

LUCÍA TENA MORILLO, *Y en cada verso un hechizo. La métrica en la lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*, Cáceres, Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones, 2021.

No es de extrañar que cualquier individuo familiarizado con los estudios literarios perciba como algo lejano el asombro que puede llegar a producir el hallazgo del letargo en el que algunos autores, ahora insertos en el canon, se vieron sumidos. No obstante, si bien podría esta discontinuidad causar indiferencia, es natural que despierte disconformidad a un versado en estos estudios que el «tardío» interés por un autor naciera de su mitificada figura y no a partir de aquello que le otorgó la fama y, posteriormente, vigencia: su obra.

Conforme a lo que nos transmite en la «Introducción» a su ensayo, es esta disconformidad la que empuja a Lucía Tena Morillo a rescatar la faceta de Sor Juana Inés de la Cruz como una excelente versificadora: de entre la profusión de publicaciones sobre la biografía de la jerónima, plagadas de hipótesis, y los escasos –y parciales– estudios métricos, contiene con este ensayo la investigadora en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Extremadura por grabar su nombre en la esfera de los estudios sorjuanescos, tomando como punto de partida las composiciones que Alfonso Méndez Plancarte agrupara bajo la denominación de «Lírica personal».

Dirige Tena Morillo el prefacio de su ensayo a la presentación y análisis de los que denomina los «tres escollos de la indagación sorjuanescas», a saber: la falta de una biografía universalmente aceptada, la falta de una edición completa y actualizada y el vacío de estudios formales desde la perspectiva métrica.

En lo que respecta al primer «escollo», señala Tena el patrón común al que se ciñen los distintos estudios biográficos de Sor Juana, que no es sino hallar respuestas a los vacíos documentales, preferentemente los que al nacimiento de la poetisa, su final abandono de las letras o su relación con la virreina se refieren.

Suelen ser articulados estos estudios en dos etapas: la etapa «pre-mendezplancartiana» y la «postmendezplancartiana», actuando como bisagra entre ambas la publicación en 1957 del último volumen –póstumo– de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de mano del erudito mexicano. Cierra la última etapa la efeméride del tercer aniversario de la muerte de la poetisa, que revitalizaría los estudios sorjuanescos, revitalización que ya despuntaba desde el descubrimiento de dos escritos inéditos –la *Carta del Padre Núñez* y los *Enigmas de la Casa del Placer*–. Tena sintetiza la reciente producción en torno a la jerónima en su epígrafe dedicado a las «Tendencias actuales»: estudios biográficos a partir del hallazgo de nuevos testimonios, estudios de autoría, o la lectura e incluso ficcionalización de la vida de la jerónima en clave ideológica.

En «Las trampas de la crítica» la autora nos expone una pervivencia marcada por las hipótesis, cuando no por la especulación e incluso la ficcionalización, de la que tomaron parte figuras tales como su primer biógrafo –o hagiógrafo–, el Padre Calleja, el psicoanalista L. Pfandl (responsable, de acuerdo a P. Ontañón, de algunos planteamientos erráticos sobre la vida de la monja), J. Bocous u Octavio Paz, a quien Soriano Vallès –y con la reticencia de Tena– responsabilizaría de incentivar el nuevo interés en la poetisa a partir de la publicación en 1982 de *Las trampas de la fe*.

De cara a la transmisión de la obra de la Décima Musa, dedica Tena los epígrafes «Las trampas de la crítica» y «La obra sorjuanesca y su historial editorial», marcando el inicio de la trayectoria editorial de la poetisa en la divulgación fragmentaria de su producción por América desde 1679, a causa de su origen en los encargos; se define este acceso a la obra de la poetisa en contraposición a la transmisión unitaria que conoció en la Península, un auténtico proyecto editorial impulsado por su mecenas, la condesa de Paredes. Dibujada la primitiva historia editorial, truncada por años de desprecio y olvido, plasma la autora su anhelo por un proyecto unificador actualizado, indicando la existencia, únicamente, de dos hitos que cumplen esta premisa: la obra completa en tres tomos, publicada en 1725, y la edición de Méndez Plancarte en cuatro tomos; es el primero de estos últimos, dedicado a la «Lírica personal», el que toma Tena como pauta para su estudio, articulado a partir del criterio métrico.

La escasa presencia de este criterio en los estudios sorjuanescos, y su reducción en gran medida al análisis bien de algún rasgo concreto o bien de una breve selección de textos, se presentan en «La cuestión métrica» como la motivación del ensayo, cuyo fin es evidenciar la

destreza de Sor Juana en el tratamiento de las distintas estrofas, que no es sino, a juicio de Tena, lo distintivo en la métrica de la Décima Musa.

Una vez demostrada la versatilidad de la pluma de Sor Juana Inés en el tratamiento de asuntos de diversa índole, debido tanto a la variedad temática como a la capacidad de ajustar estos a diferentes moldes estróficos, Tena emprende su análisis en «Los metros de la lírica personal», eligiendo los romances –su estrofa más cultivada– y las endechas como punto de partida.

Destaca Tena de la técnica de la jerónima su habilidad para introducir variaciones en los moldes tradicionales, tales como la asonancia en los versos impares o el ejercicio de diferentes metros y pies rítmicos en pro de la musicalidad de la pieza. Si bien la investigadora niega importantes cambios en la serie, demuestra el dominio por parte de la poetisa sobre la estrofa heredada, como nos confirman las piezas compuestas a modo de romance en «cuartetos» o «romance doble», con un ejemplo de romance concluido en copla de seguidilla.

A propósito de la rima, y retomando la primera variación que subraya la autora, se identifican en el corpus sorjuanescos diferentes métodos para dotar de musicalidad a la composición; en lo que respecta al rimado de los versos impares, identifica Tena varios tratamientos, que oscilan desde la asonancia de los mismos en las piezas a modo de cuarteta (abab) hasta el recurso de la rima interna, la paronomasia o la anadiplosis para el rimado de versos impares alejados. En lo que a la musicalidad se refiere, advierte la estudiosa una baja presencia de estribillos de entre el conjunto de romances producidos por la jerónima, si bien la misma se decanta por otros recursos para su consecución, tales como la anáfora y las estructuras paralelas. Logra, asimismo, la poetisa una excelente conciliación entre contenido y forma mediante el eco y la colocación de palabras, hilando términos pertenecientes al mismo campo semántico en vistas de la representación del contenido (romances 21 y 28, en los que se vale del hipébaton para plasmar el *topos* del paso del tiempo).

En cuanto al ritmo, examina Tena el debate existente entre la espontaneidad o la premeditación que presuponen los estudiosos a partir de la lectura de Sor Juana en la construcción de sus versos. Centran estos su atención en la rima interna, a lo que se suma la regularidad del patrón de acentuación, ofreciendo bien una solución a la lectura del poema desde un criterio subjetivo –es decir, desde la lectura personal–, bien desde criterios objetivos, los cuales se justifican desde la identificación de paralelismos fónicos en vista de los consecutivos

inicios en esdrújula o el contacto de dos sílabas tónicas, generalmente las sílabas sexta y séptima, que se suele resolver mediante la pérdida de intensidad de la séptima sílaba, cumpliendo, sistemáticamente, un patrón rítmico.

Se desenvuelve la Décima Musa en sus romances tanto en el cultivo de versos de arte menor como mayor: leemos en el corpus sorjuanesco desde romancillos en hexasílabos, endechas en heptasílabos y hasta romances heroicos en endecasílabo, de entre los cuales destaca el «laberinto endecasílabo», con distintas posibilidades en su lectura –bien en octosílabos, como romancillo o respetando el metro original–. Juega Sor Juana con los diferentes metros, combinando en sus endechas versos heptasílabos con decasílabos bimembres y endecasílabos, las llamadas endechas «reales». Es apreciable el talento de la poetisa en lo que al empleo de diferentes metros respecta en sus piezas destinadas al baile o de tonos provinciales; de este modo, hallamos en la producción sorjuanesca desde «jácaras», compuestas en octosílabos, «turdiones» en endecasílabos y hasta «panamás» en hexasílabos, metro ágil con inclinación a una musicalidad más que evidente, dotado de rima entre palabras agudas, infinitivos y juegos rítmicos, desligándose así del carácter grave de la endecha; confirma la habilidad de la poetisa en la elaboración de metros de distinta naturaleza la inclusión en este grupo de la «españoleta», construida mediante la alternancia de decasílabos y dodecasílabos.

Como colofón del apartado dedicado a los romances, se citan otras composiciones que Méndez Plancarte agrupara junto a los últimos, como es el caso de una pieza compuesta a modo de seguidilla, además de dos composiciones en latín: un *programma* y un *epigramma* en dísticos elegíacos, patrón del que la poetisa se valdría para la composición de cuatro coplas octosílabas con esquema romance.

Examinada la composición más prolífera en la obra de Sor Juana, dedica Tena un apartado al comentario de la producción en redondillas, con un total de quince composiciones, las cuales se definen desde su escasa experimentación a causa de la naturaleza musical de la estrofa; en vistas de su categorización, por tanto, se opta por una división temática, desplazando el criterio formal. Se subrayan dentro de este conjunto la versión española de una plegaria latina y cinco composiciones compuestas a partir del esquema del epigrama.

Del mismo modo, se categorizan temáticamente las treinta y siete décimas escritas por la Décima Musa, cuyo esquema general imperante se corresponde con el de la «décima espinela» –patrón octosilábico con rima abbaaccddc–, y es el tema el que condiciona la extensión

de cada composición (se caracterizan, por ejemplo, los poemas formados con décimas «de amor y discreción» por su larga extensión). Se aprecian las variaciones a las que la poetisa habitúa en dos décimas escritas en latín familiar, aunque siguiendo la prosodia y métrica hispanas (133 y 134), y en la décima 132, confeccionada mediante versos bimembres, para finalmente ser rematada en pie quebrado.

Valiéndose de la redondilla y la décima, compone Sor Juana sus glosas, de estructura bipartita: encabeza la composición un «tema» siguiendo el esquema de la redondilla, rescatándose los versos de esta en las cuatro estrofas glosadoras que le siguen en «décima espinela», si bien ejerce Sor Juana variaciones, como es perceptible en las glosas 135 y 136, donde ya prescinde la poetisa de la redondilla como molde estrófico para la presentación del «tema», ya decide no *glosar* todos los versos que en este aparecen, incluso resolviendo esta técnica en forma de «letrilla», de acuerdo a Méndez Plancarte. Nueve son las piezas que se agrupan en la categoría de «glosa», aunque cinco de estas sigan el esquema de la décima y cuatro sean descompuestas en quintillas dobles. Para la elaboración de las últimas, Sor Juana decide en tres ocasiones (140, 141, 142) repetir un mismo patrón –ababa–, para después introducir una variación en la cuarta (143): ababa.aabba. Bajo la denominación de «glosa», se inserta en este grupo una pieza que no cumple con el molde esperado, de ahí que sea considerada «de pie inglosable» (144): opta Sor Juana en esta ocasión por darle forma a su poema combinando una quintilla y cuatro redondillas.

Es en el soneto el modelo en el que la investigadora encuentra una mayor experimentación por parte de la poetisa novohispana. Tena aprecia un empleo generalizado del patrón ABBA ABBA CDC DCD, si bien registra hasta once sonetos que siguen el esquema rítmico ABBA ABBA CDE CDE. Fijando su atención en el patrón rítmico, concluye que no existe un patrón constante en las composiciones de Sor Juana, aunque sí se aprecia una mayor unidad acentual en los cuartetos: selecciona Tena como ejemplo el soneto 153, donde la poetisa opta por el endecasílabo melódico para la formulación del primer verso de los cuartetos. Una constante en el corpus sorjuanescos es la correspondencia entre la métrica y el contenido, de ahí que Sor Juana construya los versos destinados a advertencias u órdenes siguiendo el ritmo enfático, reforzando la intencionalidad con la introducción de imperativos. Destaca Tena un grupo de sonetos ilustrativos de la habilidad de Sor Juana en la introducción de variaciones: hallamos desde sonetos destinados a los certámenes, con rima forzada y tono humorístico (159 al 163), un soneto acróstico (200) y un juego literario, un

diálogo construido en sonetos, y estos, a su vez, en rimas paralelas (180 y 181).

Cierran el grupo de la «Lírica personal» otros tres modelos estróficos y poemáticos: la lira, el ovillejo y la silva. En lo que respecta a la primera, la Décima Musa se decanta por el esquema del «sexeto-lira» –7a 11B 7a 11B 11C 11C–, y si bien suele marcar el límite entre estrofas, identifica Tena un ejemplo (213) donde la poetisa prefiere enlazarlas. El ovillejo, estrofa reservada a la producción dramática, se divide en dos secciones: tres versos octosílabos con respuestas en pies quebrados, de rima pareada, y, por otro lado, una redondilla aclaratoria, cuyo verso final rescata los pies quebrados de la primera parte; ha sido puesta en tela de juicio la categorización del poema 214, debido a su composición en forma de silva, de versos consonantes pareados, aunque la estudiosa defiende su inserción en el conjunto de ovillejos, descartando así la opción de la silva. Las silvas de Sor Juana han sido analizadas en clave de proporcionalidad de sus versos en arte mayor y arte menor: es perceptible un mayor equilibrio entre estos en un epinicio gratulatorio, mientras que en su obra más célebre, el *Primero sueño*, se percibe una mayor presencia de los endecasílabos, debido a su tono grave.

Examinadas las composiciones que conforman el primer volumen de la edición de Méndez Plancarte, Tena Morillo desvía su atención a «Algunos procedimientos métricos», a saber: la diéresis, la rima interna y los juegos acentuales. Subraya del empleo de la diéresis su practicidad, ya que da opción a la poetisa a la adición de una sílaba, además de dotar de efecto a algunos términos («süave», «ruína»), cargando de expresividad la composición. Dilata la investigadora su exposición de la rima interna en la producción sorjuanesca, desgranando los métodos de los que se vale la Décima Musa para dotar sus composiciones de belleza rítmica: consigue la poetisa musicalidad mediante la repetición de palabras en versos próximos o seguidos, por lo que se vale de la homofonía, la hidra vocal o el poliptoton, persiguiendo, en ocasiones, ofrecer un efecto antitético o paradójico; del mismo modo, es perceptible la rima incluso en el interior del mismo verso –*homeoteleuton*–, generalmente para ofrecer un efecto bien paradójico, bien humorístico (de ahí que encontremos desde frases hechas hasta fórmulas iterativas), sirviéndose de la epanadiplosis, recurso común para la consecución de la rima interna, al igual que la anadiplosis; se recurre al eco generalmente con una motivación semántica subyacente (señala Tena el poema 41, construido a modo de «eco encadenado»), al igual que el quiasmo, el retruécano y la paráfrasis. En cuanto a

los juegos acentuales, Tena discierne un empleo desigual en la «lírica personal» y la «lírica colectiva», de mayor musicalidad: en la primera, la poetisa destina el uso de un patrón acentual a la delimitación de las partes del soneto o marcar un cambio en el tono, o bien decide erigir una composición sobre una armonía.

Hila la estudiosa, finalmente, en su ensayo, cada rasgo resaltado de la técnica de Sor Juana, rasgos que singularizan y distinguen su pluma, a pesar de la definición de la misma a partir del máximo exponente del culteranismo barroco, Luis de Góngora. Habría sido, precisamente, Góngora, junto al desprecio que padeció la corriente estética por él liderada, quien habría provocado, en parte, su caída en el olvido durante dos siglos, por más que la producción de la poetisa novohispana se desligue de este estilo esteticista, pues su obra va más allá y carga de erudición su más ilustre poema: el *Primero sueño*. Despertaría este olvido las «elucubraciones» que cercan la biografía de Sor Juana Inés, debido a la falta de interés general en su figura una vez empujada al ostracismo, ignorando los eruditos su faceta como poetisa, que con maestría aprehendió la tradición métrica hasta el punto de ser capaz de jugar y experimentar con la misma introduciendo variaciones y de ejecutar con excelencia, al mismo tiempo, los encargos recibidos.

La lectura del ensayo de Lucía Tena Morillo permite al lector el acceso a un contenido que, aunque necesariamente restringido en lo que respecta a la materia sometida a análisis, se presenta, sin retazos sueltos, como un producto cerrado, donde cada dato cumple una función dentro de una visión sistemática y ordenada. La profesora Tena Morillo convierte su obra en su bastidor, da y retoma puntadas sin descanso, cumpliendo eficazmente y con rigor su propósito como investigadora: plasmar pormenorizadamente la excelente y singular técnica de la Décima Musa, Sor Juana Inés de la Cruz.

ANDRÉS CASTRO MONTEAGUDO
Universidad de Sevilla