

Góngora y Sor Juana: *Ut pictura poesis*

José Pascual Buxó

Universidad Nacional Autónoma de México

En 1951 (año en que se conmemoró oficialmente el tercer centenario del nacimiento de Sor Juana) publicó Alfonso Méndez Plancarte una edición modernizada, comentada y prosificada de *El Sueño*¹. En su “Introducción” a ese volumen dedicó un párrafo a la “Admiración y emulación de Góngora” en el que notaba que sólo en el *Sueño* —y en un texto coetáneo: el *Epinicio gratulatorio al Conde Galve*— dio Sor Juana “rienda suelta a su muy explicable gusto de correr parejas con Góngora en el hipérbaton latinizante, la sabia oscuridad de las alusiones, la saturación de cultismos y la vasta estructuración de un grave canto lírico-descriptivo, o sea, en los caracteres más refinadamente doctos e intelectuales”. Y después, en el párrafo dedicado al “Sello latinizante y gongorino”, registró la “plétora de cultismo”, el hipérbaton y los demás “ambages” sintácticos que hacen su incansable aparición en el poema de Sor Juana, interpretando tales recursos —a la par de Dámaso Alonso— como procedimientos idóneos para la realización del “ideal poético de un lenguaje aristocrático, separado radicalmente del lenguaje normal” por cuanto que responde a una supuesta “huida de la rea-

1. Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*. Ed., prosificación, introd. y notas de A. Méndez Plancarte. México, Imprenta Universitaria, 1951.

lidad” que, en lo estilístico, recurre “a la elusión de la palabra desgastada y a la sustitución por otra que abre una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el de la tradición grecolatina”. Pero en su *Sueño*, Sor Juana no sólo compitió con Góngora en la elección del mismo vocabulario, sintaxis y forma métrica, sino que —en manifiesto homenaje de admiración al Cordobés— hizo “verdaderas citas implícitas” de las *Soledades*, que Méndez Plancarte adujo en sus eruditas “Notas explicativas”, al igual que las muestras de la caudalosa erudición desplegada en ese poema que, al decir de nuestro crítico, “atesora y compacta hermosamente la entera realidad de la Creación”, en franco despliegue —añadiríamos con Gracián— de su “docta erudición” y la diversidad de “las fuentes de que se saca”.

Con todo, las imágenes de esa “henchida cornucopia”, que es la metáfora aplicada por Méndez Plancarte a la multitud de referencias culturales que “pululan y se aglomeran” en el *Sueño*, esto es, sus numerosas referencias astronómicas, geográficas, anatómicas y, sobre todo, mitológicas, sin otro fin, en apariencia, que el de construir un enciclopédico repertorio de motivos científicos y literarios, no sólo cumplen con el propósito culterano de maravillar al lector con el despliegue de aquellas referencias a la vez prestigiosas y enigmáticas, sino que —contrariamente al carácter puramente ornamental que parece haberles atribuido Méndez Plancarte— desempeñan un rol principalísimo en la disposición y significación del poema; en suma, no son meros adornos sobrepuestos a la argumentación filosófica del texto o eruditas y elegantes digresiones, sino la viva encarnación icónico-literaria de esas arduas materias que Sor Juana hizo “floreecer” en su poema, con “elegancia, bizarría y perfección”, que es lo que se entendía en el español de entonces bajo ese vocablo.

En efecto, dentro de la estructura argumental del *Sueño* —cuyas divisiones temático-conceptuales, propuestas inicialmente por Ezequiel Chávez², fueron aceptadas e incrementadas después por

2. Ezequiel A. Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. Barcelona, Araluce, 1931.

Méndez Plancarte— esas imágenes coloridas e impactantes son consecuencia previsible de uno de los recursos esenciales de la poética barroca: la construcción de imágenes verbales de carácter *ekphrástico* que —a semejanza de las utilizadas por los rétores en su memoria artificiosa— se construyen de conformidad con la representación icónica de los objetos visualmente percibidos. Y también a semejanza de las *imágenes* retóricas —colocadas en los espacios de ese teatro de la memoria de que se servían los oradores para recordar el asunto y el orden expositivo de sus discursos— las imágenes poéticas conllevan, junto al halago sensual promovido por la evocación de formas, luces y colores, los estímulos apropiados para el desarrollo de una verdadera reflexión intelectual³.

En su célebre ensayo “Claridad y belleza de las *Soledades*”, Dámaso Alonso⁴ resaltó los principales rasgos estilísticos de las imágenes gongorinas, esto es, las intensas evocaciones de la luz y el color en la descripción de los motivos naturales que constituyen el aspecto lírico substancial de sus poemas mayores. Ciertamente, por más que relaten la travesía del joven naufragante por tierras para él desconocidas, las *Soledades* sumergen su esquema narrativo bajo formas lírico-descriptivas; lo que importa en ellas es la representación de los múltiples aspectos de la naturaleza y de las cotidianas ocupaciones de labriegos, cabreros y pescadores por la inesperada belleza que el poeta sabe descubrir en ellos a través del “careo” o comparación de unos objetos triviales con otros a los que se concede mayor jerarquía estética. El procedimiento es sencillo, pero su resultado espectacular: los aspectos perceptibles de un objeto ordinario pueden ser emparejados con la totalidad de otro objeto, perteneciente a un nivel de estimación social o estética más elevado, en el cual tales aspectos se manifiesten de manera paradigmática o admirable; así, vgr., el *rojo tasajo* podrá ser sustituido léxicamente por la *encendida grana*, en el supuesto de que “encarnado” vale tanto como “teñido de color

3. Véase sobre el particular el espléndido estudio de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*. Versión española de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid, Taurus, 1974. Además: José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes*. México, UNAM, 2002.

4. Cito Luis de Góngora, *Obras mayores. Las Soledades nuevamente publicadas por Dámaso Alonso*. Madrid, Biblioteca Árbol, 1935.

de carne”, en que la *grana* es “un paño muy fino de color purpúreo” y en que de la cochinilla se extrae aquel polvillo colorado con que también se tiñen los ricos paños, dicho todo esto de conformidad con el *Diccionario de Autoridades*; y así en Góngora, los moradores de la sierra ofrecen al náufrago un rústico banquete compuesto de “leche que exprimir vio la Alba aquel día” y un corte de cecina, tan fresca y colorada, que “purpúreos hilos es de grana fina” (*Soledad primera*, vv. 161-162). Pero no sé hasta qué punto podamos compartir la opinión de Dámaso Alonso según la cual el arte metafórico de Góngora abstrae del “objeto [real] sus propiedades físicas y sus accidentes, para presentarle sólo por aquella cualidad, o cualidades, que para el poeta, en un momento dado, son las únicas que tienen estético interés”⁵, pues parece evidente que el efecto estético —es decir, la belleza o sorpresa derivadas de una insólita fusión textual, y por ende imaginaria, de los objetos homologados— sólo se alcanza y se percibe cuando la sustitución de los nombres que denotan ciertos objetos de la realidad concreta por sus correspondientes términos figurados no oculta los fundamentos semánticos que hacen lógica y plausible esa novedosa conjunción de elementos ordinariamente situados en distintos campos del léxico y la experiencia. El modo vulgar de la semejanza —asentaba Gracián en el Discurso LIX de su *Agudeza y arte de ingenio*— consistente en decir que esto es como aquello carece de especial sutileza, pero la hay mucho mayor cuando la misma semejanza se trasforma en identidad. Diríase, pues, que la poesía gongorina no “esquiva” precisamente “los elementos de la realidad cotidiana para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o el espiritual”, sino que, por el contrario, descubre las inéditas correlaciones postulables entre objetos pertenecientes a esferas semánticas distintas; de manera que ninguno de esos objetos podría ser omitido sin peligro de que se frustrase el hallazgo poético: la locución “purpúreos hilos de fina grana” sólo cobra su nuevo y verdadero sentido en la medida en que se establezca convincentemente la identidad

5. Cfr. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955, p. 52.

“grana” = “cecina”; de no ser así, caeríamos en la vaguedad inasible que algunos críticos y poetas de la escuela simbolista quisieron atribuirle a Góngora.

Pero a la par del preciosismo estilístico que prevalece en las descripciones metafóricas de la naturaleza humana o elemental (“el cortejo de los bellos nombres”, como dijo don Dámaso, que al designar, por ejemplo, la blancura de los miembros femeninos con las invariables metáforas de *plata*, *crystal*, *marfil*, *nácar*..., potencian en grado extremo la ilusión cromática, auditiva y táctil de los destinatarios), por medio de esas mismas imágenes se evidencian otras intenciones semánticas: una de ellas, la voluntad de crear a través de recursos lingüísticos efectos de percepción equiparables con los que se alcanzan en la representación pictórica por medio del dibujo y el color⁶. Que en la elaboración de sus imágenes Góngora tenía siempre presentes, no sólo los modelos pictóricos, sino incluso sus diversas técnicas, puede comprobarse en innúmeros pasajes de las *Soledades*; valga este ejemplo perteneciente a la *Primera*, en que describiendo a las serranas que se detienen para descansar a la sombra de unos árboles dice que:

Ellas en tanto en bóvedas de sombras,
(pintadas siempre al fresco)
cubren las que Sidón, telar turquesco,
no ha sabido imitar verdes alfombras (vv. 612-615).

Pasaje en el cual se “carea” la cúpula que forman los árboles umbrosos con una bóveda arquitectónica pintada al fresco con suaves colores, y la hierba sobre la que se tienden las serranas, con las alfombras que se tejían en los famosos telares de Sidón, “célebre en la Antigüedad por sus tejidos teñidos de púrpura y ahora por sus alfombras turquescas”, según notaba el comentador Díaz de Rivas. Y

6. Aunque muy de pasada, en uno de sus estudios sobre la poesía de Garcilaso de la Vega, Rafael Lapesa llamó la atención acerca de “la habilidad descriptiva” del poeta: se diría que “a veces se ha inspirado en efectivas representaciones plásticas... La descripción de las Gracias (vv. 1271-1275 de la Égloga II) hace pensar en Botticelli...”; cfr. Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Istmo, 1985, p. 114.

esta ilusión espectacular, de viva y colorida contemplación de los objetos evocados que siempre suscita la poesía gongorina, fue expresamente destacada por el Abad de Rute, quien en su *Examen del Antídoto* decía:

La poesía en general es pintura que habla y si alguna lo es, lo es ésta [de las *Soledades*]; pues en ella, como en un *lienzo de Flandes*⁷, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montañas, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos... animales terrestres, acuáticos y aéreos.

En la “Introducción” a su edición crítica de las *Soledades*⁸, observó Robert Jammes que los “lienzos de Flandes” aludidos por el Abad de Rute bien podrían identificarse con algún cuadro de Pedro Bruegel como *La caída de Ícaro* (pintado hacia 1558), en el que aparece una gran variedad de componentes dispuestos en el primero y segundo planos: un labrador con un poderoso buey que tira del arado, un pastor con sus ovejas y, poco más abajo, ruinas, acantilados, una nave al paio y otras más navegando entre las islas, elementos que —en su conjunto— constituyen un paisaje plácido, ajeno a la tragedia de quien se atrevió a volar cerca del sol con alas hechizas. ¿Y dónde queda Ícaro? Su presencia es sólo inducida por la sinécdoque de unos diminutos pies que, muy a lo lejos, sobresalen de la espuma, y en el hiriente resplandor solar que recubre el extenso horizonte, por cuyo medio se alude sutilmente no sólo al desastre de Ícaro, sino quizá también al de Faetonte. Parecería confirmarse así el uso de un procedimiento igualmente apto para la poesía y la pintura: la “disimilación o desemejanza” del sujeto respecto de las imágenes de aquellos “extremos” con los que puede “descubrirse” alguna analogía circunstancial, como es el caso del lienzo ahora considerado. Y acotaba Gracián, que “es más peregrino” este artificio que el de las agudezas por semejanza, pues en aquél “se hace el

7. “Lienzo. Se llama también la pintura o quadro que está pintado sobre lienzo”, *Diccionario de Autoridades*. En este caso, pintura de la escuela flamenca.

8. Luis de Góngora, *Soledades*. Ed., introd. y notas de Robert Jammes. Madrid, Clásicos Castalia, 1994.

careo al contrario, esto es, mostrando la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se asemeja” (Discurso XIII). Por lo demás, la función semántica que en los emblemas y empresas desempeña el *mote*, corresponde generalmente al título del cuadro cuyo sujeto principal (Ícaro en su caída) se perdería, de no ser por la indicación que él proporciona, entre la multitud de las “entidades que lo rodean”.

Algo debe añadirse todavía, y es que —vistas en su conjunto— bien pueden compararse muchos pasajes de las *Soledades* con algunos de aquellos “lienzos de Flandes” en que vemos, dispuestos en orden aparentemente caprichoso, un gran número de cuadros y estatuas de temas diversos y aun contrastantes: esos cuadros dentro del cuadro representan, por poner algún ejemplo, figuras históricas (papas y reyes), mitológicas (Apolo y Dafne), bíblicas (Cristo en la Cruz o el Santo Sudario o Vírgenes enmarcadas por espléndidos arcos florales); en ocasiones, esas pinturas están sometidas a la atenta contemplación de los curiosos compradores. Responde ese género pictórico a un particular gusto de la burguesía europea: la formación de gabinetes de curiosidades que, por imitar al de Alejandría descrito por Estrabón, dieron origen a los museos modernos. Junto al gusto por la formación de esos gabinetes particulares, se acrecienta también el interés por representar la variedad innumerable de la naturaleza y, en particular, de los alimentos, así como de los enseres en que éstos se sirven o preparan: son los llamados *bodegones* que el *Diccionario de Autoridades* define como “lienzos en que están pintados trozos de carnes y de pescados y comidas de gente baja”; por su prolijidad y verismo, los bodegones procuran sustituir el placer goloso por el placer estético de una persuasiva y con frecuencia perturbadora *imitación* de la naturaleza.

Es notorio el despliegue de pinturas verbales en los poemas mayores de Góngora; sirva ahora de ejemplo un pasaje de la *Soledad primera* que es trasunto de los bodegones pictóricos. Acompaña el Peregrino a unos pescadores que, después de echar sus redes en el estuario, las recobran pletóricas de pescados y mariscos:

Liberalmente de los pescadores
 al deseo el estero corresponde,
 sin valelle al lascivo *ostión* el justo
 arnés de hueso, donde
 lisonja breve al gusto,
 mas incentiva, esconde...
 Mallas visten de cáñamo al *lenguado*,
 mientras, en su piel lúbrica fiado,
 el *congrío*, que viscosamente liso
 las telas burlar quiso,
 tejido en ellas se quedó burlado.
 Las redes califica menos gruesas,
 sin romper hilo alguno,
 pompa el *salmón* de las reales mesas,
 cuando no de los campos de Neptuno,
 y el travieso *robalo*,
 guloso de los Cónsules regalo (vv. 81-101)⁹.

Y no es menos variado y succulento el banquete servido en la boda de los jóvenes labradores, espléndido bodegón montañés, descrito en los versos 858 a 882, en el que para “serenar el bacanal diluvio” y “sellar” el fuego con que el vino encendió los insaciables estómagos, se sirven a los postres los quesillos fundidos, las carnes de membrillo, las esquivas nueces y las sabrosas olivas.

Es evidente que el Abad de Rute inscribía el citado párrafo de su comentario a las *Soledades* en la temática del *ut pictura poesis*, esto es, en las sustanciales semejanzas que, desde Aristóteles, fueron advertidas entre la poesía y la pintura, como artes *miméticas*, esto es, ordenadas a la representación, con distintos medios semióticos,

9. He aquí la prosificación de Jammes: “Corresponde liberalmente el deseo de los pescadores el estuario donde habían echado sus redes. No le sirvió para escapar al lascivo *ostión* la concha ajustada donde esconde su carne, golosina pequeña pero muy afrodisíaca... El *lenguado* queda vestido de mallas de cáñamo, mientras el *congrío* que, viscoso y liso, fiándose de su piel resbaladiza, había querido burlar las telas del trasmallo, se halló como tejido en ellas y a la vez burlado. Quedan presos en la red más fina del trasmallo, como ennobleciéndola, y sin romper hilo alguno, el *salmón*... y el inquieto *robalo*, goloso regalo de los Cónsules antiguos”.

de unas mismas realidades humanas o naturales; pero no siendo ahora posible extenderse en las consideraciones que sin duda el tema merece, sólo haré referencia, por vía de comprobación, a los conocidos *Diálogos de la pintura* del maestro Vicente Carducho, libro publicado en Madrid el año de 1633, y en particular al capítulo 4, “De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía”¹⁰, donde —siguiendo la lección de Aristóteles y Horacio retomada por tratadistas italianos como Lomazzo y Zuccaro— asegura, por los mismos años en que circulaban entre amigos y adversarios los manuscritos de las *Soledades*, que es “tanta [la] semejanza, unión e intención” que existe entre la pintura y la poesía que deben *imitarse* la una a la otra. Los pintores —continuaba— oirán con admiración a Homero e imitarán —se entiende que en su propio lenguaje mimético, es decir con dibujos y colores— “cuán noble y artificiosamente *pinta* al airado Aquiles o al fuerte Ayax” y, por su parte, los poetas imitarán, esto es, representarán con palabras las cosas pertenecientes a la naturaleza y aun a las humanas pasiones. Entre sus contemporáneos, Carducho menciona con admiración al maestro Valdivielso, en cuyos “Autos divinos *pinta* con superior ingenio tantos afectos, ejercitando la pluma como el pincel”; pondera las habilidades del doctor Juan Pérez de Montalbán cuyas “pinturas” poéticas no tienen par, “*siendo los versos como los lienzos y juzgando los oídos como los ojos*”¹¹ y concede uno de los primeros lugares a don Luis de Góngora, “en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que *pinta*, y que no es posible ejecutar otro pincel lo que dibuja su pluma”¹².

No es improbable que durante su estancia en Madrid, don Luis de Góngora haya podido conocer directamente alguna de las sor-

10. Cito los textos de Carducho por la edición de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.

11. Énfasis nuestro.

12. Vale la pena tener presentes las definiciones dadas por el *Diccionario de Autoridades* a la voz *pintar* para conocer su uso en los siglos XVII y XVIII. “*Pintar*: Figurar en un plano con el pincel y los colores, alguna imagen de cosa visible”. “Metaphóricamente vale describir por escrito u de palabra alguna cosa”. “*Pintura*: Translaticiamente se toma por la descripción o narración que se hace por escrito u de palabra de alguna cosa, refiriendo menudamente sus circunstancias y cualidades...”.

prendentes e ingeniosísimas pinturas de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)¹³, milanés al servicio de los emperadores Maximiliano II y Rodolfo II en su corte de Praga, pero lo cierto es que las que integran las series de las *Estaciones* (Invierno, Primavera, Verano y Otoño) y de los *Elementos* (Tierra, Aire, Fuego y Agua) guardan una perturbadora semejanza con el estilo compositivo de ciertos pasajes de las *Soledades*, el *Polifemo* o las fábulas de Píramo y Tisbe y de Hero y Leandro, especialmente por lo que toca a la técnica de los retratos femeninos, como más adelante veremos. Me detendré ahora un momento en el óleo del Agua: se trata, a primera vista, de una abigarrada agrupación de toda clase de peces, crustáceos y moluscos cuya enumeración no hace falta intentar; baste decir que —pintados muy al natural, con minucioso



dibujo y matizado color— esa multitudinaria asamblea de ejemplares marinos podría ser el resultado de una pesca milagrosa: un monumental bodegón marino capaz de satisfacer los más variados gustos pictóricos y gastronómicos. Pero bien mirado, esto es, centrando la mirada en un segundo umbral de visión previsto por el pintor, ocurre el inesperado descubrimiento de que esa numerosa serie de animales contribuyen a la delineación de un bosquejado rostro humano cuyas partes diversas (cabeza, frente, mejillas, ojos, nariz, boca, cuello...) van siendo progresivamente reconocibles debajo de las figuraciones piscatorias, de suerte que la primera impresión de acumulación caótica va siendo corregida o modificada por un sentido unitario que, subyacente en ellas, permite su organización conceptual; esto es, por una voluntad semántica de

13. En sus diálogos de *Il Figino, overo del fine della Pittura...*, Mantua, 1591, Gregorio Comanini afirma que una de las pinturas fantásticas de Arcimboldo “fue enviada por el Emperador [Maximiliano de Austria] a la Católica majestad de España”. Una copia del *Verano* —procedente del taller del pintor o quizá de su propia mano— se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

representar el icono antropomórfico del Agua a través de la asindética enumeración de la totalidad virtual de sus moradores.

Algunos estudiosos de Arcimboldo han notado el carácter humorístico y quizá monstruoso de sus pinturas y, en efecto, en aquellos óleos en que se caracteriza a ciertas actividades profesionales, como por ejemplo “El abogado” o “El bibliotecario”, es patente la intención burlesca y el resultado caricaturesco de la representación: el despelejado rostro del primero se configura por medio de la conveniente disposición de dos aves rostizadas que revelan, no sólo los rasgos fisionómicos, sino la personalidad moral del legista, quizá con recóndita alusión a algún refrán o dicho acerca de la voracidad e incontinencia de los letrados¹⁴; el cuerpo del segundo está construido con base en el amontonamiento piramidal de libros de diverso tamaño y tipo de encuadernación; su cabeza es un libro abierto cuyas hojas tremolantes fingen una alborotada cabellera. Pero, más allá de su tono humorístico, es preciso notar cuál haya podido ser el modelo de esas pinturas que reúne de manera insólita la *mimesis* realista de los seres y objetos del mundo natural con la intención simbólica que recubre y da sentido unitario al conjunto; a mi juicio, ese modelo no es otro que los *Hieroglyphica* del egipcio Horapolo cuyo texto griego circuló profusamente en copias manuscritas desde 1422, fue impreso por Aldo Manucio en 1505, y más tarde traducido al latín, en 1517, por Filippo Fasanini. A lo que en principio era sólo un conjunto de descripciones de imágenes a las que se atribuía un significado esotérico, se añadió —a partir de la edición de 1543— una imagen gráfica para ilustrar cada uno de los jeroglíficos con el propósito de hacer patentes a la vista y al entendimiento las nociones en ellos significadas. Los humanistas europeos y, en particular, el florentino Marsilio Ficino estaban persuadidos de que

los sacerdotes egipcios, al querer traducir los misterios divinos, no utilizaban los pequeños signos del alfabeto, sino figuras completas de hierbas,

14. El citado Comanini señala que “resultó divertidísimo aquel retrato que por orden del emperador Maximiliano realizó [Arcimboldo] a un cierto Doctor en leyes cuyo rostro estaba completamente devastado por el mal francés... Lo representó todo él con variedad de animales y pescados, y lo consiguió con tal parecido que quienes lo miraban se daban cuenta al instante de que aquello era realmente la efigie del buen jurista”.

de árboles, de animales; ya que Dios no posee el conocimiento de las cosas como un discurso múltiple que a ellas se refiera, sino como una cosa simple y estable, [y por ello] el egipcio resume todo este discurso en una figura única y estable,

de significado complejísimo, pues, como anotaba el mismo Horapolo en el Jeroglífico II (“El universo”), la figura de la serpiente que se muerde su propia cola alude

por medio de las escamas a las estrellas del universo. Cada año quitándose la piel vieja se desnuda, [así] como el año en el universo cambiándose se rejuvenece. El que use su propio cuerpo como alimento indica que todo cuanto se produce en el universo por la providencia divina también tiende a resolverse en sí mismo¹⁵.

De hecho, pues, todos y cada uno de los elementos que concurren en la formación de una determinada figura se constituyen como verdaderos de predicados relativos a la entidad conceptual expresada por medio de esa abigarrada agrupación, pero —al contrario de lo que ocurre en el habla o la escritura— cada uno de esos componentes “predicables” es expresado y percibido, no de manera sucesiva, como en los textos verbales, sino de forma simultánea, esto es, simple y completa, que es el modo intelectual que los neoplatónicos atribuían a la divinidad.

El enorme influjo que ejerció el libro de Horapolo entre humanistas y gente de cultura, se extendió también a los pintores, que vieron en los jeroglíficos un medio expedito para condensar en unas cuantas imágenes significantes un considerable caudal de nociones referentes a muy variados aspectos de la realidad. Sabemos que, entre 1512 y 1513, el emperador Maximiliano I —en la corte de cuyos sucesores trabajaría precisamente Arcimboldo— encargó a su consejero aúlico Willibald Pirckheimer una traducción al latín de la obra de Horapolo, que nunca llegó a imprimirse, pero cuyas ilustraciones fueron encomendadas y, en parte, realizadas

15. Cfr. Horapolo, *Hieroglyphica*. Ed. de Jesús María González de Zárate. Madrid, Akal, 1991.

por Alberto Durero. “Hasta ahora —dice Erwin Panofsky— sólo se han recuperado unas cuantas páginas del manuscrito original, pero nos basta para dar una idea tanto de los aleatorios métodos de Horus Apolo como de la fidelidad filológica de Durero”¹⁶. Con todo, donde esa minuciosa fidelidad al estilo jeroglífico llegó al máximo de su complejidad icónica y semántica fue en la imagen del Emperador que coronaba el encrespado arco triunfal erigido en su gloria y en la que se muestra “sentado sobre lo que parece ser una gavilla de trigo y rodeado de tan fantástico despliegue de animales y otros símbolos” cuyo significado sería totalmente incomprendible si no se contara con las explicaciones del mismo Pirkheimer; siguiendo ese texto programático, Panofsky hizo la siguiente síntesis de las figuras y sus correspondientes contenidos simbólicos:

Maximiliano [el propio emperador] —príncipe perro [revestido de estola], de gran piedad [estrella sobre la corona del emperador], muy magnánimo, poderosos y valeroso [león], ennoblecido por la fama imperecedera y eterna [basilisco sobre la corona del emperador], descendiente de antiguo linaje [la gavilla de papiro que le sirve de asiento], emperador romano [águila], etc., etc.

El notable éxito alcanzado por ese género de pintura tanto entre el público cortesano como burgués, hizo que se le encargara a Arcimboldo y a sus seguidores la constante repetición de esa fórmula que tanto les impactaba por la insólita capacidad de reunir en una misma superficie dos planos diversos de significación, a la vez sobrepuestos y complementarios, así por ejemplo, el de los individuos de un determinado reino de la naturaleza (peces, aves, mamíferos, etc.) y el de los elementos en que éstos se subsumen (agua, aire, tierra, fuego), haciendo patente al entendimiento la íntima correlación de los diversos componentes de la máquina del mundo en un orden abstracto superior. La retórica da el nombre de acumulación coordinante al procedimiento por medio del cual los

16. Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

miembros de una enumeración se constituyen como partes de un todo; pero en la pintura de Arcimboldo, el todo (esto es, el tema o significado global) no es el resultado único de la suma de las partes, sino de la disposición de esas partes y, en especial, de la analogía formal que éstas guardan con las partes de un todo que subyace en la representación naturalista de los componentes particulares; de suerte, pues, que si el significado singular de las numerosas unidades (peces, flores, cereales, hortalizas, ganados, instrumentos...) es inmediatamente reconocible por el espectador, el significado unitario de su agrupación tiene que ser descubierto, a la vez, por una nueva inflexión de la mirada y del entendimiento. Dicho de otra manera, al igual que la figura del Emperador Maximiliano I, cargado de los signos icónicos que denotan las diversas facetas de su majestad, las pinturas de Arcimboldo se constituyen como metáforas llevadas a su mayor complejidad, puesto que ya no se conforman con expresar un concepto abstracto por medio de un grupo reducido de figuras (como era el caso de los jeroglíficos canónicos), sino con el despliegue de la virtual totalidad de los atributos predicables acerca de un mismo sujeto.

Quizá las más notables composiciones de Arcimboldo sean *Vertumno* —dios protector de la vegetación y de los árboles frutales— y *Flora* —reina de las flores de campos y jardines. El primero, se dice, es un busto del Emperador representado a partir de la organizada acumulación de frutos y vegetales (la nariz, una pera rosada; las mejillas, dos manzanas verdirrojas; el cuello, nabos y pepinos; el pecho, una gigantesca calabaza...), significando que bajo su mandato el imperio austrohúngaro había controlado la amenaza de los turcos y alcanzado la paz y la prosperidad¹⁷. Flo-



17. Cfr. Werner Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo*. Berlin, Benedikt Taschen Verlag, 1988.

ra es aun más sorprendente: debajo de la policroma acumulación de flores de toda clase, el espectador descubre una bella figura femenina, ricamente vestida y coronada. No sabemos si, además de la Primavera, es el jeroglífico de una persona real, quizá de la misma Emperatriz, pero su rostro y pecho —compuestos por miríadas de flores— se recortan sobre un fondo oscuro que hace aun más sorpresiva su luminosa aparición. Don Gregorio Comanini, sacerdote milanés, amigo de Arcimboldo y autor de un conocido tratado de pintura (*Il Figino ovvero del fine della Pittura*, Mantua, 1591)¹⁸ dedicó un conceptuoso madrigal a tan maravillosa tela. En él habla Flora; he aquí, traducida, su alocución:

¿Soy Flora o sólo flores?
 ¿Si flor, cómo de Flora
 tengo la risa en el semblante? Y si yo soy
 Flora
 ¿cómo Flora es sólo flores?
¡Ah, yo no soy flores, no soy Flora!
Y sin embargo soy Flora y flores.
 Miles de flores y una sola Flora.
 Viva la Flor, viva Flora.
 ¿Sabes cómo las flores hacen Flora y Flora las flores?
 Las flores en Flora
 cambió sabio el pintor, y Flora en flores.

¿Qué es, en sustancia, lo que dice el imbricante madrigal de Comanini? Los primeros versos acentúan la sensación de sorpresa por parte del espectador: hay en la pintura una turbadora ambigüedad, ni el cúmulo de flores es realmente Flora, ni Flora —la diosa— es sólo ese conjunto de atributos primaverales. Entonces ¿qué ha ocurrido? El sabio pintor logró la transmutación de todas las flores en la Diosa, y ésta, oculta y a la vez manifiesta en ese diluvio floral, surge como ella misma a la mirada astuta del espectador. Se trata, pues, de un proceso simultáneo de

18. Cfr. Julius Schlosser, *La literatura artística*. Madrid, Cátedra, 1976.

ocultamientos y revelaciones; lo que paradójicamente sirve para esconder el rostro de Flora es la numerosa suma de sus partes o atributos; lo que su síntesis manifiesta es el sentido último de esa metamorfosis en un concepto englobante y superior: el mismo rostro de la diosa compuesto de la materia de todos sus atributos metonímicos.

En la tradición clásico-petrarquesca del retrato femenino se privilegia, como sabemos, la fusión metafórica de los componentes físicos (cabello, frente, ojos, mejillas, cuello...) con aquellos elementos de la naturaleza en los que se descubren o instauran sus más bellas y prestigiosas analogías: en Garcilaso, el rostro de la paradigmática belleza femenina se compone con base en una serie de similitudes (sutilmente explícitas) entre las partes corpóreas y las flores o los metales preciados:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto...
 En tanto que el cabello que en la vena
 del oro se crió...

Y por modo semejante, en Góngora, el bello rostro femenino recibe como atributos de su hermosura rubia y luminosa a la Aurora y al Sol mismo:

Ilustre y hermosísima María,
 mientras *se dejan ver* a cualquier hora
 en tus mejillas la rosada Aurora,
 Febo en tus ojos y en tu frente el día,

y mientras con gentil descortesía
 mueve el viento la hebra voladora
 que la Arabia en sus venas atesora
 y el rico Tajo en sus arenas cría...

En este soneto gongorino y en muchas otras composiciones pertenecientes a su “manera” inicial¹⁹, el sistema metafórico no desborda los marcos de la comparación postulada entre dos extremos: el de la naturaleza humana y el de los mundos astral y mineral que le sirven de paradigma hiperbólico; el lector sabe muy bien que esa cabellera rubia esparcida por el viento, por cuya causa se muestra a nuestros ojos en el mayor despliegue de su esplendor, no es propiamente el oro que se cría en su máxima perfección en las minas de Arabia o en las arenas del Tajo, famosas precisamente por la calidad o abundancia de sus metales áureos, sino la designación trópica o figurada de un seductor atributo femenino capaz de ser hiperbólicamente homologado con los astros y con el oro, los cuales, contrariamente a la frágil naturaleza humana, están hechos de materia eterna e incorruptible. Y sabe, además, que el tópico del *carpe diem* en que se funda ese soneto predica que la subyugante belleza juvenil ha de ser amorosamente “gozada” en tiempo oportuno, antes que la edad —a cuyos efectos son inmunes el Sol y el oro— convierta en “noche oscura” el esplendor primaveral de la belleza femenina.

“Ilustre y hermosísima María” es de 1583 y pertenece a la primera etapa de la poesía gongorina; por su parte, el romance de Píramo y Tisbe (“La ciudad de Babilonia / famosa no por sus muros...”) es de 1618, cinco años posterior al *Polifemo* y *Soledades*. Y aunque los contemporáneos de Góngora documentaron la gran estimación que su autor tenía por esa obra, a principios del siglo pasado, L. P. Thomas se escandalizaba de que un autor “cuyo genio es indiscutible no haya sabido sacar de esta conmovedora historia más que un jeroglífico (*rébus*) ridículo y absolutamente grotesco”²⁰. Pero, pese a su desdén, en algo atinaba Thomas y es que el romance de Píramo y Tisbe, aun en mayor medida que el de Hero y Leandro

19. No hay por qué entrar ahora en la discusión acerca de las dos épocas o estilos de Góngora; es claro que sus comentaristas contemporáneos advirtieron en las *Soledades* y el *Polifemo* la inauguración de un nuevo estilo en la poesía de don Luis. Esa “segunda manera”, para decirlo con Fernando Lázaro Carreter, no es resultado de un tajante rompimiento con su primer estilo, sino del logro de una “mayor eficacia estética de sus procedimientos expresivos ya existentes en su poesía anterior”. Cfr. Fernando Lázaro Carreter, “Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra, 1974.

20. L. P. Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultiste en Espagne*. Paris, Halle, 1909.

(“Aunque entiendo poco griego / en mis gregüescos he hallado...”), es ciertamente un jeroglífico barroco que traslada a términos burlescamente culteranos la patética historia de esos jóvenes amantes contada con toda seriedad por Ovidio. Del aspecto físico de esos jóvenes babilonios, el poeta de las *Metamorfosis* sólo dice lacónicamente que

Pyramus et Thisbe, iuenum pulcherrimus alter,
Altera, quas Oriens habuit, praelata puellis...,

pero en Góngora, el epíteto “pulcherrimus” del retrato ovidiano se extiende a lo largo de 35 versos octosílabos y presenta, además, peculiaridades estéticas y estilísticas muy diferentes a las señaladas en el soneto anteriormente considerado; la descripción física de la bella Tisbe ya no se ajusta por completo al estilo serio y elevado, sino que se mezclan en ella burlas y veras, cultas alusiones a tópicos de la mitología clásica entreveradas con situaciones y expresiones triviales propias del estilo bajo; de ahí que, con guiño irónico, el poeta solicite para esta obra el “popular aplauso” y no el severo juicio de los tribunales, donde se hace evidente que la parodia burlesca del refinado estilo culterano no fue invención de los adversarios de Góngora, sino del propio poeta. He aquí algunos pasajes del bosquejado “dibujo” de la doncella babilónica:

terso marfil su esplendor,
no sin modestia interpuso
entre las ondas de un Sol
y la luz de dos carbunclos.
Libertad dice llorada
el corvo süave luto
de unas cejas cuyos arcos
no serenaron diluvios.
Luciente cristal lascivo,
la tez, digo, de su bulto,
vaso era de claveles
y de jazmines confusos.

Árbitro de tantas flores
 lugar el olfato obtuvo
 en forma no de nariz,
 sino de un blanco almendruco...
 De bruñida plata era
 proporcionado cañuto,
 el órgano de la voz,
 la cerbatana del gusto.
 Las pechugas, si hubo Fénix,
 tuyas són, si no le hubo,
 de los jardines de Venus
 pomos eran no maduros...

No es preciso analizar con minucia este regocijado y, a la vez, fastuoso retrato femenino de cuerpo entero²¹, quedémonos únicamente con algunos de sus rasgos más salientes: lo que en el soneto de 1583 era una comparación sutilmente explícita de la dorada cabellera de la “ilustrísima” María con el sol y de sus mejillas con la “rosada Aurora”, en el retrato de Tisbe la forma humana casi ha desaparecido, efectivamente recubierta por los rayos solares, las flores y las piedras preciosas: su frente queda oculta bajo el “terso marfil” que se interpone entre las ondas-rayos de un Sol y el brillo de dos carbunclos, esto es, entre la rubia cabellera y los ojos relucientes; sus cejas son “arcos” negrísimos como el luto y no coloreados y luminosos como el arco iris que sucede a las tormentas, y su “bulto” o semblante es —por suscitar más dudas y ambigüedades entre la realidad objetiva y la metáfora metamórfica— un “vaso” de claveles y jazmines entremezclados. Hasta aquí todo parece proceder en relativa conformidad con los tópicos adecuados a las comparaciones prestigiosas, si bien el término comparado (la fisonomía femenina) apenas se hace humanamente perceptible bajo los prepotentes términos metafóricos. Pero cuando llega su turno a la nariz y la

21. Georgina Sabat de Rivers ha disertado en diferentes ocasiones sobre el tema; véase especialmente: “Sor Juana y sus retratos poéticos”, *En busca de Sor Juana*. México, UNAM, 1998.

garganta, el registro elevado se ve abruptamente sustituido por el faceto o vulgar; en efecto, entre las “tantas flores” del rostro, la nariz ha sido cambiada por un “blanco almendruco” y la garganta—“ebúrnea” en ocasiones aúlicas— es, irónicamente, una plateada “cerbatana” y un bien proporcionado “cañuto”; los pechos —¡oh maravilla!— serían la misma pechuga del Fénix, pero como dudan los sabios de la existencia de esa ave inmortal, entonces será mejor decir que son como los incipientes frutos del jardín de Venus. Se trata, pues, en todo esto, de la puesta en acto de un procedimiento ya esbozado por Gregorio Comanini en su citado madrigal y también sintetizado por Góngora en otro romance (“Ojos eran fugitivos / de un pardo escollo dos fuentes...”, 1619) consistente en conceder un estatuto de cambiante realidad tanto a los términos rectos como a los figurados, con el consecuente efecto de turbadora sorpresa que antes observamos en la pintura de Arcimboldo:

Dichosas las ondas tuyas
 que entre *pirámides verdes*,
 que ser quieren obeliscos
sin dejar de ser cipreses...

De suerte, pues, que el retrato literario de Tisbe no se inscribe ya en el doloroso tópicos del *carpe diem*, sino en la visión a un tiempo fastuosa y regocijada de la confusa y mudable apariencia de las cosas; frente a tal mundo en perpetua metamorfosis, Góngora ya no se aviene con aquel modelo canónico de belleza femenina apropiado para el digno elogio de un ser humano existente y real, tal como sucedía en el soneto antes aludido; por el contrario, Tisbe se configura como el icono de una *ficta personae* sobre la que se acumulan todos los objetos —insignes o vulgares— capaces de definir su naturaleza a un tiempo simbólica y concreta. Este retrato poético de Tisbe es, pues, una profusa metáfora jeroglífica proyectada, ambigua y simultáneamente, sobre la realidad textual de la que surge (las *Metamorfosis* ovidianas) y sobre la espesa realidad de la vida ordinaria. He ahí la “manera”

barroca del arte: fusión sistemática —amarga o regocijada— de los altos valores humanistas fundados en la libresca *imitatio*, con los tributos que es preciso pagar a lo más bajo de la condición humana, aunque todo ello sin renunciar al esplendor de la palabra ni a las sutilezas del entendimiento.

Como tantos de los poetas sus contemporáneos (Lope, Quevedo, Calderón, Jáuregui, Salazar y Torres...), Sor Juana fue una apasionada de la pintura y pintora ocasional ella misma²²; entre sus retratos poéticos, dedicó los más notables a Filis y Lysi, sobrenombres cortesanos de su amiga y protectora María Luisa Gonzaga, condesa de Paredes y virreina de la Nueva España y, en más de una ocasión memorable, también reflexionó sobre la naturaleza esencial de la pintura y sus perturbadores efectos sobre el espectador. No será necesario detenernos aquí en aquel soneto recordado por todos: “Este que ves, engaño colorido / que del arte ostentando los primores...”, que es una dramática comprobación de la engañosa inmortalidad que promete el arte confrontada con la brutal realidad de la muerte, ni siquiera en los ovillejos “El pintar de Lisarda la belleza / en que a sí se excedió naturaleza...” que, siguiendo el modelo burlesco aplicado por Jacinto Polo de Medina, pone en solfa todos los tópicos manidos por los poetas y pintores de su tiempo, por mostrar también su abundante y benigno ingenio humorístico:

Yo tengo de pintar, dé donde diere,
Salga como saliere...
Pues no soy la primera
Que, con hurtos de sol y primavera,
Echa con mil primores
Una mujer en infusión de flores...

22. Recuérdense, por ejemplo, los romances núms. 19, 89 y 126 en la edición de Méndez Plancarte (“Lo atrevido de un pincel, / Filis, dio a mi pluma alientos...”, “Acción Lysi fue acertada / el permitir retratarte...”, “Este retrato que ha hecho / copiar mi cariño ufano...”) donde consta que María Luisa permitió a Sor Juana que hiciera “traslados” o dibujos de su bella efigie.

Pero, ya no burlesco, sino fastuoso, escribió Sor Juana un elaboradísimo retrato de “Lísida” en aquel romance decasílabo en el cual, al decir de sus editores antiguos, “Pinta la proporción hermosa de la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes Esdrújulos, que aun le remite desde Méjico a su Excelencia”. Méndez Plancarte, su moderno editor, notó que en él “muchas imágenes y expresiones (aquí sin jocosidad) vienen de Góng[ora] en sus romances de Tisbe: «La ciudad de Babilonia»... y «De Tisbe y Píramo quiero...»”. En cambio, Octavio Paz sólo reconoció “vagos y distantes parecidos”; atendiendo a “la sintaxis, el vocabulario y las alusiones cultas”, concluía que “las coordenadas estéticas del poema son gongoristas. Pero no se parece a los dos romances de Píramo y Tisbe, mas bien humorísticos”²³. Desde luego, el modelo inmediato del romance de Sor Juana es incuestionablemente gongorino, aunque, por supuesto, su asunto no sea el desastrado amor de los jóvenes babilonios contado en clave burlesca, sino el hiperbólico retrato de “Lísida”, trazado —eso sí— sobre el modelo literario del de Tisbe, vale decir, teniendo como dechado estético los retratos arcimboldescos que —a nuestro parecer— introdujo Góngora en sus romances aludidos.

No hay duda de que los retratos literarios de Hero y de Tisbe fueron una llamativa novedad y que muchos de los seguidores de Góngora se esforzaron por competir con el maestro, si bien en ocasiones extremas dejando de lado la suntuosidad metafórica para ceder al retruécano vulgar; ejemplo destacado de esa actitud de total rebajamiento del paradigma, no sólo de la belleza femenina, sino de todo el universo mitológico, es la *Fábula de Europa, dedicada a D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas castellanos* de Anastasio Pantaleón de Ribera²⁴, del que entresacamos los siguientes rasgos:

23. Cfr. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 297.

24. *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*. Ed. de Rafael de Balbín Lucas. Madrid, CSIC, 1944.

Nácar entonces hambriento
fue el pan de su dulce boca,
que encubrió molares perlas,
que celó menudo aljófara...
Un nogal era su cuello
de una breve nuez, que sola
hizo Venus en conserva
de nueces moscada pompa.
La nieve de entrambos pechos
desta tetuda Amazona
pudiera en el mes julio
enfriar diez cantimploras...

Pero aun degradando tan radicalmente los valores estéticos e ideológicos de la tradición clásico-petrarquesca, el modelo arcimboldesco está presente en los versos de Pantaleón; no importa que las ninfas y los dioses sean ahora rufianes de vida tabernaria, el hecho es que la *imagen*, mental y visual, que resulta de esas comparaciones trivializadas no deja de ser un jeroglífico debajo de cuyas figuras se esconde un caricaturizado rostro femenino²⁵. En el extremo opuesto de la actitud devastadoramente plebeya del romance de Pantaleón está el retrato de Lísida; en él, Sor Juana hubo de instalarse, no en el paradigma cómico del que también usó, sin vulgaridad, en el suyo de “Lisarda”, sino en el marco cortesano y prestigioso que correspondía a la alta condición de la persona retratada. En sus varios retratos literarios de la Marquesa de la Laguna, Sor Juana destacó la imposibilidad —filosófica y real— de copiar la suprema belleza y bondad de tan elevado sujeto; de ahí —dice el romance “Acción Lysi, fue acertada / el permitir retratarte...” (núm. 89, ed. de Méndez Plancarte)— que “no fue

25. Este fenómeno estético-ideológico alcanza su punto de máxima exasperación en aquellos sonetos de Quevedo en que la jocosa caricatura gongorina se transfigura en repulsiva figuración de la falsa belleza femenina, destruida por la edad y corrompida por los vicios: “Rostro de blanca nieve, fondo en grajo / la tizne, presumida de ser ceja...”; cfr. José Pascual Buxó, “Los tres sentidos de la poesía”, en *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

agraviar tu hermosura” el deseo de querer “eternizarla” por medio de la pintura, puesto que

estatua que a la beldad²⁶
se le erige por grandeza,
si no copia la belleza
representa la deidad.

Siendo, pues, humanamente imposible copiar o retratar con perfección la suprema belleza de Lisy, puesto que pertenece —por convención cortesana y decisión metafórica— al inaccesible mundo angélico, la pintura que de ella se haga será propiamente un ídolo o “estatua” que la represente simbólicamente en su condición de criatura divina. Como la Flora de Arcimboldo o la Tisbe de Góngora, la Lysi de Sor Juana es también un jeroglífico barroco en que la figura humana aparece enteramente recubierta por una multitud de metáforas de lo bello, lo suntuoso, lo hiperbólico. Leamos algunos fragmentos:

Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma:
cálamos forme el Sol de sus luces;
sílabas las Estrellas compongan.
Cárceles tu madeja fabrica:
Dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados Ofires,
Tibares de prisiones gustosas.
Hécate, no triforme, mas llena,
pródiga de candores asoma;
trémula no en tu frente se oculta,
fúlgida su esplendor desemboza.
Círculo dividido en dos arcos,
Pérsica forman lid belicosa:

26. El retrato gongorino de Tisbe en el romance “Aunque entiendo poco griego...” concluye precisamente subrayando su carácter artificioso y rarefacto: “Estas eran las bellezas / de aquel ídolo de mármol...”.

áspides que por flechas disparan,
 víboras de halagüeña ponzoña.
 Lámparas, tus dos ojos, Febeas
 súbitos resplandores arrojan:
 pólvora que, a las almas que llega,
 Tórridas, abrasadas transforma.

No es casual que Sor Juana haya elegido los versos decasílabos acentuados en 1^a y 6^a sílabas para la composición de su poema²⁷; el iniciarse cada uno de ellos con una voz esdrújula le concede de inmediato al poema un ritmo enfático, como de paso de danza, adecuado a su asunto y estilo porque, al tiempo que evocaba el modelo gongorino, quería distanciarse también de la andadura uniforme y cansina del tradicional romance octosílabo. El prurito de emulación y competencia es evidente en el texto de Sor Juana desde su inicio: si el retrato de Tisbe era (en el romance “De Tisbe y Píramo quiero / si quisiera mi guitarra...”) “una pintura / hecha en lámina de plata, / un brinco de oro y cristal, / de un rubí y dos esmeraldas...”, es decir, una joya ricamente engastada, donde la plancha de cobre ordinariamente usada por pintores y grabadores se cambia en una lámina de plata en consonancia con la delicada belleza de la joven; pero tratándose de Lísida, la plancha en la que se dibujará su “proporción hermosa” ni siquiera puede ser hecha de ese metal noble, sólo que el mismo Cielo dará la superficie proporcionada a la pintura de tamaña beldad. Y tampoco serán los pinceles o las plumas ordinarios los instrumentos apropiados para trazar la pintura de Lísida —pictórica o poética que ésta sea—, sino las luces del sol y las titilantes sílabas de las Estrellas las que puedan copiar en la superficie celeste las perfecciones de la Marquesa en una artificiosa imagen que persuada tanto a la vista como al oído.

El estricto esquema fijado por la retórica medieval para la descripción del cuerpo femenino fue sintetizado así por Edmond Faral:

27. Cfr. las notas ilustrativas de Méndez Plancarte a este romance en su edición de Sor Juana.

Frecuentemente precedido de un elogio del cuidado con que Dios o la Naturaleza procedieron en la confección de su criatura, [la descripción] comienza por la fisonomía, sigue por el cuerpo, luego por los vestidos y cada una de sus partes... De tal modo que en la fisonomía se examinan, en este orden, la cabellera, la frente, las cejas y el intervalo que las separa, los ojos, las mejillas y su coloración, la nariz, la boca, los dientes y el mentón; para el cuerpo, el cuello y la nuca, las espaldas, los brazos, las manos, el pecho, el talle. El vientre (a propósito del cual la retórica presta el velo de sus figuras a los puntos licenciosos), las piernas, los pies...²⁸

De conformidad con este modelo, tanto Góngora como Sor Juana repasan el cuerpo femenino en el sentido vertical acostumbrado, que no en vano recuerda la estructura del cosmos y su reproducción en la figura del microcosmos humano; en todos los casos, las metáforas de uno y otra siguen también un mismo dechado: la cabellera ensortijada de Tisbe es, en uno de los romances, “memorias del oro”; su frente tiene el “color bruñido / que da el sol hiriendo el nácar” o, en el otro, es un “terso marfil” esplendente entre “las ondas de un sol / y la luz de dos carbunclos”; las cejas son dos “lutos”, corvos y suaves; la boca un búcaro de innumerables flores. Pero Sor Juana no se conformó con la reiteración de esos tópicos manidos que Góngora supo renovar colocándose entre la tradición petrarquesca y la erudición manierista; en su romance decasílabo pareciera competir también con los dechados gongorinos y, así, la cabellera de su Lísida, no sólo será trasunto o “memoria” del oro, sino todo el oro que se cría en las proverbiales regiones de Tíbar y Ofir, de donde Salomón hizo extraer los preciados metales con que construyó su templo admirable. Y la frente de Lísida, no sólo tendrá el esplendor del marfil, sino los fúlgidos candores de la luna llena, y los ojos no se quedarán en los carbunclos cuya brasa arde en las tinieblas, sino la cegadora luminosidad de las mismas antorchas de Febo. Éstos son, apenas, los “índices” de la “rara hermosura” de su amada Lysi y, finalmente, el ídolo expresivo de su adorada belleza.

28. Cfr. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècles*. Paris, 1924.