

Poética del espectáculo barroco

José Pascual Buxó

En la época áurea, la “entrada” de un príncipe en las ciudades de sus dominios asumía el carácter de un espectáculo público, a la vez festivo y trascendental. La urbe elegida quedaba transformada en un espacio simbólico por obra de las ceremonias públicas preparadas en su honor. Sor Juana dedicó su Neptuno alegórico al nuevo virrey Marqués de la Laguna, obra que —como afirma José Pascual Buxó en este artículo— constituye un memorable ejemplo de la poética barroca de la erudición ingeniosa y de su máximo ideal de llegar a la construcción de una “obra total” en la que se alían los lenguajes de la poesía, la pintura y la arquitectura.

Vívese con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe.

Baltasar Gracián.

I

Con asidua premura fue consignando Antonio de Robles en su *Diario de sucesos notables*¹ los más relevantes acontecimientos políticos, religiosos y sociales que afectaron o conmovieron a la capital novohispana desde mediados del siglo XVII hasta la tercera década del XVIII.

¹ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables* (1665-1703), edición y prólogo de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1972.

Así por ejemplo, por lo que hace al año de 1680, asentó que el jueves 19 de septiembre llegó correo con la nueva del arribo al puerto de Veracruz de la flota en que venían los Marqueses de la Laguna por nuevos virreyes mexicanos. A principios de octubre emprendieron el largo camino a la Ciudad de México (pautado por las honras que se les fueron tributando en Jalapa, Tlaxcala, Puebla y Cholula)² y, a fines de mes, ya se alojaban en Chapultepec; el jueves 7 de noviembre tomó posesión

² Cfr. Ignacio Rubio Mañé, *El Virreinato 1, Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, UNAM, Fondo de Cultura Económica, México, 1983. Véase en particular el capítulo IX: “Viaje de los virreyes de la Nueva España a su destino, llegada y recepción”.



Arco triunfal, en Cornelio Schryver, *Spectaculorum in susceptione Philippi hisp. Princ.* Amberes, Peter Alosteyn y Aegidio Disthemii, 1550

de su cargo el nuevo Virrey y el sábado 30 “entró públicamente”, esto es, se llevaron a cabo las prescritas ceremonias en las cuales los cabildos civil y eclesiástico salieron a recibir al Excelentísimo señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, conde de Paredes y Marqués de la Laguna, ante las portadas triunfales construidas al efecto.

El arco de la ciudad —ideado y descrito por Carlos de Sigüenza y Góngora con el título de *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*—³ se erigió en la Plaza de Santo Domingo, como era costumbre, y el de

³ *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, muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna...* Ideólo entonces y ahora lo describe don Carlos de Sigüenza y Góngora... En México. Por la Viuda de Bernardo Calderón. MDCLXXX. Hay edición facsimilar junto con el *Alboroto y motín de los indios de México*, prólogo de Roberto Moreno de los Arcos, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos, México, MCMLXXXVI.

la Iglesia —el *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político*,⁴ encargado a Sor Juana Inés de la Cruz—, se levantó frente a la puerta que mira al lado occidental de la Metropolitana.⁵ Habida cuenta del tiempo transcurrido entre la llegada a Veracruz de los Marqueses de la Laguna y las ceremonias oficiales de toma de posesión y jura de los Cabildos, los literatos que los idearon, así como los arquitectos, pintores y ensambladores que tuvieron a su cargo la erección y el adorno de aquellos edificios simbólicos, dispusieron de menos de tres meses para realizar la comprometida tarea. El apunte de Robles se limita a registrar dos datos, no por escuetos menos relevantes: “salió de pontifical el señor arzobispo y el clero a recibirlo [al virrey] y se cayó un indio del arco de la ciudad y se medio murió”. Lo primero confirma la solemnidad de la ceremonia litúrgica y las fastuosas procesiones en que participaron los miembros del cabildo eclesiástico; lo segundo, es un elocuente indicio de los apuros en que se hallaron los comisarios responsables de la oportuna conclusión del arco de la ciudad y, obviamente, de las riesgosas labores que se encomendaban a la gente indígena.

Pero no es éste el momento de entrar con detalle en las circunstancias de la erección material de aquellas magníficas portadas triunfales, ni de extenderse en algo de todos conocido: el empaque y ostentación de los funcionarios civiles y eclesiásticos, profesores, estudiantes y gremios, miembros del clero secular y órdenes religiosas, no menos que el entusiasmo festivo de las multitudes que participaban como alborozados espectadores de aquellas espectaculares fábricas arquitectónicas y de los rituales políticos que en ellas llegaban a su apoteótica culminación. Nos importa, en cambio, considerar la experiencia de quienes se confrontaron con aquellos aparatos simbólicos, resultado de la concurrencia armoniosa de diferentes sistemas artísticos (poesía, pintura y arquitectura), con el fin de indagar tanto los efectos causados en el ánimo de los destinatarios, esto es, la clase de recepción (intuitiva o meditada) de que fueron objeto y, sobre todo, discernir la naturaleza de sus procedimientos compositivos y, consecuentemente, las peculiaridades semióticas e ideológicas de aquellos suntuosos espectáculos políticos.⁶

⁴ *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclavizada, 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 de el Excmo. Señor Don Tomás, Antonio, Lorenzo, Manuel de la Cerda...* que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa del Convento de S. Jerónimo de esta Ciudad. En México, por Juan de Ribera en el Empedradillo, s.f.

⁵ Sigüenza registra los nombres de los pintores encargados de ejecutar la obra: José Rodríguez (de Carnero) y Antonio de Abarado. Sor Juana omite mencionar a los artifices del *Neptuno* pero no serían menos reputados los que tuvieron a su cargo la traza arquitectónica y la pintura de los lienzos; en aquellos años, Juan Correa y Cristóbal de Villalpando eran los pintores más afamados.

⁶ Antecedente y paradigma de los festejos reales es *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelipe*, relatado y descrito

Lejos estamos ya de los juicios sumarios a los que la crítica tradicional sometió esas complicadas producciones a rísticas —tan remotas, en apariencia, de nuestro gusto actual— tachándolas, como hizo en su tiempo don Marcelino Menéndez y Pelayo, de “emblemas disparatados” indignos del genio de Sor Juana,⁷ que no pasan de ser un “curioso documento para la historia de las costumbres coloniales y un claro testimonio de cómo la tiranía del medio ambiente puede llegar a pervertir las naturalezas más privilegiadas”, o aun medio siglo más tarde, y entre nosotros, don Manuel Toussaint, al afirmar con desenfado que “nadie entiende” la “prosa barroca del *Neptuno alegórico*” y que las obras de ese tipo no fueron escritas para deleite del entendimiento, sino para “sentirlas y disfrutarlas”, tal como se disfruta “un retablo o una portada de iglesia de su época”.⁸ No le faltó razón al eminente historiador del arte novohispano al parangonar los arcos triunfales —plagados de coloridas figuras pintadas o de bulto, así como de inscripciones latinas y castellanas— con la estructura de los retablos o portadas de los templos cristianos, en los que también la traza arquitectónica sirve de marco y soporte a un programa iconográfico previamente establecido: en unos y otros se despliega un conjunto de imágenes —profanas o sagradas, según el caso— constitutivas de un verdadero discurso iconográfico por cuyo medio se determina el rumbo y sentido de

exhaustivamente por Juan Christóval Calvete de Estrella. Nueva edición por la Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001.

⁷ Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo en la Introducción a su *Antología de poetas hispano-americanos*. Real Academia Española, tomo 1, Madrid, 1927, pero escrito con ocasión del cuarto centenario del descubrimiento de América. He aquí algunos pasajes que, en lo sucesivo, fueron pauta obligada para los historiadores de la literatura mexicana e hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX: “No se juzgue a Sor Juana por sus símbolos y jeroglíficos, por su *Neptuno alegórico*, por sus ensaladas y villancicos, por sus versos latinos rimados, por los innumerables rasgos de poesía trivial y casera de que están llenos los romances y décimas con que amenizaba los saraos de los virreyes Marqués de Mancera y Conde de Paredes... cuando en su fantasía del *Sueño* se ponía a imitar a Góngora, resultando más inaccesible que su modelo, o cuando en el *Neptuno alegórico*, *Océano de colores*, *Simulacro político* apuraba el magín discurrendo emblemas disparatados...”, p. LXVII.

⁸ Como homenaje del Instituto de Investigaciones Estéticas a Sor Juana Inés de la Cruz, publicó Manuel Toussaint una edición facsimilar de la *Loa con la descripción poética del arco que la catedral de México erigió para honrar al virrey conde de Paredes, el año de 1680*, Imprenta Universitaria, México, 1952. En su nota preliminar asienta que el *Neptuno*, “preñado de citas en latín, escrito en prosa barroca que nadie entiende, ya que esto no es necesario entenderlo sino sentirlo y disfrutarlo como un retablo o una portada de iglesia de su época...”. Sigue una “Noticia bibliográfica” en la que afirma —con buenas razones— que esa loa, intitulada *Explicación sucinta del arco triunfal* es una edición suelta que circuló y fue leída el 30 de noviembre de 1680, en el acto oficial de la entrada del virrey y luego impresa al final del *Neptuno*. Una de sus “Notas literarias” dice lo siguiente: “Allí (en la loa) se ven descritos los episodios mitológicos que Sor Juana atribuye al pobre virrey que, según me imagino, ha de haberse sentido muy molesto, dentro de su indumentaria fastuosa de la época, al tener que representar, a la vez, al dios Neptuno”, conceptos que sólo explicaría el hecho de haber dirigido expresamente su trabajo al universitario de “mediana cultura”, a quien “el folleto” —esto es, la loa— resultaría “ilegible o legible a medias”.



Arco triunfal, en Cornelio Schryver, *Spectaculum in susceptione Philippi hisp. Princ.* Amberes, Peter Alosten y Aegidio Disthemii, 1550

un razonamiento doctrinal. Que algunos —o muchos— de sus destinatarios no llegasen a advertir con claridad los conceptos que se manifiestan a través de un determinado texto figurativo, no supone que los signos visuales que en él se articulan se hallen vacíos de nociones comunicables, sino, en todo caso, a la falta de competencia necesaria que permita descubrir —bajo la prepotencia de las imágenes pictóricas— las alusiones conceptuales que éstas entrañan. Y así lo entendía la misma Sor Juana cuando al describir la “montea” del arco, ponderó la perfección de sus órdenes arquitectónicos, no menos que de los “ocho tableros en que se copiaron las empresas y virtudes del dios Neptuno”. En “los resplandores del oro” que por todas partes despedía esa fábrica, se echaba de ver que estaba consagrada a un “alto príncipe” de estirpe solar, y —añade— que si bien las inscripciones o textos que acompañan y declaran el sentido oculto de las figuras alegóricas se lleva con “la atención de los entendidos”, los “colores” —en cambio— atraerán “los ojos de los vulgares”; los primeros, cautivados por las ingeniosas



Isis], en Vincenzo Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi...* Venetia, Francesco Ziletti, 1580

hazañas del entendimiento; los segundos, fascinados por los sensuales halagos de la vista, aunque, a la postre, unos y otros se sintieran cautivados “por los dos retratos de Sus Excelencias” y, ante ellos, quedarán igualados letrados e ignorantes.

Ciertamente, los componentes figurativos de esa clase de procesos simbólicos no cumplen una función puramente mimética u ornamental, ajena a cualquier otro propósito o empleo que no sea el del “engaño colorido” con que nos admira y perturba la realidad representada en sus formas sensibles. Sea dicho con el debido respeto al maestro Toussaint, no todo es “sentir” y “disfrutar” una obra de arte o, en otras palabras, asumirla en su lata superficie perceptible, porque el género de deleite que proporciona no se limita a la mera complacencia que engendra en nuestro espíritu la belleza o perfección de formas, colores y perspectivas sino que, en no pocas ocasiones, se acrecienta con el “resplandor intelectual” de las imágenes, o diciéndolo de otro modo, por su específica función semántica en el ámbito de una experiencia cultural concreta y en el contexto de una determinada

tradicción ideológica y discursiva. Si esto no fuera así, ni el *Neptuno alegórico* ni ninguna otra de esas complejas construcciones simbólico-emblemáticas propias de la cultura áulica podrían haber cumplido el desiderátum de un arte fundado en la asombrosa creatividad del ingenio humano.

Contrariamente a los de antaño, sistemáticos deturpadores del arte barroco, los historiadores de hoy han preferido destacar la función político-ideológica asignada a la multitud de arcos triunfales erigidos en honor de quienes encarnaron los supremos poderes civiles o eclesiásticos de la monarquía española, esto es, han hecho hincapié en el carácter propagandístico y manipulador de esas espectaculares ceremonias. Ciertamente, la principal función política encomendada a esas máquinas simbólicas era la de convertir la urbe cotidiana en un espacio artificioso y autónomo en que se verificasen los vistosos ritos cortesanos de la apoteosis de los monarcas terrenales o de sus vicarios. Pero no termina allí su importancia, porque consideradas desde la perspectiva de su singularidad artística nos colocan frente a una de las más ambiciosas realizaciones de la poética barroca: la producción de aparatos simbólicos en los que la poesía y la pintura se alían y complementan, ya en el lienzo, en el carro triunfal, en la página impresa, en la representación dramática o en el monumento arquitectónico.⁹ Leído con atención, el excesivo título heráldico del *Neptuno alegórico, Océano de colores, simulacro político que... en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró... y dedicó... a la feliz entrada del Excmo. Señor Don Thomas, Antonio, Lorenzo, Manuel de la Cerda; Manrique de Lara, Enriquez, Afán de Rivera...* etcétera, proporciona las claves, no sólo de su función, a un tiempo espectacular y pragmática, sino de su laboriosa invención. La primera, la de representar, por medios semióticos diversos y concurrentes, las virtudes políticas y morales que ha de tener un gobernante ideal y las que, por supuesto, habrá de poseer de manera relevante el nuevo virrey novohispano, de suerte que —en correspondencia con los tópicos retóricos que hagan al caso— se asume que el nuevo gobernante satisfará con creces las expectativas de justicia y felicidad de sus vasallos; la segunda, hacer de esa representación o simulacro político

⁹ En su Introducción al IV tomo de la *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, Alberto G. Salceda —siguiendo la lección de su maestro el padre Alfonso Méndez Hancarte, editor de los primeros tomos— rectificaba los anteriores juicios de la crítica señalando que el *Neptuno* “por el género literario al que pertenece”, es una obra literaria “llena de limitaciones y erizada de dificultades, pero no necesariamente falsa o insincera”, que tan sólo se funda en el ingenio y la erudición para levantar “una fábrica arquitectónica, pictórica y literaria” en alabanza de un personaje político. Es de lamentarse que Alfonso Reyes, sabio gongorista, no se haya ocupado del *Neptuno alegórico* en sus *Letras de la Nueva España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.

una obra de arte complejísima en la que concurran, en analogía con los ríos que van a desembocar en el océano, dominio de Neptuno, todos los “colores” o escogidos recursos de la retórica;¹⁰ pero no sólo eso, sino que todas las artes, al menos las que tienen por objeto la vista (en especial la poesía, la pintura y la escultura), aportarán sus propios medios de imitación, y construirán, con ello, un “lucido” espectáculo alegórico: luminoso por el colorido y brillantez de sus pinturas, pero también por el deslumbramiento metafórico e intelectual de sus “razones”.

Todo esto sintetizan los primeros versos de la “Explicación del arco”, recitados ante el nuevo virrey en el acto mismo de su entrada oficial, que bien recuerdan los estrechos vínculos que, desde Simónides de Ceos hasta los últimos tratadistas barrocos, era costumbre establecer entre las “artes hermanas”. Pero si los remotos precursores de Sor Juana pudieron afirmar que la pintura era una poesía muda y la poesía una pintura parlante, ahora ella sería capaz de añadir a los privilegios de la vista y del oído, esto es, a la armoniosa mimesis pictórica y verbal de los objetos naturales, la convincente representación de las más sutiles operaciones del entendimiento, personificadas allí por los dos más grandes maestros de la oratoria, Demóstenes y Cicerón, presentes en la paradójica “elocuencia” de las mudas imágenes pictóricas tanto como en los luminosos “colores” de la palabra poética:

Este, Señor, triunfal arco,
que artificioso compuso
más el estudio de amor
que no el amor al estudio...

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

Y no bastándole todavía esas extremadas hipérboles, el lúdico atrevimiento de Sor Juana llega más lejos: el monumental arco y su colorido despliegue de figuras mitológicas, motes y versos alusivos a nuevas e ingeniosas metamorfosis conceptuales, se constituyen como un:

...Prometeo de lienzos
y Dédalo de dibujos,
que impune usurpa los rayos,
que surca vientos seguro...

¹⁰ Recuérdese que los “colores retóricos” aluden al “decoro” de la elocución y al dominio de la “copia verborum”; en otras palabras, a la variedad léxica del discurso, en todo asemejable a la riqueza cromática de la pintura. Cfr. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1967.

Los enunciados “Cicerón sin lengua” y “Demóstenes mudo” aluden —en su paradójico oxímoron— a la correspondencia ordinariamente establecida entre aquellas “artes hermanas”, puesto que la distinta naturaleza semiótica de la pintura y la poesía no impide la capacidad de cada una de ellas para apropiarse de los recursos propios de la otra; de suerte que la armoniosa combinación de líneas y colores puede llegar a constituirse como un verdadero lenguaje articulado, capaz de hacerse portador de un discurso persuasivo, cuyos paradigmas serán previsiblemente encarnados por los dos más famosos oradores de Grecia y Roma. Y en la “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula”, donde Sor Juana expone detalladamente las “ideas” que dieron fundamento al programa alegórico del *Neptuno*, no sólo establece las “similitudes y conexiones” discernidas entre las distintas acciones del dios mítico y las del nuevo virrey novohispano, así como del modo en que aquéllas son susceptibles de “aplicarse” a éste, sino que, además, señala a los pintores encargados de la obra los modelos iconográficos que deberán seguir para “copiar” las figuras evocadas. En efecto, los sucesivos párrafos relativos al “Argumento” de cada uno de los lienzos que se habían de colocar sobre las superficies hábiles del arco (tableros, basas, intercolumnios...), Sor Juana indica con precisión lo que se ha de pintar.

Ya concluidas las ceremonias, y al preparar el volumen para la imprenta, se refirió a esas pinturas tal como quedaron expuestas a la vista de todos, y así, dice *u. gr.* “descubriase a Juno con regio ornato”, “se descubría un mar y, en medio de sus instantes olas, la isla de Delos”, “se pintaron dos ejércitos”, etcétera, que nos remiten a las indicaciones iconográficas proporcionadas por la poetisa a los artífices para que éstos, de conformidad con ellas, procedieran a la factura de sus obras; así por ejemplo, para el diseño del lienzo del gran tablero principal, indica Sor Juana las fuentes y modelos literarios e iconográficos que habían de seguir los pintores para trazar las figuras de Neptuno y Anfitrión, a saber, las descripciones que de ellos hicieron Pausanias, Virgilio y Cartario; en el libro de este último, *Imagini degli Dei degli antichi*, de amplia circulación en la Nueva España, la descripción va ilustrada con oportunos grabados, que sin duda fueron el modelo seguido por los pintores cuyos nombres aún desconocemos. Y así como para cada uno de los lienzos emblemáticos Sor Juana compuso el mote y epigrama convenientes, también señaló expresamente a los pintores las fuentes mitológicas y literarias por las que debían regirse.

II

La argumentación alegórica de Sor Juana se mueve entre dos bien concertados extremos: su temerario in-

tento por representar la naturaleza divina convencionalmente atribuida a reyes y virreyes, bien podría merecer como castigo la censura o el desdén de los críticos más severos; pero, por otra parte, el ejemplo de Prometeo, que logró hurtar algunas semillas solares con el fin de dar luces a la humanidad desamparada, no sólo podrá servir de disculpa al atrevimiento de la autora, sino también de vaticinio de los reales —y ya no fabulosos— beneficios que cabría esperar del nuevo virrey de la Laguna, quien trascendiendo el plano hiperbólico de las alegorías de aquel famoso laberinto fingido, por modo semejante al ingenioso Dédalo, también se convertirá en un nuevo guía político capaz de conducir a sus vasallos por el camino de la salvación, no ya de las iras de Minos, ese mítico rey vengativo, pero sí al menos de las calamidades naturales que asolaban la gran urbe mexicana: hambrunas, alborotos, inundaciones y pestilencias. Si se me permite decirlo así, la puesta en escena del *Neptuno alegórico* fue concebida como un espectáculo o representación total en que se fusionaron sabiamente todos los recursos de la poesía, la pintura, la escenografía, la coreografía y, por lo que respecta a las ceremonias efectuadas en el contexto festivo de la entrada, la música, la danza, las luminarias y los fuegos de artificio, todo ello en conjunción, como adelante veremos, con los reverenciados saberes de la erudición, sagrada y profana, antigua y moderna, de que se valió la fecundísima fantasía de Sor Juana.

De modo, pues, que en aquel espacio escenográficamente construido para representar un acontecimiento que sobrepasa la vida ordinaria de la urbe y se instala en los ciclos astrales de la legitimación del Estado monárquico-teológico, se confrontarán dos especies de signos o figuras: las que representan por vía de la ficción pictórico-literaria las deseables virtudes del nuevo gobernante, establecidas de conformidad con los paradigmas ideológicos de la España contrarreformista, y las encarnadas por los sujetos históricos en su propia actuación fáctica; dicho de otra manera: las imágenes fantásticas de las personas míticas y las personas reales que se contemplan a sí mismas en el espejo de sus representaciones imaginarias son, como en un desdoblado espectáculo teatral, imágenes actanciales del *otroy* del *mismo*, en tanto que signos visibles de unas preclaras virtudes políticas que otros ostentaron en la antigüedad fabulosa o histórica, y verdaderos héroes que se ofrecen a sí mismos a la viva contemplación de sus vasallos como actualizaciones tangibles del paradigma ideal.¹¹

¹¹ Así pensaba también Sigüenza y Góngora, quien, en los “Motivos que puede haber en la erección de arcos triunfales con que las ciudades reciben a los Príncipes”, concluía que “la vez primera, que a los Príncipes, y Gobernadores se les franquean las *pueñas*, sea cuando en ellas estuvieren ideadas las virtudes heroicas de los mayores, para que depuesto allí todo lo que con ellas no conviniere, entren al ejercicio de la autoridad, y el mando adornados de quantas perfecciones se les proponen para exemplar del gobierno”. Cfr. *Teatro de virtudes políticas*, op. cit.

Nunca la ficción y la realidad se vieron tan perfectamente “equivocadas”, como entonces se decía, esto es, tan plenamente identificadas, como en estas refrendaciones simbólicas del pacto social entre la monarquía absoluta y la obediente voluntad ciudadana. Por supuesto, si los artesanos y funcionarios ocupan un lugar preeminente en torno de las personas entronizadas, también el pueblo bajo desempeña el papel que le ha sido previamente asignado: participa de tales representaciones en su doble aspecto de corifeo y de testigo, lo primero porque, sin sus vítores y regocijos, el festejo quedaría reducido a un simulacro autológico solamente actuado por sus protagonistas tiránicos y únicamente destinado a ellos mismos; lo segundo porque es a ese anónimo y vocinglero graderío popular a quien se quiere seducir persuadiéndolo con la eficacia mimética de las artes y las animadas tretas de la argumentación alegórica de la soberana verdad que proclamaban con tan “muda elocuencia” aquellas sugestivas figuras.¹²

En la Dedicatoria del *Neptuno* se apresuró Sor Juana a explicarle al propio Marqués de la Laguna, no menos que a los inminentes lectores de la obra impresa, los supuestos ideológicos y las operaciones retóricas en que se funda su alegórica maquinación.¹³ Siendo de origen divino el poder terrenal ejercido por los reyes y sus ministros, no es capaz el entendimiento de comprender ni de expresar esos altos misterios. Por tal razón —viene a decir con aguda cortesanía— fue preciso “buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representasen algunas de las innumerables prerrogativas que resplandecen” en el nuevo virrey mexicano, y para justificar su decisión apeló al ejemplo de los antiguos egipcios —cuya misteriosa cultura era materia de gran estudio y admiración también entre los sabios novohispanos lectores de Atanasio Kircher— que inventaron el lenguaje figurado para adorar a sus dioses y comunicar algunos de sus secretos entre los iniciados; pero no se quería afirmar con ello que los jeroglíficos fueran capaces de desvelar la infinita e invisible verdad de los secretos divinos, sino tan sólo de alcanzar algunas vislumbres de ellos por medio de los recursos humanos del lenguaje cifrado o traslaticio. Y, para evitar las torcidas interpretaciones de los zoilos que nunca dejaron de tenerla en la mira, añadía que no sólo la antigüedad pagana se valió de tales artificios retóricos, puesto que también los profetas cristianos y el propio

¹² Ni Sor Juana ni Sigüenza hicieron la relación de las ceremonias vinculadas a las dos “entradas” del virrey de la Laguna; la primera —por temor de su clausura— no podría ser testigo de ellas y, Sigüenza, si lo fue, no quiso ir más allá de los argumentos históricos, políticos y morales que dieron sustento al programa de su arco.

¹³ La Dedicatoria va suscrita por la “Iglesia Metropolitana de Méjico” pero, toda vez que en ella se da inicio a la fundamentación del programa alegórico del arco, no hay duda de que fue escrita por la propia Sor Juana.

Redentor expresaron los más altos misterios de la divinidad a partir de parábolas y locuciones enigmáticas.

Puesta en el brete de discurrir el programa de aquel arco de triunfo que le encargó el mismísimo arzobispo fray Payo Enríquez de Ribera, Sor Juana no quiso desviarse del “método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra”, esto es, de concebir la “imagen o ejemplar” de alguno de los “héroes que celebra la Antigüedad” cuyas proezas pudieran servirle de modelo erudito y prestigioso para bosquejar los blasones y virtudes del nuevo gobernante, no ya en la verdad de una perfecta imagen, sino apenas en una plausible semejanza. De suerte, pues, que si los ingenios novohispanos encargados de componer los arcos para la entrada de los sucesivos virreyes en la Ciudad de México dieron por símbolo al Duque de Albuquerque a “Ulises verdadero”, a “Júpiter Benévolo” al conde de Baños, a “Eneas verdadero” al marqués de Mancera y al “original Perseo” al duque de Veragua, bien podría tener el de la Laguna a Neptuno por apropiado paradigma.¹⁴

El último pasaje de la breve dedicatoria contiene un apretado ideario político acerca de la legitimidad del príncipe fundada en la perfecta armonía y correlación de la nobleza de la estirpe de la que procede con la bondad de las virtudes por sí mismo adquiridas. Aunque Sor Juana no lo mencione expresamente, es fácil advertir la huella de un manual de Gracián muy popular en su tiempo: *El Político don Fernando el Católico*,¹⁵ escrito en su peculiar estilo compendioso en que se alternan la ceñida frase doctrinaria con el apropiado ejemplar histórico.



[Júpiter], en Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*... Venetia, Francesco Ziletti, 1580

¹⁴ Éste fue, en efecto, el método más frecuentemente adoptado por quienes idearon los arcos triunfales con que fueron recibidos en la Nueva España los virreyes que antecedieron al de la Laguna: el anónimo *Elogio panegírico, aclamación festiva, y pompa laudatoria de Ulises verdadero. Al... Duque de Albuquerque*. ... En México, en la Imprenta de Hipólito de Rivera, año de 1653; *Júpiter benévolo, astro ético político, idea simbólica de Príncipes, que en suntuosa fábrica de un arco triunfal dedica la Iglesia Metropolitana de México al... Conde de Baños, Marqués de Leyba*. ... Compuósele el Br. Pedro Fernández Osorio... En México, por la Viuda de Bernardo Calderón, Año de 1660; *Elogio panegírico, festivo aplauso, Iris político y diseño triunfal de Eneas verdadero... al Marqués de Mancera*. ... a quien lo consagra Alonso Ramírez de Vargas... En México, por la Viuda de Bernardo Calderón, año de 1666; *Histórica imagen, emblemático ejemplar de virtudes ilustres del original Perseo, pre venido en oráculos mítológicos y descifrado en colores poéticos... para la feliz entrada... del Duque de Veragua*. ... Escribenlo el licenciado Miguel de Peñera Quintanilla... y el bachiller Diego de Ribera, presbíteros... En México por la Viuda de Calderón, año de 1673. Como bien se sabe, de tal método se apartó don Carlos de Sigüenza y Góngora, que prefirió ofrecer al Marqués de la Laguna como ejemplo de virtudes políticas, no a los falsos dioses de la mitología clásica, sino a los verdaderos “monarcas del antiguo imperio mexicano”. Sobre este asunto, véanse los perspicaces estudios de Sigmond Jádmar Méndez Bañuelos, “Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos” y Anna More, “La patria criolla como jeroglífico secularizado en el *Teatro de Virtudes*”, en *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*. Alicia Mayer, coordinadora, UNAM, México. Respectivamente en los tomos I, 2000, y II, 2002.

¹⁵ También firmado por Lorenzo Gracián y publicado en Zaragoza por Diego Dormer, año de 1640.

Dice allí Gracián —evocando a Platón y Valerio Máximo— que el mundo será feliz “cuando comenzaren a reinar los sabios o comenzaren a ser sabios los reyes”; no se nace —agrega— con ese gran caudal del entendimiento, se adquiere, y es esa “capacidad el fundamento” de todo gobierno político, consistente en la prontitud de la inteligencia y la madurez del juicio.¹⁶ Sor Juana prefirió hacer explícitas sus fuentes bíblicas y clásicas; del *Eclesiastés* y los *Proverbios* proceden los apotegmas según los cuales “la gloria del hombre proviene de la honra de su padre”, es decir, el hijo hereda su calidad moral del linaje paterno; pero en Séneca y Ovidio se documenta la

¹⁶ Ese tópico político encontró lugar en los libros de emblemas de la época destinados a la educación del Príncipe; en 1642, Andrés Mendo dedicó el Documento XIX de su *Príncipe perfecto y ministros ajustados* a “El Príncipe sabio es la salud del Reyno”, acompañado de este comentario: “El Rey sabio es la firmeza más estable de su Reyno. Es la pública salud y remedio de los males. De la cabeza sabía de Apolo (pintado en ese emblema) fingía la ciega gentilidad que llovía yerba Panacea, que era remedio de todos los achaques y a la salud de los pueblos. De la cabeza de un Rey prudente se deriva mejor esa salud de sus vasallos, cuyas prosperidades y dichas se aumentan con la sabiduría de su Príncipe”.

idea contraria: la virtud de los hijos no se origina en la de sus ancestros, sino en su propio esfuerzo y honradez; así, concluye con Plutarco, “nacer rey no es nada grande: mostrarse digno del reino, eso es lo grande”, y remata definiendo con San Jerónimo la “verdadera nobleza”: “nobleza es ser ilustre por las virtudes. Luego ante Dios es más grande el que es más justo, no al contrario”.¹⁷ A estas lapidarias y —de no provenir de una venerable tradición humanística— algo atrevidas admoniciones al nuevo y poderoso virrey, ha de seguirse, por supuesto, el contrapeso del halago personal donde se concilien esos pareceres extremos: en el nuevo gobernante concurren “amigablemente los timbres heredados y los esplendores adquiridos, que forman una sola, íntegra y perfectísima nobleza”.

III

Entrando ya de lleno a la “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula” —que es la parte medular de su libro donde se verifica el traslado de los tópicos mitológico-políticos a sus modos de representación iconográfica— discurre así Sor Juana: “¿qué otra cosa es ser hijo de Saturno que ser hijo de la real estirpe de España, de quien descienden tantos reyes que son deidades en la tierra?”. Y siendo, pues, que el Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio de la Cerda es descendiente del rey don Alfonso X el Sabio, “Misraim español”,¹⁸ que viene a ser lo mismo que hijo de Isis, y hermano de Júpiter, “Rey del Cielo, esto es del Señor Duque de Medina *Coel*”, y ostentando entre sus altos títulos el de Marqués de la Laguna, qué mejor que emparejar las “sin iguales virtudes de nuestro Príncipe” con las del dios Neptuno, a quien “cupo... en suerte el mar”, y “en el cual parece que no acaso quiso la erudita antigüedad hacer un dibujo de Su Excelencia, tan verdadero como lo dirán las concordancias de sus hazañas”. Leído esto sin particular consideración del artificio literario y del contexto cultural que les son propios, o visto con prejuicioso rechazo de los principios de la estética barroca, entre los que figuran en primerísimo lugar la peregrina o imprevista novedad del pensamiento, ha podido afirmarse ligeramente que el *Neptuno* y todas las obras de su misma clase son un puro y ocioso disparate.

¹⁷ Πλουτάρχου *Regem nasci nihil magnum est, at regno dignum se praestitisse maximum est*. San Jerónimo: *Nobilitas est clarum esse virtutibus: unde ille apud Deum maior est, qui iustior; non contra*. Las traducciones son las que da el editor del IV tomo de las citadas *Obras completas* de Sor Juana.

¹⁸ Citando a Jacobo Bolduc, dice Sor Juana que “de Misraim y Heber, primeros fundadores de Egipto y principales autores de las ciencias, tuvo la sabiduría esta nomenclatura de Isis, entre varios nombres que le dieron los antiguos”, de donde se concluye “ser lo mismo Misraim que Isis, cuando ésta representaba sólo la sabiduría”.

Aunque todos los recuerden, bien vale la pena revisar muy someramente algunos de los preceptos de la poética barroca tal como fueron formulados por Baltasar Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos* (Huesca, 1648).¹⁹ Los antiguos, dice en el Discurso I, que fueron capaces de “hallarle métodos al silogismo”, no tuvieron en cuenta, sin embargo, la “agudeza” de los conceptos, dejados entonces al “libre esfuerzo de la mente” y ayunos de particular “artificio”, es decir, faltos del “arte” o las reglas para que el ingenio se excediera a sí mismo y creciera, con ello, la variedad, “gran madre de la belleza”. La inventiva o ingenio humano —continúa diciendo— no se contenta con la sola verdad, como es el caso de los juicios lógicos, “sino que aspira a la hermosura”; de ahí que se esfuerce en hallar “primorosas concordancias” y “armónicas correlaciones” entre “dos o tres cognoscibles extremos expresada(s) en un acto del entendimiento”. He aquí la premisa fundamental: la admirable creación poética no reside tan sólo en la capacidad natural de sus autores, es menester fundarla en las “sutilezas del entendimiento” por cuyo medio se alcanza el mejor género de hermosura, el que descubre insospechadas y reveladoras “correspondencias” entre los objetos más insólitos o apartados. Y a este principio se atuvo estrechamente Sor Juana en su *Neptuno alegórico* al postular justamente la correlación analógica de atributos y virtudes entre dos extremos cognoscibles: los del mítico dios de las aguas y los del nuevo virrey mexicano, aunque advirtiendo con cautela —para aquéllos a quienes pudiera parecerle extremadamente osado el cotejo— que las fábulas mitológicas tienen también su origen en sucesos verdaderos y, por otro lado, en hiperbólico panegírico cortesano, que finalmente Neptuno le quedaba chico al de la Laguna, por lo que fue preciso “darle ensanches en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado”, esto es, que Sor Juana, con guiño irónico, se atrevió a aumentar las hazañas del dios náutico más allá de lo que documentan los antiguos, con el fin de sustentar una simétrica correspondencia con los superiores méritos del noble castellano.²⁰

Estas operaciones transfigurantes se extienden y puntualizan a lo largo de la “Razón de la fábrica alegórica” de manera que, por no dejar de citar alguno de los argumentos de Sor Juana, si Neptuno fue hijo de Cibeles —que es lo mismo que Isis— es porque de conformidad

¹⁹ La obra fue firmada con el cuasi-pseudónimo de Lorenzo Gracián; poco antes, en 1642, publicó en Madrid una primera y abreviada versión, *Arte de ingenio y tratado de la agudeza*, que Sor Juana no pudo dejar de conocer, por más que no figure entre los volúmenes pintados en los anaques de sus retratos. Tomo mis citas de: Baltasar Gracián, *Obras completas* estudio preliminar, edición, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1960.

²⁰ La locución “Dar *ensanches*”, según el *Diccionario de Autoridades*, vale tanto como extender alguna cosa, “permitir que se haga lo que lícita y justamente no se puede o no se debe hacer”.

con diversos y autorizados testimonios, fue la inventora de las letras entre los egipcios y la que halló el modo de beneficiar el trigo, de tal suerte que si la madre fue sabia y providente, no otra cosa podría esperarse de su hijo, quien —ya por su cuenta— inventó el arte de la navegación, edificó los muros de Troya y fue conocido de los antiguos por variados nombres, entre los que se menciona expresamente a Harpócrates, dios taciturno de los prudentes consejos. Por todo eso, y por muchos otros extremos que ahora no sería tolerable mencionar, le pareció a la Madre Juana que era pertinente a su “decorosa invención” hacer de Neptuno un “acabado trasunto de nuestro héroe”, y justificar la “similitud que se halla entre los dos para que se honren estos colores mitológicos de haber, con sus simbólicas líneas, figurado tanto príncipe”. Resulta finalmente de todo esto una muy discreta “agudeza de contrariedad o discordancia”, asimismo ponderada por Gracián: la de ser el Marqués de la Laguna mejor ejemplar político que quien le sirvió de prestigioso paradigma mitológico.

Son muchas las variedades de agudeza descritas y ejemplificadas por el autor de la *Agudeza y arte de ingenio* de las que dispuso hábilmente Sor Juana, pero sólo me detendré en una a que se concede la mayor importancia: aquella que procede —según explica nuestro autor en el Discurso LVIII— “de la docta erudición y de las fuentes de que se saca”. Es la erudición una preciosa fuente de saber, “una universal noticia de dichos y hechos para ilustrar con ello la materia que se discute, la doctrina que se declara”; las conversaciones y los libros sin erudición —continúa— “no tienen gusto ni sustancia”, por tanto, el ingenio poético ha de valer tanto de la sagrada como de la profana, de la antigua como de la moderna. Los contemporáneos de Sor Juana alabaron la variedad y solidez de sus noticias,²¹ por más que en nuestros días haya podido sospecharse que las fuentes de erudición mitológica del *Neptuno alegórico* proceden mayormente de las poliantes que entonces circulaban profusamente entre estudiantes y aficionados. De todo hay en Sor Juana: conocimiento de fuentes directas y consulta de silvas de varia lección, pero el

hecho que ahora interesa destacar es precisamente el uso conspicuo —inexcusable para los autores de antaño, aunque no siempre gustoso para los lectores de hoy— de un verdadero arsenal de erudiciones con que acreditar las ingeniosas acrobacias de la agudeza mental. En el *Neptuno alegórico* se citan o se invocan sin tregua los libros sagrados, algunos de los padres de la Iglesia (en especial San Agustín), escriturarios, teólogos y jurisconsultos, filósofos, historiadores y novelistas griegos (Pitágoras, Pausanias, Apuleyo, Plutarco, Luciano, Apolodoro), poetas, oradores y tratadistas latinos (Horacio, Virgilio, Cicerón, Plinio, Juvenal, Claudiano, Lactancio), mitógrafos italianos (la *Mythologiae sive explicationum fabularum*, Venecia, 1551, de Natal Comite; *Le imagini colla sposizioni degli Dei degli antichi*, Venecia, 1556, de Vincenzo Cartari, y la *Hieroglyphica*, Bâle, 1556, de Pierio Valeriano); no menos que las imprescindibles *Hieroglyphica* de Horus Apolo, Venecia, 1505, y el *Emblematum libellus*, Ausburgo, 1531, de Andrea Alciato. El propósito y diversidad de todas esas referencias textuales se endereza, conforme al decir de Gracián, a un doble fin: primero, el de dar lustre y fama de sabio a quien supiese emplearlas con sagaz oportunidad; el segundo, hallar en textos prestigiosos el fundamento o punto de partida para nuevas y agudas proezas del entendimiento; por lo tanto, es la erudición más estimada cuanto “más sublime y realzada sea”, nada vulgar o pedestre, sino escogida con gusto y aplicada con elegante sutileza.²²

Un ejemplo bastará para comprobar el sistemático empleo que hizo Sor Juana de este recurso, que no supone únicamente el control memorioso de las fuentes que puedan ser invocadas en cada caso particular, sino la habilidad para legitimar el hallazgo de correspondencias inéditas entre dos “extremos cognoscibles”. Ya

²² Tratando del *Neptuno alegórico*, dijo Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 213 y ss., que si se le compara con el “*Tratado de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria... se advierte que con muchísima frecuencia las noticias que da Sor Juana y las citas que hace, tanto de los dioses de la Antigüedad como de las autoridades en mitología, son las mismas que figuran en la obra de Vitoria. El número de pasajes repetidos prohíbe pensar que se trata de coincidencias. No es aventurado suponer que Sor Juana, en lugar de acudir a las fuentes originales, consultaba las compilaciones y tratados de alta divulgación como los de Vitoria y la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, otro tratado de mitología muy popular en su tiempo”. La obra de Vitoria es, de hecho, una compilación de la *Genealogiae deorum gentilium* de Giovanni Boccaccio; de ahí provienen esencialmente las noticias reunidas por Pérez de Moya en su *Filosofía secreta*, que también se benefició de las aducidas por Natal Conti y Vincenzo Cartari. El hecho que Sor Juana no citara a los españoles no autoriza a suponer que ocultase su consulta, sino que, en todo caso, prefirió atenerse a las más exactas y prestigiosas versiones latinas de Conti y Cartari; por lo que hace a las múltiples figuraciones de los dioses paganos, todos los autores explotaron las inagotables canteras de Virgilio, Ovidio, Apuleyo, Cicerón, Lactancio, Claudiano, Plutarco, Pausanias, Catulo, Apolodoro... y un interminable etcétera.

²¹ He aquí un ejemplo, entre tantos otros, el de Cristóbal Báñez de Salcedo en su “Censura” al *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz*... Sevilla, por Tomás López de Haro, 1692: “Sólo pondero... la universalidad de noticias de todas Ciencias y Artes, que con tanto resplandor rompen en las Obras de la Madre Juana. Corta parece la Cláusula de una Vida para conseguir la comprensión de una sola facultad, y tratarla dignamente. ¿Qué parecerá para hablar con propiedad de todas?... Sobresale la Sabiduría en sus Obras, ya dificultando, y resolviendo sutil en la Theología Escolástica, ya explicando feliz en la Expositiva, ya conceptuando ingeniosa sobre los principios Jurídicos, ya razonando festiva en el estilo Forense, ya demostrando evidente en la Física, ya concluyendo eficaz en la Methafísica, ya enarrando cierta en la Historia, ya enseñando útil en la Política, y Ética, y ya discurriendo en las Matemáticas, en cuyas disintitissimas partes no omitió su diligente estudio, la suave Arte de la Música”.



[Juno y Ceres], en Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi...* Venetia, Francesco Ziletti, 1580

sabemos que Neptuno es hijo de Saturno y de Isis, madre de todos los dioses y diosa de la sabiduría, y hermano de Júpiter; pues siendo esto así, argumenta Sor Juana:

¡Qué otra cosa es ser hijo de Saturno que ser hijo de la estirpe real de España, de quien descienden tantos reyes que son deidades de la tierra! Es también su Excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del Señor Rey Don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios... Es también su Excelencia hermano de Júpiter, Rey del Cielo, esto es del Señor Duque de Medina *Coeli* a quien por suerte cupo este estado de cielo; con razón llamado Júpiter... Y no sé qué mayor pueda ser la conexión [con Neptuno]; pues hasta en los clarísimos apellidos de Su Excelencia se hallan significaciones marítimas, cuales son *Porto Carrero* y *Ribera*...

El recurso a la fascinante analogía se extiende y prolifera por todo el *Neptuno*: no serán tan sólo las concordancias discernidas entre el dechado mítico y el gobernante

histórico las que explote Sor Juana para ir desarrollando la larga madeja de sus pinturas panegíricas, también las circunstancias genealógicas de Neptuno podrán ser ingeniosamente homologadas con las de los ancestros o parientes de don Tomás Antonio de la Cerda, de donde puede asentarse que Isis es preanuncio simbólico del Rey Sabio y que —por el hecho de ser Neptuno hermano de Saturno, dios del cielo— este último es antecedente virtuoso del hermano del Marqués de la Laguna, el duque de Medina *Coeli* Consciente, como vimos, de los posibles excesos de tales juegos de la erudición y la fantasía, Sor Juana vuelve a justificarse ante quienes —faltos de humor y sobrados de soberbia— pudieran censurarle su colorido despliegue imaginario: a lo que no cabe en los límites naturales —esto es, la pintura del “perfectísimo original” de un príncipe— ha de dársele “toda la latitud de lo imaginado”.

Con todo, esta “Razón de la fábrica” no sólo contiene las pruebas o argumentos de que dispuso Sor Juana para establecer las estupendas similitudes entre las figuras mitológicas y las personas históricas, sino que se extiende además —como arriba apuntamos— a las indicaciones para los pintores que habrían de hacerse cargo de la elaboración de cada uno de los lienzos emblemáticos distribuidos en los espacios arquitectónicos prevenidos al efecto, como ha observado atinadamente Georgina Sabat de Rivers.²³ Así por ejemplo, en el primer lienzo del tablero principal (“que fue el que coronando la portada era vistoso centro de los demás”) se “copió” la “deidad... de Neptuno acompañado de la hermosa Anfitrite, su esposa, y de otros muchos dioses marinos”, imágenes precisamente tomadas del libro de Cartari, pero sus rostros no eran ya los que convencionalmente pudieran asignarse a las deidades míticas, sino las perfectas efigies de Sus Excelencias.

En su memorable libro sobre Sor Juana, Octavio Paz no dejó de mofarse —con secreta simpatía— de los afanes eruditos de la poetisa, la llenura de citas y laboriosa sintaxis de la prosa del *Neptuno*, pero reconoció también su perfecto dominio del modelo elegido; no suscribió —por supuesto— los drásticos y descalificadores juicios de los críticos que le antecedieron, de los que no hizo ninguna mención, pero, entre paradojas e ironías, satirizó el estilo recargado y huidizo con que ella explicó los fundamentos de su argumentación erudita; dice Paz:

²³ Dice mi admirada amiga Georgina Sabat de Rivers en su ensayo “El *Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político”, incluido en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, PPU, 1992, que precisamente en la “Razón de la fábrica”, Sor Juana “se ocupa de la narración de los cuadros... apuntando ‘la docta imitación de los pinceles’. Es lo que llamaban los griegos ékfrasis, la descripción de una obra de arte”, p. 250.

El *Neptuno alegórico* es un perfecto ejemplo de la admirable y execrable prosa barroca, prosopopeica, cruzada de ecos, laberintos, emblemas, paradojas, agudezas, antítesis, curioso de citas latinas y nombres griegos y egipcios, que en frases interminables y sinuosas, lenta pero no agobiada por sus arreos, avanza por la página con cierta majestad elefantina.

El abusivo empleo de aquellas figuras o esquemas retóricos que sirven de molde a la expresión de encontradas similitudes o concordantes oposiciones, que tan gratas fueron a la poética barroca, no menos que la profusión de citas y referencias librescas, sólo tienen, en opinión de Paz, la virtud de proporcionarnos una “idea bastante completa de las lecturas de Sor Juana y de sus preferencias intelectuales y literarias”. Ciertamente es así, pero, a mi juicio, no carece de otras “virtudes” la resplandeciente argumentación sorjuaniana, y no es la menos importante la burla risueña y solapada de toda esa “decorosa invención” y “manera de escribir tan aprobada por el uso” que la “obligó a discurrir” las más estupendas semejanzas entre el antiguo dios de las aguas y el moderno gobernante de la Laguna mexicana. Al inicio de la larga tirada de las correspondencias que se postulan entre esos dos “extremos cognoscibles” (Neptuno y el Marqués de la Laguna), escribe Sor Juana este párrafo lleno de velada ironía: “parece que no acaso, sino con particular esmero, quiso la antigüedad hacer un dibujo de su Excelencia” en el dios Neptuno. Como si dijera, con retórica modestia: no se piense que tales sutilezas son fruto de mi corto ingenio, porque éstas ya habían sido bosquejadas por la misma Antigüedad, que muy probablemente sabía que, más que dibujar a Neptuno en Neptuno, lo que hizo en verdad fue anticipar en él el perfil virtuoso del Excelentísimo Marqués. “Parece que no acaso...”, he ahí la clave, no sólo de la monumental hipérbole, sino también de la maliciosa ironía: todo cuanto aquí se dice y establece sobre el asunto es resultado de un liberal disfrute de la erudición aplicada al halago cortésano y a la figurada expresión de un escueto ideario político, pero no la fatal consecuencia de un pedantesco desatino, como malamente quisieron suponer algunos críticos de antaño.

Fue en este punto donde se tomó Sor Juana todas las libertades prescritas por el teórico, es decir, apeló a lo que la *Agudeza y arte de ingenio* llama “cario condicional, fingido y ayudado”. Y decía Gracián que “es tanta la valentía de algunos ingenios, que llegan a discurrir lo que no es”, y “acontece algunas veces no estar ajustada del todo la correspondencia y conformidad entre el sujeto comparado y el término con quien se compara, entonces, o la acaba de formar el discurso o la exprime condicionalmente”, vale decir, la discierne con agudeza o la funda en ciertos hipotéticos supues-

tos que convengan a su propósito. Hay que notar ahora que el recurso a los textos de la tradición clásica, cristiana o humanística no se limita a la mera cita o seguimiento pacato de ciertos pasajes escogidos, sino que se extiende a su interesada interpretación; de ahí que el cúmulo y diversidad de los textos aducidos (acompañados de la mención abreviada de sus fuentes, para mayor garantía de su procedencia) se utilizan siempre con un mismo fin: el de dar visos de autoridad a la particular interpretación de quien los aplica en su propio provecho.

Así procedieron todos los autores de esa clase de programas simbólico-alegóricos y así lo hizo la Madre Juana en la “Razón” o método seguido en su *Neptuno alegórico*: para probar que Isis, también llamada Opis o Cibele, representaba a la Magna Mater, adujo las autoridades de Laercio, Silio Itálico y Natal; y de que esa diosa lo fue de la sabiduría, sobradamente se probaba con testimonios de Plutarco, Pierio Valeriano y Tiraquelio; en cambio,

la razón de haber los antiguos venerado a Neptuno por dios del Silencio, confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado; pero si se permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de la aguas, cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio:

*O mutis quoque piscibus
donatura cynci, si libeat, sonum,*

bien podría llamársele “maestro del silencio”, como a Pitágoras, a quien “le figuraron como un pez porque sólo él es el mudo entre los animales... y siendo Neptuno rey de tan silenciosos vasallos, con mucha razón lo adoraron por dios del Silencio y del Consejo”, que es lo mismo que serlo de la Sabiduría. Y era esto lo que principalmente le importaba probar a Sor Juana, que la sabiduría es la virtud indispensable para el atinado ejercicio del gobierno, pues —dice ella— “pudiera muy bien la república sufrir que el príncipe no fuera liberal, no fuera piadoso, no fuera fuerte, no fuera noble, y sólo no se puede suplir que no sea sabio, porque la sabiduría y no el oro, es quien corona a los príncipes”. Y de ahí la necesidad inexcusable de probar, bien fuese con argumentos “ayudados” o ficticios, la sabiduría de quien iba a servir de paradigma icónico-mitológico del nuevo virrey mexicano en la espectacular ceremonia de su entrada triunfal. Con este presupuesto, no importaba tanto comprobar la entera satisfacción que las fuentes eruditas pudieran dar a las lucubraciones analógicas de Sor Juana, sino —como postulaba Gracián— la admirable “valentía” de su ingenio, esto es, la “fantasía o viveza de su imaginación con que se discurre gallardamente y con novedad de alguna materia”, que así define el vocablo “valentía” el *Diccionario de Autoridades*. **U**