

Sor Juana y su lenguaje: del *Neptuno alegórico* a las ensaladas líricas

Claudia Parodi

University of California, Los Angeles / UC-Mexicanistas

Entre las múltiples conmemoraciones que Sor Juana Inés de la Cruz eternizó con su pluma, cabe recordar una que la hizo famosa en su época, pero que en la nuestra paradójicamente se ha censurado por la complejidad lingüística que ostenta. Me refiero al *Neptuno alegórico*, arco triunfal con el que la catedral de México festejó la llegada del Marqués de la Laguna al virreinato de la Nueva España en 1680. Éste, en efecto, ha sido uno de los textos más controvertidos desde el año en que se escribió hasta nuestros días, sobre todo en los siglos XIX y XX¹. Los villancicos y ensaladillas por su parte, aunque corrieron con más suerte, también se vieron castigados por la crítica, sobre todo la decimonónica². En este trabajo analizo la capacidad de conjugar múltiples voces cultas y populares por parte de Sor Juana y su manejo de una amplia gama de recursos

1. Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia e la poesía hispanoamericana*. Madrid, Victoriano Suárez, 1911, pp. 69-75, critica severamente el arco de Sor Juana, al cual no le concede ningún valor artístico, pues lo considera "curioso documento para la historia de las costumbres coloniales" (p. 70). En la misma línea se encuentran, entre otras, las observaciones de Francisco Pimentel, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la conquista hasta nuestros días*. México, Librería de la Enseñanza, 1885 y de Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana*. México, Porrúa 1966.

2. De igual modo Menéndez y Pelayo y Francisco Pimentel los censuraron severamente. El segundo los trató de insulsos y chocarreros, muestra de lenguaje vulgar (p. 254). En cambio a González Peña le parecieron "lindos villancicos... que cantan con voz de ángel" (p. 86).

lingüísticos en la creación de estas obras, las cuales evidencian su genialidad y su talento como poeta y como intelectual, a pesar de haber sido todas ellas obras de encargo.

En la Nueva España los arcos triunfales no sólo se convirtieron en los medios más idóneos para conmemorar con gran majestad la toma de poder de un nuevo gobernante o de un príncipe de la iglesia, sino que se ligaron a los ritos prehispánicos que llevaban a cabo los mexicas para celebrar a sus propios virreyes o *cihuacoatl*. De esta manera tales festividades, además de incorporar elementos de la cultura laudatoria europea a suelo americano, fusionaron rituales de la tradición indígena mexicana³, como sucedió con la gran parte de las entidades culturales que se originaron en América, sobre todo en la Nueva España, a partir de la llegada de los españoles⁴.

El esplendor y la magnificencia que acompañaban la recepción de un virrey no eran un simple juego visual o festivo, sino reflejo y manifestación del poder y autoridad del príncipe, tanto entre los españoles como entre los indígenas. En lo que atañe a los primeros, Saavedra Fajardo en su empresa 31 señala: “Lo suntuoso también de los palacios y su adorno, la nobleza y lucimiento de la familia, las guardias de naciones confidentes, el lustre y grandeza de la corte

3. Gracias las últimas investigaciones de Linda Curcio-Nagy sabemos que los aztecas no sólo tenían autoridades similares a los virreyes en época prehispánica, sino que también elaboraban una especie de arcos triunfales con arbustos y flores. Tras la caída de Tenochtitlán, éstos se adaptaron inmediatamente a la situación colonial. Por ello, parte del recorrido de los virreyes incluía una parada en la república de indios, que era Tlatelolco. Allí el virrey pasaba bajo un arco triunfal indígena antes de entrar a la ciudad de México. Véase Linda Curcio-Nagy, *The Great festivals of Colonial Mexico*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004. Para un descripción de los arcos indígenas en 1578, véase Beatriz Mariscal Hay, “Entre juncos, entre cañas: los indios en la fiesta jesuita novohispana”. *Anales de Literatura Española*, Alicante, 1999, pp. 51-61.

4. Recientemente se ha cuestionado la creación y la autenticidad de una o varias culturas híbridas hispano-indígenas en América Latina en el ámbito de los estudios coloniales en universidades norteamericanas. Por ejemplo, véase Jorge Klor de Alba, “Colonialism and Postcolonialism (Latin) American Mirages”. *Colonial Latin American Review*, 1 (1992), pp. 3-23 y Walter Mignolo, *Local histories/Global designs, coloniality, subaltern knowledges and border thinking*. New Jersey, Princeton University, 2000. Sin embargo, no han dejado de sentirse reacciones contrarias a las propuestas de estos colonialistas. Entre otros, véase Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde*. Paris, Editions de la Martinière, 2004.

y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad”⁵. Entre los mexicas antes y después de la llegada de los españoles también era indispensable mostrar equivalente despliegue de riqueza: “All of this was based upon ostentation, vain gloriousness, in order to show that the Aztecs were the masters of all riches of the earth”⁶.

El Neptuno alegórico y el Teatro de virtudes políticas

Los arcos que se erigieron en la Nueva España para celebrar la entrada de los virreyes marqueses de la Laguna en 1680⁷ no sólo permiten valorar la importancia de estos festejos, sino el indiscutible prestigio que tenían como intelectuales en su medio a quienes les encargaban idear los arcos de triunfo y reseñar por escrito la descripción de la fiesta. La Catedral Metropolitana recibiría a los virreyes marqueses de la Laguna con el *Neptuno alegórico*⁸, arco ideado por Sor Juana Inés de la Cruz⁹, y la ciudad de México lo haría

5. Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*. Ed. de Francisco Javier Díez de Revenga. Barcelona, Planeta, 1988, p. 207.

6. L. Curcio-Nagy, *op. cit.*, p. 44.

7. Participaban en la elaboración de los arcos los más ilustres pintores y escritores de la sociedad novohispana, quienes, además de diseñar el arco y determinar el contenido emblemático, solían escribir la relación de la festividad. Por ejemplo, el arco del virrey García Guerra fue pintado por el ilustre Luís Juárez y fue descrito por Mateo Alemán en 1611. La costumbre de erigir arcos se mantuvo en México hasta bien entrado el siglo XIX, como ha mostrado Elisa García Barragán, “La exaltación efímera de la vanidad”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México, UNAM, 1983, pp. 277-291.

8. El título completo de su arco es: *Neptuno Alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, de la orden y caballería de Alcántara, comendador de La Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, virrey, gobernador y capitán general de la Nueva España y presidente de la Real Audiencia, que en ella reside, etcétera*. Cito por la edición de Alberto Salceda, *Comedias, sainetes y prosa*. T. 4 de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz México*. México, Fondo de Cultura Económica, 19951, pp. 353-410.

9. A raíz de la composición del *Neptuno alegórico* y de algunas otras obras por encargo, Sor Juana se vio obligada a romper relaciones con su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda en 1682. Según puede leerse en la carta “Monterrey”,

con el *Teatro de virtudes políticas*¹⁰, concebido por Carlos de Sigüenza y Góngora.

Los arcos se adornaban con cuadros y esculturas acompañados de motes y epigramas o poemas explicativos, los cuales se fueron complicando cada vez más a lo largo del tiempo. El día del festejo aparecían actores recitando loas o representando acciones de figuras simbólicas relacionadas con el tema del arco, convirtiendo el arco en un verdadero teatro. La publicación de las descripciones de los arcos fue privilegio sólo de unos cuantos autores. Los textos solían editarse poco después de que se había llevado a cabo la ceremonia oficial y se dirigían al homenajeado y a una minoría ilustrada. Por lo tanto, el lenguaje que se empleaba en ellos era el español más elevado posible al cual se le agregaba gran profusión de fragmentos latinos, ya fueran citas, poemas de arte mayor o romances cultos, concebidos por el autor del arco o tomados de textos de autores clásicos y neolatinos. Se trataba de crear una lengua literaria que amalgamara dos idiomas—el latín y el español en sus variantes más altas— en una unidad lingüística mayor, formando así una situación de poliglosia literaria en el sentido de Bajtín y de diglosia¹¹ social

el padre Núñez se irritó con Sor Juana Inés de la Cruz muy probablemente por haber sido elegida ella —y no él— por el virrey arzobispo Fray Payo de Rivera para diseñar y escribir la relación correspondiente del arco triunfal con que la catedral había honrado a los virreyes de La Laguna. Sor Juana le escribió al padre Núñez en dicha carta: “La materia, pues, de este enojo de V.R... no ha sido otra que la de estos negros versos de que el cielo, tan contra la voluntad de V.R., me dotó”, Antonio Alatorre, “La Carta Sor Juana al P. Núñez (1682)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 619.

10. El título completo es: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe, advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio con cuyas efigies se hermoseó el arco triunfal que la muy noble leal imperial ciudad de México erigió para e digno recibimiento en ella del excelentísimo señor virrey conde de Paredes, marqués de la Laguna, etcétera*. Utilizo la edición de Francisco Pérez Salazar, en las *Obras de Sigüenza*. México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1928, pp. 1-148.

11. La diglosia en un sentido moderno ha sido definida por Charles Ferguson, “Diglosia”. *Word*, 15 (1959), pp. 325-340, y por Joshua Fishman, “Societal bilingualism: Stable and transitional”, en *The sociology of language*. Ed. by Joshua Fishman. Massachussets, Newbury House, 1979, pp. 91-106. Su alcance es muy amplio, pues puede aplicarse muy fructíferamente al estudio y análisis de situaciones en que dos o más lenguas, registros lingüísticos o dialectos dividen sus funciones entre grandes grupos de hablantes de manera estable. Es decir que se trata de una pro-

doble con respecto de las lenguas más usadas en ciertos contextos en la Nueva España. Por un lado, como mostraré a continuación, el texto se complicaba debido al uso de los registros más altos del neolatín y del español. Pero por otro lado, el mismo texto prueba la coexistencia en la sociedad de dos lenguas altas (A) —neolatín y español— y de un conjunto de lenguas populares (B) —español oral y lenguas indígenas coloquiales— durante la colonia. Es decir que tanto el *Neptuno alegórico* como el *Teatro de virtudes* y demás textos laudatorios prueban la coexistencia de diglosia social junto con poliglosia literaria.

En estos textos poliglósicos de registro alto no cabía la traducción ni la paráfrasis de textos latinos al español, pues se asumía, por un lado, que los lectores y los espectadores manejaban el latín y la simbología de los mitos clásicos incluidos en la mayor parte de los emblemas y los jeroglíficos¹² que conformaban los arcos. Por otro lado, se suponía que el público desconocedor del latín disfrutaba del arco de manera visual, pues no sólo observaba lo que se dramatiza-

puesta sociolingüística que compete al uso y función de las lenguas en la sociedad. Ferguson propone que hay diglosia cuando una lengua divide sus funciones en dos o más variantes. Entre éstas, la variante más alta (A), requiere de aprendizaje escolar, pues sólo se utiliza para situaciones de gran formalidad, mismas que pueden diferir de sociedad en sociedad. Otra de las variantes es la baja o coloquial (B), que se adquiere como lengua materna sin necesidad de estudios particulares. Por ello, todos sus miembros la saben y la utilizan en la vida diaria como variante informal. Los contextos en que se emplea la variante alta (A) son, entre otros, la literatura, los ritos religiosos, los conjuros y los sermones, pero los contextos formales no son necesariamente los mismos en todas las comunidades. Fishman, por su parte, añade a la definición de Ferguson la posibilidad de que se combine el concepto de diglosia con el de bilingüismo. La diglosia en sociolingüística es distinta de la poliglosia de Mijaíl Bajtín. Cfr. Mikhail Bakhtin, *The dialogic imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981, Pero es posible que ambas coincidan, como mostraré que sucede en el *Neptuno* de Sor Juana. La poliglosia bajtiniana se refiere a la presencia simultánea de dos o más lenguas en un texto, sobre todo literario, independientemente de que haya diglosia en la sociedad en que se origina dicho texto literario o de donde procede su autor. La poliglosia, resultado de la hibridización o mezcla de idiomas en un mismo párrafo puede manifestarse en forma de “carnaval”, que según Bajtín, suele ser una amalgama grotesca de registros coloquiales.

12. No sucede lo mismo con las ediciones modernas que siempre traducen del latín, poniendo énfasis a veces en una traducción de sentido y otras veces en una traducción literal.

ba durante la celebración, sino que percibía lo que se encontraba escrito en el arco y veía los cuadros y las esculturas que lo adornaban. La propia Sor Juana señala esta dualidad en la relación de su arco, pues indica que todos participaban de la fiesta, “llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares”¹³.

En lo que atañe a los mitos, Sor Juana explica en su *Neptuno alegórico* que las *fábulas* de la mitología clásica, “...tienen, las más, su fundamento en sucesos *verdaderos* y los que llamó dioses la gentilidad, fueron *realmente* príncipes excelentes...”¹⁴. Con esto, resulta claro que Sor Juana Inés de la Cruz continúa en América la tradición peninsular y europea de hacer referencia a héroes mitológicos o humanos mitificados como si hubieran sido personajes históricos, muchos de los cuales en la Edad Media y en la Modernidad Temprana¹⁵ se pensaba que prefiguraban el cristianismo¹⁶. Sigüenza y Góngora, en cambio, resulta excepcional al salirse de la norma de estos textos y proponer que el virrey de la Laguna siga la conducta de los reyes aztecas como modelos de buen gobierno de la Nueva España, en lugar de los héroes grecolatinos.

El lenguaje de los arcos triunfales y otros festejos opulentos

Durante los siglos XVI al XVIII, a pesar de que el español se utilizaba en un buen número de escritos legales y literarios, el neolatín se empleaba en tratados teológicos y científicos, como sucedió en 1579 con la *Rethórica Christiana* del mexicano Diego Valadés y en

13. Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. 4, p. 374.

14. *Ibid.*, p. 359.

15. Utilizo esta frase para referirme al período que abarca de los siglos XVI al XVIII en un sentido amplio.

16. Según el euhemerismo los mitos tienen su origen en hechos históricos y en biografías de personajes humanos. Para la recepción de la mitología en la literatura humanista y barroca, véase Ludwig Schrader, “Significados de la mitología greco-latina en textos teóricos el siglo de oro”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, PPU, 1992, t. 1, pp. 534-550.

1755 con la *Bibliotheca Mexicana sive eruditorum historia virorum* del primer bibliógrafo novohispano, Juan José de Eguiara y Eguren, por sólo citar dos ejemplos¹⁷. Pero el neolatín se mezclaba, además, con el español en obras y contextos sumamente formales dirigidos a personajes que se igualaban en rango a lo sacro, como los santos, los reyes y los virreyes. El registro de español que se utilizaba en estos contextos era el más refinado y elegante. El vocabulario se escogía cuidadosamente y se exageraba el uso del hipérbaton y de la hipérbole. Se omitían artículos y preposiciones con el objeto de que el español se pareciera más al latín¹⁸. A lo largo del tiempo se reincorporaron los artículos y las preposiciones en la lengua literaria, pero a fin de igualar el castellano en rango al neolatín, se alternaban ambas lenguas en un mismo contexto. En los discursos y sermones, en los arcos triunfales y sus emblemas, en las piras fúnebres y en todos los demás monumentos efímeros, se incorporaban citas textuales latinas que reflejaban la sabiduría de insignes autores grecolatinos y la erudición de los escritores que componían dichas obras utilizando la lengua del Lacio. De igual manera, en las relaciones de dichos actos se incluyeron fragmentos latinos, recreaciones y paráfrasis de los clásicos y de los doctores de la iglesia en neolatín. Entre éstos cabe mencionar a Ovidio, Horacio, Virgilio, Séneca y muchos otros que se citaban junto con segmentos de la Biblia, de científicos como Atanasio Kircher, y de autores cristianos como San Agustín o poetas como Luis de Góngora, cuyas palabras casi siempre se tomaban de polianteas y diccionarios de citas. Empleando el método filológico,

17. Según la Asociación Internacional de Estudios Neo-latinos, el latín clásico se refleja en los textos escritos en los siglos I aC-II dC, el latín medieval incluye la variante latina a partir de la caída del imperio Romano hasta el siglo XIII y el neo-latín se origina a partir de la obra latina de Dante (1300) hasta nuestros días. Cfr. Philip Ford, "Twenty Five Years of Neo-latin Studies". *Neulateinische Jahrbuch*, 2 (2000), pp.293-301. Para un estudio detallado del neolatín en la Nueva España desde el punto de vista sociolingüístico, véanse mis artículos "Multiglosia: Las lenguas de México en la Colonia". *Lingüística*, 21 (2009), pp. 11-30 y "Contacto de lenguas antes de la época de Sor Juana: sus efectos en la literatura". *Actas del II Congreso de Literatura y Cultura Áureas y Virreinales*. UAM, en prensa.

18. Véase Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 1982, p. 300.

intentaban utilizar textos clásicos que permitieran reinterpretar la mitología clásica, adaptándola a la cosmogonía cristiana y a las necesidades de la ocasión que se celebraba. Un rey, un virrey o Cristo podían convertirse en Hércules, una reina, una virreina o la Virgen María podían volverse Venus o Atenea y la ciudad de México podía mudarse en Atenas. Las fábulas se trataban como descripciones históricas y las crónicas se transformaban en mitos fantásticos. Se reelaboran emblemas como los de Alciato y jeroglíficos como los de Pedro Valeriano, los cuales se utilizaban en las descripciones de los arcos triunfales, las piras fúnebres, en los discursos y demás textos encomiásticos y laudatorios. Se creaban textos híbridos en el sentido de Bajtín¹⁹, pues se mezclaban dos idiomas de épocas distintas en un mismo párrafo, como si fuera una sola lengua, de ahí que la traducción se considerara innecesaria o superflua. Ello creaba, a su vez, escritos “poliglósicos” en los cuales las citas de los clásicos se amalgamaban con los pasajes que creaba el autor de un texto sin que hubiera división entre éstos.

El siguiente pasaje del *Neptuno* que fusiona un texto de Sor Juana con otro que toma de Quinto Curtius —como ella misma indica entre paréntesis— muestra la “hibridez” que resulta de amalgamar el latín con el castellano. En éste Sor Juana se refiere a Felipe II como “Delfín muy digno de la honra que recibía; pues aunque era mucha la altura a que ascendía, *Nihil tam altum natura consituit, quo virtus non possit eniti*”²⁰. El fragmento no contiene separaciones gramaticales ni sintácticas aunque conjuga dos pasajes que proceden de lenguas, estilos y sistemas de pensamiento en apariencia incomparables. A pesar de su unidad estructural, el texto conjuga dos voces distintas, pero éstas se encuentran en armonía. Son resultado de la “hibridización orgánica” en el sentido de Bajtín²¹, la

19. Véase la nota 11.

20. “Nada tan alto ha forjado la naturaleza que el arrojo humano no pueda alcanzar” (Quinto Curtius, *Historia de Alejandro Magno*, VII, vv. 10-11), en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 4, p. 388.

21. Con este nombre, Bajtín (p. 360) se refiere al tipo de fusión de lenguas en el cual hay amalgama, pues las citas avanzan hacia una misma dirección. La opone a la “hibridización intencional”, en la cual se hace uso de contextos que contrastan y se oponen entre sí.

cual resulta sumamente productiva porque permite reunir dos o más puntos de vista del mundo y de las cosas en un mismo texto, pues contiene “potencial for new world views, with new ‘internal forms’ for perceiving the world in words”.

Dado que esta estrategia se repite y se intensifica con múltiples citas a lo largo del *Neptuno*, Sor Juana construye una obra polifónica en la cual cada voz presenta un matiz distinto del argumento principal. La misma estrategia emplea Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Teatro de virtudes políticas*. Sobre estos textos, que fueron muy gustados durante la época de la Modernidad Temprana en toda Europa, Cervantes comenta con cierta nostalgia que su *Quijote* no tiene acotaciones en los márgenes o al final, “como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y toda la caterva de filósofos que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes”²².

El arte de las fiestas

El arte de las fiestas constituye un género independiente que resulta imprescindible conocer para comprender la cultura literaria de la Modernidad Temprana. En lo que atañe a la literatura de los Siglos de Oro y por ende a la literatura virreinal novohispana, el lenguaje utilizado en los jeroglíficos, epigramas, sonetos, emblemas y demás textos que acompañaban a los cuadros y figuras de los arcos triunfales como el *Neptuno alegórico* de Sor Juana o el *Teatro de virtudes políticas* de Sigüenza y Góngora fue sumamente flexible. Les dio armas a los artistas para que reelaboraran los mitos de la antigüedad.

22. Al respecto, Francisco Rico, editor de *Don Quijote de la Mancha* (San Pablo, Real Academia Española-Santillana, 2004, p. 8, n. 18), señala que en la época de Cervantes “la literatura romance de mayor prestigio era la que se presentaba como inspirada por la cultura clásica y formulada en un lenguaje accesible sólo a los más doctos, aunque en buena parte de los casos los autores, sin grandes conocimientos de latín, no pasaran de saquear algunas enciclopedias y repertorios. (Lope de Vega obró así para mostrar que no era sólo un dramaturgo popular, sino un solvente intelectual.) «Turba lega» llamaba Góngora a quienes no exhibían «estilo ático, erudición romana»”.

Por ello Sor Juana Inés de la Cruz identificó de manera muy artística y creativa al virrey de la Laguna con la figura mitológica de Neptuno y a su madre Opis o Cibeles con la diosa de Egipto Isis —como en cierta oscura tradición frigia— por ser diosa de la tierra y madre de todos los dioses, entre ellos Neptuno. En lo que atañe al lenguaje, se trataba de emplear simultáneamente el neolatín y el español en sus variantes más altas. De hecho, ambas lenguas se utilizaban, como arriba indiqué, para incorporar citas de fuentes grecolatinas, de la literatura emblemática, de la heráldica, de la mitología y de las vidas de santos para delinear personajes contemporáneos, como el marqués de la Laguna. La propia Sor Juana Inés de la Cruz señala en el *Neptuno alegórico* que en el tratamiento de dioses, príncipes y virreyes “no se permite [usar la lengua] en vulgar porque el mucho trato no menoscabe la veneración”²³. Anota Sor Juana que la familiaridad excesiva da origen a la falta de respeto: *Nimia familiaritas contemptum parit*²⁴. Añade que el uso de jeroglíficos y emblemas es, por ello, necesario para referirse a las hazañas y a la estirpe de un hombre tan ilustre como el entrante virrey Marqués de la Laguna, pues no hay entendimiento capaz de comprenderlas ni pluma idónea para expresarlas en otro lenguaje. Por ello Sor Juana Inés de la Cruz iguala a su homenajeador con los dioses egipcios pues no quiere “vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante”²⁵. Siguiendo los mismos lineamientos, Carlos de Sigüenza y Góngora señala que su explicación del arco es compleja pero breve, pues si alargara su texto “para los ignorantes sería griego, y para los doctos no es necesario”²⁶.

Esta situación no sólo condiciona el tipo de lenguaje empleado, sino el tema y la estructura de tales obras, que son todas ellas

23. Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. 4, p. 356.

24. “La familiaridad excesiva produce desprecio”. Sor Juana cita a Cicerón como autor de este dicho, pero en realidad se trata de un proverbio popular. Al respecto, véase Barry Taylor, “Familiarity breeds contempt: A history of a Spanish proverb”. *Bulletin of Spanish Studies*, 83 (2006), pp. 43-52.

25. Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. 4, p. 356.

26. *Teatro de virtudes...*, p. 51.

poliglósicas en el sentido de Bajtín²⁷. La lengua o lenguas utilizadas, como ya vimos, sólo pueden ser las variantes más altas y el código elegido suele ser la emblemática porque impide trivializar y difundir misterios que deben ser conocidos sólo por una minoría selecta. Estos presupuestos teóricos explican que los escritos que se hayan generado para celebrar eventos como la entrada de un virrey se hayan redactado mezclando el neolatín y el español en sus variantes más altas. La situación sociocultural del evento y la estirpe del homenajeador condicionaron el uso lingüístico en la Nueva España, tal y como sucedía en las sociedades europeas y en las prehispánicas también²⁸.

El neolatín y el español en el *Neptuno* y en el *Teatro de virtudes políticas*

Sigüenza y Góngora, además de los clásicos y los autores cristianos, que cita Sor Juana, utiliza como fuentes de sabiduría fragmentos en español de los cronistas de América como Antonio de Herrera, José de Acosta, Juan de Torquemada, Francisco de la Calancha y otros, cuyas citas transcribe junto con las obras clásicas, elevando con ello las crónicas y la historia de los reyes mexicas al mismo nivel de sabiduría y prestigio de los textos grecolatinos. Esta estrategia revela claramente su indianización²⁹.

27. No obstante que Bajtín (*op. cit.*) tiende a limitar la poliglosia a las obras populares, los textos festivos en lenguas altas son también poliglosicos, como indiqué en el apartado anterior. Por ello, cabe pensar que la poliglosia sea característica de los textos festivos escritos en lenguas altas o bajas.

28. Para las celebraciones en las sociedades europeas, véase J.L. Mulryne, Helen Watanabe O'Kelly & Margaret Shewring, *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Aldershot-Burlington, MHRA-Ashgate, 2004, que reúne varios textos festivos de toda Europa. Para el mundo prehispánico, véase a la ya citada Curcio-Nagy, *The Great Festivals of Colonial Mexico*.

29. Por indianización aludo a la adaptación de los europeos a las realidades del Nuevo Mundo o las *Indias*, como se las llamó por mucho tiempo. Además de la adaptación de rasgos culturales indígenas, como las lenguas, la medicina o las comidas aborígenes, la indianización consiste en la creación de culturas renovadas en América, resultado del parámetro fundacional y del contacto de individuos procedentes de distintas regiones de la Península en las Indias. Por parámetro fundacional me refiero a la adaptación y recreación de valores europeos originales en el mundo

Sor Juana, por su parte, pone énfasis en la cultura grecolatina en su arco *Neptuno alegórico*. Pero, además de las múltiples citas de los autores mencionados en la lengua del Lacio, incluye versos neolatinos compuestos por ella misma, como los epigramas de los lienzos sexto y séptimo de su arco triunfal. En ellos Sor Juana utiliza un neolatín elevado y elegante, como se espera de textos escritos en el registro alto. Cito a continuación un fragmento del “Argumento del sexto lienzo” que ilustra la manera en que Sor Juana entreteje o “hibridiza”³⁰ en el sentido de Bajtín su propia poesía en neolatín y castellano. De esta manera logra crear un contraste entre los textos poliglósicos, procedentes de múltiples autores, que dominan la obra y estos dos contextos monoglósicos bilingües, producto de su creación. En estos fragmentos la poetisa emplea con exclusividad su voz en las dos lenguas:

Representaba todo este hermoso aparato, la liberalidad y cordura tan notoria de Su Excelencia, de cuya noticia está tan lleno todo el Orbe... Púsose este mote en el acostumbrado lugar: *Dignos ad sydera tolles* [llevas a los dignos a los astros]; y en el pedestal este *Epigramma*:

Clarus honor coeli, mirantibus additur astris

Delphinus, quondam gloria torva maris

Neptunum optatis amplexibus Amphitrites

Nexuit, et meritum sydera munus habet

[Un brillante honor del cielo a los astros que se admiran es agregado:

El Delfín, antaño del mar torva gloria,

entrelazó a Neptuno con los anhelados brazos de Anfítrite

Y bien merecido premio en el cielo tiene]³¹.

americano o las Indias. Lo mismo sucedió con los indígenas durante la conquista y la colonización española, los cuales se hispanizaron en mayor o menor medida, dependiendo del tipo de contacto que hayan tenido con los europeos.

30. Según Bajtín hay hibridización cuando se mezclan dos lenguas en un fragmento, véase la nota 11.

31. *Obras completas*, t. 4, pp. 388.

En este epigrama Sor Juana se refiere al premio que Neptuno le otorgó al Delfín: volverlo astro por haberle ayudado a su unión con Anfitrite. De igual manera la poetisa espera que el Neptuno mexicano, el virrey de la Laguna, gracias a su liberalidad y cordura lleve al cielo a los justos. Este fragmento parecería premonitorio, pues gracias a las acciones del virrey y su esposa en Sor Juana llegó a ser conocida y publicada en España, donde brilló como el delfín en el firmamento.

El intento de igualar al español con el neolatín, producto del humanismo renacentista, que he venido analizando a lo largo de este trabajo, generó una bifurcación lingüística en el español. Este desmembramiento separó de manera considerable el español de todos los días de la lengua utilizada en los textos latinizados, los cuales se oponían a su vez otra tradición que coexistía con ellos. Me refiero a las propuestas de Juan de Valdés y otros que insistían en “escribir como hablaban”.

Como cabe esperar, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, siguiendo la tradición humanista junto con las elites literarias, crearon un lenguaje que cabría denominar “emblemático”, peculiar de los textos barrocos. Siguiendo la misma estrategia del género de textos festivos, ambos autores emplearon el castellano en casi todos los epigramas y poemas explicativos de los emblemas, y escribieron el mote o lema en latín y las descripciones de las pinturas y del arco en español con citas latinas. La explicación del arco incluida al final solía encontrarse en versos castellanos, aunque ocasionalmente utilizaran el neolatín. De esta manera, alternando el español con el neolatín, se emparejaba el castellano en rango a la lengua clásica³². Una vez logrado esto, las metáforas y las alegorías, en las cuales predominan la agudeza y los juegos de ingenio, se elaboraban en español, en neolatín o mezclando ambas lenguas. Por ejemplo, en la descripción del primer intercolumnio

32. Ésta es la estrategia más común en el emblema *triplex*, que consistía en mote, epigrama y dibujo o figura. Para más detalles, véase José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*. México, Oak, 2001.

del *Neptuno*, tras referirse Sor Juana a la hermosura de la virreina como superior a la de Venus³³, sintetiza en el “jeroglífico del mar” su belleza. En éste, Sor Juana juega con las palabras “mar” - “María” y “ojos” - “ojos de agua” para referirse de manera simultánea a los remolinos del mar, a los ojos verdes de la virreina y a la admiración que produce su belleza, como puede verse en la siguiente cita del *Neptuno alegórico*:

En la Excelentísima Señora Doña María Luisa... admira el mundo, mucho más que [a] la fabulosa Venus, todo el imperio de la belleza; de quien ella misma pudiera decir aquellos versos [tomados de *Estacio* de Publio Papi-nio]:

*Haec, et caeruleis mecum consurgere digna
Fluctibus, et nostra potuit considerare concha [sic]*

[Ésta pudo no solamente ser digna de surgir juntamente conmigo, sino también sentarse en mi concha]

No se halló mejor jeroglífico a su belleza que el mismo Mar, que significa su nombre. Pintóse éste lleno de ojos, aludiendo a los que forma con sus aguas; con este mote: *Alit et allicit* [Alimenta y halaga] y esta redondilla más abajo:

Si al mar sirven de despojos

Los ojos de agua que cría

De la belleza es María

Mar que se lleva los ojos³⁴.

33. En esta obra la propia Venus consideraba a la virreina su igual, desde su nacimiento.

34. *Obras completas*, t. 4, p. 400. Para un análisis de este jeroglífico, véase Parodi, “El lenguaje de las fiestas: Arcos triunfales y villancicos”, en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. de Judith Farré Vidal. Madrid-Frankfurt-Monterrey, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 228.

Neolatín e indianización en Sor Juana y en Sigüenza

El empleo de los modelos europeos en las obras festivas redactadas en América no impidió de ninguna manera que la realidad indiana se incorporara en los textos americanos. Es decir, que éstos se indianizaran. En el caso de Sor Juana, como en casi todos los criollos, su indianización se manifiesta a lo largo de su obra (por ejemplo sus tocotines)³⁵. En el *Neptuno*, sin embargo, la indianización es sumamente velada debido a que la autora recrea los prototipos clásicos. Se aleja de éstos en pocas ocasiones y con gran sutileza. Independientemente de las alusiones a las necesidades más apremiantes de la ciudad de México, como el control de las inundaciones, terminar la catedral o solventar la situación económica, Sor Juana muestra su finura intelectual en el segundo epigrama que ella misma elaboró. Éste cierra la descripción del séptimo lienzo de su arco triunfal. En él no sólo ilustra la manera en que Sor Juana entrelaza el neolatín con el castellano, sino la forma en que indianiza el mito de la contienda entre Neptuno y Atenea para nombrar la capital de Grecia adaptándolo al contexto mexicano del momento. Tras referirse al hecho de que es posible vencer cuando se es vencido, Sor Juana incorpora el mote *Dum vincitur, vincit* [al ser vencido se vence] que se encuentra en la Biblia, Antiguo testamento (*Miqueas 7:17*). Sor Juana cita a Plutarco y a Erasmo como fuentes del lema bíblico por expresar conceptos semejantes y los aplica a la disputa mencionada entre Atenea y Neptuno. La poeta criolla se dirige a Atenea con el siguiente epigrama:

Desine pacifera bellantem, Pallas, oliva.
 Desine Neptuni vincere, Pallas, equum.
 Vicisti: donasque tuo de nomine Athenis
 Nomen; Neptunus dat tibi et ipse suum.
 Scilicét ingenium melior Sapientia victum

35. Véase, entre otros, Antonio Alatorre, "Sor Juana poetisa americana". *Anuario del Instituto Cervantes*, 2004, s.p. http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/default.htm.

Occupat, et totum complet amore sui.
 Si tamen hic certas: Neptunia Mexicus audit.
 Neptuno, et Palmam nostra Lacuna refert.
 Gaudeat hinc foelix Sapientum turba virorum;
 Praemia sub gemino Numine certa tenet

Cesa, Palas, de vencer con la oliva pacificadora.
 Cesa, Palas, de vencer al caballo agresivo de Neptuno.
 Venciste: y das con tu nombre el nombre a Atenas;
 y el propio Neptuno³⁶ te da a ti el suyo.
 Sin duda la mayor sabiduría se apropia
 de un ingenio derrotado y colma todo con su amor.
 Pero si compites aquí, la Neptunia Mexico escucha,
 y nuestra Laguna le otorga la palma a Neptuno.
 Alégrese por esto, la feliz turba de sabios varones:
 [Mexico Neptunia] obtiene premio seguro bajo la protección
 de una deidad gemela³⁷.

Con estos versos, que Sor Juana no traduce ni parafrasea, sino que ella misma elabora, "indianiza" el mito clásico al trasladarlo a la Nueva España. Recuerda que Palas venció a Neptuno en Grecia, pues la diosa de la sabiduría y de la paz le dio su nombre a Atenas y no Neptuno. Agrega la poeta novohispana que Atenea en México no habría triunfado, sino su rival Neptuno, pues esta ciudad por encontrarse en una laguna sería partidaria del dios de las aguas y le otorgaría el premio a Neptuno (que representa simultáneamente al dios romano y al Virrey de la Laguna). Sor Juana indianiza el modelo de Virgilio al llamar a la ciudad de México *Neptunia México*,

36. El origen de los nombres de Atenea son poco claros. En cierta fábula, Tritón, hijo de Neptuno y Anftrite, fue padre de Palas y padrastro de la diosa Atenea. En una pelea entre ambas hermanas, Atenea mató a Palas. Arrepentida, la diosa tomó el nombre Palas-Atenea en honor a su hermana. En otra tradición Atenea era hija de Poseidón y de la ninfa Tritonia, de ahí que pudiera llevar el nombre de éste. Sin embargo, la interpretación más común es que Atenea era hija de Zeus (Júpiter).

37. *Obras completas*, t. 4, p. 392.

pues el virrey, Neptuno mexicano, continuaría la edificación de los muros de la catedral como lo hizo el dios de las aguas con los muros de Troya. Por ello, y en su honor, el poeta latino nombró a la ciudad Neptunia-Troya³⁸ en la *Eneida* y Sor Juana llama a la capital del virreinato Neptunia-México en su arco. Por medio de equivalencias, Sor Juana compara de manera implícita a la ciudad de México con Atenas. Usa la siguiente operación algebraica: Atenea es a Atenas lo que Neptuno es a México. La influencia de Virgilio en este epigrama es indudable, pues además de seguirlo en la manera de nombrar ciudades³⁹, Sor Juana se inspira en el ritmo, el tono y la temática de la *Eneida* (*Eneida* 3, vv. 1-12: *Omnis humo fumast Neptunia Troia...*). Se trata de una *translatio studii* del mito de Eneas, quien lleva todo el conocimiento griego a Italia cuando se asienta en ella. En la Península Itálica se renueva y continúa la civilización helénica gracias a Eneas. Lo mismo sucede en México con la cultura española, que renace en la Nueva España al indianizarse.

En Sigüenza, en cambio, la indianización de su arco es explícita y se liga a su programa emblemático. Señala este autor que su obra no se centra en las fuentes clásicas, sino en la tradición náhuatl prehispánica. Sin embargo, salvo algunas etimologías, no incluye fragmentos en la lengua indígena, pero sí incorpora múltiples citas en latín. Le propone al virrey de la Laguna que siga el modelo de conducta de los reyes aztecas, pues no ve la necesidad de “mendigar [modelos ajenos] en las fábulas [clásicas]” (p. 18). Se trata, como bien señala Antonio Llorente Medina⁴⁰, de un acto de exaltación patriótica o indianización, característica de los criollos. En el tercer preludio Sigüenza, tras mencionar las repetidas inundaciones de la ciudad de México⁴¹, liga ingeniosamente el origen de los indígenas americanos con Neptuno a través de los egipcios, pues Neptuno

38. Agradezco a Antonio Cortijo el haberme señalado la influencia de Virgilio en este texto de Sor Juana.

39. Virgilio sigue la tradición clásica de nombrar ciudades por medio de sus héroes epónimos.

40. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 21.

41. Véase *Teatro de virtudes...*, p. 31.

fundó la Atlántida y los egipcios, descendientes de Neptuno, poblabron las Indias⁴². Además, Neptuno, según Sigüenza, fue guía de los fundadores de México, con lo cual lo vincula directamente a Huitzilopochtli⁴³. Estas circunstancias no sólo permiten a Sigüenza ligar su arco al de Sor Juana, que se centra en la figura del dios marino, sino agradecer la patria a los indígenas: “con estos párrafos les he pagado a los indios la patria que nos dieron, y en que tantos favores nos hace el cielo y nos tributa la tierra”⁴⁴.

La descripción física del arco, los autores de los cuadros, las aclaraciones y las fuentes de las alegorías ocupan quince apartados de su relación. Aquí funde Sigüenza, de manera sincrética, la tradición clásica, la cristiana y la mexica prehispánica con el objeto de ofrecerle al virrey un modelo de comportamiento completo y adecuado para un príncipe cristiano. Cada rey azteca encarna una virtud. Sirva de ejemplo el caso de Acamapichtli, primer rey azteca, símbolo de la esperanza, cuyo nombre significa ‘el que tiene en la mano cañas’. Sigüenza señala que el rey le da sus cañas a la Esperanza, quien construye un humilde jacal que representa las primeras casas de México. La Esperanza le entrega el jacal a la Fama, quien corona a la Esperanza con palmas y laureles, lo cual simboliza el crecimiento de México a partir de sus orígenes humildes. Tras celebrar las bellezas de la ciudad de México, Sigüenza termina este apartado ponderando la importancia que tiene la esperanza para el buen gobierno de un príncipe. Al final del décimo quinto apartado, aparece entre nubes la personificación de la Ciudad de México, quien invita al virrey a pasar a la ciudad a través del arco.

Sin lugar a dudas el aspecto más interesante del arco de Sigüenza es la incorporación de la tradición prehispánica a su programa alegórico, cuya motivación quizás haya sido aclarar con sus vastos conocimientos sobre la cultura azteca los errores que encontró en el *Edipo egipciaco* del ilustre Atanasio Kircher respecto de los pueblos prehispánicos. Sigüenza y Góngora cuestiona los deslices de Kircher

42. *Ibid.*, p. 29.

43. *Ibid.*, p. 33.

44. *Ibid.*, p. 39.

sobre los jeroglíficos egipcios y los mexicas. Le incomoda la ignorancia del erudito europeo en asuntos indianos que “en aquellas partes tan poco cursadas de los de nuestra Nación Criolla le faltaría quien le diese alguna noticia o le ministrase luzes eruditas para disolver las que [yo] juzgaría tinieblas”⁴⁵.

Programa emblemático de Sor Juana y de Sigüenza

El hilo conductor del programa emblemático de Sor Juana y de Sigüenza siguió caminos distintos, aunque las relaciones estructurales de sus arcos adoptaron un orden parecido, el cual resumo en el cuadro 1:

- a. Dedicatoria de la institución patrocinadora del evento
- b. Razón de la fábrica y aplicación de la fábula.
- c. Descripción del arco y fuentes
- d. Explicación del arco en verso recitado en voz alta ante el virrey

Cuadro 1: Orden estructural de las relaciones de los arcos triunfales

En este cuadro muestro los elementos que conformaron la estructura de las relaciones de los arcos triunfales de Sor Juana y de Sigüenza: la dedicatoria, la razón de la fábrica, la descripción del arco y sus fuentes y el verso final. No obstante que ambas obras sigan la misma organización, los componentes de cada uno de los apartados pueden cambiar. Por ejemplo, en el apartado (b), razón de la fábrica, Sor Juana incluye una larga explicación teórica de los fundamentos y de las fuentes de su arco. En cambio Sigüenza divide esta parte en tres preludios. El primero contiene la historia de los arcos triunfales, el segundo se refiere al amor a la patria y el tercero correlaciona su arco con el de Sor Juana.

45. *Ibid.*, p. 34.

Sor Juana Inés de la Cruz, después de dedicarle su obra al marqués de la Laguna, explica su programa emblemático. En primera instancia, señala las semejanzas que existían entre Neptuno, a quien relaciona con los egipcios⁴⁶ y el virrey marqués de la Laguna: ambos son príncipes acuáticos. Los orígenes del marqués, como los de Neptuno, son prácticamente divinos, pues según Sor Juana: “nuestro heroico marqués [es] hijo de Saturno, el más poderoso de los dioses”⁴⁷. Para Sor Juana, ser hijo de Saturno es lo mismo que ser descendiente de la real estirpe española, como lo era el marqués de la Laguna, pues el marqués era descendiente de Alfonso X el sabio, a quien Sor Juan admiraba inmensamente⁴⁸. De igual manera, el tridente de Neptuno, mismo que simbolizaba su poder en el mar, los lagos y las fuentes, era equiparable al bastón virreinal del marqués de la Laguna, el cual representaba los poderes ejecutivo, judicial y militar que un virrey tenía en la Nueva España⁴⁹. Es decir, que el marqués era tan noble y tan poderoso en su laguna mexicana, como lo era Neptuno en los mares de la tierra.

Después de describir el tamaño del arco y el lugar donde había estado, Sor Juana explica en su relación con detalle y erudición los emblemas que conformaron dicho arco y la manera en que se hallaban distribuidos: en ocho lienzos, cuatro basas y dos intercolumnios. Describe cada una de la partes del arco y explica el simbolismo citando autores grecolatinos. Cada explicación se encuentra seguida de un mote en neolatín y de un epigrama o de un verso. Este último está casi siempre en español, salvo los epigramas del sexto y el séptimo lienzos, que la propia Sor Juana escribió en latín. En cada apartado de la relación Sor Juana describe los cuadros que ejemplifican, por medio de figuras mitológicas relacionadas con Neptuno, las cualidades físicas, políticas y morales del virrey.

46. Durante los siglos XV-XVIII el estudio y la imitación de jeroglíficos o egiptología estuvieron muy de moda en Europa y en la Nueva España, pues se consideraba que éstos eran abstracciones de la máxima sabiduría. Véase Erik Iversen, *The myth of Egypt and its hieroglyphs*. Copenhagen, Gek Gad Publishers, 1961.

47. *Obras completas*, t. 4, p. 368.

48. *Ibid.*, t. 4, p. 369.

49. *Ibid.*, t. 4, p. 372.

Le propone modelos de conducta perfecta y le sugiere estrategias políticas como por ejemplo, que a veces es necesario ser vencido para vencer. Asimismo, le solicita que construya un desagüe para la ciudad y que termine la catedral. En los dos intercolumnios se refiere a la belleza de la virreina y subraya que su serenidad estabilizará el virreinato. Termina la obra con su explicación, que es una serie de poemas que describen el arco y sus pinturas. Entre ellos se encuentran los siguientes versos que captan la esencia de lo que era un arco en la época de Sor Juana:

Este Cicerón sin lengua,
este Demóstenes mudo,
que con voces de colores
nos publica vuestros triunfos⁵⁰.

Tras dedicar su obra al virrey y exponer el origen de los arcos en Europa y en América, Sigüenza procede a explicar su programa emblemático en el segundo prelude de su relación. Éste evidencia sobre todo la indianización del autor, a la cual nos referimos en el apartado anterior.

Disglosia en la Nueva España: en Sor Juana y en Sigüenza y Góngora

En una sociedad como la novohispana, hemos visto que el uso del neolatín, considerado lengua alta, junto con el español en su registro más alto se empleaban en la composición de textos formales como las relaciones de arcos triunfales, las descripciones de piras fúnebres y los sermones, entre otros. Estos textos, ejemplos de doble diglosia, el neolatín y el castellano alto se combinaban y estaban dirigidos a una minoría letrada. Desde una perspectiva contemporánea resultan, por ello, excluyentes del público no letrado. Se han referido a dicha cualidad excluyente de los arcos triunfales y textos similares Ángel Rama en *La ciudad letrada*, Elias Rivers en "Diglosia

50. *Ibid.*, t. 4, p. 403.

in New Spain” y John Beverly en *Aspects of Góngora’s Soledades*⁵¹, entre otros críticos modernos. Sin embargo, cabe matizar este juicio. Aunque no muchos sabían latín y pocos conocían el lenguaje del barroco español usado en esta clase de textos festivos, este tipo de celebración en América amalgamaba una tradición europea con otra prehispánica, por lo que el público, ya fuera indígena o no, estaba acostumbrado a interpretar los símbolos que no podía leer y que adornaban el arco. Para el lector actual, ajeno a los arcos triunfales, el texto de la relación de una fiesta resulta complejo. El uso del neolatín, del castellano alto del siglo XVII y de la emblemática, puede afectar drásticamente la penetración del contenido del texto. Ello explica que la crítica literaria moderna, antes de que se desentrañara el papel que jugaba la emblemática en estos textos, se mostrara poco entusiasta con respecto al valor artístico de las relaciones de arcos triunfales, piras fúnebres y otras descripciones de acontecimientos similares⁵².

Cabe añadir que en virtud de que Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora se refieren a dioses, reyes y virreyes, su tratamiento no sólo requiere de un lenguaje especialmente elevado y complejo, como sucede con los textos épicos, sino que emplean figuras retóricas complejas. Por ejemplo, Sor Juana se vale del silogismo para convencer al virrey de que termine la catedral. En el octavo lienzo Sor Juana propone primero una situación negativa: la destrucción de los muros de Troya por el fuego. A ésta le opone otra circunstancia positiva: su reconstrucción gracias a Apolo y Neptuno. Termina con una síntesis: el virrey terminará la

51. Cfr. Ángel Rama, *La ciudad letrada*. Hanover, Eds. del Norte, 1984. Elias Rivers, “Diglossia in New Spain”. *University of Dayton Review*, 16 (1983), pp. 9-12 y John Beverly, *Aspects of Góngora’s Soledades*. Amsterdam, John Benjamins, 1951.

52. Al respecto, véanse en la nota 1 algunas observaciones de los críticos modernos. Cabe recordar que lo mismo sucedió con otras manifestaciones de la literatura barroca en el mundo hispánico hasta que Dámaso Alonso las “rescató”. Sobre la emblemática, véase Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*, Sagrario López Poza, “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno Alegórico*”. *La Perinola*, 7 (2003), pp. 241-270 y Rocío Olivares Zorrilla, “Noche órfica y silencio pitagórico”. *Prolija Memoria*, 2 (2006), pp. 91-112, entre otros.

construcción de la catedral, como lo hicieron Apolo y Neptuno con los muros de Troya⁵³.

Contrapunto festivo

Frente al lenguaje palaciego de los arcos que combina neolatín y castellano, los villancicos, ensaladas y algunos sonetos de Sor Juana están escritos en un lenguaje coloquial, carnavalesco, en el sentido de Bajtín. Abarca una gama de registros que va desde el español neutro hasta el soez, pasando por el lenguaje popular y el étnico. Sor Juana escribió casi todos estos textos para celebrar festividades religiosas como la navidad, la asunción o los días de los santos, en las cuales participaba el pueblo activamente. Por ello pone énfasis en el diálogo de los personajes rústicos como vendedores ambulantes, negros e indígenas explotados. No sólo se eliminan en ellos los emblemas, los jeroglíficos y los simbolismos complicados, sino las referencias a la mitología clásica, comunes en el lenguaje de textos palaciegos heroicos. Incluso se hace burla de ellos. El uso de estas variantes lingüísticas burlescas y populares se utilizó durante la Modernidad Temprana en la elaboración de textos que reflejaban la vida del pueblo en Europa y en América, el cual Bajtín llamó lenguaje carnavalesco⁵⁴. En lo que atañe al mundo hispano, muchas veces el español coloquial de este tipo de obras carnavalescas se halla entremezclado con variantes que muestran la presencia de varios dialectos y de distintos registros de habla popular castellana. En los poemas de Sor Juana los reflejos de la pronunciación de diferentes grupos étnicos transgreden las normas básicas de la gramática y de la fonética. Ello sucede con el habla de los personajes negros, de los indios o de los sacristanes que parlotean en un latín macarrónico, muy distinto del latín y el neolatín de los arcos triunfales. La mezcla de varios registros del habla popular conforma lo que

53. Véase este silogismo en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. 4, pp. 392-393.

54. Bajtín se refiere a este lenguaje como "carnavalesco" en su estudio *Rabelais y su mundo*. Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Bajtín ha llamado “hibridización intencional”⁵⁵, la cual resulta sumamente productiva en virtud de que gracias a ella es posible reunir dos o más puntos de vista del mundo y de las cosas, muchas veces contrarios entre sí, en un mismo texto. La estrategia más común es el diálogo, sobre todo el burlesco y a veces el satírico. Esta práctica se repite y se intensifica con múltiples voces a lo largo de cada composición poética, pues en un mismo texto, sobre todo en las ensaladillas, dialogan cantando personajes en un lenguaje que refleja su origen étnico y regional o su nivel social y cultural. Aparecen negros esclavos, indios sometidos, vascos devotos, portugueses marineros, sacristanes confundidos y estudiantes pretenciosos mal usando el español académico de la época o el neolatín macarrónico. Con esto Sor Juana construye una obra polifónica en la cual cada voz presenta un punto de vista o un matiz distinto a los demás, un verdadero concierto barroco. A continuación presento fragmentos de sus villancicos, ensaladillas y otras obras de corte popular a fin de mostrar la maestría de Sor Juana en el manejo de los distintos lenguajes populares de la literatura carnavalesca novohispana.

El lenguaje de los negros en villancicos de Sor Juana

Los negros utilizan un dialecto peculiar como era frecuente en la literatura española de los Siglos de Oro⁵⁶. Pero en el caso de los textos de Sor Juana, éstos se encuentran adaptados a la realidad novohispana. Hay negros en las festividades de la Asunción (1676, 1677, 1678, 1679, 1681, 1686) en la fiesta de la Concepción (1676), en

55. Con este nombre Bajtín (p. 360) se refiere a la yuxtaposición de lenguas o registros lingüísticos sin amalgama, pues los diálogos se disparan por todas direcciones, contraponiéndose unos a otros y generando piezas polifónicas cuyos textos contrastan y se oponen entre sí. La “hibridización intencional” se opone a la “hibridización orgánica”, en la cual hay homogeneidad conceptual en la fusión de lenguas, como sucede en el *Neptuno*.

56. Sobre el habla de los negros en el teatro de Lope de Vega, véase Frida Weber de Kurlat, “El tipo de negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19 (1970), pp. 337-359. Claudia Parodi, “Entre mitos y mendigos: El lenguaje del barroco mexicano”, en *Realidades y fantasías*. Ed. de Sara Poot Herrera. México, Universidad Autónoma Metropolitana y UC-Mexicanistas, 2009, pp. 143-155.

el aniversario de san Pedro Nolasco (1677), en la celebración de san Pedro Apóstol (1677), y en la misa de la Navidad (1680). En dichas composiciones, especialmente en las ensaladillas, la autora liga con los ritmos exóticos de África y el Caribe, letras que mudan la pronunciación del castellano y aluden a la vida difícil que llevaban los negros en las Indias.

En los villancicos dedicados a la fiesta de San Pedro Nolasco, fundador de los mercedarios, cuya misión en el mundo era liberar a los cristianos cautivos de los musulmanes en África, entre cantos y bromas, los negros novohispanos se lamentan de que los llamen “caballos” puesto que son humanos. Se quejan de no haber sido liberados por los padres mercedarios pues trabajan de esclavos en los obrajes, donde los discriminan los blancos. Ejemplo de ello puede verse en el villancico 241:

La otra noche con mi conga	(La otra noche con mi conga)
Turo sin durmí pensaba	(duro sin dormir pensaba)
que no quiele gente plieta,	(que no quieren [a] la gente prieta)
como eya so gente branca	(como ellos son gente blanca) ⁵⁷ .

En el villancico 258, dedicado a la Asunción de María, Sor Juana muestra su originalidad al incorporar personajes negros femeninos cuando alude a dos princesas de Guinea de cara azabachada. Éstas, aunque se ganan la vida vendiéndoles a las vecinas camotes, garbanzos, pepitoria y pasta dulce de semilla de calabaza, en esta ocasión abandonarán sus labores para celebrar a la Virgen:

no vindamo pipitolia	(no vendamos pepitoria)
pueque sobla la alegría...	(pues que sobra la alegría)
Dejemoso la cocina	(Dejemos la cocina)
y vámoso a turo trote	(y vamos a todo trote)

57. Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1951, t. 2, p. 40.

sin que vindamo gamote
nin garbanzo a la vizina

(sin que vendamos camote)
(ni garbanzo a la vecina)⁵⁸.

Las creaciones rítmicas de Sor Juana destacan en sus villancicos de negros, donde a decir de Octavio Paz⁵⁹ “El oído y el don verbal de Sor Juana rivalizan con los de Góngora, como se ve en estas vivas y extrañamente modernas invenciones sonoras”. El siguiente fragmento ejemplifica claramente el juego rítmico de Sor Juana

Negr. 1 ¡Ha, ha, ha!

Negr. 2 ¡Monan vuchilá!

¡He, he, he,
cambulé!

Negr. 1 ¡Gila coro,

Gulungú, gulungú

Hu, hu, hu!

Negr. 2 ¡Menguiquilá,

Ha, ha, ha⁶⁰.

En los villancicos que se cantaron en la catedral en honor a la Concepción de María en 1676 un negro zambo —es decir mestizo de negro e india— departe con la Música Castellana. En su dialogo se presenta como zambo aclarando que es negro por fuera, pero blanco por dentro. Como parte de la “carnavalización” y la “hibridización intencional” características del género popular, éste y otros textos de Sor Juana que incorporo a continuación reflejan el maltrato social y la actitud de rebeldía por parte de las minorías, que utilizan su lenguaje como marcador étnico. Esta modalidad se incorporó en la tradición literaria peninsular de Lope, Góngora y Quevedo en el manejo de los lenguajes populares como ya indicamos:

58. *Ibid.*, t. 2, p. 73.

59. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica 1982, p. 418.

60. *Obras completas*, t. 2, p. 72.

—Acá tamo tolo	(acá estamos todos)
Zambio, lela, lela,	(zambos ⁶¹ , lela, lela)
que tambié sabemo	(que también sabemos)
cantaye las Leina...	(cantarle a la Reina)
—Anque Negro, blanco	(aunque negros, blancos)
somo, lela, lela,	(somos, lela, lela)
que il alma rivota	(que el alma devota)
blanca sá, no prieta	(blanca está, no prieta)
—¡Diga, diga, diga!	(Digan, digan, digan)
—¡Zambio, lela, lela!	(zambos, lela, lela) ⁶² .

El náhuatl en los villancicos de Sor Juana

En las ensaladas de los villancicos que se cantaron en la catedral en honor a la Asunción de María en 1676 al igual que en la celebración del aniversario de san Pedro Nolasco en el convento de la Merced en 1677, aparecen los mexicanos hablando náhuatl. En el primer caso los mexicanos del villancico 224 cantan en honor a la Virgen un tocotín “sonoro” en náhuatl o, como lo llama Sor Juana, en “mexicano lenguaje” (p. 17). Los versos son de seis sílabas en rima asonante. En él se refieren a la virgen como *Tonantzin*, “nuestra madre”, de la misma manera como que se aludía a la Virgen de Guadalupe y le piden que sea mediadora con Dios para que pronto la alcancen en el cielo:

Tla ya timohuica,	Si ya te vas
Totlazo Zuapilli	nuestra amada Señora,
Maca ammo Tonantzin,	no, Madre Nuestra,
titechmoilcahuiliz	tú de nosotros no te olvides ⁶³ .

En el villancico a San Pedro Nolasco Sor Juana utiliza el náhuatl y el español novohispano popular mezclados para componer un

61. Resultado de la mezcla de negro con india o viceversa.

62. *Ibid.*, t. 2, pp. 26-27.

63. *Ibid.*, t. 2, p. 17.

tocotín asonante agudo, que ella llama “tocotín mestizo de español y mejicano” (p. 41). En el mismo villancico Sor Juana indica que lo cantó un indio que tomaba la medida del ritmo con el cabeza, acompañado de su guitarra “con ecos desentonados”. En el poema el indígena, tras mostrar su admiración por el santo, invierte los papeles y de paso alude a la situación tributaria de los indígenas durante la colonia. Señala que él habría defendido al santo con un *mojicón* cuando lo apresaron los moros, pues ya había desafiado a varios, entre otros a un *topil* o alguacil del gobernador, que lo había mandado prender a causa de no haber pagado tributos:

Mati Dios, si allí	(Sabe Dios, si allí)
lo estuviere yo,	(estuviere yo)
cen <i>sontle</i> matara	(a cuatrocientos matara)
con un mojicón...	(con un mojicón)
Huel ni machicáhuac;	(Puede que me olvide)
no soy hablador:	(no soy hablador)
no teco qui mati,	(mi amo lo sabe)
que soy valentón	(que soy valentón) ⁶⁴ .

El castellano hablado por los indios, aunque sigue la “carnavalización” y la “hibridización intencional” a las cuales nos hemos referido, tiene menos cambios que el español de los negros. Sor Juana incluye sobre todo faltas de concordancia, alguna duplicación de adverbio y ocasionalmente ejemplos de loísmo. Estos rasgos que le dan al español un sabor especial al texto, sin oscurecer su contenido. La falta de concordancia del nombre con el adjetivo y del sujeto con el verbo puede observarse en los primeros versos del tocotín: *Los padres bendito / tiene on redentor*, en lugar de “los padres benditos tienen un redentor”. En los versos: *Mati Dios si allí / lo estviera yo* duplica el adverbio con el pronombre *lo*, pues habría sido suficiente decir: “Mati Dios si allí / estuviera yo”. Usa el loísmo o trueque del

64. *Ibid.*, t. 2, pp. 41-42.

pronombre *lo* en lugar de *le* en *Yo al Santo lo tengo / mucha devoción* por “Yo al Santo *le* tengo / mucha devoción”.

Sor Juana y el latín macarrónico

Los villancicos de Sor Juana contienen partes importantes en latín. En este caso, se trata de un latín menos formal que el del *Neptuno*. Casi todos ellos son de tema religioso y siguen la versificación y la temática de los villancicos castellanos. Por ejemplo, entre los villancicos que se cantaron en honor a San Pedro Apóstol en 1677 en la Catedral, destaca el villancico 245. Éste, escrito en latín en su totalidad, se refiere a la labor de San Pedro en Roma, quien al final de su vida fundó la sede de la iglesia católica en Roma.

<i>Ille qui Romulo melior</i>	(Aquel que mejor que Rómulo
<i>urbem condidit invictam</i>	(fundó la urbe invicta)
<i>et omnium terrarum urbium</i>	(y de todas las ciudades del mundo)
<i>facit ut esset Regina</i>	(hizo de ella una reina) ⁶⁵ .

En las ensaladillas, asimismo, el latín informal se incorpora al español, pues se incluyen sólo frases o palabras latinas, muchas veces en forma jocosa en boca de un sacristán o un bachiller. Resulta particularmente graciosa la manera en que Sor Juana satiriza, como Cervantes en el *Quijote* (véase *supra*), la afectación lingüística de algunos de sus contemporáneos que despreciaban el español o romance vulgar frente al latín. Para ello, elabora un villancico, el villancico 241, en el cual un estudiante “que escogiera antes ser mudo / que hablar en castellano” dialoga en latín y español con un “bárbaro” que ignora la lengua clásica, generando una serie de equívocos y juegos de palabras como los siguientes. El estudiante le dice al bárbaro:

— <i>Amice, tace: nam ego</i>	(Calla amigo porque yo)
<i>Non utor sermone Hispano</i>	(No uso el idioma Hispano)

65. *Ibid.*, t. 2, p. 49.

El bárbaro, a su vez, le contesta:
 —¿Qué te aniegas en sermones?
 Pues no vengas a escucharlos⁶⁶.

Aquí Sor Juana hace al personaje bárbaro reinterpretar la frase latina *nam ego* “porque yo” como sinónimo del español “anego” y lo hace reaccionar partiendo de este significado equivocado.

En el siguiente fragmento del villancico 249, que también forma parte de la fiesta de San Pedro Apóstol, Sor Juana mezcla latín básico y español con el título del un diccionario de Nebrija de manera jocosa, en boca de un sacristán:

Válgame el <i>Sancta Sanctorum</i>	(Válgame el lugar del sacramento)
porque mi temor corrija	
válgame todo Nebrija,	
con el <i>Thesaurus Verborum</i>	(con el <i>Diccionario de la Lengua</i> ⁶⁷)
éste sí es <i>gallo gallorum</i>	(este sí es gallo de los gallos)
que ahora cantar oí:	
—¡Qui-qui-riquí! ⁶⁸ .	

Las otras lenguas de Sor Juana: el portugués

Entre las ensaladas en honor a San Pedro Apóstol, se encuentra un fragmento del villancico 249 con palabras portuguesas. En él aparece San Pedro como “timoneyro” o timonel a lo divino, que dirige la nave de la iglesia y sus tesoros al cielo, siguiendo a su estrella polar, que es Cristo. En este poema Sor Juana privilegia a América, pues hace que Pedro lleve los tesoros terrestres desde las Indias hasta la Lisboa celestial, dejando de lado —fuera del cielo— los otros países del mundo:

66. *Ibid.*, t. 2, p. 41.

67. Nebrija escribió dos diccionarios: *El Lexicon hoc est Dictionarium ex sermone latino in hispaniensem* o *Diccionario latino-español* y el *Dictionarium ex Hispaniensi in latinum sermonem* o *Vocabulario español-latín* a fines del siglo XV.

68. *Obras completas*, t. 2, p. 58.

Los <i>tesouros</i> de la gracia	(Los tesoros de la gracia)
pasar en <i>tua</i> nave veo,	(pasar en tu nave veo)
desde las Indias de <i>o</i> mundo	(desde las Indias del mundo)
a la Lisboa <i>do Ceo</i>	(a la Lisboa del cielo) ⁶⁹ .

El texto portugués en forma de préstamos léxicos se entreteje de tal manera con el español que no requiere de paráfrasis.

El vasco

Sor Juana celebra en la catedral de México la fiesta de la Asunción en 1685 con otra serie de villancicos. Entre éstos se encuentra una ensalada que cierra el texto del villancico 274 con broche de oro. Se trata un conjunto de poemas en que la poeta novohispana intercala el vasco con el español estándar. Como la propia Sor Juana indica en su texto, el vascuence le era muy querido porque “aquesta es la misma lengua cortada de mis abuelos”. En el poema el vizcaíno lamenta la salida de María de la tierra hacia el cielo:

Señora <i>Andre</i> María	(Señora virgen María)
¿por qué a los cielos te vas	
y en tu casa <i>Aranzazú</i>	(y en tu casa de la Sierra de Picos)
no quieres estar? ⁷⁰	

Pero finalmente —como sucede en los demás poemas de la Asunción— el vizcaíno acepta la realidad porque “al cielo toda Vizcaya / has de entrar”. En el texto Sor Juana no sólo incorpora préstamos del vascuence, sino que agrega un estribillo en el mismo texto (p. 98), casi todo en vasco:

¡Ay que se va Galdunái,	(¡Ay que se va lo que no quiero perder)
nere bici, guzico galdunai!	(mi vida, todo lo que no quiero perder!)

69. *Ibid.*, t. 2, p. 57.

70. *Ibid.*, t. 2, p. 98.

Sor Juana y el lenguaje vulgar

Sor Juana Inés de la Cruz, poeta barroca por antonomasia, además de utilizar las variantes lingüísticas más altas en español y el neolatín, domina el castellano coloquial y las lenguas étnicas de su tiempo, usadas en la literatura y fuera de ella. Estas lenguas en su obra forman parte de la “carnavalización” y la “hibridización intencional” características del género popular o popularizante, a los cuales ya nos hemos referido. Sor Juana maneja, además, con singular maestría el español vulgar o más bien “avulgarado”, en el cual escribió cinco sonetos satíricos⁷¹. En los siguientes fragmentos procedentes de sus sonetos 159 y 160, dedicados a Inés y a Teresilla respectivamente, puede observarse su habilidad en el uso de este registro. En primer soneto ataca a Inés —quizás su *alter ego*— por su habilidad en tapar sus errores.

Inés, cuando te riñen por *bellaca*
para disculpas no te falta *achaque*
porque dices que traque y que *barraque*
con que sabes muy bien tapar la *caca*.

En el segundo soneto se burla de Camacho, a quien su esposa lo engaña de tal manera que se ha vuelto un cornudo cuyo “crecido *penacho*” puede pasar por la puerta sólo si se agacha:

De los empleos que tu amor *despacha*,
anda el triste cargado como un *macho*,
y tiene tan crecido ya el *penacho*
que ya no puede entrar si no se *agacha*⁷².

71. Véase Sara Poot Herrera, “«Altos superlativos» ¿o una Sor Juana sin medida?”, en *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Ed. de Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 367-86.

72. *Obras completas*, t. 1, p. 141.

Conclusiones

La obra de Sor Juana en su totalidad refleja la maestría de la poeta novohispana en el conocimiento de las lenguas literarias cultas, como el latín más refinado y elegante, junto con los lenguajes literarios populares. A lo largo de su obra aquí analizada, observamos que logra combinar todas estas voces para crear metáforas e imágenes fantásticas en el *Neptuno* o bien para instaurar ritmos y sonidos originales que se cruzan en un verdadero arreglo musical barroco en su obra “popularizante”. Su preferencia por el habla de los negros se debe no sólo a que había muchos de ellos en México⁷³, sino a la riqueza de sus ritmos musicales y a su decir sabroso. En la parte “popularizante” de su obra, Sor Juana le da un giro a la tuerca culterana y muestra su vena poética, artística satírica y bulliciosa, carnavalesca. En su *Neptuno*, en cambio, el latín, la emblemática y la tradición clásica afloran de modo magistral y la colocan a la altura de cualquier humanista occidental destacado. Como hemos visto, este texto bilingüe en latín y español conjuga voces de distintas épocas, resultado de la “hibridización orgánica” en el sentido de Bajtín.

73. Enrique Florescano anota que dentro de los grupos de castas novohispanos, el más numeroso era el de los negros y mulatos que desde principios del siglo XVII sobrepasaba al de los blancos y mestizos, *Etnia, estado y nación*. México, Aguilar, 2001, p. 171.