancas preferentes; la música solía ser magnífica, lo mismo que sus cánticos del coro parroquial o catedralicio; la gente no guardaba ‘compostura’ burguesa ni las ‘buenas costumbres’ que la modernidad ha impuesto, y lo mismo se latigaban y clavaban espinas los fieles en épocas de calamidad, o por propias angustias, que brincaban, gritaban y bailaban en jolgorios; pululaban perros, gatos y ratones; la multitud de flores acaso volvía el aire irresistible” (*Esplendores y miserias de los criollos. La literatura en la Nueva España/2*, Cal y Arena, México, 1989, pp. 138).

⁵ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1982, pp. 411-413.

⁶ Estoy hablando específicamente de dos estudios realizados por TELLO: “Sor Juana, la música y sus músicos”, en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano, 1995*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1995, pp. 465-482; “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios, o de los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía”, en *Sor Juana y su mundo. Memorias del Congreso Internacional*, ed. C. B. López-Portillo, Tezontle, México, 1998, pp. 443-452.

Por medio de este tipo de comentarios, Tenorio presenta a una monja bien conocida y bastante solicitada por las capillas que “*muy probablemente... se disputaban el honor de que ella compusiera los villancicos para sus festividades*” (p. 56, en adelante, las cursivas son mías). Con estas palabras, *Los villancicos de sor Juana* se conecta intertextualmente con otros estudios sorjuaninos, como el de José Joaquín Blanco, en el que se sugiere, por ejemplo, que “*se podría sospechar... que aun el pueblo pudo disfrutar más de las ceremonias [religiosas] con [los] villancicos y letras sacras de Sor Juana*” (p. 47)⁷. Intersticios dialógicos como estos permiten visualizar la fama que alcanzó sor Juana durante su corta vida y, más importante todavía, dan respuesta a algunos de nuestros interrogantes al respecto —respuestas tejidas con la interpretación cuidadosa de una académica que se esmera por ofrecer una copia bastante fiel de una monja multifacética.

En esta misma sección, Tenorio informa que la *Fénix americana* compuso villancicos de 1676 a 1691 (como lo indica Méndez Plancarte en el estudio liminar de su valiosa recopilación de villancicos atribuidos y atribuibles, en el segundo tomo de las *Obras completas* de sor Juana), subrayando que escribió casi un juego por año, para luego entablar, implícitamente, un diálogo íntimo con nosotros —los receptores de su texto filológico. Aquí mismo, Tenorio maneja con maestría la curiosidad de sus lectores al indicar que “tal perseverancia *dice algo* sobre la verdadera actitud de la monja ante estas composiciones” (p. 56), cuando, en realidad, su estudio *dice mucho* al respecto, como veremos a continuación.

Lejos de pensar que Juana Inés utiliza sus villancicos para dar una lección de catecismo (argumento que le placiera a Marie-Cécile Bénassy-Berling)⁸, Tenorio indica que estas pequeñas composiciones poético musicales le permitían dar su propia versión “del discurso hagiográfico y del Oficio Divino, sin salirse ni de la tradición hagiográfica ni de la liturgia” (p. 57). De esta manera, sus observaciones se distancian de la interpretación de Dario Puccini, quien ve en la figura de sor Juana una monja proselitista, dedicada a la “enseñanza evangélica en tierras de indios”⁹ y prefieren una que se vale de sus villancicos para expresar sus preocupaciones más íntimas de mujer, monja y poeta, a quien “no le interesaba pontificar sobre *una* o la verdad, sino mostrar los diversos ángulos desde los cuales se podía observar o conocer algo” (p. 57).

⁷ Véase la sección titulada “Sor Juana Inés de la Cruz” de su texto *Esplendores y miserias*, citado anteriormente.

⁸ De hecho, al hablar de los villancicos en su estudio, “La religión de Sor Juana”, en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, BÉNNASSY-BERLING afirma que para la monja poeta “humanizar y cristianizar van parejos” (p. 37).

⁹ DARIO PUCCINI, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, trad. E. Benítez, F.C.E., México, 1996, p. 189.

Habiendo establecido *su* punto de vista, Tenorio recuerda el valor de estas composiciones que servían para reforzar la devoción de los fieles en una celebración de “piedad convencional” (p. 60), donde la gente disfrutaba de los juegos de palabras, los chistes y las jácaras a lo divino, como parte de una fiesta barroca. Con mucho acierto, la crítica no se limita a señalar que sor Juana sigue una receta española (en lo referente a la forma del villancico); al contrario, explica una y otra vez que Juana Inés componía sus villancicos “prescindiendo de su vocación o afición religiosa, poniendo en juego su conocimiento” (p. 63). En instancias interpretativas como éstas, su acercamiento va muy de la mano con el de Fernando Benítez, quien entrega a una monja rodeada de *demonios en su convento*, una monja que sabe utilizar una variedad de lenguajes sociales como parte de “un acto lúdico que ella ejerce con gran complacencia”¹⁰.

Aunque el cuarto capítulo de *Los villancicos de sor Juana* se presenta como un largo y detallado estudio sobre la versificación de estas composiciones festivas, pienso que su inclusión en el texto es vital porque demuestra que: *a*) si bien la pluma de Juana Inés es tradicionalista al seguir la forma establecida de los tres nocturnos, *b*) en la variedad métrica de sus coplas, ésta se muestra completamente barroca e innovadora, especialmente por “el uso regular de formas como las liras, el romance endecasílabo o la estrofa aconsonantada tipo redondilla alargada más refrán, formas nada comunes en otros autores” (p. 92).

En el quinto capítulo, Tenorio analiza “los temas” de los villancicos de sor Juana, señalando que para muchos críticos el tema mariano es “la devoción de devociones” y prueba del feminismo de la monja¹¹. Esta devoción, explica Tenorio, pertenece al tiempo en el que fueron producidos estos cantos religiosos. Lo sorprendente es que sor Juana utilice un tópico tan común para presentar una nueva imagen de la Virgen María como doctora de teología, maestra de capilla y elocuente retórica —sutilezas que han sido estudiadas por Linda Egan y Georgina Sabat de Rivers. La mayor aportación crítica que hace Tenorio en esta sección es enfatizar que Juana Inés se vale de un género “menor” para llevar a cabo un proyecto “mayor”: es decir

¹⁰ Véase su libro *Los demonios en el convento*, Era, México, 1985, p. 73.

¹¹ Con respecto al feminismo de sor Juana, Tenorio cita a Sabat de Rivers, pero también debería citar en esta misma sección a LINDA EGAN (ya que esta crítica norteamericana se ha destacado en los últimos diez años por estudios como “Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot Herrera, El Colegio de México, México, 1993, pp. 327-340, y *Diosas, demonios y debate: las armas metafísicas de Sor Juana*, Biblioteca de Textos Universitarios, Salta, Argentina, 1997) y, desde luego, a MARGO GLANTZ (véase, especialmente, “El discurso religioso y sus políticas”, en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, pp. 505-548).

comprobar que las almas no tienen sexo, que las mujeres tienen derecho a la educación y al ejercicio lógico-argumentativo (rasgos que, no está de más reiterarlo, encontramos presentes en sus textos más canónicos como *La carta atenagórica*, *La carta a su confesor* y *La respuesta a sor Filotea de la Cruz*).

Ya hacia el final de su libro, en el sexto capítulo, Tenorio expone y estudia la inserción sutil de unas pequeñas pero curiosas piezas lírico-musicales en la composición de los villancicos conocidas como “ensaladas”. Luego de explicar el estudio monográfico de Kathryn Kruger-Hickman con respecto a la existencia de tres tipos de ensalada —la rudimentaria, la de estilo flecha y la prebarroca— antes de y durante el Siglo de Oro, Tenorio recalca que las de la monja jerónima posiblemente pertenecen a un cuarto tipo, “en el que se combinan elementos, sobre todo, de las ensaladas de Eslava y de Góngora” (p. 152). Y, una vez más, hace evidente la maestría de sor Juana al señalar que sus ensaladas son “composiciones muy extensas, con un eje narrativo reducido a su mínima expresión” (p. 152).

El *corpus* (pequeño, hasta la fecha) de los estudios sorjuaninos dedicados a los villancicos revela el interés de algunos críticos por las nueve ensaladas que compuso sor Juana, las cuales aparecen como la letra ocho en algunos juegos de villancicos con sus bailes, tocotines, negrillas y diálogos chuscos (p. 154). Como muestra ejemplar tenemos el estudio de María Carmen Zielina, quien analiza la “teatralización de la condición ‘villana’ del negro en los villancicos de Sor Juana”, ya que “entre ensaladas, tocotines, juguetes variedades de hipérboles, tersura culterana e intenciones poéticas, la monja de San Jerónimo supo llevar a personaje ficticio, a gracioso, al hombre negro que cruzaba a diario las empedradas calles y adoquinadas plazas y patios virreinales”¹²; así como el trabajo de Yolanda Martínez-San Miguel, quien trata el tema no con menos dedicación en el cuarto capítulo de su libro *Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, pues considera que el uso de diversas voces populares en las “ensaladas” de sor Juana “produce una epistemología diversificadora que se escuda en el común denominador de la fe católica para proponer un nuevo modo de acercarse al problema del conocimiento”¹³. Tomando en cuenta esta creciente inclinación crítica, Tenorio también entrega una valiosísima explicación textual de estas ensaladas, reafirmando que, por medio de estas piezas polifónicas, sor Juana expone la visión de “los de abajo” con “el solícito fervor y la piedad *naive* de indios y negros” (p. 156).

¹² “Teatralización de la condición ‘villana’ del negro en los villancicos de Sor Juana: una perspectiva afrocentrista”, en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, p. 460.

¹³ Me refiero al libro *Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Pittsburgh University, Pittsburgh, 1999, p. 153.

Por último, a manera de “apéndice”, Tenorio incluye un análisis sobre “Los villancicos de Navidad de 1689” para demostrar que este texto, tan “lleno de parches”, debería estar junto con los “atribuibles” y no (como lo está) entre los “atribuidos” por Méndez Plancarte. A paso lento, pero seguro, la crítica realiza un riguroso escrutinio de este juego de villancicos navideños, con la finalidad de proponer una autoría mal asignada y la posibilidad de hablar de la presencia o ausencia de rasgos *sorjuaninos* en estas “obras menores” (p. 190). Así, de principio a fin, el libro de Martha Lilia Tenorio se interna en un mundo barroco, en el mundo de una monja que escribía villancicos por encargo, para ganarse la vida y, desde luego, defenderse de sus superiores. A la vez, su análisis ayuda no solamente a comprender la amplia difusión de estas composiciones religiosas y su valor dentro y fuera de la Nueva España, sino que también abre las puertas de una mina colonial que espera ser explorada con la misma atención que cualquier otra letra escrita por sor Juana.

OSWALDO ESTRADA

University of California, Davis

RAFAEL OLEA FRANCO (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. El Colegio de México, México, 2001; 691 pp.

El Coloquio Internacional Literatura Mexicana del Otro Fin de Siglo se llevó a cabo bajo el auspicio de la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, del 26 al 29 de septiembre de 2000; el conjunto de trabajos que ahí se presentó compone un libro de casi setecientas páginas. El objetivo general del coloquio fue presentar un panorama de la literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX. El editor, Rafael Olea Franco, aclara en su “Prólogo” que aunque el período fijado para la convocatoria iba de 1867 a 1910 (la República Restaurada y la Revolución Mexicana), se aceptaron también ensayos que no se limitaban a ese período.

Si bien *Literatura mexicana del otro fin de siglo* es un texto de consulta para los especialistas e investigadores de las letras mexicanas del siglo XIX, también puede ser leído de principio a fin con amenidad, pues una de las virtudes de los textos reunidos es la claridad con la cual los autores exponen: se concentran en desarrollar sus hipótesis para presentar las respectivas conclusiones sin recurrir necesariamente a la terminología especializada de la teoría literaria; o bien presentan un informe para describir sus hallazgos. En este punto hay que subrayar la labor del editor y la mínima presencia de erratas. Pero el mayor acier-