

La rosa en los sonetos de Sor Juana y Gregório de Matos

Ignacio Ruiz Pérez

University of California, Santa Barbara

Primeras aproximaciones

Alrededor de Gregório de Matos (1636?-1696) y Sor Juana (1651?-1695) se teje una serie de interrogantes que la crítica ha intentado responder con denuedo y paciencia. La obra de “Boca do inferno” implica ya de por sí un problema, pues aún no se sabe con certeza si todo el material poético que se le atribuye en verdad le pertenece. El escritor bahiano no editó nada en vida y su obra circuló en manuscritos en Brasil y Portugal como si de un poeta colectivo en el sentido borgesiano –un autor es todos los autores y un poema es todos los poemas– se tratase. La obra de la Décima Musa, en cambio, tuvo una suerte distinta: sabido es que la monja jerónima alcanzó a ver publicada la *Inundación Castálida* (1689) y el *Segundo volumen* (1692), aunque la publicación del tercer y último tomo de sus obras, *Fama y Obras pósthumas*, no apareció hasta 1700, cinco años después de la muerte de la poeta novohispana.

A la dispersión de la obra del autor bahiano se suma la de su vida, fragmentada las más de las veces entre las referencias indirectas, fechas equívocas y anecdótico, que hicieron del poeta brasileño

una especie de poeta maldito y popular, injuriado e injuriador¹. Algo parecido ocurre con ciertos datos biográficos de Sor Juana –aquellos correspondientes a su “periodo mundano” y al silencio creativo que va de 1690 a 1695, por ejemplo. Una buena parte de la vida de la monja jerónima aún permanece entre las conjeturas, y los hallazgos de documentos conducen a un replanteamiento crítico constante cuya “tentación suprema –en palabras de Dario Puccini– está en lo novelesco”².

Hay además entre Gregório de Matos y Sor Juana otros puentes, ahora de naturaleza textual. Primero, ambos fueron poseedores de una gran cultura que los llevó a crear una poesía de tono religioso hasta otra de matices satíricos, tendencia varia que se manifiesta en el gusto de los dos poetas por las paradojas, los juegos verbales y la irreverencia, práctica esta última no exenta de fina ironía, en la novohispana, y de exacerbada burla y escarnio, en el brasileño. En segunda instancia, tanto en las obras de Gregório de Matos como en las de Sor Juana es posible entrever espíritus contradictorios y conflictivos acordes con una época igualmente difícil –así lo advierte el bahiano en el poema de corte gongorino “A instabilidade das coisas do mundo”. Esta particularidad de espíritu llevó a nuestros poetas a ser figuras excéntricas –es decir, autores atípicos– durante el periodo colonial.

Mi intención en este trabajo es aproximarme a una parte de las producciones poéticas de Gregório de Matos y Sor Juana, los sonetos, a partir de un motivo, el de la rosa. Los antecedentes se remontan a Horacio y Ausonio, cuyas elaboraciones del motivo dieron pie a los temas del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas* respectivamente. Es bien sabido que la rosa fue después objeto de recreación por parte de poetas del mundo hispánico como Garcilaso, Quevedo y Góngora; las composiciones de los poetas citados serían rutas de inspiración que los escritores de las colonias explorarían con diversos grados de fortuna. Sor Juana y Gregório de Matos son dos poetas en los que los temas mencionados no sólo alcanzan plenitud, sino también

1. James Amado, en su ed. de las *Obras completas* de G. Matos. Salvador, Janaína, 1969, t. 1, p. xii.

2. Dario Puccini, *Una mujer en soledad*. Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1996, p. 11.

renovación en cuanto novedad capaz de provocar el asombro y la sorpresa.

El estudio de la rosa en la poesía sorjuanina no es nuevo. Ya Blanca González de Escandón dedicó un libro³ al motivo que nos ocupa e incluyó una buena selección de poemas, entre los que aparecen los sonetos 147 y 148 de Sor Juana⁴. Alessandra Luiselli en su artículo “Tríptico virreinal...”⁵ dedica algunas páginas al trabajo de González Escandón sobre el tópico de la rosa y advierte la exclusión de la exégesis de los sonetos a la rosa de la monja jerónima en la antología realizada por la crítica española. El ensayo de Luiselli se enfoca en el motivo de la rosa en los sonetos 147, 148 y 158 de Sor Juana, los cuales integran, según la crítica mexicana, un tríptico que muestra cómo la Décima Musa, aun cuando sigue de cerca la tradición española, despliega en ocasiones “su espléndida heterodoxia, su atrevida e intrínseca independencia” (p. 142). Luiselli clasifica los señalados sonetos sorjuaninos en secciones que conforman “diferentes instancias de la literatura virreinal mexicana del siglo XVII”: la rosa divina, la rosa burlesca y la rosa discursiva (p. 139). La propuesta de la crítica mexicana es conjuntar dos niveles, el temático y el discursivo, para llegar a la redefinición del estilo manierista, el cual define la heterodoxia de la monja jerónima en relación con sus modelos peninsulares. Otra aproximación al motivo de la rosa en Sor Juana, esta vez en contrapunto con la obra de Jorge Luis Borges, la realiza Pablo Brescia en “Raíces filosóficas en las rosas de Sor Juana y de Borges”⁶, ensayo que pone de relieve las concomitancias filosóficas de la rosa en la autora de *Primero Sueño* y en el autor de *El Aleph*, ambos guiados por la concepción de la

3. *Los temas del “Carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938.

4. Todos los poemas de la monja jerónima mencionados en este trabajo pertenecen a la edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. 4 ts. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Cito entre paréntesis el tomo y número página.

5. “Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz”. En “*Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*”. *Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1993, pp. 137-157.

6. Apareció en *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*. Ed. Carmen Beatriz López Portillo. México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 153-159.

poesía como “vehículo de conocimiento” (p. 158). El motivo de la rosa en los sonetos de Gregório de Matos ha sido tratado tangencialmente en trabajos sobre el tema de la fugacidad de la vida. Así aparece, por ejemplo, en los estudios de Christopher C. Lund⁷, José Aderaldo Castello y Consuelo Albergaria⁸. Tanto Lund como Castello acentúan los rasgos barrocos de una parte de la producción gregoriana. El segundo crítico señala las siguientes características:

1. sentimento do desengano que arrastra, paradoxalmente, o *carpe-diem* horaciano e a renúncia dos prazeres, com o arrependimento e a volta para Deus, para os valores espirituais...
2. as atitudes correlacionadas com aquêle sentimento, a saber:
 - A. o que exprime a transitoriedade de certos valores de natureza física, como a beleza e a formosura.
3. a brevidade enganosa da vida, a ambição humana, em que entram freqüentemente certos motivos, símbolos ou termos de comparação como flores, ruínas, etc. (p. 77).

El artículo de Consuelo Albergaria es por demás interesante pues, al igual que Alessandra Luiselli, realiza un tríptico con la obra del poeta bahiano. Albergaria propone tres apartados: 1) la estética renacentista fundada en el antropocentrismo, 2) el barroco como movimiento ex-céntrico y 3) el aniquilamiento del centro: el manierismo. El objetivo de la autora es mostrar la evolución poética de Gregório de Matos, la cual atraviesa la armonía del *locus amoenus* renacentista⁹, pasa por la asimetría y el desengaño barrocos para hacer una cala final en el manierismo de la

7. “Os Sonetos Filosófico-Morais de Gregório de Matos e Sor Juana Inés de la Cruz”. *Barroco*, 4 (1972), pp. 77-89.

8. “Gregório de Matos: um poeta em tres tempos”. *Revista Brasileira de Lingua e Literatura*, 6 (1980), pp. 59-62.

9. Cfr. por ejemplo el soneto cuyo primera línea reza: “A margem de uma fonte, que corria” (680). Todas las citas de los poemas de Gregório de Matos serán tomadas de la ed., ya citada, de James Amado: *Obras completas*, excepto el poema “Desenganos da vida humana metafóricamente”, incluido en la *Antologia da poesia brasileira (do Padre Anchieta a João Cabral de Melo Neto)*. T. 1. Sel., introd. y notas A. Pinheiro Torres. Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1984, p. 22.

obra del poeta brasileño (“Douto, prudente, nobre humano afável”); este último momento se caracteriza, según la articulista brasileña, por una “vontade de jogo” (p. 62). El artículo de Consuelo Albergaria coincide con el trabajo de Alessandra Luiselli en cuanto las dos críticas dotan a Gregório de Matos y a Sor Juana respectivamente de un carácter subversivo que consiste en la apropiación y resemantización del *collige, virgo, rosas* y del *carpe diem* en el caso de la poeta novohispana, y de la poesía encomiástica en el del autor bahiano.

Mi aproximación al motivo de la rosa y a sus temas colaterales parte de la necesidad de realizar un trabajo de corte comparativo entre los sonetos de Sor Juana y Gregório de Matos. Existe, hasta donde sé, un solo intento de vincular las poéticas de los autores señalados. Me refiero al ya mencionado artículo “Os sonetos Filosóficos-Morais...” de Christopher C. Lund en el que el crítico norteamericano busca vincular temáticamente los sonetos gregorianos y sorjuaninos: el desengaño y la fugacidad de la vida como ideas caras al Barroco. Sin embargo, un motivo como el de la rosa basta para derribar el afán por clasificar en estancias estilísticas un conjunto de poemas que, por su naturaleza disímbola y heterodoxa, transgreden las ideas que *enclaustran* a un poeta en una misma tendencia, como sucede con el Barroco y la producción poética de los autores que nos ocupan.

Mi intento de análisis no apuesta por una redefinición del Barroco ni del Manierismo en el marco de los sonetos de Matos y de Sor Juana, sino por la lectura y el análisis de algunos poemas cuyo eje estructurador es la rosa, motivo que a su vez da lugar a los temas del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas*. He organizado mi lectura de los sonetos en dos apartados que, a mi parecer, aproximan y separan los tratamientos que los poetas dan al motivo. En el primero abordo las relaciones analógicas entre la rosa y lo celeste (lo sagrado y lo profano), y las implicaciones que dichos vínculos plantean en relación con los temas del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas* en los textos del brasileño y la novohispana; en el segundo apartado, acudo a la función encomiástica y apologética atribuidas por tradición a la rosa, pero enfatizo los giros e inversiones que, en mayor o

menor medida, dan constancia de la reapropiación y, en consecuencia, de la originalidad en los tratamientos de los temas. Para efectos de este trabajo, he elegido los sonetos 145 (“Este, que ves, engaño colorido”), 147 (“Rosa divina que en gentil cultura”), 148 (“Miró Celia una rosa que en el prado”) y 206 (“La compuesta de flores Maravilla”), pertenecientes los tres primeros a los sonetos filosófico-morales y el último a los sagrados, según la nomenclatura de Méndez Plancarte. Aunque en el texto 145 el motivo de la rosa no es el eje compositivo, sí existe una mención a la fugacidad de la belleza de la flor y un buen número de proximidades léxicas y de recursos que vinculan el texto 145 de Sor Juana con el poema “Desenganos da vida humana, metafóricamente” de Gregório de Matos. Decidí excluir el soneto 158 (“Jocoso, a la rosa”) de las siguientes reflexiones porque, aun cuando Gregório de Matos escribió glosas y décimas burlescas y satíricas a la rosa, carece de sonetos jocosos sobre este motivo.

Analogías y correspondencias en torno a la rosa

Para Juan-Eduardo Cirlot¹⁰, la teoría de las correspondencias consiste en que todos los fenómenos de orden cósmico “aparecen en planos particulares, donde constituyen gamas, pero esta situación no es caótica ni indiferente, sino que existen conexiones entre los elementos de una y otra gama, fundadas en nexos internos de esencia y de sentido”. De esta forma, se pueden realizar correspondencias entre los siete colores del arco iris y los días de la semana (septenario), o entre los doce signos del zodiaco y las horas del día, por citar un par de ejemplos. En el caso de los sonetos de Gregório de Matos y de Sor Juana, la conexión aparece en la analogía de lo pasajero (la rosa) con lo eterno y permanente (las estrellas, la Virgen, Dios). Hasta principios del siglo XVII, el entramado semántico surgido de las relaciones de semejanza fue, de acuerdo con Michel Foucault, el originador de todos los discursos

10. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969, p. 155.

(filosófico, teológico y científico) y el que guió “la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas”¹¹. La yuxtaposición de dos series en apariencia disímiles revelaba una aspiración de naturaleza ontológica y hermética (el mundo como escritura) materializada en las semejanzas y en un afán universalista que urdía una sintaxis semántica que emparentaba términos diferentes ya sea por afinidades cualitativas entre objetos y seres (*simpatía*), por contigüidad (*convenientia*), por medio de similitudes a distancia (*aemulatio*) o mediante sutiles relaciones de semejanza (*analogía*). La tendencia mágico-hermética de reminiscencias neoplatónicas y medievales aún vigente entre los siglos XVI y XVII convive con una incipiente avanzada científica más experimental¹² de la que también sería partícipe el novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora. Esta actitud entre especulativa y experimental guía las palabras de la propia Sor Juana en su *Respuesta*: “...porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal” (4, 458). Y puesto que el mundo es una escritura cifrada (hermética), sus misterios sólo pueden ser descubiertos por los iniciados vía el *ars combinatoria* que se torna *ars poetica* como proceso alquímico que une, yuxtapone y asemeja: el poema como vía de conocimiento¹³. El poeta es un amanuense y su función es interpretar la escritura del mundo.

La trama de analogías y correspondencias ya aludida aparece en los sonetos “Divina flor, se en essa pompa vana” (57) y “Como na cova tenebrosa, e oscura” (67) del poeta bahiano. El primero inicia con el paralelismo entre la flor (o rosa) y Cristo:

Divina flor, se en essa pompa vana
 Los martirios ostentas reverente,

11. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1996, p. 26.

12. D. Puccini, *op. cit.*, p. 68.

13. Tentativa que aparece en el *Primero Sueño*, poema en el que se refiere “una alegoría del acto de conocer”, según Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 492.

Corona con los clavos a tu frente,
Pues brillas con las llagas tan losana¹⁴.

La correspondencia Cristo-flor se articula en torno a un elemento: las espinas que coronan la frente de Cristo y el tallo de la flor. Los “martirios” no sólo hermanan el calvario de la rosa con el del hijo de Dios, sino también implican un “sublimado sentimiento” compartido tanto por el bahiano como por la novohispana. La belleza del sufrimiento terrestre aparece ligado al dolor divino, de tal guisa que el éxtasis de la flor, al contemplarse similar al Cristo coronado y crucificado, tiende la analogía entre lo mundano y lo celeste. La flor se aproxima, fugaz, a la trascendencia divina: “Si flor nasciste para mas pomposa / Desvanecer floridos crecimientos, / Ya, flor, te reconocen mas dichosa”. No se trata de una inversión de planos, sino más bien de una vuelta de tuerca de carácter conceptista que termina por hilar las semejanzas entre niveles aparentemente disímiles, constituyendo un “sistema de equivalencias (por semejanza y por oposición), típico de la poesía barroca, [que] se ajusta sin duda a una concepción del mundo fundada en la vigencia universal de la *coincidentia oppositorum*”¹⁵.

Un procedimiento parecido encuentro en el segundo soneto de Gregório de Matos. Los términos comparados son ahora la rosa y la Virgen:

Como na cova tenebrosa, e oscura,
A quem abriu o Original pecado,
Se o próprio Deus a mão vos tinha dado;
Podíeis vos cair, ó virgem pura.

La pureza y perfección terrenales de la rosa obtienen su correlato en los atributos divinos de la Virgen. Las ideas que rigen el soneto son la culpa-el pecado original-y la gracia. La rosa

14. En español en la edición de James Amado.

15. José Pascual Buxó, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*. México, UNAM, 1975, p. 69.

se *asemeja* a la Virgen en cuanto ambas son un consuelo a la posibilidad de la caída y la corrupción humanas. En este soneto nuevamente las espinas de la rosa componen el punto de tensión que va del consuelo al dolor y de la culpa a la gracia: “Nasce a rosa de espinhos coroada / Mas se é pelos espinhos assistida, / Não é pelos espinhos magoada”. Asistir implica cuidar: al igual que la Virgen, la rosa consuela a los hombres del pecado original que en el soneto del poeta bahiano es presentado como una “cova tenebrosa”. Dios, señala la voz poética, ha enviado a la rosa y a la Virgen para asistir a los hombres; la rosa se transforma en un consuelo estético y visual cuyas formas –tan perecederas y terrenales como el ser humano– aparecen transfiguradas por la esencia eterna que señala que las cosas terrestres son a fin de cuentas manifestaciones del orden divino. Los temas del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas* son, en los dos sonetos, trascendidos y subvertidos por “Boca do inferno”¹⁶. El goce terrestre al que conmina el tema horaciano se convierte en éxtasis divino, y la lección moral del tema ausoniano se torna un verdadero *exemplum*: muerte y vida ejemplares de la rosa que, al reflejar a Cristo o a la Virgen, adquiere atributos divinos, manifestaciones vivas de la Gloria Celeste.

Los sonetos “No Reino de Neptuno submergido” (181), “Brilha em seu auge a mais luzida estrêla” (249) y “Querido Filho meu, ditoso esprito” (1550) de Gregório de Matos integran un ramillete de “pompas fúnebres” ejecutadas con motivo de la muerte de un personaje famoso (el Conde do Prado en el primer soneto) o de alguien cercano al autor bahiano (el sobrino y el hijo del poeta en los dos últimos textos). Todos los sonetos se caracterizan por la idea de la fugacidad de la vida representada por la rosa. En el primer soneto, por ejemplo, la vida terrenal es un goce aparente que engaña los sentidos: “...de flor, ó Conde a preminência / Gozabas em teu florido

16. En el “Soneto guadalupano” del poeta novohispano Luis de Sandoval Zapata (1620?-1671) la rosa desempeña un papel parecido. En el texto de Sandoval Zapata, la rosa mística sufre un cambio de sustancia similar al del proceso eucarístico: de ser un “ámbar vegetable” expuesto a la muerte, adquiere la eternidad y belleza celestes de la Virgen: “Más dichosas que el Fénix morís, flores; / que él, para nacer pluma, polvo muere, / pero vosotras para ser María” (*Obras*. Ed. y estudio de José Pascual Buxó. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 109).

viver” (181). La voz poética elabora un paralelismo entre la vida del noble homenajeado y un prado florido (Conde do Prado = prado, campo) cuya pompa y amenidad (el *locus amoenus* clásico), a su vez, tiene su reverso en la “pompa fúnebre” de la que es vehículo el soneto. Muerte y vida, haz y envés: “Pois a flor, que mais pompa vem a ter / Se pondera em uma hora sem falência / Sujeita à pensão fera de morrer”.

Los tres sonetos comparten el establecimiento de la *coincidentia* entre los planos terrenal y celeste. En el texto “Brilha em seu auge a mais luzida estrêla” el poeta señala las semejanzas entre la persona homenajeada y la rosa, la cual a su vez es similar a una estrella. La “frágil formosura” del prado terrestre semeja el eterno movimiento de los astros que son también rosas brillantes: una “ostentação do céu” (249). La estrella también muere con el día pero renace cada noche. De la misma manera, la noche, comúnmente emparentada con la muerte, está asociada en el soneto con la vida en tanto el día aparece ligado a la muerte, pues la luz de la estrella depende de la oscuridad para ser luz y presencia. La oposición de los términos (cielo y tierra, sepultura y resurgimiento) es anulada: el cosmos es un orden divino que revela su invisible simetría y perfección: “Como flor te sepultas cá na terra, / Como estrêla ressurges lá no céu”.

En el soneto “Querido Filho meu...” Gregório de Matos va aún más lejos, pues establece una comparación entre su hijo fallecido y Cristo, hijo de Dios. El texto es portador del tópico del cuerpo como cárcel: la muerte es un desatarse de los engaños del mundo sensible:

Querido Filho meu, ditoso esprito,
 Que do corpo as prisões tens desatado,
 E por viver no Céu tão descansado,
 Me deixaste na terra tão aflito.

El espíritu del hijo asciende al cielo como Cristo al tercer día. La ascensión es vista como un acto de sabiduría y divinidad, pues la muerte entraña la gloria imperecedera:

Tu mais do que teu Pai és erudito,
 Muito mais douto, e mais experimentado,
 Pois por ser Anjo em Deus predestinado
 Deixaste de homem ser talvez precito.

El soneto anuda al final dos pares de términos, Pai-pau (padre-palo) y Filho-flor (hijo-rosa), a partir de un juego con los sonidos de las palabras y con los significados: el Padre es el palo o tallo del que el hijo se ha desprendido como una “flor na dócil infancia”. A diferencia de Dios Padre que espera a su hijo en la gloria eterna, el Padre terrestre queda en la tierra, atado a la cárcel del cuerpo. En este soneto el *carpe diem* brilla por su ausencia y el *collige, virgo, rosas* es tan sólo un referente enmarcado por la alusión a la fugacidad de la vida que se advierte con la destrucción de la rosa. El soneto resalta más la noción de la muerte como un desprenderse del peso de existir y el vacío que la pérdida del hijo ha dejado en el padre. Sor Juana aborda también el motivo de la rosa a través de las semejanzas y las analogías en los sonetos 147 y 206. El primer cuarteto del texto 147 comienza con una invocación a la que sigue un paréntesis reflexivo:

Rosa divina que en gentil cultura
 eres, con tu fragante sutileza,
 magisterio purpúreo en la belleza,
 enseñanza nevada a la hermosura (1, p. 278).

Luiselli ha advertido la genealogía del *collige, virgo, rosas* de este soneto: Luis de Góngora, Francisco de Rioja, Francisco de Quevedo, Lope de Vega y Calderón de la Barca. Sor Juana sigue de cerca a sus modelos, pero el preciosismo léxico y los juegos antitéticos que derivan en una enseñanza (un “magisterio”, señala Sor Juana) que es también un discurso: palabra y encomio, que terminan por diferenciarla de los poetas mencionados. El último terceto expone las correspondencias entre las dicotomías vida-muerte y engaño-enseñanza: “viviendo engañas y muriendo enseñas”. La belleza de la rosa es un sofisma: una apariencia. Y la apariencia es el origen de

una reflexión en dos sentidos complementarios: 1) en tanto reflejo o ilusión, esto es, en la medida en que supone una imagen que “refleja” e “imita” imperfectamente la esencia divina; y 2) en cuanto inspira en la voz poética una serie de reflexiones en torno a la fugacidad de la belleza. En otras palabras, el soneto nace a partir de la verbalización de la ilusión (resonancia neoplatónica) y de los planteamientos filosóficos del *yo* lírico.

Si la reflexión se bifurca, la distribución acentual del poema también experimenta una bipartición. Cito tan sólo como ejemplo el verso: “la cuna alegre y triste sepultura”. Los acentos de /cuna/ y /sepultura/ recaen en la vocal /ú/. Esta simetría acentual en el seno de una misma frase acarrea también una asimetría conceptual (el binomio muerte/vida) que se resuelve en una analogía por contigüidad (sinécdoque): cuna y sepulcro son lechos en los que reposan el nacer y el morir.

El soneto 206 deja de lado el *carpe diem* y el *collige, virgo, rosas*, pero enfatiza la idea del mundo terrestre como traducción y escritura de la esfera divina. Se trata de un soneto de ocasión en que la poeta novohispana “Alaba el numen poético del Padre Francisco de Castro...” No es el mejor soneto de Sor Juana, pero con todo es posible vislumbrar aquí y allá el preciosismo verbal de que la monja jerónima hace gala en sus mejores poemas, y juegos de oposiciones que se resuelven sorpresivamente. El primer cuarteto expone la imagen de la Virgen de Guadalupe compuesta de “flores Maravilla”. El juego conceptual que propone Sor Juana reside en la identidad entre dos binomios (Virgen/Rosa Mexicana y Virgen/Rosa de Castilla) que suponen la relación Nueva España/España:

La compuesta de flores Maravilla,
divina Protectora Americana,
que a ser se pasa Rosa Mejicana,
apareciendo Rosa de Castilla (1, p. 310).

Lo más interesante del texto es que, a mi juicio, plantea otro par de identidades. La primera correspondencia consiste en la noción de que el Cielo transcribe y traduce, como si fuese un amanuense, la

túnica estrellada de la Virgen: “ya el Cielo, que la copia misterioso, / segunda vez sus señas celestiales / en guarismos de flores claro suma”. Las estrellas son guarismos, es decir, signos en movimiento (y a estas alturas es imposible no recordar el verso de Sor Juana “Sílabas las estrellas compongan”). El cielo surge como la gran Escritura Divina que revela un segundo amanuense, el poeta al que está dedicado el soneto sorjuanino: “pues no menos le dan traslado hermoso / las flores de tus versos sin iguales, / la maravilla de tu culta pluma”. El numen del poeta también “traslada” y traduce los “guarismos” luminosos de la Virgen. La identidad tripartita que propone Sor Juana se anuda (artificiosa perfección de quien sabe su oficio) en la Virgen de Guadalupe, maravilla fragante e “Inteligencia soberana”. Al ser equiparada con la Virgen, la rosa adquiere, por contigüidad, una dimensión sagrada que trasciende su condición terrena y, en añadidura, efímera. El paso de lo celeste (sagrado) a lo terrestre (profano) forma parte de los giros de carácter conceptista que Sor Juana y Gregório de Matos imprimen a sus composiciones como si trataran de anudar y señalar que entre dos términos disímiles no media diferencia alguna y sí múltiples relaciones de semejanza.

Un florilegio encomiástico (y subversivo)

Reúno en este apartado un conjunto de sonetos gregorianos y sorjuaninos en los que la rosa es objeto de lisonja y encarecimiento que, a su vez, se traducen en engaño y artificio. En todas las composiciones que analizaré a continuación los temas del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas* son referencias más o menos constantes. Los dos poetas, sin embargo, reactualizan los temas con base en las necesidades internas que plantean sus composiciones.

En el soneto 145, donde Sor Juana “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, la rosa no es el objeto del encarecimiento ni de las reconvenciones de la voz poética, sino es el cuadro, el cual compone un “silogismo de colores”. La Décima Musa asume como

referencia el endecasílabo: “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, de Góngora, imprimiéndole un ritmo distinto más adecuado a las necesidades del soneto sorjuanino (Octavio Paz añade: “mejorándolo levemente”, p. 392).

Veamos el primer cuarteto del poema:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido... (1, p. 277).

La lisonja que pone en movimiento el cuadro es un artificio, es decir, un resguardo que pretende ser “eterno” y termina siendo un engaño. El arte es una “ostentación”, vocablo reforzado por el deíctico “este” y por el verbo “ves”, y que confieren al soneto una naturaleza elíptica: la palabra retrato nunca se menciona en todo el poema. Otro matiz enfático lo añade el verbo copulativo “es”, el cual entabla un diálogo con el “ves” no sólo a nivel acentual, sino también en el plano semántico: la voz poética pasa del “mostrar” el retrato a la constatación de su existencia: el “es” del cuadro que versos después será cadáver, polvo, sombra y nada. Espléndida gradación que conduce al planteamiento inicial del soneto, la fugacidad de las cosas del mundo y su engañosa apariencia cuyo único ser vivo (pasajero, frágil) asible en medio de la mar de conceptos del poema es la flor: “es un vano artificio del cuidado, / es una flor al viento delicada, / es un resguardo inútil para el hado”. El movimiento lineal y diacrónico del texto conlleva un presentar sin mostrar que evidencia el silogismo engañoso que compone el retrato, el cual, como si se tratase de un juego de cajas chinas, es un reflejo de otro silogismo mayor: el soneto.

El poema de Gregório de Matos “Discreta, e formosíssima...”, texto que el poeta compuso en honor a su esposa María de Povos, sigue de cerca el movimiento gradual y diacrónico patente en el soneto sorjuanino. El modelo del poeta bahiano es el Góngora de los sonetos “Ilustre y hermosísima María” y “Mientras por compe-

tir con tu cabello”¹⁷. El texto de “Boca do inferno”, de hecho, pareciera ser una glosa y mezcla de los sonetos del escritor cordobés. La originalidad del bahiano consiste, desde mi punto de vista, en que la refundición de endecasílabos del vate español (seis, para ser exactos) no restringe ni coarta la creación de un mundo verbal en diálogo con su modelo inmediato, si se quiere, pero también autónomo y dotado de un ritmo propio, más hecho para cantar la fugacidad del siglo:

Discreta, e formosíssima Maria,
 Enquanto estamos vendo a qualquer hora
 Em tuas faces a rosada Aurora,
 Em teus olhos, e bôca o Sol, e o dia... (659).

El sujeto amado es una especie de sistema cósmico en el que rostro, ojos y boca son aurora, sol y día respectivamente. El resto del soneto se desenvuelve con base en la exhortación horaciana que realiza el sujeto de la enunciación: “Goza, goza da flor de mocidade”, exhortación que se despliega en dos coordenadas. La primera es sincrónica y está transfigurada por el tiempo presente del sujeto al que está dirigido el poema: María, *summa* de la luz y la belleza juveniles. Ahora bien, el tiempo es para el yo lírico un devenir que “trota a tôda ligeireza”, coordenada diacrónica que conduce al fin de la cadena evolutiva atravesando varios estados: tierra, ceniza, polvo, sombra y nada. El poema y la voz poética se instalan en el hoy para proyectar una visión futura. En esa línea diacrónica se levantan las tres edades del hombre (“mocidade”, “madura idade” y “terra” muerte), pero esa linealidad se convierte al final del poema en un círculo: se vuelve al polvo porque se es polvo. Al cerrarse con la palabra “nada”, el soneto se abre y muestra su perfección rítmica como flor que se abre al mundo para reiniciar de nuevo el ciclo.

El soneto 148 de Sor Juana, por otra parte, plantea una vuelta de tuerca al tema del *carpe diem* horaciano. Alessandra Luiselli seña-

17. Luis de Góngora, *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Castalia, 1969, pp. 222 y 223. Las referencias a los sonetos del poeta cordobés pertenecen a la edición mencionada.

la que el soneto de Sor Juana “no es otra cosa que una soberbia, inteligente refutación al tema del *carpe diem* en su versión colateral *collige, virgo, rosas...* Refutación mediante la cual Sor Juana no se opone a que las jóvenes gocen, se opone a que se utilice el ejemplo de la vida efímera de la rosa para amenazar a la mujer, injuriándola en su madurez” (p. 154). En el soneto, Sor Juana, al igual a lo realizado por Gregório de Matos en su ya comentado poema, retoma dos endecasílabos gongorinos: “Goza, goza el color, la luz, el oro” y “Goza cuello, cabello, labio y frente”. Cambia la perspectiva de la voz poética, que es asumida ahora por la voz directamente afectada por el tópico horaciano: “y dijo [Celia]: Goza, sin temor del Hado” (p. 278). La lisonja de que es objeto la rosa se transforma en gozosa afirmación.

Para llegar a esta aceptación de la vida mundana, la voz poética ha establecido también las coordenadas diacrónica y sincrónica a las que me he referido. La complejidad del poema sorjuanino, sin embargo, exige un replanteamiento de nuestras herramientas de análisis porque el texto cuenta con dos voces poéticas, una que es sujeto de la enunciación en primer grado, y otra (la de Celia) que es el sujeto de la enunciación en segunda instancia. La novedad en el soneto es que la primera voz sitúa al lector frente al instante mismo (sincronía) en que se produce el discurso que en otros textos (los de “Boca do inferno” y Góngora, por ejemplo) es sólo un acontecimiento, diríamos, diferido. El procedimiento es dialógico y metapoético, pues al cuestionar el tópico del *carpe diem*, cuestiona también su tratamiento en el seno mismo del poema.

Cierro este apartado con el poema “É a vaidade, Fábio, nesta vida”. El texto tiene como eje tres motivos: nave, planta y rosa, los cuales tienen tres elementos antitéticos: peña, fierro y tarde (tiempo). A la rosa como símbolo de la fragilidad, se añade el de la nave como símbolo del cuerpo humano¹⁸:

É planta que, de abril favorecida,
Por mares de soberba desatada,

18. J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 335.

Florida galeota empavesada,
Sulca ufana, navega destemida (22).

Nave y rosa, en fin, son favorecidas por viento y tiempo en su andar por el mar proceloso del siglo: la vanidad. La analogía entre la rosa y la nave (como sucede en el soneto 147 de Sor Juana entre los términos “cuna” y “sepultura”) establece el intercambio de atributos: la rosa es una “Florida galeota” favorecida por abril (la “mocidade” a que ya pasamos revista) como si se tratase de aprovechar los buenos tiempos y vientos. Contraponiéndose está la ligereza, palabra que se extiende a la rosa y a la “nau”: vanidad y levedad aprovechada por los “alentos” que a su vez se ramifican en una doble connotación: energía que mueve a la rosa y que impulsa a la nave. El soneto termina con una interrogación ejemplar en dos sentidos: por su perfección e intensidad formales, y por su lacónico magisterio: “Mas, ser planta, ser rosa, nau vistosa, / De qué importa, se aguarda, sem defesa, / Penha à nau, ferro à planta, tarde à rosa?” Frase final que se impone, también, como un desengaño ante los objetos y seres del mundo que al ser inventados y/o creados son destruidos sucesiva e inexorablemente¹⁹. La idea común en las composiciones analizadas es la inestabilidad de las cosas. La mirada de Gregório de Matos es más escéptica y en sus poemas la rosa es el punto de fuga que hace desembocar todo engaño de los sentidos en ese mar que es el morir, como dos siglos atrás advertiera Jorge Manrique. La mirada de Sor Juana, por su parte, transita del desengaño (soneto 145) a la exhortación para que las mujeres disfruten del paso del tiempo sin temor a vituperio alguno (soneto 148). Los dos poetas tienden analogías y correspondencias entre sus poemas y la tradición que los antecede, y de ese diálogo surge la reapropiación textual que devuelve al motivo su perenne vigencia.

19. Para Georgina Sabat de Rivers (*El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. London, Tamesis, 1976, p. 81), el tema de la barca en mar proceloso es otro de los tópicos del desengaño en el *Sueño* de Sor Juana: la nave que naufraga “la aplica ella [Sor Juana] al desengaño de la ilusión vital: el entendimiento humano naufraga en el mar del saber”. Sabat de Rivers señala entre los antecedentes del mencionado tópico a Alceo, Horacio, Boscán, Herrera, Fray Luis de León y Quevedo.

Consideraciones finales

El análisis de los sonetos de Sor Juana y Gregório de Matos nos ha permitido asomarnos a los distintos tratamientos que estos autores dan a la rosa. Ambos poetas parten de una convención que enmarca sus composiciones, pero imprimen giros, inversiones y reacomodos a los temas acuñados por la tradición de tal forma que sus textos constituyen verdaderas respuestas a sus modelos. El poeta bahiano y la novohispana entablan un diálogo con la tradición, y esas concomitancias textuales parecen sumarse a las correspondencias y analogías entre distintos planos (celeste y terreno) planteadas en sus textos como muestra de esa visión universalista y hermética del mundo. La monja jerónima, por ejemplo, al cuestionar en su poema 148 la tradición ausoniana del *collige, virgo, rosas* cuestiona simultáneamente un patrón discursivo (escritura logocéntrica) que exhorta a las jóvenes a conservar el decoro, y propone un nuevo y subversivo camino para asumir el placer del instante por sobre la actitud encomiástica del temor a la vanidad del siglo. Al insertar un discurso dentro de otro, la monja jerónima desarrolla una *reflexión* sobre el acto poético en sus dos sentidos: en cuanto pensamiento y reflejo (torsiones y fusiones) de los temas ausoniano y horaciano. Gregório de Matos opta por seguir de cerca la tradición, pero al apropiarse de ésta, la refunde; el cambio de léxico significa un reposicionamiento frente a un canon y a la vez un apearse al hecho de que no hay nada nuevo bajo el sol, sí, pero también (y como si estuviera consciente de su condición marginal y de la futura problematicidad autorial de sus manuscritos) de que cada escritor crea, como advierte Borges, a sus precursores. Las reelaboraciones de dos temas, el *carpe diem* y el *collige, virgo, rosas*, y de un motivo estético, la rosa, muestran, en suma, a dos autores inmersos en las tendencias estéticas del siglo XVII y contemporáneos no sólo de los hombres de su tiempo, sino también nuestros.