

La escritura religiosa de Sor Juana Inés de la Cruz: el caso de sus villancicos

Dra. Cristina Beatriz Fernández

UNMDP

RESUMEN

En este breve artículo, se procura organizar un mapa de la crítica académica que se ha dedicado a estudiar los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz.

PALABRAS CLAVE: Sor Juana Inés de la Cruz – villancicos – crítica.

ABSTRACT

The aim of this paper is to design a map on the academic criticism devoted to the villancicos written by Sor Juana Inés de la Cruz.

KEYWORDS: Sor Juana Inés de la Cruz – carols – criticism.

Seguramente pocos autores del siglo XVII siguen estando tan presentes entre los clásicos literarios como la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Hasta críticos poco inclinados a reconocer la maestría de escritores nacidos en la América Hispánica, como el norteamericano Harold Bloom, no tienen más remedio que incluirla en su listado de autores canónicos. Si a eso se agrega el dato de que fue una mujer erudita en una época en que la cultura letrada era patrimonio casi exclusivamente masculino, una monja que vivió con responsabilidad su profesión y que escribió su obra desde un México que por entonces era territorio colonial, una posesión española de ultramar, resulta sorprendente analizar cómo se construyó su figura autoral. Sor Juana alcanzó fama tanto en América como en Europa gracias, en gran medida, a que logró ser publicada en Madrid. Esto se debió a sus buenas relaciones con sucesivos virreyes de México, especialmente con los Marqueses de la Laguna.

El hecho de que en la mayoría de las antologías contemporáneas se incluyan poemas de la monja jerónima como las famosas redondillas “Hombres necios que acusáis” o sonetos amorosos al estilo de “Detente sombra de mi bien esquivo”, podría inducir a cualquier lector del siglo XX a creer que la celebridad de Sor Juana en su propia época estaba asociada a esa clase de composiciones, lo cual es cierto sólo a medias. Es indudable que de toda la producción de la poetisa, esos y otros poemas profanos lograron sobrevivir más exitosamente a los cambios en el gusto del público lector en distintas épocas, pero en sus tiempos, Sor Juana era reconocida también por otra clase de escritos, muchos de tema religioso, como las series de villancicos que le fueron encargadas para distintas festividades que se celebraron en las catedrales de México, Puebla de los Ángeles y Oaxaca. Como dato ilustrativo al respecto, digamos que a su muerte, en 1695, el Diario de sucesos notables del presbítero Antonio de Robles mencionaba como los dos rasgos más destacables de esta figura que había sido publicada en la metrópoli y que fue autora de villancicos.

Como señala su editor del siglo XX, el sacerdote y poeta Alfonso Méndez Plancarte, gran parte de la obra de Sor Juana versa sobre materia religiosa; en este corpus debemos incluir los villancicos, varios poemas y obras dramáticas: sus autos sacramentales. No obstante, desde el punto de vista de su estudio por parte de la crítica contemporánea, no hay relación entre la cantidad de trabajos dedicados a sus sonetos y al resto de su poesía profana y el relativamente mucho menor número de análisis de su producción como villanciguera. El objetivo de este trabajo será, en consecuencia, ofrecer un mínimo panorama del tratamiento que han merecido esta última clase de textos por parte de la crítica académica.

Ya en el estudio liminar al segundo volumen de las obras de la poetisa, Méndez Plancarte advierte que la producción de villancicos acompañó toda la carrera literaria de Sor Juana, desde 1676 hasta 1691 -si se toman en consideración las fechas de composición de los villancicos cuya autoría es segura; si se agregaran algunos de los que se le atribuyen sin estar probada definitivamente su pertenencia a esta autora, las fechas podrían extenderse un poco más. También este crítico nos explica que para la época de Sor Juana, el villancico, aunque derivado de composiciones populares medievales que se habían ido desarrollando con la misma lengua castellana, se había convertido en un ejercicio de destreza poética y musical muy elaborado. Vale aclarar que, de todas las letras sacras, conservaban el nombre de villancicos las canciones en

lengua vernácula que se intercalaban en la función coral de las catedrales, en los maitines de diversas fiestas litúrgicas, ocasiones para las cuales se contrataban villanciqueros que componían la letra, mientras la música quedaba, muy frecuentemente, a cargo de los maestros de capilla. Siguiendo la estructura del Oficio Divino, un juego de villancicos constaba de tres nocturnos, cada uno de los cuales incluía tres villancicos propiamente dichos. Por ello, en cada serie de villancicos hay ocho o nueve poemas, de a tres en cada Nocturno -aunque a veces el último era sustituido por un Te Deum. Son variaciones poéticas y musicales de un mismo tema sagrado, una suerte de “entre actos” para el pueblo que participaba de esas celebraciones, todavía oficiadas en latín. Al mejor estilo del Siglo de Oro, se exhibía en ellos la habilidad y el ingenio de poetas y maestros de capilla, en la diversidad de formas métricas, la alternancia de estilos sublimes o más cercanos a lo coloquial, el simbolismo de todo tipo, los juegos de voces casi dramáticos y la convivencia de distintas lenguas: en el caso de los villancicos de Sor Juana, los encontramos escritos en castellano, latín, náhuatl y hasta en lenguas que procuran imitar el habla de los portugueses o de los negros que habitaban en México por esos tiempos. La experimentación formal de nuestra autora en sus villancicos es tal que, ya en uno de los estudios clásicos sobre la métrica de esta poetisa, Tomás Navarro Tomás destacaba cómo, mientras en la segunda mitad del siglo XVII declinaba en España la rica polimetría desplegada en la versificación lírica y dramática, Sor Juana esgrimía una variedad de metros y estrofas sin equivalente. Algo similar a lo que hacía con las lenguas, mostrando su profundo conocimiento de la métrica clásica cuantitativa al tiempo que recreaba el latín para convertirse en la más versátil pluma lírica neolatina del Nuevo Mundo, según juicio del especialista Tarsicio Herrera Zapién. La relación diglósica entre el latín y el castellano, en particular en los textos sacros de Sor Juana, es estudiada por Claudia Parodi, quien señala la complejización que se produce a partir de la introducción de lenguas indígenas, como el náhuatl. Ciertamente, en esto Sor Juana no hacía más que seguir la política del humanismo renacentista, promoviendo las lenguas regionales como parte de su preocupación por todas las variantes de lo humano, aunque logra imprimir a estos textos un estilo verdaderamente propio.

Un serio problema para la crítica es, aunque parezca increíble a esta altura, la fijación de los textos sorjuaninos. Por un lado, está el tema de las influencias literarias en Sor Juana, entre las cuales se contarían, en lo que concierne a este género, autores como José Pérez de Montoro, Eugenio Gerardo Lobo y, sobre todo, Manuel de León Marchante. Pero por otro, y más grave aun, es que recientes descubrimientos en archivos de catedrales mexicanas y peninsulares parecen demostrar que varios de los villancicos que se tenían por propios de Sor Juana son, en realidad, copias de otros autores: Sor Juana, que logró ser publicada en la propia España antes que algunos de los autores que fueron sus modelos -el mismo León Marchante fue publicado con posterioridad, a principios del siglo XVIII (Tenorio 2002)- pasó por ser la autora de villancicos que se cantaron junto con los suyos pero que, según parece, no eran de ella, sino que se habían incluido para completar alguno de sus juegos o por preferencias de los ejecutantes. Como en esa época era costumbre imprimir los villancicos luego de ser cantados en una celebración importante, muchas veces fueron a parar a la imprenta y se editaron bajo el nombre de Sor Juana grupos de villancicos que no le pertenecían en su totalidad, como lo ilustra el caso de una de esas ediciones en folleto, encontrada en México, en la cual la autora aclara, de su puño y letra: “estos de la misa no son míos”. A todo ello se suman los problemas habituales en la

recuperación de textos musicalizados en esa época, dificultada porque el sistema de notación musical empleado en el Renacimiento no es el actual.

No obstante, con bastante certeza se consideran de Sor Juana doce juegos completos de villancicos para maitines: cuatro para la fiesta de la Asunción de la Virgen, dos para la de la Concepción, uno para San Pedro Nolasco, dos para San Pedro Apóstol, uno de Navidad, otro para la fiesta de San José y el último dedicado a Santa Catalina. A ellos se suman diez juegos de villancicos “atribuibles”. Si se tiene en cuenta que cada juego incluía ocho o nueve composiciones, será fácil darse una idea del volumen que alcanza la producción de Sor Juana como villanciquera.

A los problemas reseñados sobre la autoría de los villancicos, se suman las múltiples variantes textuales que se observan entre las distintas ediciones de los villancicos de Sor Juana. Sin contar las ediciones modernas, en las ediciones de los siglos XVII y XVIII, cuidadosamente compulsadas por Gabriela Eguía-Lis Ponce, es enorme la cantidad de modificaciones de los textos entre una y otra edición, debidas, entre otras razones, a que Sor Juana no supervisó la publicación de su propia obra, a la libertad que se tomaban los editores a la hora de publicar textos que no estaban protegidos -huelga decirlo- por ningún sistema de derechos de autor, a las copias manuscritas mediante las cuales llegaron sus villancicos a la península, etc. Téngase en cuenta que los volúmenes de poemas de la monja mexicana fueron casi best-sellers desde su primera edición en 1689: por ejemplo, del primer tomo de su obra, inicialmente publicado como *Inundación castálida*, hubo nueve ediciones entre 1689 y 1725, con variantes entre todas ellas -por ejemplo, se quitaron las dedicatorias de varios juegos de villancicos.

Otro de los debates aun no cerrados tiene que ver con las condiciones de producción y representación de los villancicos. Acerca de lo primero, Octavio Paz, en el libro que dedicó a nuestra autora, explica que, como para todo espectáculo, los villancicos requerían de una burocracia que se financiaba mediante “fundaciones”, en dinero o propiedades, que hacían los fieles con la condición de que fuesen destinadas al sostenimiento de esta clase de obras religiosas (cfr. Benassy-Berling). Los villancicos eran, en consecuencia, trabajo rentado y grupal: incluían uno o más poetas, ejecutantes, un maestro de capilla que muchas veces componía la música, etc. Escribir para la iglesia, afirma Paz, otorgaba en ese medio no sólo dinero sino también prestigio y analizar esta red de relaciones nos permite comprender cómo funcionaba lo que hoy llamaríamos el campo intelectual en una época anterior a los procesos secularizadores que se produjeron a partir del siglo XVIII, cuando las solidaridades entre la clase letrada y la estructura eclesiástica y administrativa de las colonias eran profundas (Rama).

En cuanto a su ejecución, sostiene Méndez Plancarte que los cantaba desde del Coro la Capilla u Orfeón de las iglesias, sin decoración, vestuario ni acción teatrales, y en la misma línea, Oswaldo Estrada recomienda prudencia a la hora de hablar de la dramatización de los villancicos. Por su parte, Darío Puccini considera que deberían haber escenas semirrepresentadas, sobre todo en los villancicos consistentes en diálogos cómicos. También Tenorio (1995) sostiene que en ellos había un embrión de “drama lírico”, particularmente en las partes dialogadas, mientras Claudia Parodi ve en ellos un carácter teatral, consistente en pequeños cuadros costumbristas y Pamela Long afirma que eran espectáculos pre-operáticos. Incluso autores como Glenn Swiadon Martínez encuentran profundas vinculaciones entre el teatro breve del siglo de oro -como los entremeses que se intercalaban entre las jornadas de una comedia- y

villancicos que incluyen personajes negros, de los cuales hay muchos ejemplos en la producción de Sor Juana. Esos mismos villancicos de negro son, a juicio de Pamela Long, los que podrían haber malquistado a ciertos sectores eclesiásticos con Sor Juana, porque en esa misma época se estaba produciendo en México un auge de cultos pseudo-católicos, los “escapularios”, que daban origen a celebraciones poco ortodoxas en viviendas particulares y que habían nacido, precisamente, en los barrios de la población negra -aunque archivos inquisitoriales relevados por Long demuestran que muchos criollos y “gachupines” o españoles participaban también de estas fiestas privadas que, con la excusa de la oración, terminaban en reuniones con danzas y bailes.

Muchos han señalado el propósito pedagógico de los villancicos. Algunos para presentar una Sor Juana difusora de ideas imperiales y del dogma católico, en una clara filiación con el pensamiento de los Padres de la Iglesia (de Cassagne); otros para mostrar rendijas de heterodoxia que permiten darle la voz, en el marco de una fiesta barroca y de arte masivo, a los sujetos coloniales (Martínez-San Miguel). Pero además, la altura que alcanzan algunas disquisiciones teológicas en Sor Juana convierte a estos villancicos en textos dignos de ser analizados para esclarecer procesos de construcción simbólica realmente muy complejos. Por ejemplo, parece indudable el impacto, en la producción de sus villancicos para la fiesta de la Asunción de la Virgen, de las polémicas existentes en esos años entre quienes consideraban que la divinidad de la Virgen María radicaba en el hecho de su ascensión a los cielos -los asuncionistas, entre los que destacaban los franciscanos- y quienes sostenían que la Virgen ya había nacido predestinada a la divinidad, debido a su Inmaculada Concepción -los concepcionistas, muy especialmente los jesuitas, posición que en el siglo XIX se convertiría en un dogma de la Iglesia Católica pero que no lo era por entonces (Benassy Berling, Becerril García).

En cuanto a su recepción, sabemos que los villancicos de Sor Juana llegaron a las más distantes latitudes y los pusieron en metro músico diversos compositores, en catedrales de España y de distintas regiones de América. Como quedó dicho arriba, se le atribuyeron a Sor Juana varios villancicos que no le correspondían y todavía no hay certeza de que contemos con todos los que ella escribió. En ese sentido, catálogos de textos que se adjudicaban a Sor Juana pero que fueron encontrados en archivos musicales peninsulares con fechas anteriores, como el que ofrece Pérez-Amador Adam, resultan de suma utilidad para comenzar a desbrozar un terreno ecdótica y musicológicamente muy complejo. Incluso la grabación de *Le Phénix du Mexique*, que recupera textos sorjuaninos puestos en música en el siglo XVIII en Chuquisaca, se aparta de la estricta fidelidad a los textos originales de la poetisa, lo que demuestra cómo sus villancicos fueron reutilizados y reescritos para distintas festividades.

También resultan de interés los textos que analizan el uso que hace Sor Juana de las fuentes bíblicas y escritos de los autores cristianos: desde su profundo conocimiento de la patrística (de Cassagne) hasta la poco convencional representación de la vida de una Santa Catarina de Alejandría que se convierte, en sus villancicos, en una mujer emblemática, perseguida por el poder político y no sólo por defender su fe cristiana, sino por ser mujer y erudita -a lo cual se agrega el dato, no menor, de que este juego de villancicos fue escrito simultáneamente a la polémica desatada por las ideas teológicas que Sor Juana expuso en su afamada Carta Atenagórica. Algo similar ocurre con la Virgen María, que se convierte en estos textos sorjuaninos en una mujer ilustrada a cuya figura la monja tributa una suerte de adoración intelectual. Desde

luego, esclarecer estas cuestiones requiere determinar su mayor o menor deuda con fuentes como el Breviario Romano, el Oficio Divino, la patrística, las vidas de santos, la Biblia y otros autores peninsulares -como su corresponsal el padre Diego Calleja, quien escribía también obras teatrales en colaboración con Manuel de León Marchante-, cuestiones todas en las que nos introducen estudios como los de García Valdés, Méndez Plancarte, Parker, Martínez, Glantz, Estrada o Sarre. Como afirma Georgina Sabat de Rivers, los villancicos eran obra de encargo, por lo cual Sor Juana no elegía los temas, pero modulaba su tratamiento de modo tal que lograba ponerlos al servicio de sus propios predicamentos, entre otros, la construcción de una imagen intelectual de la mujer -empezando por la mismísima Virgen María- que se deriva de su creencia en la universalidad de la razón, una constante en el pensamiento de Sor Juana que es elaborada a partir de doctrinas aristotélicas y platónicas cristianizadas por San Agustín, según las cuales la mente humana procede de la divina.

Por todo lo antedicho, la escritura religiosa de Sor Juana, y en particular sus villancicos, configuran un campo de estudio que todavía promete sorpresas y descubrimientos a quienes procuren una comprensión integral de su producción poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Becerril García, René Roberto (2005). “En torno a las disputas marianas. Los inicios del barroquismo educativo en Sor Juana Inés de la Cruz”, *Ethos educativo*. 33/34: 31-38.
- Benassy Berling, Marié Cecile (1983). *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM.
- Bloom, Harold (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- de Cassagne, Inés (1995). “Sor Juana Inés de la Cruz en la línea de la inculturación de los Padres”, *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, I: 13-35.
- Eguía-Lis Ponce, Gabriela (2004). “Los caracteres del estrago en algunos villancicos de Sor Juana”, *Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal*. I, 1: 75-96.
- Estrada, Oswaldo (2006). “Sor Juana y el ejercicio pedagógico en sus villancicos marianos”, *Letras femeninas*. XXXII, 2: 81-100.
- García Valdés, Celsa Carmen (2010). «La Biblia en la obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz» en Ignacio Arellano Ayuso y Ruth Fine (coordinadores). *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana: 167-189.
- Glantz, Margo (1995). «El discurso religioso y sus políticas» en Sara Poot Herrera (editora), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana / Gobierno del Estado Libre y Soberano de Puebla / FCE: 503-548.
- Herrera Zapién, Tarsicio (1997). «Los seis niveles neolatinos de Sor Juana», *Nova tellus: Anuario del Centro de estudios clásicos*, 15: 175-194.
- Long, Pamela H. (2008). «'Ruidos con la inquisición': los villancicos de Sor Juana», *Destiempos.com*, 3, 14: 566-578.
- Martínez, Luz Angela (2004). «Suelo y cielo: la imagen de la mujer en los Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista signos: estudios de lingüística*. 55: 97-112.
- Martínez-San Miguel, Yolanda (1999). «Capítulo IV. Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los escritos de Sor Juana» en *Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh: 133-168.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1952). “Estudio liminar” a *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz II. Villancicos y letras sacras*. México / Buenos Aires: FCE: VII-LXXVIII.
- Navarro Tomás, Tomás (1988). «Los versos de Sor Juana» en Cedomil Goic (coordinador). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. Barcelona: Crítica: 275-280.
- Parker, Margaret (2004). “Sor Juana's 'villancicos' to St. Catherine: the Calleja Connection”, *Hispania*. 87, 4: 657-664.

- Parodi, Claudia (2008). “El lenguaje de las fiestas: arcos triunfales y villancicos”, *Destiempos.com*, III, 14: 472-483.
- Paz, Octavio (1992). “Arca de música” en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Bs. As.: FCE: 405-430.
- Pérez-Amador Adam, Alberto (2008). “De los villancicos verdaderos y apócrifos de Sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico”, *Literatura mexicana*, XIX, 2: 159-178.
- Puccini, Darío (1965). “Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Cuadernos americanos*, 24, 142: 223-252.
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Sabat de Rivers, Goergina (1999). “Poesía religiosa de Sor Juana: San Pedro Apóstol”, *Calíope*, V, 2: 69-81.
- Sarre, Alicia (1951). “El Oficio Divino, fuente de inspiración de los villancicos de Sor Juana”, *Revista Iberoamericana*, XVI, 32: 269-283.
- Swiaddon Martínez, Glenn (2006). «Los villancicos de negro y el teatro breve. Un primer acercamiento» en Pedro Manuel Cátedra García (director). *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de estudios medievales y renacentistas/ Instituto de promoción del libro y de la lectura: 161-168.
- Tenorio, Martha Lilia (1995). «El villancico novohispano» en Sara Poot Herrera (editora), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana / Gobierno del Estado Libre y Soberano de Puebla / FCE: 447-501.
- (2002). “Sor Juana y León Marchante”, *Nueva revista de filología hispánica*, L, 2: 543-561.

DISCOGRAFÍA

Le Phénix du Mexique. Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz mis en musique à Chuquisaca au XVIIIe siècle. Gabriel Garrido (direction). Ensemble Elyma et Cor Vivaldi Els Petits Cantors de Catalunya. Sarrebourg, Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich / K. 617 / Conseil Général de la Moselle / Fondation Paribas, 1999.