

**Imagen y memoria en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz**

Muriel Valcárcel Debouvry

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Grupo Estudios Barrocos Americanos (ILH)

Resumen

Durante los siglos XVI y XVII las artes de la memoria se convirtieron no sólo en un dispositivo cultural que conectaba la modernidad temprana con la antigüedad grecorromana, sino a la vez un modo de conocimiento que hacía de la imagen verbal y pictórica –porosas precisamente a los significados míticos e inconscientes de la historia- el elemento fundamental de la relación psíquica con el presente. Cada imagen insinuaba una lectura en el presente, pero su poder de sugerencia residía en la carga cultural y emotiva que dicha imagen traía desde los tiempos porosos del pasado.

En el siglo XVII la composición de los arcos triunfales implicaba un programa político actualizado por el uso de imágenes visuales y verbales antiguas, pero ante todo, los lienzos pictóricos de aquellos desplegaban, como huellas imprecisas, la historia cultural de esas imágenes. Es así que me detendré en las imágenes del arco triunfal realizado en 1680 en homenaje a la llegada a México del Virrey Marqués de la Laguna, para cuya ocasión Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) escribió el *Neptuno alegórico* y dirigió la composición artística y técnica del Arco.

*Una historia de las virtudes*

Barthes sugirió alguna vez que podríamos escribir una Historia de las lágrimas vertidas en las butacas del teatro (Barthes 1992), no menos interesante sería pensar en una Historia de las virtudes, tal como han sido encarnadas y visibilizadas desde la más remota antigüedad. O acaso, en una arqueología de las imágenes literarias y pictóricas, si las virtudes solo son especies morales que no viven sino materialmente ideadas en el lenguaje o el color.

Un relato así formaría parte de la llamada historia de las mentalidades, o historia cultural a secas (Latour), tomaría en cuenta nociones como sensibilidad de época, imaginario colectivo, o inclusive formas simbólicas de la realidad. Y se preguntaría cómo, por ejemplo, en la Antigüedad grecorromana los modos de

indagación histórica acerca de los hechos del pasado, el presente y el futuro no desestimaban cruces entre la anticuaria y la retórica, las artes o técnicas de la memoria artificial y la moral, la religión y la política, la psicología aristotélica y la arquitectura; cómo, en el mismo sentido, las imágenes de la épica griega arcaica surgieron ligadas a una operación de archivo o enciclopedia de la cultura oral (Havelock 1996); o asimismo, cómo los relatos antiguos transmitieron apreciaciones de verdad histórica acerca de los usos y costumbres de los pueblos del mediterráneo a partir de descripciones de pinturas, divisas de escudos, imágenes de medallones, estatuas, inscripciones de tumbas o templos, sin descuidar detalles de los vestidos, joyas, alcobas, cuerpos, comidas o gestos. Lugares de exploración anticuaria, estos testimonios verbales de restos materiales de culturas remotas, imaginarios o no, fueron apreciados por Platón o Tucídides, Pausanias o Polibio, y los volveremos a encontrar en los epigramas de Alciato, el manual de mitología de Cartario o en las explicaciones de Sor Juana acerca de las pinturas alegóricas del Arco Triunfal de 1680 dedicado a los Virreyes de España.

### *Las artes de la memoria*

En medio de todas las artes, la imagen verbal de un poema teje una historia del infierno imaginario desde Homero hasta Dante; pero esa imagen puede tener alguna relación con algún paisaje natural especialmente tenebroso de la Antigua Grecia; quizás alguna inscripción en restos de antiguas edificaciones se refiriera a un héroe griego o troyano, justo en un lugar cercano a una antigua tumba micénica, hacia la cual se dirigían en excursión arqueológica Sófocles y sus amigos en el siglo V a. C. Pero hay más, un tal Simónides de Ceos en el año 500 a. C. inventa un método de memoria artificial a partir de la reconstrucción forense del siniestro en el que murieron sus amigos, pues recordaba el orden y sitio donde habían estado los cuerpos de aquellos, ahora ausentes; algunos restos de estructura material le permitieron visualizar los lugares físicos, donde ahora se posaban las imágenes o las sombras fingidas, diría Sor Juana, de los cuerpos de sus amigos. De esta manera, pensó Simónides, puedo ordenar imágenes de asuntos que quiero recordar más tarde, no solo en templos, sino también en estatuas, tumbas, armas o medallas.

Luego vemos un estudiante de oratoria que deambula distraído por templos solitarios, y ejercita la memoria artificial ubicando mentalmente en lugares adecuados de las estructuras edilicias las imágenes que simbólicamente retratan los asuntos de su discurso; luego, lejos del templo pero impreso como un diseño en su mente, el estudiante verá ante sus ojos las imágenes guardadas ordenadamente en los sitios del templo, y las irá recuperando una por una, manteniendo el orden del archivo pétreo, mientras pronuncia su discurso ante el público.

¿Acaso los romanos usaron alguna vez el archivo virtual de los arcos triunfales? Es posible. Giovanni Porta en el año 1602 sugirió que la descripción de la habitación de Dido en *La Eneida* no era sino una “explicación” del sistema de memoria de Dido para recordar las hazañas y virtudes de sus antepasados (Yates 2005: 228). Y Platón diseñó una caverna especialmente para que los hombres dibujaran en las paredes los reflejos imaginarios de las Ideas.

¿Tienen historia las virtudes? Mejor, ¿tiene historia la imaginación de las virtudes? Recorremos las estatuas y pinturas antiguas, medievales, renacentistas. La sensualidad acaso se transforma en el triunfo virtuoso de la castidad; la Venus perdida de Apeles, aun perdida moviliza la sensibilidad de las épocas siguientes a partir de las imágenes y descripciones literarias de los poetas. En este sentido, Homero, Ovidio, pero también Petrarca, conforman lugares claves del sistema de la memoria de los hombres del Renacimiento y del Barroco, adonde estos van a buscar imágenes olvidadas hace ya tiempo, como si de una ruina arqueológica se tratara; huellas históricas acerca de esculturas y pinturas que han desaparecido, al fin y al cabo aquellas también testimonios materiales de la cultura antigua. Es así que, por un lado, copian, retratan, imitan, o restauran materialmente, en algunos casos, imágenes pictóricas, fabulosas o históricas, a partir de las imágenes literarias, es decir las descripciones verbales o *ekphrasis* que han dejado los poetas (Homero, Virgilio, Pausanias); historiadores (Heródoto, Diodoro Sículo), o a veces anacrónicos arqueólogos antiguos (Tucídides, Polibio). Acaso pinturas de los héroes míticos esbozados en algún medallón, o una imagen acerca de Venus y Cupido en un lienzo colgado en la alcoba nupcial, o los colores acerca de las ropas de Neptuno en un Templo corintio, las serpientes de las Gorgonas o la cueva de Dánae en la puerta de una cámara mortuoria femenina, o pocas palabras, *non plus ultra*, inscriptas en los restos de una columna irreal. Por otro lado, componen ejemplos de las virtudes mediante la explicación alegórica de los elementos paganos hallados en las descripciones.

Esta historia de las representaciones literarias y pictóricas de la virtud, entonces, no debería ir separada de la dinámica de la historia de la sensibilidad moral, política y científica de los hombres que componían/imaginaban esas “similitudes corporales” entre la idea y la copia, entre el original de la deidad, diría Sor Juana, y su copia agraviada.

Ahora bien, la memoria artificial, que había nacido como una técnica inventada por Simónides, alcanza la categoría de una de las tres partes de la virtud de la prudencia, junto con la providencia y la inteligencia, en el siglo I a. C. a partir de Cicerón (Yates 2005). En el siglo XIII Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino, ciceronianos en el dominio de la retórica más que aristotélicos, no le temen a las fabulaciones o comparaciones míticas si esas “similitudes corporales”, ancladas en formas y escenas animadas, promueven los afectos virtuosos de los hombres. Luego, los filósofos neoplatónicos contemplarán en las cosas visibles las manifestaciones por semejanza, mas no por perfecta imagen, de las figuras divinas. “Sombras fingidas” de la divinidad, pero también imágenes articuladas en la mente de aquellas cosas que se deben recordar, las virtudes y sus negativos, los vicios. Si la razón es un corcel fogoso que domina el equilibrio entre los vicios y las virtudes, es muy posible que el hombre ejerza sobre sí mismo un poder de corrección de los sentidos externos e internos del alma, para que las físicas de la materia se asemejen a las sensaciones de la virtud. Pues recordemos que aún en el siglo XVII, entre el sol y el fuego interior -el corazón flechado de amor de divino- el camino es uno solo, directo y divino, sin pasar por los intermediarios de los fotones o las ondas

que chocan contra los cuerpos-lentes de los ojos. Son estos, antes bien, los que buscan a Dios, tanteando entre las sombras de los cuerpos celestes proyectadas sobre la tierra.

Finalmente, llegamos al Arco Triunfal de 1680, cuyas obras, según Octavio Paz (1994: 214) habrían sido dirigidas por Sor Juana desde su celda, aunque es posible que sus instrucciones fueran más allá de lo verbal y del límite impuesto por el voto de clausura y alcanzaran la tonalidad de tal o cual color, tal o cual gesto de los dedos de Neptuno, pues del cuidado de lo visible dependía la eficacia política de la alegoría; y de la conexión entre el color como materia pictórica y los procesos psíquicos y físicos de la memoria dependía la duración de esa impresión visual del poder en los cuerpos novohispanos; asimismo llegamos también a dos de sus poemas diversos, un soneto “Mandas, Anarda, que sin llanto asista”, y un romance, “Allá va Julio de Enero”, donde las imágenes literarias, como en los poemas de Petrarca, evocan emblemas o divisas de amor herido, de modo que la imagen literaria es un emblema, y el emblema busca su signo visual en el poema. Si la Venus de Apeles, el escudo de Aquiles o las antiguas naves griegas de la Ilíada aparecieran en algún museo, esto resolvería el sentido de la traducción de las formas simbólicas de la cultura.

De acuerdo a lo expuesto hasta aquí, me interesa sugerir lo siguiente: ¿acaso el arco triunfal no fusiona, en su artificio efímero, los despojos históricos de una antigua técnica de la memoria artificial, a la vez que actualiza el contenido didáctico-moral de las enseñanzas y comentarios aristotélicos de Santo Tomás de Aquino y Alberto Magno? ¿Y entonces el Arco asume las funciones de un Teatro o un templo antiguo romano donde las imágenes-pinturas de los lienzos y los colores de los falsos jaspes y los bronces ordenan el relato histórico novohispano de las virtudes de las deidades políticas? Aún más, las similitudes corporales de los originales perfectos Virreyes o dioses con los héroes míticos -pero también virtuosos Príncipes e inventores de cosas- no son sino el resultado de la tarea arqueológica de las imágenes míticas que ha llevado a cabo Sor Juana entre chocolate y chocolate en el cortesano convento. De ahí que la traducción pictórica novohispana de esos “signos mudos” (Buxó 1989: 1275), “una cigüeña sobre un pie de hipopótamo” (Cruz 1957: 382, 948-949, 1138-1139), “un delfín rodeado a una áncora” (Cruz 1957: 387) hallados en las descripciones de las imágenes de los dioses antiguos, deja aparecer, entre el color y los símbolos de la monarquía virtuosa, un tiempo remoto donde la imagen original, fabulada o no, había tenido lugar. Así, en una carta a Francisco Calvi, Alciato escribe en 1521: “en cada epigrama describo un asunto precedente de la historia o de las cosas naturales, dándole un *significado memorable* con el fin de que los pintores, orfebres y fundidores puedan sacar de ahí esas insignias que llamamos escudetes y ponemos en nuestros sombreros” (Buxó 1989: 1275). En este sentido, si aisláramos los epigramas y otras formas poéticas de los lienzos y jeroglíficos del Arco Triunfal de 1680 junto con sus respectivos motes, y aquellos pintores y artesanos desconocidos novohispanos hubieran ilustrado el texto de sor Juana, acaso tendríamos hoy un Libro de emblemas sorjuanino.

En su “Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula” (Cruz 1957: 357) Sor Juana explica cómo ha instruido a los pintores y artesanos, desde su posición de erudita eclesiástica, acerca de la composición pictórica de los lienzos y los jeroglíficos de las cuatro basas del Arco. En el primer lienzo, la imagen de

Neptuno, es decir el virrey, acompañada de Anfitrite, la virreina, sigue el modelo de la descripción de Pausanias que Sor Juana ha encontrado en el libro *Imágenes de los dioses* de 1531 de Vincenzo Cartario acerca de una escultura hallada en un templo de Corinto:

y allí él estaba juntamente con su esposa Anfitrite en un carro; también podía verse al niño Palemón apoyado en un delfín; cuatro caballos tiraban del carro; dos tritones había al lado; en medio de la base que sustentaba el carro, estaba esculpido el mar y Venus que de él emergía acompañada de hermosísimas nereidas (Cruz 1957: 375, 680-686).

Por otra parte, en la primera basa de mano diestra, después de contarnos sobre la existencia de un templo antiguo en Egipto dedicado al dios Neptuno, en el cual estaba pintado también el dios Canopo, alumno de aquel, Sor Juana explica la composición técnica del Arco:

Copiose como lo describe Cartario [y lo cita]: ‘En cierto templo de Neptuno que estaba en Egipto, era venerado Canopo, navegante de Menelao, el cual se decía haber sido trasladado a los cielos, después de su muerte. *Su imagen era gruesa, pequeña y como redonda, con el cuello torcido y con muy cortas piernas.*’ (Cruz 1957: 394, 1403-1408, las cursivas son mías).

Asimismo, cuando en el cuarto lienzo le dedica al Virrey la virtud de la piedad mediante una imagen de la *Eneida*, agrega Sor Juana: “Virtud tan propia de príncipes, que los egipcios ponían en los cetros y reales insignias, una cigüeña sobre un pie del hipopótamo, animal feroz y cruel, para dar a entender que los príncipes han de anteponer la piedad al rigor.” (Cruz 1957: 382, 947-951). Así pues, no dejan de ser abundantes las referencias a las formas simbólicas de las culturas antiguas; ora noticias de Heródoto sobre sus viajes a otros pueblos, ora comentarios mitológicos de Diodoro Sículo; fuentes que, si eran narraciones mitológicas o fabulosas, también eran documentos históricos de la imaginación de los hombres, o mejor, de su temor y poder. “También por la mentira, la verdad se entiende”, dijo Quinto Curcio (Cruz 1957: 358, 48), pero lo podría haber dicho Ginzburg en el siglo XX.

### *Los usos políticos de la mitología*

Según la perspectiva historiográfica de Ginzburg acerca de las representaciones emblemáticas de los siglos XVI y XVII, las imágenes atravesaban “no solo las fronteras nacionales, sino también las fronteras confesionales” (Ginzburg 1989: 98) encauzando los significados simbólicos por los meandros de los niveles profundos de la conciencia. Sigüenza y Góngora llama a su Arco, de forma más explícita que Sor Juana, *Teatro de virtudes políticas*, y también considera héroes históricos a los mal llamados entonces, míticos personajes de los manuales y compilaciones de donde extraen la pictórica (*res picta*) y simbólica (*res significans*) información (Buxó 1989).

Recordemos que, asimismo, y dentro del orden de apreciaciones realizadas en este trabajo, Sigüenza se dedicaba al coleccionismo de piezas prehispánicas o de documentos valiosos del periodo colonial. En la explicación alegórica de Sor Juana, por otra parte, Sor Juana cita a Alciato (1555) y señala una curiosidad etimológica de la palabra “marqués” (Cruz 1957: 370), lo que ya, en el contexto erudito de la época, suponía

una cercanía con la anticuaria; asimismo relata otra indagación anticuaria, según la fuente de Vincenzo Cartario (1531): “Y los antiguos atenienses estaban en la tutela de Neptuno y Minerva, a quienes reverenciaban por dioses de la Sabiduría, tallando en una parte de sus monedas la cabeza de Minerva y en otra el tridente de Neptuno” (Cruz 1957: 365, 301-304).

No es imposible que Sor Juana haya estimado el uso, entre otros signos de las virtudes heroicas del pasado, del “escudo de Aquiles” o las “puertas del sueño” de Homero; sin embargo, la composición o combinación de mitología e historia contemporánea no permitía cualquier comparación, sino solo aquellas que volvían verosímil, o “suspensiva” de los afectos (Maravall 1975) la “similitud corporal” entre la virtud mítica ideada/encarnada en los héroes antiguos y el modelo original de los virreyes.

Insisto, no son pocas las relaciones entre la anticuaria y la mitología en el siglo XVII; los eruditos italianos comprendían que los relatos mitológicos y las fábulas heroicas antiguas eran fuentes inestimables de indagación histórica acerca de las costumbres y visiones de vida de culturas lejanas en el tiempo, pero también acerca de los usos políticos de la religión que, sospechaban, articulaba la difusión de los relatos. Es por eso que, tal como dijo Sor Juana, de este Arco Triunfal o “fábrica alegórica” se llevan “sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares” (Cruz 1957: 374, 633-634).

Así, Sor Juana y Sigüenza, junto con el Inca Garcilaso a principios del siglo, manejaban los códigos de aquellos que discuten en lo alto acerca de los modos de organización de las afecciones y creencias del pueblo. Pues, explica Sor Juana, “las fábulas tienen su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad, fueron realmente príncipes excelentes [...] o inventores de las cosas” (Cruz 1957: 359, 92-96); o “sabida es la historia de los Gigantes, que (dejando lo historial, en que se funda, como que fuese aquel soberbio Nembrot su caudillo para asaltar el cielo) dicen los mitológicos haber hecho guerra a los dioses” (Cruz 1957: 395, 1421-1424). O aclara Sigüenza, “Neptuno no es quimérico Rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió, con circunstancias primorosas como el haber sido el progenitor de los indios americanos” (Sigüenza y Góngora 1984: 177).

De modo que el conocimiento de la naturaleza, del misterio de la divinidad y de la política permanece ensamblado en la lengua de las imágenes que hablan estos poemas y explicaciones alegóricas del Arco. De hecho, Sor Juana insiste aquí, pero también en sus poemas de alabanza cortesana, en el temor divino que le inspira el atrevido intento de alcanzar mediante la copia la perfección de la figura original; deidades de la luz, estrellas de los navegantes, rayo de la ira real, sol o monarca de las luces, el lenguaje alude así a elementos relacionados con la ciencia en lo tocante a las teorías sobre el fenómeno de la luz desde una perspectiva filosófica y artística, pero también político-religiosa. Aún más, el “simulacro”, la “sombra fingida”, los “rayos visuales”, las “perspectivas siniestras” o los “cuerpos opacos”, son términos utilizados por Sor Juana cuyas significaciones guardan una relación analógica, dentro de los órdenes del conocimiento de la época, con las teorías acerca de los fenómenos dióptricos. Así, la sierva que copia a la divinidad puede ser herida por los rayos de la ira real, Faetón o Ícaro imprudente, pues ha ejecutado agravios en la

comparación: o bien, la alabanza de las perfecciones físicas y morales no ha alcanzado la altura del original, o bien no ha dejado aparecer con artificio lo invisible y ominoso debajo de la corporalidad de lo visual: el arte de la copia entonces, adquiriría connotaciones no solo morales, sino también jurídicas o penales. Aquí, de acuerdo a Ginzburg (1989), encontramos establecidas las coordenadas simbólicas de la política, la ciencia natural y la religión: lo alto y lo bajo. El astro solar, Apolo, Dios o Neptuno, pueden enojarse y castigar el delito de la soberbia del intento de copiar, retratar el modelo perfecto. Es decir, evidenciar el uso político de la religión en algún rasgo prosaicamente copiado; de ahí la necesidad de la presencia de Sor Juana en la composición del color y dibujos de los lienzos, debía cuidar que los artistas no copiaran lo fiel de los modelos, sino lo simulado (lo grosero, lo exagerado, lo disforme). Pues Sor Juana lo ha dicho muy bien, los Virreyes no tienen igual en la Naturaleza, y solo por fabulación se les busca un semejante, es decir una composición a medio camino entre la historia, la sombra, la imagen y la poesía.

#### Bibliografía:

Barthes, Roland, 1992. *Sobre Racine*, México: Siglo XXI.

Buxó, José Pascual, 1989. "Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)", en *Actas X, Asociación internacional de hispanistas, 1273-1278*, Centro Virtual Cervantes [en línea], consultado el 13 agosto de 2012. URL: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_4\\_049.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_049.pdf)

Cruz, Sor Juana Inés de la (1957), *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*, ed., de Alberto Salceda, México: Fondo de cultura económica.

Ginzburg, Carlo, 1989. "Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, España: Gedisa, 94-116.

Havelock, Eric, 1996. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona: Paidós.

Maravall, José Antonio, 1975. "Extremosidad, suspensión, dificultad", en *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid: Ariel, 417-448.

Paz, Octavio, 1994. "El mundo como jeroglífico", en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de cultura económica, 212-228.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, 1982. "Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe", en *Seis obras*, ed. de Bryant, William, pról. de Irving, Leonard, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 167-240.

Yates, Frances, 2005. "El lulismo como arte de la memoria", en *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 197-220.