

Hacia el dinamismo, la creatividad y la feminización de la divinidad: Los villancicos  
asuncionistas de sor Juana Inés de la Cruz

by

Janice Ann Shewey

B.A., Montana State University, 2002

A Thesis Submitted in Partial Fulfilment  
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of Hispanic and Italian Studies

© Janice Ann Shewey, 2010  
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy  
or other means, without the permission of the author.

## **Supervisory Committee**

Hacia el dinamismo, la creatividad y la feminización de la divinidad: Los villancicos  
asuncionistas de sor Juana Inés de la Cruz

by

Janice Ann Shewey  
B.A., Montana State University, 2002

### **Supervisory Committee**

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Departmental Member  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

## Abstract

### Supervisory Committee

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Departmental Member  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

### ABSTRACT

This M.A. thesis consists of a close-textual reading of Sor Juana Inés de la Cruz's four sets of *villancicos* dedicated to the Assumption of the Virgin Mary (1676, 1679, 1685 and 1690), with a special focus on Sor Juana's marianism and a contrast with Juan Correa's painting, *La Asunción de la Virgen* (1689). This thesis will cover Sor Juana's innovation in her representation of Mary as a model of femininity, Mary's creative abilities, the crowning of Mary, Mary as a dwelling for God, Sor Juana's feminization of the divine, Mary's Assumption itself, masculine aspects and professions attributed to Mary, and Sor Juana's identification with the Virgen.

## Índice

Supervisory Committee .....	ii
Abstract.....	iii
Índice .....	iv
Lista de figuras .....	v
Acknowledgments .....	vi
Epígrafe.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo I —El villancico: historia del género en el mundo hispano.....	5
Capítulo II — Información biográfica sobre sor Juana.....	26
Capítulo III — El barroco: contexto artístico y cultural .....	38
La Catedral Metropolitana de México .....	39
La Sacristía de la Catedral .....	45
El Patriotismo criollo.....	50
Capítulo IV — Primeras aproximaciones a los villancicos asuncionistas de sor Juana .....	53
María como modelo femenino .....	56
Contraste pictórico: Juan Correa .....	59
La innovación de sor Juana: las apuestas.....	62
Capítulo V — La feminización de la divinidad .....	68
María y Cristo como afinidades y capacidad creativa de María .....	68
La Coronación y el poder de la Virgen .....	76
Capítulo VI — Papel dinámico de María.....	81
María como morada de Dios.....	81
La subida de María al cielo.....	87
Profesiones y aspectos varoniles.....	96
Identificación de sor Juana con María.....	100
Capítulo VII — A manera de conclusión: el marianismo y sor Juana .....	103
Bibliografía .....	116
Apéndice A <i>La Asunción de la Virgen</i> , Juan Correa (1689).....	122

## Lista de figuras

Figura 1: Juan Correa, <i>La Asunción de la Virgen</i> .....	122
--	-----

## **Acknowledgments**

This thesis could not have been completed without the encouragement, inspiration and keen insight of Dr. Beatriz de Alba-Koch.

I am also grateful to the faculty and staff of the Department of Hispanic and Italian Studies, especially Dr. Pablo Restrepo-Gautier and Donna Fleming, as well as Dr. Patricia Saldarriaga from Middlebury College for their care and guidance during this process.

And finally, my sincere thanks to family and friends, whose sacrifice was far greater than mine. For Finley Taverna and Justin Taverna, for your endless love and support.

No soy yo la que pensáis,  
sino es que allá me habéis dado  
otro sér en vuestras plumas  
y otro aliento en vuestros labios,  
y diversa de mí misma  
entre vuestras plumas ando,  
no como soy, sino como  
quisisteis imaginarlo.

—*sor Juana Inés de la Cruz*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> (1: 159, vv. 13-20).

## Introducción

La mayoría de los estudios de la obra de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) se han enfocado en los poemas y los ensayos, pero escasea mayor análisis de los villancicos, lo cual ampliaría el campo de estudio de la monja jerónima y también del entendimiento de la literatura colonial en general. A primera vista los villancicos pueden parecer simples ejercicios de versificación al seguir las pautas de ese género literario y musical, de contenido puramente ortodoxo, y sin mucha posibilidad de contribuir al estudio biográfico de la monja. No obstante, en sus villancicos existen componentes que celebran el rol de las figuras femeninas de la Biblia, la capacidad intelectual de la mujer y la feminización de la divinidad, entre muchas otras indicaciones, algunas obvias, otras ocultas, del pensamiento proto-feminista de sor Juana. Al examinar los cuatro juegos de villancicos dedicados a la Asunción de la Virgen María de 1676, 1679, 1685 y 1690, se detectan varios elementos que favorecen a la figura femenina, y aspectos que sugieren una identificación por parte de sor Juana con ella, a veces con el fin de legitimar su propia posición de escritora. En sus villancicos asuncionistas, sor Juana presenta a la Virgen como valiente, erudita, activa y participante de la grandeza del cielo. Sin embargo, lo extraordinario es que ella pudiera escribir estos versos que elevaban tanto a una mujer, que equiparaban a la Virgen con Cristo y que enfatizaban la representación creadora de María a pesar de que podrían haber sido considerados heréticos por la Inquisición.

Al ser canciones religiosas de baja estimación, el villancico significaba un terreno “seguro” para la escritura de una monja ya que pocos buscarían ahí fundamentos heterodoxos ni pensarían que ella hacía teología. La idea del villancico era demostrar la

capacidad del autor de contar un evento religioso de manera atractiva pero sin alterar los detalles básicos del acontecimiento. Creemos que sor Juana estaba completamente consciente de las sutilezas que se pedían de un villanciquero tanto como de la falta de aprecio del villancico como género literario. A nuestro parecer, ella aprovecha este género para promover ciertas nociones transgresoras, sobre todo las que tenían que ver con la mujer; ella se expresa dentro de las limitaciones religiosas y las deconstruye al mismo tiempo. A través de esta técnica de presentar a María como sabia, heroica y dinámica, sor Juana disuelve la noción tradicional de la divinidad como exclusivamente masculina y la invierte, dándose poder a sí misma y a su propio género.

A través de los villancicos antes mencionados, exploraremos los elementos del texto sorjuanino que alaban a la Virgen, intentando descifrar una adulación más fuerte o diferente de la típica adulación mariana barroca. Asimismo veremos cómo se ligan estas imágenes de María poderosa con lo que sabemos del pensamiento de sor Juana sobre la edificación de la mujer, y la manera en que el género del villancico y otros factores de la época colonial le permitían escribir versos que se acercaban a la herejía en lo que hoy reconocemos como su particular proto-feminismo.

Para justificar nuestra propuesta —que la representación de María por sor Juana sobrepasa la adulación mariana común— empleamos ejemplos artísticos y literarios comparativos que habrían influido o tocado a sor Juana, directamente e indirectamente. Citamos otras versiones de la Asunción como la del libro apócrifo, la *Leyenda dorada*, texto que junta varias interpretaciones sobre la muerte de la Virgen, y que según Elisa Vargas Lugo es un “resumen que constituyó la pauta para pintores y escultores” (84). Para ese aspecto artístico, dedicamos un apartado de esta tesis al contraste pictórico

entre el cuadro *La Asunción de la Virgen* (1689) del pintor novohispano, Juan Correa (1646-1716) y los cuatro villancicos asuncionistas de sor Juana.

Ya se ha contrastado una obra de arte con los villancicos de sor Juana: Clara Bargellini hace referencia a los paralelos entre las metáforas de los juegos dedicados a la Concepción (1689) y *La glorificación de la Virgen* de Cristóbal de Villalpando (1689) ubicada en la Catedral de Puebla, sobre todo en sus correspondientes representaciones de María con la Trinidad, y en los juegos de luz de la cúpula (218). Según Bargellini, la centralidad de la figura de María queda clara si tenemos en cuenta que la cúpula es “la corona de toda la capilla” (218). El tema principal de la cúpula es la protección que ofrece la Virgen ejemplificada en su capacidad de poder salvar a los fieles. Igual que en los villancicos de sor Juana, los demás personajes de la pintura de la cúpula alaban y veneran a María, destacando sus virtudes y valores (Bargellini 220).

Como los villancicos que vamos a examinar fueron compuestos específicamente para la Catedral Metropolitana de México, y la Sacristía se dedica al mismo tema de la Asunción, vamos a analizar cómo se desarrolló el programa decorativo del edificio para poder entender mejor el ambiente para el cual sor Juana escribió sus villancicos, y para tener en mente qué más se estaba creando en lo permanente de la Catedral, versus lo efímero del espectáculo villanciqueril.

A pesar de que sor Juana estaba encerrada en su convento, era muy activa en la vida novohispana. Ella escribía no sólo textos sacros sino comedias, la dedicación de un arco triunfal, cartas, tratados y poesía secular, o sea, obras públicas tanto como privadas. Además, a pesar de que la salida de las religiosas del convento estaba prohibida, sabemos que sor Juana recibía visitas en su locutorio de varias autoridades religiosas, de

los virreyes e individuos de la corte que iban a ver funciones literarias y musicales dentro del convento (Rubial García 156). En vez de pensar en la monja como “muerta en vida,” podemos considerarla como presencia dinámica en la vida política, religiosa y cultural novohispana, lo cual justifica una mirada a fondo del entorno sacro para el que fueron compuestos los villancicos y una contemplación de este género literario poco estudiado pero muy cultivado, y lleno de posibilidades.

## Capítulo I —El villancico: historia del género en el mundo hispano

A lo largo de los siglos, el villancico se ha caracterizado por la dificultad de ser definido, debido a la variabilidad de formas que se manifestaban desde el siglo XV cuando empezó a disfrutar de una estructura fija, aunque básica, hasta el XIX cuando llegó a denominar específicamente las canciones de navidad. Antes de que se delimitara firmemente, “villancico” era un nombre que se aplicaba a diversos tipos de composiciones, y que se observa en la variedad de definiciones que podía tener.<sup>2</sup> De los siglos XVI y XVII, la llamada, *época de oro* del villancico (Estrada Jasso 21), cuando se cultivó este género literario-musical con mayor interés, se concreta la definición generalmente aceptada por los estudiosos del villancico: obra musical con texto en lengua vernácula compuesta especialmente para una festividad eclesiástica como la Navidad, la Epifanía, el Corpus, los días de santos y las profesiones de monjas (Laird 70). Tess Knighton y Álvaro Torrente organizan los múltiples significados de “villancico” de la siguiente manera. Según ellos, por un lado hay la *forma* del villancico

---

<sup>2</sup> Algunas definiciones del villancico entre otras son: la de Juan Díaz Rengifo en *Arte Poética* (ed. 1606): “Villanzico es vn genero de copla que solamete se compone para ser cantado. Los demas metros siruen para representar, para enseñar, para descreuir, para historia, y para otros propositos, pero este solo para la musica” (30). Sebastián de Covarrubias (1611) define “villanescas” como “las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi,” y finalmente, el *Diccionario Autónimo* (1737) denomina el villancico como “composición de Poesía con su estribillo para la Música de las festividades en las Iglesias...” (citado en Tenorio, “El villancico” 453). De estas tres definiciones, Martha Lilia Tenorio deduce que “destacan, según el momento de desarrollo del género, tres aspectos: su carácter musical, su origen popular y su apropiación por parte de los poetas cultos y su final restricción al ámbito religioso” (“El villancico” 453).

con sus estribillo y coplas sin importar el contenido poético, el estilo musical y la función. Por el otro lado, perciben el *género* del villancico, es decir, todas las canciones en lengua vernácula interpretadas dentro de un contexto sacro. Añaden que la definición que dominaba durante los siglos XV y XVI es la que destacaba la forma del villancico, mientras que la segunda definición correspondía a finales del siglo XVI hasta medios del XIX (Knighton y Torrente 3). Al fin y al cabo, la característica que más reúne estas diversas interpretaciones del villancico es la variabilidad en sí.

De igual manera, los orígenes precisos del villancico permanecen ambiguos. La mayoría de los estudios coinciden en que lo más probable es que el villancico del siglo XV tenga sus raíces en el zéjel: poesía árabe con el fin de ser cantada,<sup>3</sup> y las cantigas medievales galaico-portuguesas. Estos dos géneros representan una forma poética común de la zona de la península ibérica y sus alrededores que se conoce por su combinación estribillo-copla (Laird 5) y por el elemento musical (4),<sup>4</sup> rasgos importantes del villancico posterior. Estos inicios demuestran la multiculturalidad de España, según Paul R. Laird (6). Por extensión, esta heterogeneidad original coincide con la existencia de las múltiples formas del villancico y su tendencia a resistir una definición exacta. Tras el paso del tiempo, estas modalidades literario-musicales se complicaron en su estructura y en sus rimas (Estrada Jasso 25), avance que llevó al zéjel aumentado y más libre (28), él que comenzó a acercarse al villancico renacentista.

---

<sup>3</sup> Para más información acerca del zéjel, consúltese el tercer capítulo de Andrés Estrada Jasso. El autor ofrece ejemplos del árabe-español Aben Guzmán (1080?-1160) y de fray Íñigo de Mendoza (s. XV) para mostrar cómo esta poesía se transmitió a la literatura castellana.

<sup>4</sup> No se conserva la música de los zéjeles y por eso la mayoría de los estudios de este género temprano se enfocan en sus particularidades puramente literarias (Laird 4).

Antes del siglo XV hasta mediados del mismo siglo, el villancico medieval<sup>5</sup> carecía de forma estable; simplemente se constituía de una sola estrofa y faltaba la glosa (Estrada Jasso 15)<sup>6</sup> que vendría más tarde en el siglo XVI (Tenorio, “El villancico” 456). Escrito sin reglas y para ser oído y no leído, el villancico simple mostraba temas tradicionales, sobre todo del amor, en su estructura que no se diferenciaba mucho del proverbio no rimado (Estrada Jasso 15). Su brevedad requería que fuera una pequeña síntesis de “emociones [que] brotan espontáneas, manifestación de pocos pero fuertes sentimientos elementales” (Estrada Jasso 15).<sup>7</sup> Estas impresiones básicas son el fruto del tono popular del villancico simple que permanecería durante la evolución del género y que se ilumina en la etimología del término: “villancico” que proviene de “villano”; es decir, de la villa.<sup>8</sup> La primera evidencia de la palabra “villancico” apareció en la composición del Marqués de Santillana, “Villancico fecho por... a unas tres fijas suyas” (Tenorio, “El villancico” 454), la cual emergió después de 1445.<sup>9</sup>

Durante la época de Santillana, a mediados del siglo XV, las catedrales españolas se reformaron estructuralmente para acomodar no sólo la interpretación de la música

---

<sup>5</sup> También se llama “villancico original,” “villancico simple” o “villancico primitivo.”

<sup>6</sup> Véase el segundo capítulo de Estrada Jasso para algunos ejemplos del villancico original.

<sup>7</sup> Estrada Jasso nota el uso de la pregunta para intensificar la expresión en el villancico simple (17). Este recurso retórico es una de las características del villancico simple que perdurará a lo largo de los siglos.

<sup>8</sup> *Villa* en latín se refiere a las casas en las afueras de Roma en las aldeas. *Villán* y *villano* son las palabras derivadas para denominar al campesino y hombre de baja condición social (Estrada Jasso 5). Para más explicación y documentación del término, véase el primer capítulo de Estrada Jasso.

<sup>9</sup> Existe cierta duda sobre si el Marqués de Santillana fue el primero en acuñar la palabra, “villancico” (Estrada Jasso 6). Laird también expresa la ambigüedad de los orígenes del término donde cita a Sánchez Romeralo que sugiere que el título de la composición de Santillana fue agregado después por un antologista del siglo XVI (4).

sacra, sino también empezaron a incorporar los recursos necesarios para la composición misma. La integración de las canciones sagradas en los servicios religiosos tampoco era desconocida, pero fue en este siglo que se diseminó esta música<sup>10</sup> por una diversidad de contextos ortodoxos (Knighton y Torrente 9). La incorporación de la música en un papel religioso más amplio fue parte de la conquista por la Iglesia de las formas de veneración populares que ocurrió en el siglo XV. La apropiación de la religiosidad pre-cristiana se extendió al villancico, que vacilaba entre sus raíces populares y la influencia que los poderes religiosos tenían sobre él (Knighton y Torrente 8).

Este tercer espacio que ocupaba el villancico, entre el mundo popular y el del control eclesiástico, exige la pregunta, ¿la existencia del villancico en las fiestas litúrgicas muestra el triunfo de la Iglesia al suprimir las formas pre-cristianas o es la incorporación del villancico la prueba del éxito de estos elementos en los contextos ortodoxos? Según Knighton y Torrente, las dos conclusiones son apropiadas (11). Esta posición intermediaria y precaria del villancico tras toda su historia, transformó el género en forma atractiva para el público, peculiaridad que contribuyó a su carácter perdurable pero también a su condición de ser sujeto a la persecución, incluso más tarde, de la Inquisición (Knighton y Torrente 8).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Knighton y Torrente se refieren a la *música polifónica*, o sea, de una o dos partes independientes (9), término que incluye al villancico.

<sup>11</sup> Uno de los instantes de persecución más disputados es si Felipe II prohibió la interpretación de los villancicos en su capilla. Según Laird, el rey ordenó por decreto real (1596) que no se cantaran estas canciones. Sin embargo, su decisión no tuvo ningún efecto, lo cual muestra su popularidad en la corte (29). Knighton y Torrente disputan esta llamada “leyenda” al señalar la apreciación del género por parte de Felipe II. De todas maneras, ellos consienten en que hubo condenación de ciertas autoridades religiosas y moralistas. Aseguran que a pesar de esto, el hecho de que se integrara con tanto éxito al villancico en las liturgias demuestra la estima que logró el villancico (10).

En fin, los mediados del siglo XV trajeron con si la entrada incondicional del villancico en el escenario religioso, con todas las ventajas y desventajas que implicaba este traspaso. Además de concretar el entorno en que se interpretaba esta moda de canción sagrada, a fines de este siglo, también se consolidó la estructura del villancico. Su forma fija constituía de un estribillo de dos o tres versos (Tenorio, “El villancico” 456). Juan del Encina (1468-1529), villanciquero español, explicó detalladamente la estructura de este género en “Arte de poesía castellana” (1496).<sup>12</sup> Escribió, en resumen, que el villancico se caracteriza por estrofas de versos que muestran mucho cuidado en la métrica y la rima, en contraste con el primitivo, en el cual había más libertad (Estrada Jasso 9).

Al llegar el siglo XVI, el villancico simple había evolucionado a su mayor extensión:<sup>13</sup> el villancico glosado (Tenorio, “El villancico” 456), lo que para Juan Díaz Rengifo en los finales del siglo era “vn genero de coplas en que se va explicando alguna

---

Más tarde, el famoso tratado musical de Pietro Cerone, “El melopeo y el maestro: Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber” (1613) cita al apóstol Pablo sobre la música apropiada para la iglesia. Dice que el villancico no es capaz de crear un ambiente de veneración adecuado y que el uso de la lengua vernácula en sus textos no es suficientemente devocional, ni espiritual. Los estudiosos están de acuerdo en que el villancico siguió gozando de un papel muy importante en los contextos de veneración en España, visto en la voluntad, por parte de las catedrales, de gastar considerables sumas de dinero en su interpretación (Laird 31).

Las tendencias de la Ilustración de la segunda mitad del siglo XVIII traerían la desaparición del género literario-musical en España y Nueva España, debido a la vuelta de la opinión general de que el villancico era un género impropio para los servicios religiosos (Laird 146).

<sup>12</sup> Consúltese Juan del Encina, capítulo VI, del primer tomo para un ejemplo de las intrincadas reglas que dictaban cuáles versos cabían dentro del género del villancico, según él.

<sup>13</sup> La poesía del siglo XVI se conoce por la influencia italiana en el estilo y en la métrica, fenómeno atribuido al versificador Garcilaso de la Vega (Laird 27) que se considera responsable de esta transformación poética en la Península.

breve sentencia con muchas palabras, y versos” (41).<sup>14</sup> El villancico glosado empieza por un estribillo,<sup>15</sup> de uno o pocos versos con una o dos rimas que se repiten al final de cada estrofa (Estrada Jasso 44). El estribillo forma el centro no sólo de la estructura del villancico sino también de la temática (Estrada Jasso 54). La glosa<sup>16</sup> amplifica y explica el tema que formula el estribillo (Estrada Jasso 50). Al final del estribillo puede haber la vuelta, con la misma rima, que comunica la repetición de parte o todo del villancico original (Estrada Jasso 20).

El siglo XVI también marcó un aumento en la cantidad de villancicos dedicados a los temas divinos (Escorza 69) y aparecieron las primeras colecciones de villancicos sacros (Tenorio, “El villancico” 459). Juan José Escorza considera este entorno sagrado un “extraño destino de un género que en su vida secular había tocado los límites de lo erótico y lo procaz” (70). Siguiendo esta vena, Octavio Paz explica cómo el villancico religioso tomó como ejemplo la canción erótica (72).<sup>17</sup> El villancico religioso tenía el fin de ser didáctico y de alabar a un santo o a una persona, características que influyeron en la estructura del villancico del siglo XVI. Para cumplir con sus requisitos de ser

---

<sup>14</sup> Y sigue: “Y porque esta composicion despliega, y declara lo que contiene aquella sentencia, que es como Texto, a la manera que la lengua nos manifiesta los conceptos del entendimiento, por esso se llama Glossa” (Rengifo 41).

<sup>15</sup> Términos sinónimos de estribillo incluyen *cabeza*, *pie*, *mote*, *sentencia*, *copla*, *refrán* y *ritornello* (Estrada Jasso 44).

<sup>16</sup> Glosa también se conoce por varios nombres: *estrofa*, *copla* y *pie* (Estrada Jasso 50).

<sup>17</sup> Paz se detiene en una discusión de los orígenes de la literatura colonial y concluye que se divide en tres corrientes: la culta, la popular o tradicional, y la evangelizadora. Según él, la literatura tradicional es la que llega al continente con los conquistadores y se conoce por la poesía de metro corto que tiene sus raíces en la Edad Media como el canto y el baile. Aquí es donde vemos la influencia de la canción erótica como modelo para el villancico. Paz continua, “el otro extremo es una poesía italianizante y latinizante, nutrida por la estética del renacimiento tardío” (72) y que los hijos de los conquistadores transplantaron a México. Y la tercera era la literatura didáctica destinada a evangelizar a los nativos.

educativo, el villancico sacro tenía muchas coplas para ilustrar varias emociones (Estrada Jasso 52) y no sólo una impresión elemental, como el villancico anterior simple y más corto. El villancico religioso también se caracterizaba por su tono alegre y de fiesta en sus adulaciones (Estrada Jasso 57).<sup>18</sup> A pesar de ser mayormente religioso, el villancico no era poesía mística aunque los grandes místicos españoles del siglo XVI, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, escribieron villancicos para sus monasterios (Estrada Jasso 59).

Al otro lado del Atlántico, apareció el villancico glosado en Nueva España (Estrada Jasso 21) durante el siglo XVI con una estructura y temática precisas (1). La mayoría de ellos no llegaron a publicarse, pero sabemos que el villancico novohispano seguía las grandes influencias peninsulares aunque conservaba cierto individualismo (Tenorio, “El villancico” 476). El gran villanciquero de la zona de este siglo, Fernán González de Eslava (1534-¿1601?) imitaba tales tendencias, como el interés por ser didáctico y expositivo aunque también anticipaba algunos elementos que más bien pertenecen al conceptismo del siglo XVII (Tenorio, “El villancico” 481). En su tono educativo, los villancicos de Eslava ejemplifican el género que usaban los misioneros en el teatro evangelizador (Tenorio, “El villancico” 471) durante esta época.

No obstante, en el siglo XVII, el villancico novohispano se convirtió en una moda que ya no se planteaba para evangelizar como en el siglo anterior, sino para simplemente reforzar las persuasiones católicas ya establecidas. Este estilo literario-musical se transformó de un género para todos a uno destinado a un público ya convertido, urbano y cultivado. El objetivo del villancico ya no era enseñar sino

---

<sup>18</sup> Refiriéndose al tono alegre de los villancicos novohispanos del siglo XVII, Tenorio nota que no hay villancicos de la muerte de Jesucristo, por ejemplo (“El villancico” 476).

entretener a los fieles criollo-mestizos (Tenorio, “El villancico” 473) con historias religiosas conocidas (468). Aunque el público no esperaba nuevas innovaciones temáticas, los villanciqueros mostraban su ingeniosidad creativa al tratar los relatos cristianos de santos o de fiestas importantes ya muy usados, pero de manera interesante e innovadora (Tenorio, “El villancico” 476).

Martha Lilia Tenorio señala cómo el villancico nos proporciona una nueva comprensión de la sociedad colonial: “Acercarse a los villancicos es acercarse a esa poesía de circunstancia que refleja cómo una sociedad se gozaba a sí misma, se celebraba [...]” (“El villancico” 472). El villancico servía para reverenciar a los santos o los misterios en fiestas religiosas, conmemorar la llegada de un nuevo virrey junto con la construcción de un arco triunfal, o dedicarse a un acontecimiento importante o inexplicable (Tenorio, “El villancico” 472), entre muchos otros contextos, y siempre con mucha pompa y fanfarria. La cantidad y variedad de instrumentos que podía integrar la orquesta<sup>19</sup> y la suntuosidad ornamental del evento<sup>20</sup> creaban un verdadero espectáculo, “un medio de ostentación, una forma de deslumbrar y captar la atención y la voluntad

---

<sup>19</sup> Robert Stevenson lista los instrumentos que reunió Antonio de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de Puebla, para el villancico de sor Juana dedicado a San Pedro Apóstol de 1691: “[...] Salazar assembled no fewer than fifteen instruments. These played short solo passages in the following order: bugle, trumpet, sackbut, cornett, organ, bassoon, violin, shawn, marine trumpet, bass viol, cittern, vihuela, small rebeck, bandore, and harp” (citado en Tenorio “El villancico,” 494).

<sup>20</sup> Lothar Siemens Hernández proporciona una descripción de una escena típica en que se supone que los villancicos fueron interpretados: “At Christmas, Easter and Corpus Christi, the public flocked to the great churches as on no other days of the year to hear these carols—which were doubtless livelier and worldlier than the Latin music. They also went to see them, for not infrequently the carols were sung and performed with some degree of stage art by the choirboys. The walls of the churches were decked with sumptuous hangings, and the floor was covered with sweet-smelling leaves or pine branches on which the public could sit” (citado en Underberg 305 y Stevenson, *Christmas Music* 25).

del público” (Martínez Gómez 108). Hablando específicamente de la fiesta barroca y por extensión la fiesta religiosa, José Antonio Maravall dice:

[A] su vez deben dar la medida de la potencia de aquel que la ha hecho posible [...] El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa, para la brevedad de unos instantes de placer. (483)

Siguiendo la inclinación barroca por la heterogeneidad del “arte total”<sup>21</sup> y al querer impactar al receptor, estos versos llegaron a ser un ejemplo excelente de la escritura barroca porque incorporaban el conceptismo en sus juegos de palabras y en sus metáforas ingeniosas (Tenorio, “El villancico” 484). El gusto barroco por el rebuscamiento literario también se extendió a la estructura del villancico del siglo XVII. A lo largo del siglo, brotaron múltiples formas de villancicos que se complicaron, sobre todo en la métrica y en el estribillo (Tenorio, “El villancico” 466). Algunos incluían jácaras, o versos que usaban el dialecto de los jaques<sup>22</sup> y ensaladas o ensaladillas que venían al final de la composición y que mostraban una variedad de estrofas sin forma fija, a veces con el uso de dialectos de diversos grupos raciales (Escorza 73) o personajes populares (74). Con frecuencia, los villanciqueros empleaban la apuesta, recurso retórico que invita la intensificación y el aspecto dramático del evento del que se

---

<sup>21</sup> Giovanni Careri explica el “arte total” como la combinación de diversas disciplinas artísticas para rodear a y conmover al fruidor (7). Se refiere al conjunto de arquitectura, pintura, y escultura típico de la época barroca, pero que se puede aplicar con mucha facilidad a la literatura que se mezclaba con elementos musicales o que juntaba varios niveles lingüísticos e idiomas para acercarse al público étnicamente heterogéneo y particular de la Nueva España.

<sup>22</sup> Esta palabra deriva de “xaque” que según Covarrubias, significa “en germanía el rufián,” o sea, “[j]erga o manera de hablar de ladrones y rufianes, usada por ellos solos y compuesta de voces del idioma español con significación distinta de la verdadera, y de otros muchos vocablos de orígenes muy diversos” (“germanía,” def. *Diccionario de la lengua española*).

trata. Normalmente el verso vacilaba entre dos opuestos para presentar y aclarar los extremos del misterio del villancico en cuestión, y según Tenorio, refuerza el aspecto didáctico del género (“El villancico” 489).

El auge en la innovación estructural del villancico corresponde con el apogeo en la cantidad de villancicos compuestos tanto en la Península como en Nueva España, región que experimentó mayor abundancia creativa en el último tercio del siglo XVII hasta mediados del siguiente (Tenorio, “El villancico” 475) y siempre de acuerdo con las peculiaridades del estilo musical barroco en España de la misma época (Tello, “Música y músicos” 469). Para que se crearan y se interpretaran tantos villancicos, se precisaba un conjunto de diferentes esfuerzos profesionales para tal espectáculo. Escorza nota que hacía falta “un conglomerado de músicos, cantores, decoradores, utileros, impresores y administradores” (73), junto con los villanciqueros mismos y los maestros de capilla que componían la música para acompañar los villancicos.<sup>23</sup> Tal ceremonia artística también implicaba un patrocinio muy grande no sólo para financiar a la gente involucrada y la cantidad de villancicos compuestos, sino también por el requerimiento de que cada fiesta religiosa tuviese un nuevo villancico.

Una de las características más notables del villancico del siglo XVII, que mostró sus primeros indicios en el siglo XVI, es el deseo, y a veces hasta la obligación, por la novedad artística. Se esperaba que cada fiesta tuviese su villancico original, que no

---

<sup>23</sup> Aurelio Tello anota varios participantes en la creación y representación de los villancicos: “Por lo menos durante el siglo XVII, las capillas musicales de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca mantuvieron un ininterrumpido ritmo de actividades [...] [C]omo en España, nuestras catedrales contaban con una capilla musical integrada por un maestro de capilla, un número no muy grande de cantores, todos hombres, de seis o niños de coro que reemplazaban a las voces femeninas, y de ministriles o instrumentistas que doblaban las partes vocales de la polifonía” (“Música y músicos” 469).

perteneciera al que se compuso el año anterior para la misma ocasión. En la jácara de su último villancico dedicado a la Asunción de María (1690), sor Juana describe esta práctica:

Porque en la Iglesia se estila  
que se canten cosas nuevas,  
y si en su Jacarandina  
no hay algo de novedad,  
en vano se desgañita,  
porque nadie ha de escucharle.<sup>24</sup> (2: 161, vv. 93-8)

Laird concluye que la gran necesidad de originalidad suponía una calidad poética menos prestigiosa que otras formas de escritura, observada en los villancicos compuestos sobre la marcha por poetas de poca práctica (153). Sin embargo, también existen villanciqueros importantes y de gran habilidad como Juan del Encina, González de Eslava, Luís de Góngora, Lope de Vega, Manuel de León Marchante y sor Juana Inés de la Cruz.

Por extensión, los maestros de capilla tenían que seguir este ritmo apresurado en la composición del acompañamiento del villancico. Según Knighton y Torrente, algunas catedrales españolas exigían más de 50 villancicos al año,<sup>25</sup> aunque volvieran a usar villancicos de fiestas “menores” (9). Normalmente se esperaba que los maestros de capilla compusieran 10 á 30 villancicos al año, lo cual implica que se escribían cientos

---

<sup>24</sup> Curiosamente, en este villancico, sor Juana también alude al hecho de que, a lo mejor, no se escuchaban las palabras de sus versos cantados en la Iglesia.

<sup>25</sup> Laird cita la descripción del trabajo de un maestro de capilla en la Catedral de León en 1663 que escriba casi 75 villancicos al año (153).

de miles de villancicos en las regiones de influencia ibérica y que existen hoy día decenas de miles de ellos (10).<sup>26</sup>

A pesar de la cantidad de villancicos que se compuso a lo largo de los siglos, su rol exacto en los servicios religiosos no queda del todo claro. Según Cyril A. Jones, se escribían los versos del villancico como componente principal, y más tarde la música para acompañarlo que no existía para ser disfrutada por sí misma (319). No obstante, existe cierta evidencia que el mensaje verbal tenía pocas posibilidades en llegar a la mayoría de los feligreses durante y después del servicio religioso. Knighton y Torrente dedican un apartado de su Introducción al tema en que explican cómo la acústica de las catedrales españolas no facilitaba la claridad oral. Argumentan que sólo a poca distancia del coro se podrían entender las palabras del villancico y que esa parte de la catedral estaba reservada para la élite, cuya mayoría sabía leer y escribir. Los demás fieles habrían entendido algunas palabras sueltas y repetidas, y no entendían las liturgias en latín. Estos investigadores mantienen que el esfuerzo por parte de los poderes eclesiásticos en llenar el villancico de elementos dogmáticos realmente tuvo poco éxito para la mayoría de la población que, al fin y al cabo, habría considerado estas canciones

---

<sup>26</sup> La colección más extensa de villancicos de la época colonial en el Nuevo Mundo reside en la Catedral de Puebla de los Ángeles, México (Catalyne 75). Sus servicios religiosos y música de mucha riqueza se debieron a sus grandes recursos económicos, el ánimo que daban los poderes eclesiásticos a su composición y la vastedad del área del coro de esta catedral (Catalyne 76). Sor Juana escribió al menos tres villancicos para la parroquia de Puebla: los versos dedicados a la Concepción 1689, la Navidad 1689 y San José 1690 (Atribuibles: Asunción 1681, Navidad 1678, San Pedro Apóstol 1680, 1684 y 1690). Consúltese Catalyne.

como música solemnizadora pero secular dentro del entorno religioso.<sup>27</sup> También es cierto que se imprimían muchos villancicos pero sólo una pequeña parte de la población se habría acercado a tales publicaciones, por cuestiones económicas e intelectuales debido al pequeño número de españoles (y en nuestro caso, novohispanos) que sabían leer y escribir (Knighton y Torrente 11).

Si dejamos a un lado la cuestión de la verdadera influencia de los textos del villancico en la mente pública y popular, no se disputa la fuerza que manejaban los poderes religiosos y políticos en la composición de esta música. Conforme al elemento propagandístico del arte barroco,<sup>28</sup> el control que ejercían no era aparentemente dominante, como explica Bernardo Illari quien discute la construcción de la identidad latinoamericana en el villancico. Illari sostiene que, más bien, el poder se infiltraba por la hegemonía de manera oculta pero resistente, fenómeno visto en la forma en que las estructuras que promulgaban la composición del villancico también eran las que prescribieron su contenido, y los artistas hasta cierto punto se limitaban a sí mismos según el riesgo que percibieran (427). Por otra parte, Illari observa que, en realidad, no

---

<sup>27</sup> Ningún investigador consultado menciona la posibilidad de que no se distinguieran las palabras cantadas en los villancicos debido a la acústica de las catedrales en Nueva España.

<sup>28</sup> En su estudio clave, *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*, José Antonio Maravall plantea esta particularidad del barroco. Refiriéndose a la violencia dice: “Esos sentimientos [de violencia] no sólo son tolerados, sino con mucha frecuencia fomentados por los mismos órganos del poder, tal vez para ambientar la aplicación de sus propias medidas represivas, pero más bien, a nuestro entender, para excitar las pasiones de las masas, a las que se dirigía y en las que se apoyaba, a fin de hacer más cerrada su adhesión, más ciega su obediencia y su aceptación de una política, más enérgica su intervención cuando hubiera que acudir a ellas, en caso de guerra interna o externa” (332). En términos de nuestro tema, Maravall relata: “No cabe duda de que el espectáculo, popularmente mantenido, desenvuelto ante las masas, de la violencia, del dolor, de la sangre, de la muerte, fue utilizado por los dominantes y sus colaboradores en el Barroco, para conservar atemorizadas a las gentes y de esa manera lograr más eficazmente su sujeción a un régimen integrador” (333).

importa el grado de censura que exista, el artista que desea expresar la oposición, encontrará alguna manera de cumplir con su meta (412). El aspecto popular del villancico en particular permitía más libertad para que los villanciqueros que querían, pudieran plantear su disidencia hacia las doctrinas de la Iglesia (Illari 414). En todo caso, Illari concede que al estar bajo el control eclesiástico, el villancico difundía la identidad católica española porque se censuraba el texto antes de que se mandara a recibir su acompañamiento musical (412).<sup>29</sup>

Este punto es uno de los ejemplos que hacen la mera existencia de los villancicos de sor Juana tan interesante. Diversos investigadores han destacado los elementos del paganismo y el gnosticismo del cristianismo temprano en sus obras, como Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*.<sup>30</sup> Sor Juana estudió con mucho interés el hermetismo, la Cábala y los elementos del neoplatonismo que la llevaron a consolidar su propia filosofía heterodoxa (Egan 328). La presencia de elementos heterodoxos en los textos de sor Juana es asombrosa, considerando el fervor con que la Inquisición condenaba las filosofías que iban en contra de la ideología católica.

Geoffrey Baker concuerda con Illari sobre el efecto principal de la propaganda artística en la época barroca y añade que los villancicos formaban una buena parte de esta fuerza. Baker nota el poder que tenía este género, a través del texto y la música, no

---

<sup>29</sup> En otro análisis importante del barroco, *La ciudad letrada*, Ángel Rama alude a que los escritores mismos comparten la responsabilidad de crear una identidad latinoamericana y que participan hasta cierto punto en la propaganda que explica Maravall (citado en Baker 401).

Para más información sobre el villancico como medio propagandístico tanto para la autoridad eclesiástica como para la monarquía en España, véase Alain Bègue.

<sup>30</sup> Para mayor discusión de estas influencias en la obra de sor Juana, véase los capítulos de Paz: “El mundo como jeroglífico,” “La madre Juana y la diosa Isis” y “Reino de signos.”

sólo en tener cierta influencia sobre los fieles, sino que también comunicaba las jerarquías ya existentes en la sociedad (402). Los grupos que ejercían su poder sobre las masas utilizaban el villancico como recurso para dar la impresión de una cultura hispana bien definida y común, pero en realidad sólo servía para imponer y hacer perdurar la hegemonía española en la colonia al tratar de convencer al público del orden social que promovían los intereses de la élite (Baker 403).<sup>31</sup>

Este deseo de fijar las personas en grupos claramente establecidos se ejemplifica mejor en el villancico étnico, que se enfocaba en las diferencias y caracteres considerados ajenos, que pertenecían a los grupos raciales no dominantes del imperio español (Baker 403).<sup>32</sup> Existe la inclinación de admirar estos villancicos hoy día por su superficial inclusión de los diversos grupos étnicos y su reconocimiento de la multiculturalidad de las sociedades española y novohispana. Sin embargo, Baker argumenta que el villancico étnico no representaba la realidad racial de Nueva España, sino el deseo por parte de las autoridades de imponer el orden social (401). El villancico étnico de la colonia narraba el supuesto comportamiento representativo del negro, como el amor por la música y la danza, y de acuerdo con el tono alegre del villancico en general, incorporaba el humor (Baker 399).<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Aunque posteriores, un ejemplo de las artes plásticas reminiscente de la misma meta propagandística son las pinturas de castas que servían en parte para hacer recordar a la gente que Nueva España (y por extensión, la corona española) seguía siendo un territorio jerárquico, a pesar de la mezcla de razas que la caracterizaba (Katzew 40). Para más información sobre este gusto artístico y sus numerosos ejemplos, véase Katzew.

<sup>32</sup> Laird da un inventario de las etnias que se encuentran en los textos de villancicos: alemanes, asturianos, catalanes, castellanos, criollos, españoles, franceses, gallegos, gitanos, guineos y negros, indios, irlandeses, italianos, jácaros, latinos, mestizos, moriscos, portugueses, turcos y vizcaínos (168).

<sup>33</sup> Laird argumenta que el villancico étnico en España no presentaba siempre imágenes negativas de las distintas culturas de la Península. Dice: "It is fascinating to note how

Los ejemplos de villancicos étnicos más conocidos son los de sor Juana,<sup>34</sup> por los cuales ha sido admirada por su inclusión del negro en un contexto sacro y público, de aparente manera compasiva.<sup>35</sup> Un caso, entre varios, es la ensaladilla del juego a la Asunción de 1676, en que ella reconoce el trabajo deshumanizante del negro africano en la sociedad colonial:

Iguale yolale,  
 Flacico de pena,  
 que nos deja ascula  
 a turo las Negla.  
 [...]
 Déjame yolá,  
 Flacico, pol Ella,  
 que se va, y nosotlo  
 la Oblaje nos deja. (2: 16, vv. 37-40 y 49-52).

Baker observa que este es un instante en los villancicos de sor Juana en que un negro está triste, y además, la monja hace referencia a “the ‘darkness’ of their predicament and in particular to the *obrajes* (textile mills) where many Negroes [sic.] worked in terrible conditions” (404). A través de esta atención a las condiciones de vida de los negros, la representación de ellos por parte de sor Juana es excepcional en el corpus de villancicos étnicos (Baker 404).

---

much Spaniards were reminded of the multicultural nature of their society in their villancico services” (168). No obstante, nos parece imprescindible analizar el caso en más detalle antes de concluir que los villancicos étnicos son un mero relato simpático del multiculturalismo del imperio español.

<sup>34</sup> Paz nota que otros villanciqueros habían empleado el habla de los negros en sus villancicos: “Góngora había hecho prodigios con el habla de los moros y los negros [en sus villancicos]” (418).

<sup>35</sup> Yolanda Martínez-San Miguel dice que en el villancico número 274, la ensalada del juego a la Asunción de 1685, “se legitima el habla negra como modo de comunicar un saber religioso a un público más masivo [...]” (641).

A pesar de esto, Escorza mantiene que, aunque parezcan dar voz a los negros, en realidad los villancicos étnicos de sor Juana no hacen más que mantener la marginalidad de este grupo y los estereotipos que tenía la sociedad colonial (405),<sup>36</sup> opinión reiterada en el capítulo de Baker por la exclusión que ejercía sor Juana de una representación verdadera de las expresiones subalternas de la época (407). Juana Martínez Gómez también ve el asunto desde esta perspectiva al insistir en que: “Indios, negros y las demás figuras de la plebe humana se proyectan, sobre todo, como fieles y devotos cristianos, aunque se haya querido ver en los textos que los acogen un avance de la posterior literatura de compromiso político y protesta social” (105). Ella nos recuerda que a pesar del “aparente carácter participativo de los villancicos,” las misas eran dirigidas y planificadas extensamente por las autoridades eclesiásticas y especialistas para “actuar en los momentos más solemnes del ritual religioso” (105), lo cual indica que sólo por mencionar una variedad de etnias, no podemos asignarles a los villancicos un mensaje social igualitario. Paz aclara los motivos de sor Juana: “[La poesía culta] aceptó los elementos nativos ... [n]o por nacionalismo sino por fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico” (85). El poeta nota que sor Juana teje una lengua de los indígenas, el náhuatl y el argot de los criollos y mulatos en sus villancicos, y resume que no le inspira tanto “un nacionalismo poético” como “una estética universalista” y

---

<sup>36</sup> Según Baker, aunque sor Juana abarca situaciones sociales difíciles en sus villancicos étnicos, la solución es siempre la obediencia al rol social establecido y no la reforma de la injusticia en cuestión (405). Cita el juego de villancicos a la Asunción de 1679, en que María ascendió al cielo por ser buena esclava: “Ésa sí qui se nomblaba / ecrava con devoción, / e cun turo culazón / a mi Dioso serviaba: / y polo sel buena Ecrava / le dieron la libertá” (2: 73, vv. 64-9).

“se complace en recoger todos los pintoresquismos y hacer brillar todos los particularismos” (85).

Debido a la demanda por los villancicos, era práctica común de los poetas tomar prestados los textos de otros autores y reutilizarlos como simple inspiración o incluso apropiarse de los poemas mismos, incorporando sus textos en nuevas composiciones (Laird 157).<sup>37</sup> Por ejemplo, Tenorio analiza los textos de sor Juana en que se observan influencias del villanciquero español, Manuel de León Marchante (1631-1680).<sup>38</sup> Articula: “No cabe duda, pues, que el gran maestro de sor Juana en la confección de villancicos fue León Marchante. Los villancicos sorjuaninos serían muy diferentes de no haber mediado la enseñanza del poeta español” (Tenorio, “Sor Juana” 555). Concluye que sor Juana tomó prestados ciertos textos de él, pero a la manera particular de ella: se apropió de la inspiración del español, siempre “superando a su modelo” (561).

Es claro que los villancicos de sor Juana son no solamente numerosos sino también ejemplos del perfeccionamiento del género. La vida de ella coincidió con los años de mayor experimentación en la métrica de la poesía hispana (Tenorio, “El villancico” 493), y ella formaba parte importante del desarrollo de este género músico-literario. A pesar de probablemente considerarlos *arte menor* (Tenorio *Los villancicos*

---

<sup>37</sup> Laird cita el cuarto villancico del juego dedicado a la Navidad de sor Juana: “Hoy que el mayor de los reyes” que se cantó en Puebla en 1689 y que se parece casi exactamente a la versión de Pérez de Montoro que escribió para la Real Capilla en 1686, y que también fue usado después en el Real Monasterio de la Merced en 1687 y en la Catedral de Valladolid en 1694 (posteriormente a la versión de sor Juana) (166).

<sup>38</sup> La obra de León Marchante muestra muchas de las grandes tendencias del villancico del siglo XVII, muchas de ellas basadas en el teatro popular. Utilizaba el humor en el relato de sus personajes estereotipados, característica entre otras que aumentaba la popularidad del género (Laird 160). Aparentemente, estaba consciente de su audiencia popular y sobre todo no educada; por eso escribió con ella en mente, aunque también fue criticado por escribir obras sacrílegas. Laird añade que es posible que él también tomara los textos de otros autores como inspiración (162).

54),<sup>39</sup> sor Juana demostró gran interés y creatividad en la experimentación de la métrica y en el hecho de juntar sus villancicos en grupos, o juegos de villancicos completos (Stevenson, “Music” 139). Aunque puede ser una crítica subjetiva y quizá demasiado dura, Robert Stevenson ha llamado a los demás villanciqueros “mere hacks” (*Music* 139).<sup>40</sup>

Además de demostrar una gran habilidad creativa en sus textos, también existen indicaciones de que sor Juana se encargó de escribir una letra que podía ser musicalizada cómodamente (Tenorio, “El villancico” 494)<sup>41</sup> y que poseía un conocimiento musical.

Tello explica:

No podía haber escrito mejores letras, si sor Juana no hubiera estado al tanto del estilo musical de su época, de los géneros que se cultivaban, de los instrumentos que se usaban, de las jerarquías que ordenaban a las capillas musicales, de la naturaleza del trazo melódico y rítmico que regía a la música de su tiempo. (“Música y músicos” 482)

---

<sup>39</sup> Tenorio observa que en la *Respuesta*, sor Juana no menciona los villancicos, aunque lista sus obras doctas para defenderse del padre Antonio Núñez de Miranda al probar que en realidad, ella se había dedicado a escribir muchos versos sacros, como los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de Dolores*. En esta sección de su ensayo, sor Juana “sólo menciona sus escritos más inocentes: aquellos ejercicios piadosos para acompañar las devociones de las monjas” (*Los villancicos* 53). Tenorio también cita “el descuido” con que trataba sus villancicos en la edición de sus obras, en el hecho de incluirse algunos y otros no. Sin embargo, esta negligencia no sorprende dado el desprecio común por los villancicos durante la época de sor Juana (*Los villancicos* 54).

<sup>40</sup> Stevenson argumenta que el hecho de que llegaron a imprimirse tantos villancicos de otros autores “menores” demuestra la popularidad excepcional del género (*Music* 139).

<sup>41</sup> Para información detallada sobre la manera en que sor Juana escribió textos que se prestaban a ser musicalizados, véase Tello, “Sor Juana y los maestros de capilla...” (11) donde discute los elementos textuales y musicales del juego de villancicos dedicados a la Asunción de 1676.

En el juego dedicado a la Asunción de 1685, Tenorio ha notado un *crescendo* verbal en la acumulación de exclamaciones que emplea sor Juana pero dice que contribuyen muy poco temáticamente hablando. Escribe la monja al final del villancico número 273:

*Tropa.*—¡Ay qué alegría!  
—Gócela siglos sin cuento.  
*Tropa.*—¡Ay qué contento!  
—Pues la mereció María.  
*Tropa.*—¡Ay qué alegría!  
¡Ay qué alegría! ¡Ay qué contento! (2: 94, vv. 49-54)

Según la estudiosa, estos versos sirven no para añadir más al contenido del villancico, sino que “[d]ebieron tener, más bien, una función “efectista” y musical, “escénicamente” hablando” (*Los villancicos* 109) para aumentar el dinamismo del villancico y para terminarlo a lo grande; señal de la conciencia musical que empleaba sor Juana en sus villancicos. Además, sor Juana poseía su propia copia, anotada personalmente, de “El melopeo y el maestro” (Escorza 78),<sup>42</sup> lo cual sugiere que estaba familiarizada con cierta parte de la teoría musical. Asimismo, sor Juana menciona en el romance 21, dedicado a la Condesa de Paredes, un tratado musical que escribió llamado “Caracol,”<sup>43</sup> pero que se supone que se perdió a lo largo de los siglos. El cuarto villancico a la Asunción de 1676

---

<sup>42</sup> Véase Ortiz, donde discute la relación entre sor Juana y el músico italiano.

En 1988, la copia de “El melopeo y el maestro” que pertenecía a sor Juana seguía en la Biblioteca del Congreso de la Ciudad de México. Fue encontrada por el librero, Demetrio García en 1930. La anotación de sor Juana que incluye es la siguiente: “Esta Raçon de Ceron su discipula Juana Inés de la Cruz” (Stevenson, “Musical Rapports” 10).

<sup>43</sup> Las estrofas en que se refiere directamente a “Caracol” son las siguientes, aunque todo el poema se trata de la excusa de sor Juana de no haberle mandado a la condesa este tratado: “[...] y empecé a hacer un *Tratado* / para ver si reducía / a mayor facilidad / las reglas que andan escritas. / En él, si mal no me acuerdo, / me parece que decía / que es una línea espiral, / no un círculo, la Armonía; / y por razón de su forma / revuelta sobre sí misma, / lo intitulé *Caracol*, / porque esa revuelta hacía” (1: 64, vv. 117-28).

incorpora alusiones musicales, factor que contribuye al conjunto de indicios que revelan un conocimiento musical de sor Juana.

Con una familiarización básica del género del villancico, continuamos con la información biográfica de sor Juana. En la sección que sigue, tratamos de sintetizar la vida de la monja pero en relación con sus villancicos. Este breve relato es diferente de los que hemos consultado en el hecho de hacer correspondencias entre las fechas de los villancicos juntas con las fuerzas protectoras que tuvo o no tuvo durante estas épocas de su vida, esperando concretar el contexto biográfico en que fueron compuestos los villancicos.

## Capítulo II — Información biográfica sobre sor Juana

A pesar de ofrecernos un amplio repertorio de escritura, sor Juana proporciona solamente pistas veladas para entender su vida y su obra; en realidad, el silencio domina los misterios de su carácter y sus decisiones. Al estudiar los datos que existen al lado de su escritura, ¿cuánto podemos concluir de ella como persona? ¿Cuál es la relación entre el contenido de una obra y su escritor? En su gran libro, *Las trampas de la fe*, Paz reconoce las limitaciones del género biográfico y contempla los obstáculos y las ventajas inherentes de la biografía:

No niego que la interpretación biográfica sea un camino para llegar a la obra. Sólo que es un camino que se detiene a sus puertas: para comprenderla realmente, debemos trasponerlas y penetrar en su interior. En ese momento la obra se desprende de su autor y se transforma en una realidad autónoma. (14)

Por supuesto, el estudio de la vida de sor Juana añade un componente muy rico, aunque no completo, a la comprensión de su escritura; por la misma lógica, su obra nos revela algo sobre su carácter. Aunque sea un trabajo imperfecto y quizá inútil buscar atisbos de significados coincidentes entre la persona y la obra porque sólo encontramos sospechas y suposiciones, podemos desenmascarar ese espacio intermedio del ingenio artístico que menciona Paz de sor Juana:

Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor pero esa relación nunca es simple. La vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica a la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura. Hay algo que está en la obra y que no está en la vida del autor; ese algo es lo que se llama creación o invención artística y literaria. (13)

Además, es fundamental recordar que las pautas de la literatura barroca exigían que los escritores exhibieran su talento al seguir recomendaciones predeterminadas; es decir, no podemos deducir siempre una revelación del ser interior de sor Juana en sus textos, a pesar de que mucho de su poesía e incluso algunos aspectos de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) tratan claramente del pensamiento personal de la monja. Hablando de su poesía amorosa —pero nosotros sugerimos que esto es importante para toda la obra— Paz dice: “[N]o hay, en la acepción moderna de estas palabras, confesión ni confidencia [...]. Los poetas y sus lectores buscaban no la realidad vivida sino la perfección del arte que transfigura lo vivido y le da una realidad ideal” (370). Sin embargo, mantenemos en esta tesis que hay elementos de la vida de sor Juana en su obra, notablemente entre ella y la Virgen María, pero siempre dentro de esta consideración.

La exploración de las facetas biográfica e histórica sirven como una herramienta más; en concreto, un punto de partida para entender la escritura de la monja, en particular, sus villancicos. En esta tesis, tratamos de proponer perspectivas que corroboran lo que sabemos de la vida de sor Juana sin prestar demasiada importancia a estos datos en la comprensión de sus villancicos. Nuestra meta ha sido analizarlos teniendo en cuenta una variedad de contextos.

Juana Inés Ramírez de Asbaje<sup>44</sup> nació en 1648 ó 1651<sup>45</sup> en San Miguel Nepantla como hija natural de la criolla doña Isabel Ramírez de Santillana y el caballero vizcaíno,

---

<sup>44</sup> Antes de profesar como monja, Juana Inés llevaba el apellido de su madre (Paz 99). Paz explica: “[...] vivió siempre, hasta que tomó el velo, en el círculo de la familia de su madre. El convento en que profesó, el de San Jerónimo, estaba reservado únicamente a las criollas y varias mujeres de su familia fueron también monjas en San Jerónimo” (99).

Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca.<sup>46</sup> Era una niña curiosa que se inclinaba hacia el saber intelectual desde una edad muy joven y pidió a su madre que le mandara a la Universidad vestida de hombre. Como no consintió, Juana, determinadamente, empezó a estudiar por sí sola y sin maestros en la biblioteca de su abuelo, Pedro Ramírez. “Los libros del abuelo le abrieron las puertas de un mundo distinto al de su casa. Un mundo al que no podían entrar ni su madre ni sus otras hermanas: un mundo masculino” (Paz 117). Esta biblioteca, tanto como el convento más tarde, le sirvieron como refugio de una sociedad que no permitía a las mujeres educarse a nivel superior y que sólo les cedió la posibilidad de seguir un camino “decente,” maternal o religioso, al ser madre o monja. Después de morir el abuelo en 1656, Juana vivió con sus tíos,<sup>47</sup> que después de ocho años, la presentaron a los nuevos virreyes, los marqueses de Mancera.<sup>48</sup> La joven debió de haberle impresionado mucho a la marquesa porque entró en su

---

<sup>45</sup> Según el primer biógrafo de sor Juana, el padre jesuita Diego Calleja, ella nació el 12 de noviembre de 1651. Paz no está de acuerdo con esa fecha por una fe de bautismo encontrada en Chimalhuacán, de la misma jurisdicción del pueblo en que nació la monja, pero del año 1648 en que dice: “Inés, hija de la Iglesia; fueron sus padrinos Miguel Ramírez y Beatriz Ramírez” (97) que según él, confirma casi seguramente que Juana Inés nació tres años antes de la fecha de Calleja. Específicamente, Paz nota que al llamarla “hija de la Iglesia,” o sea, hija natural, y porque las dos personas mencionadas son familiares de la madre de Juana Inés, esta fe se refiere a sor Juana Inés de la Cruz (97).

<sup>46</sup> Los estudiosos de sor Juana tampoco han resuelto la cuestión de quién era Pedro Manuel de Asbaje. No están seguros de cómo se escribía su apellido, si era realmente vizcaíno o no, ni qué hubo de él durante la vida de sor Juana. Paz asegura que lo que sí sabemos es que ella y la familia de su madre hicieron todo lo posible para aislarse de Asbaje; sor Juana apenas lo menciona, sin embargo, presume de sus raíces vascas en su escritura en más de una ocasión (98).

<sup>47</sup> No se sabe con seguridad por qué le mandaron a vivir lejos de su madre y de sus hermanas (Paz 126).

<sup>48</sup> Doña Leonor Carreto y Don Antonio Sebastián de Toledo (virreinato 1664-1673).

servicio inmediatamente (Paz 128) y Leonor Carreto llegaría a ser una protectora de ella más tarde y para toda la vida (130).

Paz dice: “[Es] realmente extraordinario que el escritor más importante de Nueva España haya sido una mujer: sor Juana Inés de la Cruz” (69) porque la escritura novohispana barroca fue escrita por hombres para hombres, y en esa época, a las mujeres les estaba prohibido estudiar en colegios de educación superior y en la Universidad. El hecho de que sor Juana llegara a ser parte del diálogo letrado masculino de aquel entonces, por la mayor parte desde su locutorio, transmite un mundo acerca del impulso que sentía por el aprendizaje y la escritura, que para ella eran necesidades vitales,<sup>49</sup> a pesar de los impedimentos a los cuales se enfrentaban las mujeres durante los años coloniales. Según Paz, a las mujeres que se inclinaban a la búsqueda del conocimiento, les quedaban pocas salidas para realizar su pasión; “[l]a única posibilidad que ellas tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia” (69). Efectivamente, sor Juana consigue incorporarse de manera sobresaliente en el mundo letrado a través de estos dos medios. Vivió entre los dieciséis y los veinte años en la corte virreinal (Paz 132) donde

---

<sup>49</sup> *La Respuesta*, a la vez autodefensa de sor Juana en su inclinación a las letras, tratado del conocimiento y propuesta de educación femenina, y ensayo autobiográfico (Cruz *The Answer/La Respuesta* 19), es considerada uno de los textos fundamentales en el estudio y conocimiento de su lucidez y razón. En este texto, ella proporciona varias justificaciones de su propensión al estudio; insinúa que no le queda otro remedio y dice: “[...]Porque obro necesariamente” (4: 460). Incluso le hace daño físico el no estudiar: “[Y] en una ocasión que por un grave accidente de estómago me prohibieron los médicos el estudio [...] les propuse que era menos dañoso el concedérmelo, porque eran tan fuertes y vehementes mis cogitaciones [...]” (4: 460). Específicamente ella debe su instinto hacia el saber a “una fuerza ajena” (4: 444) y dice directamente, “[...] me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a la verdad” (4: 444), o sea, “[...] este natural impulso que Dios puso en mí” (4: 444).

participaba en los *galanteos de palacio*,<sup>50</sup> y después, decidió salir de la corte para tomar los hábitos en el convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Pero, según Paz, esta orden le resultó tan severa que salió, “asustada,” después de tres meses (141) y tomó los votos un año y medio más tarde (1669), antes de cumplir los 21 años, en el convento de San Jerónimo, una orden conocida por ser menos rigurosa (142).<sup>51</sup> Sorprende que aunque nada en la vida de sor Juana antes de entrar en el convento de las Carmelitas Descalzas y más tarde al profesar en el jerónimo indique una disposición hacia la religiosidad, ella decida tomar los hábitos. Según su biógrafo puntilloso, Paz, lo importante en la decisión de sor Juana era la escasa dote que poseía, la falta de familia (144) y sobre todo, su gran aspiración hacia el saber (159).

La vida de sor Juana en el convento estaba organizada para dejar a las monjas vivir con cierta independencia; las jerónimas no seguían algunas de las reglas usuales de las órdenes religiosas como la de la vida en común. Las hermanas tenían celdas bastante grandes, en que cocinaban y comían por su cuenta (Paz 174), y aunque tenían reuniones obligatorias durante el día, pasaban muchas horas solitarias en sus celdas (177). Se

---

<sup>50</sup> Los *galanteos de palacio* repiten el concepto del amor cortés de los siglos XII y XIII pero al contrario: en las cortes virreinales, los hombres eran los casados y las mujeres las solteras, a diferencia de Provenza que conceptualizaba un amor cortés en que la mujer era la casada. La situación social en Francia de aquella época cedió cierta autonomía a la mujer en que ella tenía la libertad de tener relaciones amorosas fuera del matrimonio, explícitamente dicho o no. En cambio, en los *galanteos de palacio*, son los hombres de la corte que tienen esta independencia, y es una circunstancia que da prueba de la condición social reprimida de la mujer durante la época colonial y que Juana Inés habría vivido intensamente durante sus pocos años en la corte virreinal (Paz 135). Para más información acerca del concepto del amor en la sociedad occidental, consúltese el capítulo “Los empeños de Juana Inés” de Paz.

<sup>51</sup> Para leer más sobre las numerosas e intrincadas razones por las cuales ella se enclaustra, consúltese el capítulo de Paz, “La profesión.”

supone que este estilo de vida, de mucha autonomía para una monja, le permitió a sor Juana dedicarse al estudio y a las letras, aunque ella se refiere en la *Respuesta* a la distracción que le hacían las otras monjas: “[...] Y esto es continuamente, porque como los ratos que destino a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad, esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar [...]” (4: 451). Aun así, ella pudo escribir las grandes obras como *Neptuno alegórico* (1680-81), *Primero sueño* (1685), *Divino Narciso* (1690) y la *Respuesta*, además de una abundancia de poesía, teatro y villancicos que hoy día componen cuatro volúmenes.

Los villancicos forman una cuarta parte de la obra total de sor Juana, y de ellos sacó más remuneración que de todas las demás obras que le fueron encargadas (Puccini 223).<sup>52</sup> De los cuatro tomos que editaron Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, uno entero está dedicado a los villancicos y las letras sacras. Escritos entre 1676 y 1691, existen doce juegos confirmados de sor Juana, once de ellos pedidos por la Catedral de Puebla o la Metropolitana, dos de las parroquias más poderosas de la zona, mientras que se le atribuyen diez juegos más.<sup>53</sup> Es curioso contrastar la cronología de los

---

<sup>52</sup> Los villancicos aceptados de sor Juana son los siguientes: a la Asunción de 1676, 1679, 1685 y 1690 (los cuatro de México); a la Concepción de 1676 (México) y 1689 (Puebla); a Santa Catarina de 1691 (Oaxaca); a San Pedro Nolasco de 1677 (México); a la Navidad de 1689 (Puebla); a San Pedro Apóstol de 1677 y 1683 (los dos de México); y a San José de 1690 (Puebla). De los juegos aceptados, seis son dedicados a la Virgen: cuatro a su Asunción y dos a su Concepción. Los villancicos atribuibles son: a la Asunción de 1677 (México), 1681 (Puebla), 1686 (México); a la Navidad de 1678 y 1680 (los dos de Puebla); y a San Pedro Apóstol de 1680, 1684, 1690 (los tres de Puebla), 1691 y 1692 (los dos de México). De los juegos atribuibles, tres son dedicados a la Asunción de la Virgen.

<sup>53</sup> Los maestros de capilla de las Catedrales Metropolitana y de Puebla son los que compusieron la música para muchos de los villancicos confirmados y atribuidos a sor Juana. El bachiller Joseph de Agurto y Loaysa se hizo maestro de villancicos en 1676 y maestro de capilla antes de 1685 en la Metropolitana, época en que compuso al menos cinco de los juegos de villancicos de sor Juana: Asunción 1676, 1679, 1685, Concepción

villancicos de sor Juana con las fechas de los virreyes, arzobispos, obispos y otras personas que jugaron un papel significativo en la vida de ella, para ver qué villancicos escribió bajo la protección de quién y para empezar a sacar conclusiones sobre la novedad y osadía en los villancicos de sor Juana según las fuerzas protectoras que tuviera, o la falta de ellas. No sorprendería ver una temática que se conforma más a las pautas de la Iglesia (y quizá a los textos apócrifos) en el villancico de 1690, porque fue cuando tuvo menos protección de los virreyes y los eclesiásticos. Sin embargo, observamos que este último villancico de la Asunción es quizá el más osado teológicamente hablando.

Se sabe que sor Juana poseía el respaldo de Payo Enríquez de Rivera Manrique, arzobispo de México y más tarde virrey; durante varios años tuvo el del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, amigo y *protégé* de Payo; y también tuvo el respaldo del virrey Tomás de la Cerda Manrique de Lara, conde de Paredes y marqués de la Laguna<sup>54</sup> y de su esposa, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de

---

1676 y San Pedro 1683. También compuso la música para los villancicos de la Asunción 1677 y 1686 que Méndez Plancarte atribuye a sor Juana (Stevenson, “Mexico City Cathedral” 125). Antonio de Salazar compuso la música para un juego confirmado y seis atribuidos (125) como maestro de capilla en Puebla de 1679 a 1688 y en la Metropolitana de 1688 a 1715 (Tello, “Música y músicos” 474). Después de la época de Salazar el villancico y la música de la Metropolitana empezaron su decaimiento (Stevenson, “Mexico City Cathedral” 132). Miguel Matheo de Dallo y Lana compuso tres confirmados y un atribuido (125) en su puesto de maestro de capilla de Puebla que empezó en el año 1688 (Tello, “Música y músicos” 474) cuando Salazar cambió de diócesis. Finalmente, Mateo Vallados compuso un villancico confirmado (Stevenson, “Mexico City Cathedral” 125) en su puesto de maestro de capilla de Oaxaca entre 1668 y 1707. Desafortunadamente no existe hoy día ninguna de las composiciones musicales de los villancicos de sor Juana (Tello, “Música y músicos” 474).

<sup>54</sup> Sor Juana le dedica la décima 115, “Esta grandeza que usa...” y *Neptuno alegórico* al Conde de Paredes.

Paredes y marquesa de la Laguna, a quien le dedicó varios sonetos y romances.<sup>55</sup> Paz reconoce que sor Juana también gozaba de la protección de varios amigos en la Corte madrileña quienes se relacionaban directamente con el trono (356). Juntos, todos los antes mencionados facilitaron que la monja pudiera dedicarse a las letras, a pesar de su estatus de mujer enclaustrada, como lo hizo durante varios años antes del silencio final de su vida.

Cuando sor Juana empezó a escribir villancicos por encargo en 1676, ella disfrutaba de cierta libertad intelectual para una monja por estar bajo la protección de Payo de Rivera, el virrey de Nueva España (1674-1680) y el Arzobispo de México (1670-1681). Fray Payo era bastante comprensivo en cuanto a la situación no muy aceptada de una mujer que se inclinaba hacia el saber (Paz 190). Fue durante ese mismo año que el amigo de sor Juana y de Payo, Manuel Fernández de Santa Cruz fue nombrado Obispo de Puebla e instalado al año siguiente. Paz describe la vida de sor Juana durante esta época cuando ella leyó una enorme cantidad de libros y escribió copiosamente. Él mantiene que el saber que ella demuestra en *Neptuno alegórico* comprueba que estos años fueron de mucho aprendizaje, indicando que “por ese texto

---

<sup>55</sup> Los siguientes poemas de sor Juana fueron dedicados y/o mandados a la Condesa de Paredes: El romance 1, “Estos Versos, lector mío...” (1: 3); el romance 20, “Excusado el daros años...” (1: 59); el romance 40, “¡Hermosa, divina Elvira...” (1: 117); el romance decasílabo 61, “Lámina sirva el Cielo al retrato...” (1: 171); la décima 126, “Este retrato que ha hecho...” (1: 259) y el soneto 195, “El hijo que la esclava ha concebido...” (1: 303). En el romance 37, “Grande Duquesa de Aveyro...” (1: 100) la menciona: “mi Señora la Condesa / de Paredes (aquí calle / mi voz, que dicho su nombre / no hay alabanzas capaces)” (1: 104, vv. 141-4).

podemos reconstruir, hasta cierto punto, sus lecturas” (190),<sup>56</sup> aunque nos recuerda que “estamos a oscuras ante sus escritos” (190).

Podemos datar con cierta seguridad las siguientes obras escritas entre 1676 y 1679: el juego dedicado a la Asunción de la Virgen María (1676), el juego de la Purísima Concepción de Nuestra Señora (1676), el juego dedicado a San Pedro Nolasco (1677), el juego de San Pedro Apóstol (1677) y el juego de la Asunción (1679), todos encargados por la Catedral Metropolitana de México; “Una loa de la Concepción”; una loa “A los años del rey” (Carlos II); y “un poemilla en elogio de una obra (¿cuál?) de fray Payo” (Paz 190).<sup>57</sup> Esta lista se podría ampliar con otros escritos, pero según Paz, como el estilo de sor Juana estaba en constante evolución, carece de un estilo sorjuanino fijo. Por esto y por la falta de documentación es irrealizable precisar las fechas de su poesía (Paz 191), aunque tal vez escribió mucho más durante estos años.

En 1680 empezó el virreinato del Conde de Paredes, lo cual significó otra fuerza protectora importante para sor Juana y “el periodo más rico y pleno en [su] vida [...]” (Paz 192), pero el mismo año, el misógino, Francisco de Aguiar Seijas y Ulloa, fue nombrado Arzobispo de México, persona que dificultaría la vida de sor Juana en cuanto su libertad y su derecho al saber. El siguiente año, fray Payo de Enríquez renunció a su puesto de arzobispo y Aguiar y Seijas se instaló en los primeros días del año 1682. A

---

<sup>56</sup> Para más información acerca de las lecturas de sor Juana señaladas en *Neptuno alegórico* consúltese el capítulo de Paz, “El mundo como jeroglífico.” Dice, “[...] la abundancia de citas, referencias y alusiones librescas —cuatro o cinco por página— nos da una idea bastante completa de las lecturas de sor Juana y de sus preferencias intelectuales y literarias” (215).

<sup>57</sup> Se le han atribuido cuatro villancicos de estos años, igual que el romance epistolar que felicita por su cumpleaños a su protector, el capitán don Pedro Velázquez de la Cadena.

pesar de que Aguiar y Seijas era el arzobispo, sor Juana tuvo el apoyo de los Marqueses de la Laguna hasta 1686, sin embargo, ya se rompió la amistad que ella había compartido con Antonio Núñez de Miranda, su confesor, en 1682.<sup>58</sup> En 1683, sor Juana escribió otro juego dedicado a San Pedro Apóstol para la Catedral Metropolitana y en 1685 otro juego de villancicos para celebrar la Asunción de la Virgen para la misma catedral. Fue durante ese año que se supone que escribió *Primero sueño* aunque no fue publicado hasta 1692. El siguiente año, el Marqués y su familia volvieron a España, hecho que anuló su protección y dejó a sor Juana sin el apoyo virreinal ni el del arzobispo (en ese entonces ya lo era Aguiar y Seijas), y su único protector seguía siendo Santa Cruz, obispo de Puebla. En 1686, se instaló don Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, tercer conde de Monclova, como virrey sólo durante dos años, y en 1689 empezó el virreinato de don Gaspar Melchor Baltasar de la Cerda Silva Sandoval y Mendoza, Conde de Galve y Señor de Salcedón y Tortola. Durante ese año, sor Juana escribió dos villancicos para la Catedral de Puebla: el juego dedicado a la Concepción y el de la Navidad. Es también durante 1689 que el primer volumen de su libro, *Inundación castálida* fue impreso en España.

1690 y 1691 fueron dos años claves y tal vez muy solitarios en la vida de sor Juana cuando ya no tenía la protección de los virreyes ni de los obispos. Su *Crisis de un Sermón* fue publicado sin la autorización de ella por Fernández de Santa Cruz en 1690 y durante el mismo año escribió el último juego de villancicos dedicados a la Asunción, encargado por la Catedral de México, y el juego de San José para la parroquia de Puebla. Tenorio observa que este villancico de la Asunción es “el juego más teológico de los

---

<sup>58</sup> Véase la *Carta de Monterrey*.

cuatro a la Asunción” (*Los villancicos* 109), lo cual coincide con los años en que el alineamiento de ella con los eclesiásticos más le habría convenido. Tenorio añade que en este juego de 1690, “[e]s evidente que no se trata de hacer teología, sino de mantener el interés del público [...]” (*Los villancicos* 109).

Ahora bien, muchos de los ejemplos más osados en el trato de María son de ese año, lo cual indica o que sor Juana continuaba disfrutando de la protección de por lo menos los virreyes, o que su protección o falta de protección no le preocupaba. A pesar de que los Marqueses de la Laguna ya habían regresado a España, podemos discernir su influencia lejana en la organización de la publicación de *Inundación castálida* en España (Paz 349). También, estamos hablando de la época más cruel y dura de la vida de sor Juana y quizá ya no encontraba razones por no arriesgarse en la escritura. Nos parece revelador que en el siguiente año (1691), sor Juana compuso la *Respuesta* y su último villancico, dedicado a Santa Catarina de Alejandría para la Catedral de Oaxaca. Este villancico es quizá el que más se ha examinado, en parte por las semejanzas en el contenido del juego con la vida de la monja, y también porque figura entre lo último que escribió (Paz 136).<sup>59</sup> Este villancico final es sobre todo conocido por su osadía “feminista” en el trato de la santa, asunto que abarcaremos en la conclusión de esta tesis. Por ahora, cabe decir que el último villancico asuncionista de sor Juana es más desafiante que los anteriores, a pesar de que ya no tenía tanta protección virreinal y ninguna protección eclesiástica, porque figura entre las demás obras desafiantes que estaba escribiendo durante los años 1690-92. Tal vez, la monja había comenzado su periodo más transgresor con el villancico de la Asunción de 1690 y no con la *Respuesta*

---

<sup>59</sup> Véase la nota 111 de esta tesis para una breve discusión del debate sobre la autoría de este villancico.

y el villancico de Santa Catarina, a pesar de que “habían sido vist[o]s, por buena parte de la alta jerarquía eclesiástica de México como desafíos y manifestaciones de rebeldía” (Paz 592).

En 1693 sor Juana fue sometida a un proceso eclesiástico secreto por Antonio de Aunzibay y Anaya después del cual, ella fue obligada a entregar sus bienes y biblioteca al arzobispo, Aguiar y Seijas, “abjurar de sus ‘errores’ y [...] no publicar más” (Trabulse 64). El historiador Elías Trabulse afirma que a pesar de que los primeros biógrafos hayan insistido en las supuestas renuncia voluntaria de las letras y conversión de sor Juana al final de su vida, esta sentencia “fue la causa real de su silencio” (64). Trabulse resume la situación sobre los últimos días de sor Juana y su hipotético abandono de las letras “con esa tesis hagiográfica tradicional [de los primeros biógrafos sorjuaninos] que intentó decir no tanto lo que realmente ocurrió, cuanto lo que se pensó que debió haber ocurrido” (16). Cabe concluir que los finales de la vida de sor Juana componen un período misterioso: su muerte en 1695, qué pasó con sus bienes y si realmente renunció voluntariamente a las letras para dedicarse a la penitencia continúan siendo objeto de debate.

### **Capítulo III — El barroco: contexto artístico y cultural**

Aunado al estudio preliminar del género villanciqueril y al breve relato de los datos biográficos de la vida de sor Juana, abarcamos ahora otra parte de la exploración de sus villancicos asuncionistas: el contexto artístico y cultural para el que fueron ideados. La representación mariana se repite a lo largo de estos villancicos; de igual manera en el arte barroco el marianismo es un tema muy trabajado. Como punto de partida en la discusión del ambiente en que vivió y escribió sor Juana, vale la pena detenernos en la historia del entorno sacro para el que fueron compuestos sus villancicos a la Asunción: la Catedral Metropolitana de México.

Aunque sor Juana no podía salir del convento para escuchar sus versos, ella habría tenido en mente una idea de cómo era el lugar; en sus horas solitarias de escritura habría imaginado la acústica, los coros, el público, los instrumentos, las procesiones y los ritos de la fiesta religiosa para la cual escribía. A pesar de que ella no presenció estas misas, disfrutaba de una existencia muy activa en el mundo religioso novohispano y podemos aproximarnos mejor al evento de la fiesta asuncionista con tener en mente una idea del lugar donde se interpretaban los villancicos para el cual fueron creados. Veremos más tarde en el capítulo sobre los villancicos mismos de sor Juana que ella presenta a la Virgen como personaje creador, erudito e independiente, contrastando su versión de la Asunción con la del pintor novohispano de la misma época y que tuvo gran influencia en el programa decorativo de la Catedral Metropolitana, Juan Correa.

## La Catedral Metropolitana de México

La Catedral Metropolitana ejerció una multitud de funciones en la sociedad novohispana. El edificio estaba todavía en obras durante la vida de sor Juana, pero aun así, la catedral figuraba entre las instituciones más poderosas de la época; siendo base política, social y cultural para la comunidad y el núcleo de la vida diaria novohispana. Iniciada con la construcción de una iglesia modesta en 1524 y terminada en 1813, la Catedral Metropolitana que conocemos hoy día tardó los tres siglos del periodo colonial para ser edificada. Fue iniciada por Hernán Cortés y llevada a cabo por el maestro de obras, Martín de Sepúlveda, que entre 1524 y 1532 dirigió la construcción de una iglesia pequeña y humilde en el lado norte de la plaza de la Constitución, o el zócalo (*Cathedral*), que se llamaba simplemente “Iglesia Mayor.” Su ubicación en el sitio del Templo Mayor azteca no extraña, debido al fervor cristiano de cambiar los centros religiosos prehispánicos por sus propios edificios de veneración, en un gesto habitual de la dominación católica sobre las religiones conquistadas. Esta primera iglesia reemplazó no sólo el terreno de la plaza ceremonial de los aztecas, sino que también tapó parte del templo mismo, apropiándose de los restos de la pirámide principal para soportar el peso de las columnas (Bailey 268) y de los monolitos para los cimientos de la nueva estructura (Toussaint 17).

La iglesia siguió el modelo de una basílica, con la nave central separada por tres series de columnas toscanas y un techo inclinado de madera (*Cathedral*). Aunque el diseño del exterior del templo es claramente el de una iglesia, muchos de los elementos del siglo XVI son los de una fortaleza, debido al doble propósito de los edificios religiosos de la época: muchos existían tanto por estrategia militar como por

espiritualidad, debido a la proximidad cronológica con la conquista y los años violentos después de ella, en que la sociedad mexicana todavía no existía y la Iglesia se aprovechó para instalarse y consolidar sus energías evangelizadoras (Toussaint xxxvi).<sup>60</sup> Fray Juan de Zumárraga fue nombrado el primer obispo de esta catedral durante la presentación de Carlos V en 1527 (Toussaint 5). En 1530 se estableció la diócesis en México (*Cathedral*) y al pasar el tiempo, brotaron varias otras diócesis en la Nueva España. Con este aumento en la cantidad de parroquias, fue necesario crear una catedral Metropolitana para consolidar la organización eclesiástica y para que estas diócesis ya no dependieran de la catedral lejana de Sevilla, sino de la de México (Toussaint 7). Además, la capital de Nueva España se iba convirtiendo en una ciudad rica y poderosa, y la iglesia original era muy sencilla y poco apropiada para una Metropolitana que serviría como centro religioso para toda la región. Como explica el historiador del arte, Manuel Toussaint, las catedrales de América no sólo continuaban una tradición de grandeza de las catedrales españolas, sino que cumplían una de las típicas funciones de un edificio religioso de alta magnitud: representar la cumbre arquitectónica y los preceptos del arte religioso del país y de la época (xxxiv).

En 1546 se fundó la arquidiócesis de México (Toussaint 7), y en el mismo año, la Iglesia Mayor fue reconocida como catedral (Bailey 268). En 1562 (*Cathedral*) o 1573 se inició la construcción de una nueva catedral hacia el norte de la iglesia principal, pero no fue hasta 1625 que la nueva reemplazó a la antigua. El nuevo edificio habría seguido un estilo renacentista, pero en 1612 llegó el nuevo virrey, Diego Fernández de

---

<sup>60</sup> Son muchísimas las iglesias-fortaleza en México, todas las del siglo XVI que forman parte de conjuntos conventuales. Un ejemplo de una iglesia que parece más bien un edificio militar es San Francisco en Tepeaca.

Córdoba, marqués de Guadalcázar (virrey 1612-1621), que siguiendo el nuevo gusto arquitectónico de la época, mandó que se cambiaran los planes originales por una basílica como la Catedral de Valladolid o la Basílica de San Pedro en Roma (Bailey 268). La catedral sería, y sigue siendo una basílica de cinco naves laterales y en forma de cruz latina; fue diseñada por Claudio de Arciniega (1520-93)<sup>61</sup> en 1569 usando el modelo herreriano<sup>62</sup> (Bailey 270) e influyendo a las futuras catedrales de Nueva España (268).

Por culpa del subsuelo difícil y la magnitud del proyecto, la construcción del fundamento de la catedral que conocemos hoy día tardó 40 años. Debido a las propiedades geológicas de la piedra volcánica porosa, se sustituyó la cal normalmente usada en las construcciones de las iglesias por el tezontle, para hacer el edificio más ligero y mantener la estabilidad de la estructura (*Cathedral*). Los primeros arquitectos de la catedral habrían conocido los efectos de los terremotos, lo que se revela en una estructura baja y ancha, una bóveda de poco peso y pilotes de piedra y madera que datan del siglo XVI (Bailey 268).<sup>63</sup>

Sor Juana habría escuchado los fuegos artificiales que estallaron en 1667 para celebrar la segunda dedicatoria de la catedral cuando se concluyó la última cúpula.

Aunque se había completado la estructura, todavía faltaban los muebles, la decoración

---

<sup>61</sup> Hay evidencia de diversos arquitectos españoles que contribuyeron al diseño colectivo de la catedral como Diego de Aguilera (1593-1603) (Bailey 270).

<sup>62</sup> El estilo del arquitecto de Felipe II, Juan de Herrera, ha sido llamado por Bailey “[a] severe imperial style” (364), y serviría de modelo para un estilo europeo renacentista sintetizado en el diseño de la Catedral de Valladolid (1585), y traído a Nueva España (264).

<sup>63</sup> A pesar de la previsión y la buena fe de los arquitectos originales, la catedral se está hundiendo poco a poco en el antiguo lago sobre el cual está ubicada la Ciudad de México (Bailey 268).

de los retablos, las capillas, las tres fachadas, la Sacristía y los tres portales laterales, la construcción de las torres, y la instalación del coro y los órganos, obras que tardarían un siglo y medio para terminarse en 1813 (*Cathedral*). Lo admirable del programa decorativo de la catedral es que según Toussaint, logra la unidad artística a pesar de la difícil tarea de unir todos los estilos novohispanos de los tres siglos en que se construyó (xxxv) en un conjunto coordinado que sirve de compendio de todas las modas artísticas españolas que aparecieron en las colonias, aunque la ornamentación del edificio actual es sobre todo de los siglos XVII y XVIII (Bailey 267).

Se observa el Renacentismo en el carácter del interior de la catedral, en su cúpula octagonal y sus bóvedas segmentadas (Bailey 272).<sup>64</sup> Sin embargo, son los elementos barrocos los que llaman la atención al entrar en el templo. Esta moda se manifiesta inicialmente en la fachada (terminada en dos fases: 1672 y 1687) que, con sus volutas y contrafuertes grandiosos, subraya el gusto barroco por la verticalidad. La catedral también goza de columnas salomónicas y esculturas de relieve que contribuyen textura al conjunto arquitectónico barroco (Bailey 270). Siguiendo la orientación tradicional de algunas iglesias españolas, al entrar en la catedral, el espectador no ve la nave pues halla el coro monumental con el Altar del Perdón dorado, creado por el escultor y arquitecto sevillano, Jerónimo de Balbás, introductor del estípite barroco en Nueva España. A cada lado están los dos órganos más grandes de América Latina, decorados en estilo rococó con ángeles también de oro (Bailey 272). Uno de los primeros ejemplos novohispanos

---

<sup>64</sup> Bailey describe los atributos renacentistas de la catedral: “[The cathedral] features elegant fluted piers, an octagonal dome, a barrel vault in the nave and, in the aisles, dish vaults sectioned like an orange (an appropriate motif, as in Spanish the word for a cupola is a ‘half-orange’)” (272).

del estilo estípite barroco es el Retablo de los Reyes (26 m. de altura) del mismo Balbás. El estilo de este retablo, debido al artista andaluz, se popularizó en Nueva España y se destaca por prestar más atención a los elementos decorativos que a las pinturas y esculturas normalmente ofrecidas en los retablos. Es un desarrollo del retablo en que la retícula anterior, que enmarcaba las pinturas y esculturas con líneas rectas, es sustituida por líneas curvas e irregulares a las que se añaden multitud de volutas y ángeles ornamentales. Intercaladas en el retablo están las características columnas estípites que en su forma de pirámide invertida desafían la gravedad con su base que acaba casi en punta (Bailey 273).

A lo largo de la vida de sor Juana, los cambios en la decoración de la Catedral seguían el modelo artístico católico de la Contrarreforma en que la Iglesia buscaba expresar su poder a través de las imágenes, en contra de la postura iconoclasta de la Reforma. En Nueva España, a pesar de su llegada más tardía a la colonia, el arte contrarreformista fastuoso, de una multitud de representaciones, fue la respuesta al arte austero de la Reforma durante la cual los protestantes montaron una batalla simbólica contra las imágenes religiosas católicas. Santiago Sebastián resume: “El arte se contagia del espíritu religioso de la época [...L]a riqueza decorativa no fue una perversión del gusto, más bien obedece a una idea de lucha” (145). Este ambiente rodea a sor Juana e influye en su temática muchas veces religiosa, especialmente en las muchas figuraciones del tema mariano, materia muy querida de los católicos. Como nota Paz, “[a]l catolicismo político del Imperio español correspondía el catolicismo estético del arte barroco” (85), o sea, no podemos separar lo artístico de lo político.

Simultáneamente, los movimientos artístico y literario barrocos la envuelven a sor Juana en el deseo característico por la novedad, la extravagancia y la invención. Paz resume esta corriente y hablando del barroco dice: “[S]u meta era asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos. El *concepto* y la *agudeza* son las sirenas y los hipogrifos del lenguaje, las equivalentes verbales de las fantasías de la naturaleza [...]” (86). Hablando específicamente del barroco novohispano, afirma que “la poesía de Nueva España, como todo arte de imitación, trató de ir más allá de sus modelos y así fue extremadamente barroca; fue el colmo de la extrañeza. Este carácter extremado es una prueba de su autenticidad [...]” (86). Sin embargo, bajo el aparente gusto por lo nuevo estaba una ideología “cerradamente antiinovadora, conservadora” (Maravall 453). Maravall explica: “A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales [...] sirviéndose de esas novedades como vehículo, se introduce más fácilmente la propaganda persuasiva a favor de lo establecido” (454).

A pesar de una atmósfera abierta a la originalidad pero siempre dentro de los límites instalados, sor Juana logra satisfacer las normas de las autoridades (la Inquisición estaba en plena fuerza en Nueva España) sin ser completamente rutinaria en sus representaciones de la Virgen. Aunque leemos sus villancicos hoy día en la colección de sus obras, es imprescindible recordar su cualidad efímera. Fueron compuestos para el ambiente contrarreformista con el fin de ser cantados una sola vez en la Catedral Metropolitana y publicados en folletos “sin mayor rango literario,” muchas veces sin el nombre del autor, para una difusión relativamente pequeña (Martínez Gómez 101).

## La Sacristía de la Catedral

La Catedral Metropolitana es la más grande de la América colonial (Bailey 267).<sup>65</sup> No se puede dudar de la centralidad de la figura de María en la sociedad novohispana al comprobar que esta catedral fue consagrada a la Asunción al cielo de la Virgen María. Se ve a la patrona de la catedral como tema de diversas esculturas y pinturas ubicadas en el Altar de los Reyes, el Altar Mayor, el interior de la cúpula a cargo de Rafael Jimeno y Planes,<sup>66</sup> la parte superior de la fachada principal y en la Sacristía. Cerrada al público en la época, el gran arco exterior de este recinto anuncia la fecha de la obra: “Siendo comisario el señor oidor Alonso Vázquez de Cisneros hizo esta portada y cerró esta Sacristía. Año de 1623” (Toussaint 99). Para los ojos de sólo unas cuantas personas, la Sacristía de la Catedral de México abarca “ese mundo barroco que viene a ser el espíritu del arte de la Nueva España” y a pesar de la reja de hierro en la ventana, la Sacristía, según Toussaint, es un lugar que goza de un “arte más humano, más tierno, más posible, porque en él quizás existe la misma intención del pecado, que se llama el Barroco” (99). Evidentemente, sor Juana tampoco vio este recinto, sin embargo, las similitudes y las diferencias en el trato del mismo tema mariano en la Sacristía y en los villancicos de la monja pueden ofrecer una nueva manera de ver estos versos de gran alabanza a la Virgen, como tratamos en más detalle en el capítulo sobre los villancicos mismos de sor Juana.

---

<sup>65</sup> La catedral mide más de 110 metros de longitud y casi 55 metros de ancho y de altura (Bailey 267).

<sup>66</sup> La pintura de la cúpula fue devorada por el incendio de 1967.

El área obviamente fue dedicada en su totalidad a María; los grandes cuadros murales que cubren las paredes comprueban esto y se encuentran entre “las mayores creaciones del barroco hispano” (Brown, “Cristóbal de Villalpando” 26). Fueron pintados durante la redecoración total de la catedral de 1684 a 1691 (Burke 108), por dos de los artistas más representativos de los finales del siglo XVII y los principios del XVIII, considerados los líderes de la pintura rococó (Bailey 300): Juan Correa (1646-1716),<sup>67</sup> de origen afro-hispano,<sup>68</sup> y su contemporáneo, el criollo, Cristóbal de Villalpando (1645-1714) o (1649-1714 según Ruiz Gomar).<sup>69</sup> Correa disfrutó de un gran taller que rivalizaba con el de Miguel Cabrera en la cantidad de pinturas que produjo.<sup>70</sup> Allí se crearon cientos de cuadros que se difundirían por toda la Nueva España e incluso Guatemala, y fueron exportados a España y a otros países europeos. Correa pintó la mayoría de los cuadros de la Catedral Metropolitana (Burke 105). Las pinturas de la

---

<sup>67</sup> Según Burke, hay seis artistas que pertenecen a la época colonial que también llevan el apellido de Correa, pero sólo nombra a dos de ellos: Nicolás Correa (primo de Juan Correa) que pintó *Los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima* (1691) y Juan Correa “el joven,” como se llama hoy día y que no es pariente de nuestro Juan, que pintaba alrededor de 1740 (109). Rogelio Ruiz Gomar añade que del taller de la familia de los Correa salieron obras de otro Correa que se llamaba José, hermano de Juan, aunque existen pocos datos sobre la pintura de él. A pesar de que los dos hermanos eran artistas, es Juan el que ha perdurado en la historia del arte (Ruiz Gomar 66). Según Ruiz Gomar, Nicolás no era primo de Juan, sino sobrino, hijo de José. Los hijos de Juan, Diego y Miguel se conocen sólo por el biombo, que hizo Diego, de una vista de la Ciudad de México (Diego) y *El juicio final* de la Iglesia de La Profesa de Miguel (1717) (Ruiz Gomar 67).

<sup>68</sup> Juan Correa nació en la Ciudad de México. Su padre, también Juan Correa, era de Cádiz y tenía raíces africanas y españolas, mientras que su madre, Pascuala Santoyo era una morena libre de la Ciudad de México (Burke 105).

<sup>69</sup> Villalpando fue nombrado inspector (“veedor”) del gremio de pintores en 1686, hecho que significó un mayor reconocimiento y poder en la comunidad de artistas y en general para él (Brown, “Cristóbal de Villalpando” 26).

<sup>70</sup> Se ha notado una gran variación en la calidad de las obras aparentemente firmadas por Correa, fenómeno que se explica por la costumbre de los artistas de los grandes talleres de firmar todas las obras en que tuvieron su mínima participación (Burke 105).

Sacristía pertenecen al segundo periodo de la carrera del pintor en que se preocupa más por el efecto general del cuadro; en cambio, antes de 1680 Vargas Lugo describe una primera etapa en que se concentra más en los detalles (107).<sup>71</sup>

Marcus Burke considera a Correa y a Villalpando los artistas más apropiados para recibir los contratos para pintar los grandes cuadros en las iglesias metropolitanas por “sus estilos [...] bastante actualizados, [...] muy exuberantes (barrocos) y suficientemente impregnados de referencias al arte europeo para satisfacer a las autoridades coloniales españolas” (114). Sin embargo, él menciona una sensibilidad expresamente novohispana en la obra de los dos pintores que forma “un paralelo formal o estilístico de las imágenes de los dioses y héroes prehispánicos utilizados para decorar los arcos triunfales” (Burke 114).

A continuación, Burke se detiene en un nexo muy interesante entre los dos pintores y sor Juana; a los tres les tocó vivir en una época de circunstancias oportunas para el desarrollo único del patriotismo criollo. Burke iguala los elementos manieristas en los muros colosales que pintaron Correa y Villalpando, los cuales llama “grandes y alegóricas máquinas barrocas,” con el gongorismo, las referencias al mundo clásico, “el naturalismo [...], la penetración psicológica y el sentido de la escala” barrocos que emplea sor Juana, y su intuición sobre el rol del poder en la “totalidad artística” (114). Este poder, sobre todo eclesiástico, manejado en el arte se ve de manera abrumadora en los lienzos de la Sacristía. Dos de ellos fueron pintados por Correa: *La Asunción de la Virgen* (1689) o (1685-6 según Bailey 300) y *La entrada de Cristo en Jerusalén* (1691).

---

<sup>71</sup> Un ejemplo del primer periodo es *La expulsión del Paraíso* de entre 1670 y 1680 que ahora está en Tepotzotlán (Burke 107).

Los cuatro restantes fueron pintados por Villalpando: *La Iglesia militante y triunfante* (1685) ubicado en el testero, *La mujer del Apocalipsis* (1685-86) en el muro oeste, *El triunfo de la Eucaristía* (1688) (1686 según Burke y Brown) en el muro oriente, y *La aparición de san Miguel* (1688) que figura sobre la puerta de la Sacristía. Jonathan Brown llama este conjunto de pinturas una “grandilocuente declaración del poder de los principales dogmas de la Iglesia Católica” (“Cristóbal de Villalpando” 26); encierran los valores contrarreformistas que esta iglesia buscaba difundir en el virreinato y que predominaban en el entorno de sor Juana, influyendo en su escritura conscientemente y/o instintivamente. Brown también observa que los cuadros de la Sacristía constituyen una nueva idea: el decorar las paredes del recinto con grandes lienzos de oleos era una práctica desconocida en España, aunque los dos pintores se apropiaban del modelo tradicional de Rubens en sus creaciones (“Introduction” 22).

El programa decorativo de la Sacristía fue empezado por Villalpando, pero fue Correa a quien se le dio la comisión para terminar la serie (Burke 109).<sup>72</sup> Según Bargellini, las pinturas de la Sacristía no forman un conjunto planeado desde el principio; aunque todas tratan temas relacionados, cada lienzo es autónomo y funciona separadamente de los demás (202). La pintura de Correa y Villalpando fue influida por el estilo de los artistas sevillanos de su época, como Juan de Valdés Leal, pero transformada e innovada por su entorno novohispano, evolucionándose en una obra que era “indudablemente en toda la Colonia [...] la más personalmente mexicana” (Toussaint 100). Este estilo único que crearon los artistas de la Nueva España se

---

<sup>72</sup> No se sabe por qué se le cedió a Correa la comisión para los dos últimos muros de la Sacristía (Burke 109).

desarrolló en lo que Brown llama “active transformation” en que los cambios que se percibían de afuera, se adaptaron a las circunstancias locales (“Introduction” 17). Él describe la situación así:

A painter from Seville who arrived in Mexico City around 1650 would have perceived immediately the differences between the local painters and those he had left behind. Pictorial conventions that had waned in Seville were still in practice. The past was not only present, it was alive and kicking and being exploited in ways that he could not have conceived. (“Introduction” 21)

Toussaint explica la Sacristía como un lugar no sólo sacro sino bello y representativo de la conciencia criolla que circulaba con fervor durante la época colonial:

Para el arte de la Nueva España es esta sacristía el relicario donde se encuentra su más depurada expresión. No del gobierno virreinal, no de la Corona de España, sino del propio pueblo que se expresaba por el pincel de sus artistas ya emancipados en lo posible del arte europeo, para crear ellos mismos un arte más suyo, español de origen, pero mexicano en la realidad. De ahí que sea entrañable la [S]acristía de la Catedral Metropolitana de México. (100)

De igual manera, Brown nota que estos muros son creaciones independientes de sus antecesores y de sus equivalentes del barroco tardío español; marcan la pintura novohispana para siempre por causa de su gran cantidad de personajes retratados y los varios símbolos utilizados para sus alegorías complejas (“Cristóbal de Villalpando” 26), formando una iconografía complicada y exclusiva a la pintura colonial.

### **El Patriotismo criollo**

El proceso por medio del cual el estilo artístico novohispano se distanciaba de sus raíces españolas y europeas puede trasladarse a la situación de los criollos del siglo XVII, cada vez más discordante. Ellos dependían de la corona española para la protección política, sin embargo, los puestos más altos del gobierno eran sólo para los peninsulares (Brown, “Introduction” 22). Encontrándose en una extraña posición de poder e inferioridad, los criollos poco a poco buscaban alejarse de España sin separarse completamente de la metrópolis. Este espacio intermedio abrió paso para la formación de una identidad singular y según Brown, Correa y Villalpando ejemplifican este fenómeno en las artes plásticas, igual que sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) en las letras.<sup>73</sup> Las pinturas narraban una nueva versión de la historia de la conquista, retratando un mundo en que los criollos y los indígenas podrían coexistir. El símbolo más obvio de este patriotismo criollo es el culto y la imagen de la Virgen de Guadalupe,<sup>74</sup> que se encuentra representada y promovida en muchas pinturas coloniales, y que mezcla elementos indígenas y criollos, llegando a ser “the glue that held together the diverse elements of New Spain and who came to represent the mixed identity” [...] (Brown, “Introduction” 23). Refiriéndose al característico gusto por lo “extraño” del barroco, Paz resume:

La singularidad estética del barroco mexicano correspondía a la singularidad histórica y existencial de los criollos. Entre ellos y el arte barroco había una relación

---

<sup>73</sup> Véase Brading, *The First America*, 362-73.

<sup>74</sup> Se ha escrito mucho acerca de la Virgen de Guadalupe. Véase Brading, *Mexican Phoenix* y Cuadriello.

inequívoca, no de causa a efecto, sino de afinidad y coincidencia. Respiraban con naturalidad en el mundo de la extrañeza porque ellos mismos eran y se sabían seres extraños. (86)

En cuanto las manifestaciones del patriotismo criollo en la escritura novohispana, el caso de sor Juana es muy particular, sobre todo en las ensaladillas de sus villancicos en que ella maneja una extensa pluralidad de voces, elemento que refuerza el aspecto popular de este género y “da un panorama más completo del conglomerado social urbano” (Martínez Gómez 99). En sus villancicos dedicados a la Asunción, sor Juana incorpora diversos registros del lenguaje; va del vocabulario y la sintaxis eruditos hasta sus equivalentes coloquiales en una simplificación lingüística y de contenido gradual a lo largo de cada juego de villancicos. Conociendo el público heterogéneo que asistía a estos eventos religiosos de mucha fanfarria, la monja empleaba el náhuatl, el habla de los esclavos negros, el gallego, el euskera, el latín y el castellano (o imitaciones humorísticas y a veces peyorativas de estos idiomas) en muchas de sus ensaladas,<sup>75</sup> posiblemente para mostrar su propia erudición lingüística variada, tanto como para llegar a impactar a un público mayor.

Oswaldo Estrada nota que los villancicos sorjuaninos “son parte de una feria carnavalesca [...] donde se congregan dos mundos radicalmente ajenos, el indígena y el español, debido a la religión; y [sor Juana] sabe que muchos de los que escuchan estas canciones pertenecen a un mundo de oralidad primaria” (83). La misa en sí simbolizaba

---

<sup>75</sup> Las ensaladas ocupaban un mismo lugar en todos los juegos de villancicos de sor Juana: el octavo apartado del juego. Tenorio nota que el colocar la ensalada al final del juego (y de la fiesta) es un elemento propio de los villancicos de ella. Además, durante la época en que compuso estas canciones, esa manera de usar ensaladas en los villancicos ya no estaba de moda y ella efectivamente la resucita (*Los villancicos* 153).

el mezclarse de las diversas clases sociales y raciales en un mismo edificio y contexto religioso (Estrada 83). Los más pobres hasta los más ricos contemplaban las mismas imágenes espirituales, siendo todos parte de la conmemoración eclesiástica. Sin embargo, como destaca Martínez Gómez, a pesar de su aparente tono popular, la fiesta religiosa en que se cantaba los villancicos “resultaba más una reafirmación de la verticalidad social que un reclamo de la horizontalidad” aunque los espectadores se asemejaban al pertenecer todos a la categoría de feligreses (105).

## Capítulo IV — Primeras aproximaciones a los villancicos asuncionistas de sor Juana

El valor de los villancicos de sor Juana no es única ni predominantemente histórico, social, filosófico, métrico o literario sino, en el sentido más riguroso de la palabra, poético. Estos poemas nos seducen ora por su gracia fluida, ora por su transparencia irisada y, siempre, por las razones imponderables de la poesía. (Paz 427)

Siendo la patrona de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca, la Virgen María es tema de varios villancicos sorjuaninos que celebran su Inmaculada Concepción y Asunción,<sup>76</sup> aunque estos dos eventos no se hicieron dogma hasta mucho después (Tenorio, “El villancico” 487).<sup>77</sup> Los cuatro villancicos de estudio que le fueron encargados a sor Juana, los juegos dedicados a la Asunción de María de 1676, 1679, 1685 y 1690 tratan idénticas fiestas religiosas, todas celebradas en la Catedral Metropolitana, pero usando diferentes estrategias cada año. Por ejemplo, Tenorio observa que en la serie de 1679, uno encuentra un tono más nostálgico por su descripción de la subida al cielo de María que en las otras tres, y que sor Juana utiliza más recursos formales en ésta que en la “alegre, triunfal [y] regocijante” de 1676 (*Los villancicos* 100-1). Mientras que el juego de 1685 es “una simple alabanza a María,” el de 1690 es el más teológico, poético y original de los cuatro (Tenorio, *Los villancicos* 106, 109). Son estas diferencias que cumplen el requerimiento del género del villancico:

---

<sup>76</sup> Los villancicos atribuibles que no tocamos en este estudio, pero que tratan la Asunción incluyen los versos de 1677, 1681 y 1686. Los villancicos sorjuaninos de la Inmaculada Concepción son de 1676 y 1689, ninguno atribuible.

<sup>77</sup> La Concepción se hizo dogma en 1864 (Tenorio, “El villancico” 487) y la Asunción en 1950 (Wright 81).

la novedad en el trato de un tema ya muy conocido por los feligreses y que le da la cualidad efímera;<sup>78</sup> es aquí donde sor Juana señala su gran talento como villanciguera. También hay elementos que se repiten en sus villancicos como, por ejemplo, las apuestas entre “los de arriba” y “los de abajo,” el tono de celebración para la subida de María y la justificación para esta gran alabanza a la Virgen.

Como procuramos demostrar en esta tesis, el tratamiento de la Virgen por sor Juana va más allá de una simple adulación mariana. Los versos que analizamos muestran una variedad de recursos que acaban en una feminización de la divinidad a veces sutil y otras veces directa. Ella no sólo recopila elementos de la tradición mariana, como de las secciones del Cantar de los Cantares o del Apocalipsis que describen a una mujer dinámica que influye en varios eventos centrales de la fe cristiana, sino que sor Juana le cede más potencia y autoridad. Veremos cómo la monja aprovecha el marianismo aceptado de la época y el género del villancico, dando un ángulo a veces peculiar a sus versos que loan a la Virgen y que difunden sus convicciones sobre la mujer, elementos que muchos estudiosos han percibido en la *Respuesta*. Adelantándose a lo dicho en este tratado, defensa y ensayo autobiográfico, en los villancicos ella pinta a la Virgen de forma original, proponiendo sutilmente su proto-feminismo. No sólo le asigna una visión positiva, sino que la exalta y le proporciona una posición única y extraordinaria para una mujer.

La Asunción de María es un acontecimiento que resume la singularidad de su posición en el catolicismo al enfocarse en ella misma como persona (Wright 81). También encierra una esperanza cristiana por la intervención celestial en la vida terrenal,

---

<sup>78</sup> Sin embargo, muchos de los villancicos de sor Juana permanecen en forma escrita hoy día.

es decir, la promesa de ligar el cielo y la tierra (Rubin 140). A pesar de una larga historia apócrifa y popular, no fue hasta 1950 cuando la Asunción de la Virgen fue por fin declarada dogma por la Iglesia Católica en la bula *Munificentissimus Deus*. Sin embargo, este evento fue reconocido de manera informal desde el siglo VII, celebrándose en la fiesta de la Asunción, el 15 de agosto (Wright 81). Abunda la iconografía acerca del tema, que se hizo más popular en los siglos XIV y XV, aunque la Biblia no menciona la muerte de la Virgen María y apenas revela unos cuantos aspectos de su vida y persona. Toda la historia de la Asunción se apoya en textos apócrifos como la *Leyenda dorada*, libro que usamos como fuente principal para la historia asuncionista y que relata la Asunción tal como fue contada en el libro apócrifo de san Juan Evangelista, entre otros.

Existen muchas preguntas sobre los detalles de la Asunción: ¿Qué pasó al alma de María? ¿Cómo fue asumida exactamente? ¿Cómo afectó la muerte al cuerpo de María? A pesar de su historia imprecisa, el acontecimiento sirvió de razón y prueba iconográficas para la mayor glorificación de María a lo largo de la historia, y es notable que ella sea una de las figuras más conocidas y alabadas de la religión católica. Las numerosas versiones del evento concuerdan en que, en María resplandecen la maternidad, la modestia, la virginidad y la compasión, los valores femeninos más esperados de la mujer por la Iglesia.

El hecho de que María subiera al cielo es un acontecimiento único que la separa de la humanidad por haber alcanzado esta experiencia mística y también la distancia de Dios por haber vivido en la tierra y ascendido al cielo. Según Méndez Plancarte, “[l]a madre de Dios media entre Dios y la Humanidad, y reúne la grandeza del Cielo y la

debilidad de la Tierra” (2: 358, vv. 17-8), punto que sor Juana figura en imágenes musicales en el juego de 1676.<sup>79</sup> Relata que para María, “no hay *semitono* incantable / porque ninguno *disuena*” (2: 8, vv. 37-8); es decir, ella conoce las sutilezas del cielo tanto como las de la tierra, razón por la gran alabanza de ella en la fiesta más importante de la Virgen (Rubin 401).

### **María como modelo femenino**

Por un lado, sor Juana maneja una visión característica de la Virgen en sus villancicos al mencionar las cualidades normalmente asociadas con la mujer, como la modestia [“Modestamente renuncia” (2: 64, v. 29) y “con su modestia batalla” (2: 64, v. 26)]; la virginidad [“conservó intacta virginal pureza” (2: 66, v. 32)]; la humildad [“al tocar la línea extrema / de la Humildad” (2: 154, vv. 10-1)]; y la compasión [“nuestra Protectora” (2: 15, v. 12)]. La gran humildad de María es un componente significativo en la noción de su perfección y tema característico en la descripción de su Asunción (Tenorio, *Los villancicos* 111). Mientras que sor Juana podría haber usado sólo elogios tradicionales para loar a la Virgen, describe el evento usando metáforas científicas de manera muy particular para subrayar la singularidad de María en este hecho. En el juego de 1690, escribe:

En buena Filosofía  
es el centro de la Tierra  
un punto sólo, que dista  
igual de toda la Esfera.

---

<sup>79</sup> “[Y] del Cielo el *be cuadrado* / junta al *be mol* de la tierra” (2: 7, vv. 17-8).

Luego si algo hasta él bajara  
y de ahí pasar quisiera,  
subiera, en vez de bajar,  
hacia la circunferencia.

Esto pasa hoy en María,  
que al tocar la línea extrema  
de la Humildad, por bajarse,  
pasa del centro y se eleva. (2: 154, vv. 1-12)

Es decir, que siendo demasiado humilde, ella baja tanto por la tierra que acaba subiendo por el otro lado del planeta. Por causa de su superioridad en humillarse de manera tan extrema, María logra un hecho magnífico que es “[i...] subir, quien quiso bajar!” (2: 155, v. 49). Ella es única en este hecho:

Como nadie es tan humilde,  
nadie más bajar desea,  
y baja tanto, que sube  
a la parte contrapuesta. (2: 154, vv. 25-8)

Usando una imagen muy original y a la vez hiperbólica, sor Juana enfatiza que, debido a tanta modestia, María merece ser loada. Como veremos a lo largo de este capítulo, sor Juana da su propio giro a la tradición asuncionista.

En la ensalada del juego de 1685, sor Juana hace hincapié en un elemento común de las alabanzas marianas: la compasión de María, específicamente en su capacidad de proteger. Aquí ella emplea el habla de los negros, y dice: “[R]uégale a mi Dios / que nos saque libre / de aquesta plisión” (2: 97, vv. 95-7). Sor Juana habla del papel intercesora de la Virgen de igual manera:

Y que aquí vivamo  
con tu bendició,  
hasta que Dios quiera  
que vamos con Dios. (2: 97, vv. 99-102)

En esta última cita, sor Juana habla directamente sobre las condiciones de vida de los negros en aquella época, invocando el privilegio de María de poder interceder por parte de los oprimidos, entre ellos y Dios (Tenorio, *Los villancicos* 165).

Para sor Juana, María también defiende a los humanos del infierno y los ayuda a vivir honradamente:

Vos habéis de mantenernos  
en paz y justicia igual,  
y del contrario infernal  
con aliento defendernos. (2: 15, vv. 17-20)

En el villancico 220 de 1676, protege a los humanos de un Dios furioso con su canción:

Si del mundo el *frigio*<sup>80</sup> modo  
de Dios la cólera altera  
blandamente con el *dorio*  
las Divinas iras templa. (2: 8, vv. 44-7)

María es la figura intermediaria entre el cielo y la tierra: “[Q]ue entre Dios y el hombre *media*” (2: 7, v. 16), entre el *ut*<sup>81</sup> que representa la tierra y el *la* del cielo:

Desde el *ut* del Ecce ancilla  
por ser el más bajo empieza  
y subiendo más que el Sol  
al *la* de Exaltata llega. (2: 7, vv. 11-4)

En María no hay pecado, y debido a su perfección (ejemplificada en las imágenes musicales anteriormente citadas al relatar su capacidad de cantar todos los tonos), sor Juana la estima como merecedora de la obediencia, gracias a estas cualidades

---

<sup>80</sup> Méndez Plancarte explica los términos musicales griegos: *frigio* se refiere al tono “terrible y furioso” y de excitación, mientras que *dorio* era para el uso en el templo, de tono grave, majestuoso y devoto, o sea, la serenidad (2: 358 n vv. 43-6).

<sup>81</sup> *Ut* es el nombre antiguo para la nota más baja, “do,” y el *la* significa aquí la más alta (2: 358 n vv. 11-4).

sobresalientes. En el último villancico del juego de 1676, después de que “la Plebe humana / con la Angélica Nobleza” (2: 14, vv. 3-4) le suplica que sea “nuestra Protectora” (2: 15, v. 12), resume, “por los Evangelios todos / os juramos la obediencia” (2: 15, vv. 23-4).<sup>82</sup> Su Asunción recalca su purificación (Arenal 100) y la mueve hacia arriba a otro plano: “[Q]ue será cosa muy justa, / que no muera como todas / quien vivió como ninguna!” (2: 12, vv. 73-5).

### **Contraste pictórico: Juan Correa**

El caso es que el exaltar a la Virgen en su Asunción tampoco era una práctica extraña, visto en la cantidad de otros villanciqueros que dedicaron sus versos a esta fiesta litúrgica<sup>83</sup> y en la abundancia de representaciones artísticas del tema.<sup>84</sup> Aunque sor Juana nunca llegó a contemplar la pintura de Correa, sus villancicos y el cuadro presentan varias semejanzas, de cuyo contraste brota la originalidad de la poeta en su novedosa representación de un tema ya muy trabajado en la historia mariana.

Debido a su proximidad física y cronológica al entorno en que sor Juana componía sus versos, anteriormente recalcada, usamos aquí como ejemplo y como contraste a los villancicos sorjuaninos el gran cuadro de Juan Correa, *La Asunción de la Virgen* (9,80 x 7,60 m. aprox.), una de sus obras más ambiciosas (Vargas Lugo 116). El

<sup>82</sup> La figura compasiva de María se ha asociado con un esfuerzo cristiano por aquietar y por extensión, controlar a las personas oprimidas, que sean presos o pobres, debido a la característica misericordia de la Virgen (Rubin 395).

<sup>83</sup> Para otros ejemplos de los villancicos novohispanos dedicados al tema, consúltese la segunda parte de *Poetas novohispanos* editado por Méndez Plancarte.

<sup>84</sup> Véase el capítulo cuatro de Wright.

elemento que más salta a la vista en este cuadro es lo que Vargas Lugo, estudiosa del pintor, ha llamado: un “*crescendo* iconográfico que acusa el progreso mariológico” (118). Y es una verdadera sensación de subir lo que siente el fruidor al presenciar la multitud de personas en la parte baja del cuadro que poco a poco al levantar el ojo se reduce en número para encontrar a la Trinidad, formando una pirámide cuya punta es Dios. Marcus Burke observa que en la acumulación, “un efecto de adición” [o resta], Correa consigue el dinamismo en las posturas individuales de sus personajes, como es de notar en el barroco tardío. Él también se detiene en explicar los toques manieristas<sup>85</sup> en la obra de Correa, vistos por ejemplo en “las posiciones arbitrarias de las alas de los ángeles, en algunas poses de figuras y en la regla de proporciones corporales” (Burke 109). Muchos de los ángeles que celebran la ocasión tocan instrumentos; uno teclea el órgano, los hay que tocan la guitarra, diversos tipos de arpas, la vihuela y otros instrumentos característicos de los conjuntos musicales barrocos. Los ángeles también sirven para recordarle al espectador que María pertenece al plano celestial, “a place of light and music” (Rubin 305), y no es de la tierra, sitio de pecado. Ellos nos recuerdan el detalle apócrifo de la Asunción en que María subió al cielo rodeada por ángeles (Rubin 305).

---

<sup>85</sup> El manierismo de Correa se explica en parte por la costumbre novohispana de utilizar los grabados europeos, como los de Rubens, como fuentes de inspiración mucho después de su impresión inicial. La tendencia hacia el manierismo también proviene de la influencia de las obras de Francisco de Zurbarán que llegaron al Nuevo Mundo (Burke 112). Sin embargo, hay que dar crédito a la contribución de la tradición artística colonial que estaba formándose, como en la obra de José Juárez, para explicar las desviaciones de las normas europeas. Se estaba creando una escuela novohispana debido a los artistas del siglo XVII que usaban los ejemplos sevillanos como modelo, pero innovándolos al emplear conceptos de los artistas novohispanos anteriores. Debido a la proximidad del público a los altares en la ciudad de México, Puebla y Querétaro, entre muchos, los artistas pudieron presentar su marcado sello criollo (Burke 113).

El elemento pictórico-musical en el cuadro llama la atención por su paralelismo con la solemnización auditiva de los villancicos que celebraban la misma fiesta eclesiástica. Las pinceladas suaves de Correa hacen que los bordes de las figuras se fusionen, creando lo que Bailey llama “[a] dematerialized effect similar to the lace-like interior of the Rosary Chapel at Santo Domingo in Puebla” (301). Muy representativo de la pintura rococó, el pintor utiliza una serie de colores de tono pastel, sobre todo el rosa, el verde y el azul (Bailey 301) para retratar a los personajes y la naturaleza. Cristo se viste de un manto rojo, muy largo y suelto, que le hace sobresaltar de un fondo de colores apagados y ligeros. Como es típico en las composiciones barrocas, el lienzo se divide en dos planos: uno terrenal, donde se ha congregado una muchedumbre alrededor de la tumba de la Virgen, que mira hacia arriba, asombrada al presenciar la subida de ella al cielo; el otro plano es el celestial en el que la Virgen recibe la gloria de la Trinidad, rodeada por una profusa cantidad de ángeles, algunos con filacterias que contienen frases en latín del Cantar como “Bella como la luna” (*Pulchra ut luna*), “Escogida como el sol” (*Electa ut sol*) y “Terrible como escuadrones ordenados” (*Terribilis ut castrorum acres ordinatae*) (citado en Vargas Lugo 116).

¡Cómo se parece esto al villancico de 1690! Sor Juana escribe:

¿Quién es aquesta Hermosura  
 que su salida apresura,  
 cual la Aurora presurosa  
 y como la Luna hermosa  
 y como el Sol escogida,  
 como escuadrón guarnecida  
 de toda fuerte armadura?  
 ¿Quién es aquesta Hermosura? (2: 152, vv. 1-8)

Aquí, la poeta no sólo cita frases tomadas de la Biblia, como hace el pintor, sino que las enfatiza y las desarrolla en español, y no en latín, para la comprensión de una mayor

cantidad de feligreses. Lo notable de las semejanzas entre estos versos de sor Juana y el texto contenido en el cuadro de Correa es que enfatizan que los artistas tuvieron que interpretar el mismo evento, pero manejarlo novedosamente. Las dos modalidades artísticas emplean los mismos conceptos sacros, pero como veremos, sor Juana va aún más allá en sus villancicos muchas veces osados, al crear a una María dinámica, pero con vestigios tradicionales de la María contrarreformista que, un año antes retratará Correa.

### **La innovación de sor Juana: las apuestas**

Hay una correspondencia entre los dos planos en la pintura de Correa anteriormente mencionados y las frecuentes disputas entre “los de arriba,” que se refieren al cielo, las estrellas y los ángeles, y “los de abajo,” es decir, la tierra, las flores y los hombres en los villancicos de sor Juana (Tenorio, *Los villancicos* 95). Estas apuestas son una técnica literaria muy común en los villancicos marianos que sirve para crear cierto dramatismo entre los dos elementos opuestos y para reforzar el aspecto didáctico del villancico (Tenorio, “El villancico” 489). Por ejemplo, en el juego de 1676, los dos registros rivalizan:

Dice el Cielo: — Yo he de dar  
posada de más placer:  
pues Dios vino a padecer,  
María sube a triunfar;  
y así es bien, que a tu pesar  
mis fueros se me mantengan.  
— ¡Vengan, vengan, vengan!  
La Tierra dice: — Recelo  
que fué más bella la mía,  
pues el Vientre de María

es mucho mejor que el Cielo;  
 y así es bien que en Cielo y suelo  
 por más dichosa me tengan.  
 — ¡Vengan, vengan, vengan! (2: 3-4, vv. 13-26)

Las oposiciones abundan en los villancicos de sor Juana. En la apuesta de 1685, entre las estrellas y las flores, es decir, entre el cielo y la tierra, tratan de averiguar cuál de las dos representa mejor a la Virgen:

Las Estrellas, es patente  
 que María las honró;  
 tanto, que las adornó  
 con sus ojos y su frente.  
 Luego es claro y evidente  
 Que éstas fueron las más bellas.  
 (Coro).— ¡Aquí de las Estrellas!  
 — ¡Qué flor en María no fué  
 de las Estrellas agravios,  
 desde el Clavel de los labios  
 a la Azucena del pie?  
 Luego más claro se ve  
 Que éstas fueron las mejores.  
 (Coro).— ¡Aquí de las Flores! (2: 89, vv. 12-25)

Según Tenorio, la alegoría floral que emplea sor Juana procede del *Oficio Divino* y la de las estrellas del Apocalipsis y de títulos bíblicos, como la “Rosa de Sharon” (Tenorio, *Los villancicos* 107), imágenes muy antiguas y frecuentes en la tradición mariana. La originalidad de la monja es evidente no en este hecho de manejar la apuesta en sus versos, sino en los argumentos mismos que las estrellas y las flores proponen para probar que María se asocia más con cada una de las dos. La intensidad de la discusión aumenta a lo largo del villancico: las estrellas empiezan anunciando que María “las adornó / con sus ojos y su frente” (2: 89, vv. 14-5) y las flores responden que ellas también. Al terminar el villancico, las estrellas afirman que ellas son las vencedoras porque “—Estrellas sube a pisar, / y en ellas quiere reinar, / coronándolas sus huellas”

(2: 90, vv. 48-50), mientras que las flores apuestan que María adquirió su gloria viviendo entre ellas, o sea, fue en su vida terrenal cuando se apoderó de las cualidades que la llevaron a ser asumida. Méndez Plancarte confirma la lucidez del verso de sor Juana al decir que ella figura entre los grandes escritores barrocos: “Nada tan Calderón, como estas “batallas” entre Estrellas y Flores, o entre la Luz y la Sombra, el Cielo y la Tierra, etc.” (2: 403, n 270).

A pesar de la obvia correlación entre el querer mostrar los planos terrenal y celestial, sor Juana y Correa divergen en la manera de tratarlos, especialmente en el efecto general de las composiciones verbales de sor Juana y la artística de Correa. El pintor retrata la zona terrenal claramente dividida de la celestial, cuyo borde es una fila de ángeles, y encima de la cual está María recibiendo la bendición de Dios en el cielo. Sor Juana va aún más allá de una mera división entre la tierra y el cielo. En más de una instancia, ella maneja los dos planos literalmente al retratar la Asunción física de María y alegóricamente en una apuesta entre las dos esferas para hallar cuál es mejor. Es decir, a sor Juana le interesa describir el tránsito, o el viaje que hace María, mientras que el enfoque del cuadro de Correa describe visualmente el destino final de la Virgen y no cómo llegó hasta allí, aunque alude a su vida terrenal al pintar a los apóstoles y la tumba vacía.

En el tercer villancico de 1679, sor Juana emplea este recurso literario para concluir que las oposiciones inherentes del marianismo (“virgen-madre, reina-esclava, humana-divina”) son “hermosas contradicciones” (2: 63, v. 1) y “oposiciones bellas” (2: 64, v. 5), en vez de “incongruencias” (Tenorio, *Los villancicos* 102). Cada estrofa del villancico sigue un juego: empieza con la presentación de los dos lados, supuestamente

opuestos, y cada uno se resuelve en una afirmación que alude a un tercer espacio que ocupa la Virgen, al decir que no es ni una cosa ni otra.<sup>86</sup> Por ejemplo, dice en los dos últimos versos de la primera estrofa: “[M]uy vestida para pobre, / para desnuda, muy franca” (2: 63, vv. 3-4). Para describir el área intermediaria humano-divina que ocupa María, la estrofa entera sigue:

Del Cielo y tierra extranjera,  
en ambas partes la extrañan:  
muy mujer para Divina,  
muy Celestial para humana. (2: 64, vv. 9-12)

Sor Juana resume este villancico de la misma manera que el primero del juego, afirmando la excelencia de la Virgen y resolviendo las discordancias anteriormente destacadas:

[...] cuando contradicciones  
componen sus perfecciones,  
para adornarla,  
variedades la visten, y nunca es varia! (2: 65, vv. 43-6)

Según la monja, María es una figura inalterable y perfecta en todas las discordancias que le pertenecen.

Como hemos visto, es frecuente en las apuestas que cada lado liste sus varios méritos “para tener a María” (Tenorio, *Los villancicos* 95), pero la gracia de ellas es que no puede haber quien gane; es esta una importante sutileza de sor Juana para sugerir un paralelismo entre Cristo y María (96). Lo asombroso del texto de la monja es que

---

<sup>86</sup> En este villancico de 1679, se percibe una noción subliminal sobre la raza en aquella época: “[M]uy morena para hermosa; / para negra, muy sin mancha” (2: 64, vv. 7-8). La comparación ilumina el racismo colonial; ella usa la idea de que ser bella y ser negra son términos opuestos y lo dice como si no pudiera haber debate sobre esta conclusión. Además, en el segundo verso citado en esta nota, ella implica que sería poco común que hubiera una negra sin mancha. Nos parece que esta intolerancia era tan aceptada en el período de sor Juana que ella la toma para aclarar las contradicciones de María.

describe a una María tan extraordinaria como Dios mismo, en un “tejemaneje discursivo que establece igualdad entre la Virgen y Cristo” (Estrada 83). Sor Juana revela la afinidad entre los dos planos, y por extensión entre Cristo y María, al final de la apuesta del mismo juego de villancicos:

— Al fin vienen a cesar,  
 porque entre tanta alegría,  
 pone, al subir, paz María,  
 como su Hijo al bajar;  
 que en gloria tan singular,  
 es bien todos se convengan.  
 — ¡Vengan, vengan, vengan! (2: 4, vv. 41-7)

Al equiparar al cielo con la tierra, sor Juana iguala alegóricamente a Cristo y a la Virgen, en un símil entre el hecho milagroso de la figura femenina y el correspondiente incidente del personaje masculino. Al resumirlo con que “es bien que todos se convengan,” sor Juana implica que todos son de la misma opinión y no hay duda sobre la equivalencia de Cristo y María.

Sin embargo, en el juego de 1690 desarrolla la idea de que María no es solamente una persona homóloga a Cristo, sino que las acciones de ella mejoran el cielo y, notablemente, el mismo estado de Dios. El primer villancico del juego parece ser una típica apuesta sorjuanina al empezar de esta manera: “—Si subir María al Cielo / fué subir o fué bajar, / quiero preguntar” (2: 148, vv. 1-3). El lector (o el fruidor), espera otro diálogo que destaca los méritos de siempre de la Virgen, pero a lo largo del villancico, sor Juana le transfiere más autoridad a la Virgen que en los otros villancicos asuncionistas. En la apuesta, cuenta que la excelencia de María es tan enorme que comparada con el cielo, ella es mejor, y entonces en vez de *subir* al cielo, ella tiene que

*bajar* de una esfera metafóricamente encima del cielo por su superioridad a él, dejándolo en mejor estado que antes de su “Asunción”:

[Q]ue subió a María el Cielo,  
y bajó al Cielo María:  
pues dió Ella más alegría  
que el Cielo le pudo dar;  
luego es bajar. (2: 150, vv. 41-5)

Para reforzar que fue bajar, más tarde en el villancico añade que la grandeza de ella sobrepasa la del cielo y aún está por encima; ella es el equivalente al origen de todos los esplendores que hay en el mundo, implicando que la gloria del cielo es debida a María:

[P]ues no puede haber grandeza,  
que Ella antes no la tuviera.  
Si Al que no cabe en la Esfera,  
pudo Ella sola enclaustrar,  
luego es bajar. (2: 150, vv. 55-9)

He aquí uno de los tratos más osados de sor Juana en sus villancicos dedicados a la Asunción. Nada más revelador que la cita de Méndez Plancarte sobre la subida o la supuesta bajada de María:

Esta paradoja de que el subir de María al Cielo fue bajar, tiene más agudeza que solidez: para poder decirla seriamente, sería menester que Nuestra Señora hubiese desde su vida mortal gozado permanentemente de la Visión Beatífica: tesis que ningún teólogo, aun de sus más encendidos amadores, ha aventurado jamás. (2: 427, n vv. 1-70)

No nos parece imposible que sor Juana propusiera una inversión de la teología tradicional. Su editor ha intentado minimizar, en no pocas ocasiones en su edición de las obras completas los elementos que rayan en la herejía.

## Capítulo V — La feminización de la divinidad

### María y Cristo como afinidades y capacidad creativa de María

Méndez Plancarte cita otros pasajes en su discusión de las palabras desafiantes de sor Juana, en particular dos ejemplos del “Romance a la Encarnación”: “Dios mejoró de asiento” (1: 162, v. 12) y

Que hoy bajó Dios a la tierra  
es cierto; pero más cierto  
es, que bajando a María,  
bajó Dios a mejor Cielo. (1: 162, vv. 1-4)

El editor llama estos dos fragmentos:

Hipérboles intolerables en rigor teológico. El ‘*Te Deum*’ admira al Verbo porque ‘non horruisti Virginis uterum’: porque ‘no se horrorizó (no se desdeñó) del Seno de la Virgen’...Pero decir que ‘mejoró de asiento’ en este ‘mejor Cielo,’ es ya *un po troppo*...” (1: 449, n vv. 4 y 12)

Entre varios apartados más,<sup>87</sup> opina en sus notas que éstos son unos “de los pasajes por los que la Inquisición —si hubiera querido hacerlo, como se ha fantaseado— habría podido, sin total injusticia, *buscarle ruido* [a sor Juana]”<sup>88</sup> (1: 385, n vv. 69-72).<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Los demás apartados mencionados que el editor considera inoportunos teológicamente son los siguientes: “Mal se acreditan deidades / con la paga; pues es cierto, / que a quien el servicio paga / no se debió el rendimiento” (1: 56, vv. 69-72); “Y a Dios, Señora, hasta / que con la vista de tu Cielo / resucite, pues es Pascua / de resucitar los muertos” (1: 83, vv. 53-6); “bajó Dios a mejor Cielo” (1:162, v. 4); “voluntad —y ojos— las mejores joyas” (1: 176, v. 11); “etc.” (19: n. vv. 69-72).

<sup>88</sup> Véase la *Respuesta*: “Dejen esto para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio [...]” (4: 444).

<sup>89</sup> Méndez Plancarte indica que: “Por mucho menos —alguna mera impropiedad teológica— se condenó a Pedro de Trejo” (1: 385, n vv. 69-72).

Evidentemente, los aspectos teológicos desafiantes en la obra de sor Juana, que sobrepasan los límites de las alabanzas a María normalmente expresadas le exasperan al editor. Sus notas indican que a pesar de cierta aceptación del marianismo durante la época colonial, los villancicos de sor Juana rompen las barreras de cuánto elogio era común y admisible expresar a la Virgen.

Siguiendo el mismo hilo, el quinto villancico de 1690 retoma el tema de María como mejor cielo. Sor Juana escribe:

Suba, pues, a hacer Cielo al mismo Cielo,  
pues hasta que le adorne su hermosura,  
al Cielo falta ornato, a Dios morada,  
y gloria accidental a las criaturas.

¡Suba, suba, suba con vuelo ligero,  
pues hasta que suba, le falta a Dios Templo! (2: 156, vv.  
17-22)

Estos últimos versos del villancico declaran que mientras que María resida en la tierra, Dios carece de hogar. Tenorio se detiene en una explicación de dos lecturas del Apocalipsis que tratan esta idea, una es la “oficial” y la otra es la interpretación mariana. La primera explica la paradoja de la ciudad de Dios como la “Jerusalén celestial” y dice que San Juan “no vi[o] Santuario alguno en ella; porque el Señor Dios Todopoderoso y el Cordero es su Santuario” (citado en Tenorio, *Los villancicos* 110). Sin embargo, según Tenorio, sor Juana prefiere la lectura mariana que interpreta el pasaje de la siguiente manera: para la monja, la ciudad “representa una nueva era de la Iglesia, una creación pura, bella, sin mancha, asociada a la figura de María” (Tenorio, *Los villancicos* 111).

Por ejemplo, en este mismo villancico de 1690 dice: “Pues para que Dios tenga digno Alcázar, / razón es que María al Cielo suba” (2: 155, vv. 13-4). Aquí, sor Juana

nombra a María en su explicación de la metáfora y es claro que no se refiere a Jerusalén sino a la Virgen. Sin su subida, “no tiene Dios morada en las alturas; / pues sólo le es el pecho de su Madre, / Trono, Reclinatorio, Templo y Urna” (2: 155, vv. 10-2). En estos versos, sor Juana describe la situación desde la perspectiva de que sin María, Dios no tendría donde vivir, o sea, no hay sustituto para la morada que es María, implicando que antes de subir María al Cielo, Dios no estaba completo [“al Cielo falta ornato, a Dios morada” (2: 156, v. 19)].

Tratando de evitar que los lectores supusieran una lectura demasiado mariana de este pasaje, Méndez Plancarte cita los *Proverbios*: “La Sabiduría fabricó para Sí misma una Casa” y dice que éstas son “palabras que obviamente se ‘acomodan’ a la Madre del Verbo Encarnado” (2: 429, n vv. 3-4). Sin embargo, la nota del editor nos llama la atención porque esclarece la osadía y la novedad de sor Juana. Si la Biblia decía que Dios mismo era el autor de su casa, o sea, su templo y su gloria, ¿cómo es que sor Juana se atreve a decir que la Virgen los mejoró? Además, ella empieza el villancico siguiendo la autoría de Dios y dice: “Fabricó Dios el trono del Empíreo” (2: 155, v. 1), pero pocos versos después explica que siendo tan divino, no cabía en los cielos y sólo encontró morada en el vientre de la Virgen:

En la grandeza toda de los Cielos  
caber su Majestad no pudo Augusta,  
y se estrechó en el claustro generoso  
del Vientre virginal que le circunda. (2: 155, vv. 5-8)

O sea, María es la morada de Dios metafóricamente y físicamente; la grandeza de su vientre es aún más gloriosa que el cielo mismo que hizo Dios. Este villancico subraya, usando metáforas especialmente llamativas, que en su Asunción al cielo, la Virgen

completa la totalidad de Dios: “Suba, pues, a hacer Cielo al mismo Cielo” (2: 156, v. 17).

En el juego de 1685, hay una apuesta, esta vez entre el cuerpo y alma de María: “[E]l Cuerpo, por no dejarla; / y el Alma, por no apartarse” (2: 85, vv. 3-4). Aquí sor Juana hace explícita una correspondencia entre Cristo y María porque nos recuerda que ella también subió al cielo en cuerpo y alma (Tenorio, *Los villancicos* 95). Marina Warner aclara la importancia del cuerpo en la fe cristiana y el temor por su separación del alma, circunstancia considerada inevitable para los humanos en la muerte,<sup>90</sup> y que la Virgen evitó en su Asunción. La estudiosa pregunta, ¿por qué la resurrección del cuerpo es un honor en la fe católica? Por razones que explica en más detalle en su libro, deduce que a pesar de la promesa cristiana de la vida eterna, los fieles, en general, todavía tienen mucho miedo acerca de la muerte, explicado en parte por el juicio y la sentencia finales relacionados con esta religión. Pero según ella, al nivel psicológico, los cristianos temen la muerte porque tienen miedo a la “obliteración,” a causa de una idea central de su fe que dice que el cuerpo y el alma *juntos* forman al individuo.<sup>91</sup> Al conceder tanta importancia al cuerpo en la “definición de la personalidad humana,” el cristianismo ha provocado un tremendo miedo hacia la muerte y la separación de estas dos entidades: el cuerpo y el alma (Warner 97).

La *Leyenda dorada* menciona este mismo temor donde Cristo le dice a María:

“[...D]esecha, Madre, toda sensación de horror ante la idea de que tu alma va a

---

<sup>90</sup> Warner nota que este miedo no forma parte de un “collective unconscious” y dice que el temor a la muerte no es universal. Para más información acerca del tema, consúltese el capítulo, “The Assumption.”

<sup>91</sup> Warner añade que es por esta razón que el cristianismo no acepta la reencarnación (97).

separarse del cuerpo” (489). Es precisamente por esto que la muerte de la Virgen es tan magnífica y alabada, porque pudo evitar la disolución del cuerpo, y por extensión, logró milagrosamente que su ser no se dividiera en la muerte. Es también por esto que la apuesta de 1685 entre el cuerpo y el alma de la Virgen es tan importante en los villancicos de sor Juana, porque encierra uno de los puntos más centrales de la fe cristiana sobre las consecuencias de la muerte, siempre señalando la singularidad de María e insinuando su igualdad a Cristo.

La muerte única de María está ligada con la virginidad sexual porque es otra forma de pureza en la que el cuerpo de ella queda intacto y entero, a pesar de la muerte, igual que Cristo. Según Warner, la unión sexual “destruye,” por así decirlo, el cuerpo virginal y también “it blurs contours, for it unites two beings and lessens their sentiment of themselves as individual units” (98). Ella subraya que la muerte y la lujuria son dos conceptos siempre relacionados en el simbolismo cristiano (Warner 98), y podemos inferir que para María, su cuerpo virginal tiene dos dimensiones: la que desafía las repercusiones de la muerte y la que concibió sin pecado.<sup>92</sup> El hecho de que la Virgen es singular en su muerte porque es la única de los seres creados que logra asumirse al cielo enfatiza su lado divino y su equivalencia con Cristo. A pesar de que María se ha asociado más en la historia con el valor de la virginidad sexual, es a través de este mérito, junto con su muerte sin disolución que,

[S]he expresses the particular interpretation of wholeness of the Catholic Church, and reflects two of its most characteristic aspects: its historical fear of contamination by outside influence, and its repugnance to change. [...] It longs for the formal, immutable, invincible, constant,

---

<sup>92</sup> Para una explicación completa sobre la importancia de la virginidad en el cristianismo, véase Warner, capítulo 5, “Virgins and Martyrs.”

unchanging perfection of each resurrected individual. For its most sublime example, it looks to the assumed Virgin. (Warner 102)

Sor Juana estuvo consciente de estas dimensiones sobre la completitud única de María que la sube al nivel de Cristo. La monja hace implícito un paralelismo entre la Virgen y Cristo, y dice:

Murió por imitación,  
y para que no se hallase  
señal alguna en el Hijo,  
que no tuviese la Madre. (2: 85, vv. 21-4)

Méndez Plancarte nota que María no murió por pecado, sino *por imitación*, “para no desemejarse ni en esto de su Divino Hijo, y para *doblar sus triunfos* (acreciendo sus méritos)” (2: 402, n vv. 21-8), y Tenorio añade que esta idea no es original de sor Juana (107). Como su hijo no había evitado la muerte, por obligación, María se somete al mismo destino, pero no por pecado sino por una “antigua sentencia” mencionada por San Juan Damasceno (Tenorio, *Los villancicos* 107). Sor Juana resume esta idea más tarde en el tercer villancico de 1685, que relata la muerte de la Virgen en forma de un pregón:

Mérito es su muerte,  
y no obligación:  
pues pagó el tributo  
que nunca debió. (2: 88, vv. 22-5)

En este villancico, sor Juana aprovecha para subrayar que aunque la Virgen era humana, debemos pensar ante todo en ella como ser divino: “[M]urió: / no de hija de Adán, / [sino] de Madre de Dios” (2: 88, vv. 34-5). Sor Juana insiste en estas características de la Virgen y va un paso más allá al caracterizarla como la figura femenina correspondiente a Cristo, eliminando los límites entre los dos.

Electa Arenal observa que María “is not simply a vessel, she is a Creator and Author [... of] the wisdom of original creation” (96). Según ella, “[s]he returns the role of enlightening, shedding light, giving birth, to pre-gentile and early Christian sources and integrates it with more modern projections” (Arenal 102). En el primer villancico de 1676, sor Juana escribe: “[P]ues el Vientre de María / es mucho mejor que el Cielo” (2: 4, vv. 22-3). Aquí, debido a su fertilidad milagrosa, ella comparte con Dios el papel de fundador y se apropia de esta función elemental que normalmente queda aparte en las alabanzas a la Virgen, como es de notar en el cuadro de Correa. La capacidad creativa de María se iguala al rol de Dios en tanto que creador, como explica Arenal: “The womb of Mary, microcosm of the cosmos, became the verbal-conceptual reservoir out of which issued a humanized God” (101), evidente en el tocotín donde sor Juana le concede a la Virgen su estado merecido de antecesora de Cristo:

[S]uplícale [a su hijo]:  
y si no quiere  
recuérdale  
que tu carne  
Tú le diste  
tu leche  
bebió, si soñaba  
también pequeñito. (2: 365, n v. 88 y ss.)

Georgina Sabat de Rivers observa el mismo fenómeno en los *Ejercicios de la Encarnación*, escritos entre 1684 y 1688,<sup>93</sup> donde sor Juana menciona el concepto de

---

<sup>93</sup> Mencionamos el marianismo presentado por sor Juana en estos *Ejercicios* como ejemplo llamativo de su representación particular del tema. Los *Ejercicios* coinciden con la época de su vida en que escribió los villancicos asuncionistas, dato que no es de sorprender considerando las afinidades entre el marianismo que ella presenta en estos ejercicios devotos y las canciones sagradas examinadas en esta tesis.

Título completo: *Ejercicios devotos para los nueve días antes del de la Purísima Encarnación del Hijo de Dios, Jesucristo, Señor Nuestro.*

“Madre de Dios” muchas veces en pocas líneas. En estos *Ejercicios*, la monja anuncia que “al cumplirse en ella los dos aspectos tradicionalmente más apreciados del ser femenino: el ser virgen y, al mismo tiempo, madre de Dios, todo lo merece y todo lo avasalla” (272). Más tarde Sabat de Rivers nota que el poder reproductivo del sexo femenino, entre otros factores, le permite a sor Juana recrear en María “una figura femenina incontrovertible y reconocida por la Iglesia que, porque es superior, rige a los hombres que quieren dominar su mundo y que es modelo y bandera para sí misma y propone para toda mujer” (272). En los villancicos anteriormente citados, junto con estos dos casos de los *Ejercicios*, hallamos en sor Juana un gusto por otorgarle a la Virgen un dinamismo más fuerte que el del cuadro de Correa y una autoridad que simplemente no está el cuadro.<sup>94</sup>

---

Sor Juana escribió otros ejercicios de devoción, notablemente los *Ofrecimientos para el santo Rosario de quince misterios*. Acerca del tema de la Encarnación, también escribió “Romance a la Encarnación.”

<sup>94</sup> Es interesante apreciar el interés especial por parte de Correa en el retrato de dos figuras femeninas específicas en sus varias representaciones de la Asunción, elemento observado por Vargas Lugo: una de estas mujeres señala con la mano las flores aromáticas que salen del sepulcro de la Virgen; otra es la que eleva la prenda que se supone que cubriera el cuerpo de María. Seguramente estas dos mujeres son las acompañantas que siempre están con María que se mencionan en la *Narración del Pseudo-José de Arimatea V* (las mujeres que vivían con la Virgen eran Zéfora, Abigea y Zael). La estudiosa nota que ellas dos no son figuras normalmente incluidas en las pinturas del evento, pero que uno puede decir que Correa “tuvo especial preferencia por representarlas” (424). El pintor las representó en *La Asunción de la Virgen* de la Sacristía, y también en un muro de los pies de la nave central de la misma catedral pero que desapareció en el incendio de 1967.

### **La Coronación y el poder de la Virgen**

En el hecho de su coronación, el poder de la Virgen aumentó, lo que puede verse en muchas representaciones pictóricas en que María es colocada en el espacio que ocupa generalmente la Trinidad. Miri Rubin ha llamado este fenómeno la “absorption of the Trinity into Mary” y explica cómo la figura de María encarna un espacio nuevo, un “quaternity” (309). Rubin observa en este deseo por ligar a la Virgen con las ideas centrales de la fe cristiana, “a sheer desire to see her everywhere” (309), fenómeno aparente en el mismo interés por unirla con los principios cristianos más importantes como la coronación en los villancicos asuncionistas de sor Juana.

Tenorio relata la historia bíblica del esposo que le regala a la esposa tres coronas, cada una para un personaje de la Trinidad. Sin embargo, sor Juana cambia esta jerarquía tradicional por una en términos de María. Dice:

—Vén, dulce Esposa, te dice;  
 vén, del Líbano supremo  
 de tus méritos altivos,  
 a gozar el digno premio.  
     De Amaná, Hermón y Sanir  
 la Corona te prevengo,  
 para que con tres Coronas  
 goces triplicado Imperio:  
     la de Amaná, como a Madre  
 (pues eso suena en Hebreo);  
 la de Sanir, como a Esposa  
 y la de Hermón, como a Templo. (2: 156, vv. 9-20)

En vez de ser destinados a los hombres de la Trinidad, para sor Juana, los tres premios representan a la madre (del Hijo), la esposa (del Padre) y el Templo (del Espíritu Santo)

(Tenorio, *Los villancicos* 113). Otra vez la monja participa en el discurso mariano tradicional y aceptado, al invocar referencias al Cantar [“Conmigo del Líbano, oh esposa, conmigo ven del Líbano: mira desde la cumbre de Amana, desde la cumbre de Senir y de Hermón” (Cant. 4.8)], pero las aprovecha para convertir las coronas en símbolos que señalan el rol imprescindible de la Virgen en la cronología cristiana. Arenal y Amanda Powell hacen hincapié en este detalle en la escritura de sor Juana y notan que, ella deliberadamente le asigna a la Virgen María un rango estratégico en las jerarquías tradicionales; específicamente, en la Trinidad, la Virgen se encuentra en la punta superior de la pirámide sacra y poética (Cruz *The Answer/La Respuesta* 16). Curiosamente, Méndez Plancarte se niega a hablar de las tres coronas de María en el villancico 309 (1690), a pesar de ser un elemento provocativo.

Para sor Juana, María es experta en las habilidades inherentes de las fuerzas naturales, e incluso las mejora, hasta es ella quien enseña a estas fuerzas a cumplir con sus propias capacidades:

[María es] de quien aprendió  
 el Sol a lucir,  
 la Estrella a brillar,  
 la Aurora a reír. (2: 91, vv. 25-8)

Es decir, a pesar de que estas fuerzas naturales dominan a la humanidad, ella las enseña a hacer sus funciones de manera superior. El sol, la estrella y la aurora son extensiones del poder de Dios, pero la Virgen las sobrepasa. Más tarde en el séptimo villancico del mismo año, sor Juana dramatiza estas fuerzas, creadas por Dios, e hiperboliza sus funciones al decir, por ejemplo, que “dispara el Agua cristales / y tira bombas el Fuego” (2: 93, vv. 16-7). La Asunción de María es un evento tan sobrenatural y milagroso que

incluso el agua y el fuego exceden sus funciones ordinarias para participar en la celebración, exageración sorjuanina que enfatiza la gloria de la Virgen.

La noción de que María se acerca al poder de Dios exige más comentario. El cuarto villancico de 1679 expone otra vez como la Virgen supera a los humanos y se acerca a Dios. Al decir que es “[l]a que mejor sabe / contar las Estrellas” (2: 65, vv. 5-6), sor Juana expresa el lugar entre la humanidad y la divinidad que ocupa María; sin embargo, estos dos versos implican no sólo que ella hace algo que no puede hacer ningún humano con exactitud, sino que también expresa que la Virgen se acerca a las habilidades que posee Dios. Tres estrofas más tarde puntualiza:

Ella hace, en los Signos,  
que Cancro no muerda,  
que el León no ruja  
ni el veneno nocivo Escorpión vierta. (2: 65, vv. 17-20)

Aquí insinúa otra vez el poder de María, ahora sobre las cualidades de varios animales temibles que creó Dios. Según Méndez Plancarte, los signos zodiacos “son los demonios, o los pecados” (2: 391 n v. 17 y ss.) y si María puede hacer que ellos no cumplan con sus funciones inherentes, implica que ella disfruta de una potencia equivalente a la de Dios de poder combatir el mal.

Siguiendo el hilo de la Virgen como vencedora del mal, sor Juana describe la gloria de María por medio de imágenes del Apocalipsis al final del villancico de 1690:

— Mas ¿por qué Belleza tanta,  
es a Escuadrón comparada?  
— Porque está bien ordenada  
y a todo el Infierno espanta:  
cuya vencedora Planta  
quebrantó el cuello orgulloso  
de aquel Dragón envidioso  
que cayó con un vaivén.  
*Todos.* — ¡Está bien! (2: 153, vv. 54-62)

No simplemente muestra aquí el poder de la Virgen, sino que subraya su valentía, y relata que es tan heroica y fuerte que incluso el infierno le tiene miedo, y al dragón, aunque es de temer, María lo mató de una patada, porque a ella luchar contra el mal le resulta relativamente simple y elemental. En cambio, Correa omite en su cuadro las referencias a la mujer apocalíptica, como la que pisa la luna y la que es coronada por estrellas, mientras que sor Juana se detiene en la representación de esta mujer de la Biblia que se supone que es María.

En el juego de 1690, “uno de los más originales” (Tenorio, *Los villancicos* 112), sor Juana incorpora los fragmentos característicos de la devoción mariana, y también elementos que evocan creencias pre-cristianas. Tenorio explica que en este caso, compara la belleza de la Virgen con la luna y no con el sol (*Los villancicos* 112):

—¿Por qué su beldad sin tasa  
a Luna, y no a sol, se encumbra?  
—Porque abrasa el Sol y alumbra,  
pero ella alumbra y no abrasa:  
y es luz que al ardor no pasa,  
pues su beldad peregrina  
sin abrasar ilumina  
y hace favor sin desdén.  
*Todos.* — ¡Está bien! (2: 152, vv. 18-26)

La estudiosa nota que esta metáfora hace hincapié en un aspecto del marianismo antiguo: María es la luna que ilumina sin hacer daño, mientras que Cristo es el sol que da luz pero también manifiesta cólera (*Los villancicos* 112).<sup>95</sup> Sugerimos que sor Juana

---

<sup>95</sup> Once años antes, también se había referido al sol y la luna pero para enfatizar que María se encuentra fuera de las leyes naturales en toda su esplendidez: “De eclipse y menguantes / vive siempre ajena [...]” (2: 65, vv. 25-6) y no necesita las herramientas de la humanidad para medir su divinidad: “[S]in compases hoy, globos, ni reglas, / mensura las alturas con sus huellas” (2: 66, vv. 54-5).

habría escogido muy a propósito estos aspectos de la tradición mariana para describir la Asunción, porque en vez de una visión del evento que reduce a María a un lugar periférico, emerge lo que Arenal y Powell llamaron su “woman-centered vision” y que explican de este modo: “[Sor Juana’s] originality lies in this combination: in the literary forms she gave to her insatiable, gender-conscious, intellectual curiosity” (Cruz *The Answer/La Respuesta* 18).

Ya hemos visto varios ejemplos de cómo sor Juana exalta a María en sus villancicos asuncionistas: enfatiza su capacidad creativa, le atribuye poder y equipara ciertos aspectos de su ser con Cristo. Sin embargo, ella le atribuye un rol activo a María como veremos en el siguiente capítulo donde examinamos a María como morada de Dios, la subida misma de la Virgen, los aspectos varoniles que sor Juana le atribuye y finalmente una identificación personal de la monja con María.

## Capítulo VI — Papel dinámico de María

### María como morada de Dios

A diferencia de Correa, quien representa a María como receptora consagrada de la salvación de Dios, sor Juana le atribuye a María un rol más dinámico, lo cual denota que no sólo la alaba sino que la ensalza de una manera normalmente reservada para los hombres que componen la Trinidad. En el villancico 221 de 1676, la monja enfatiza que María es una mujer iluminada espiritualmente; relata otra vez apartados del Cantar de modo singular, entretrejiendo los discursos del lenguaje místico y del sensual. Las referencias a este libro de la Biblia representan el gusto barroco de guiar al espectador-lector a ponerse en las escenas religiosas y místicas, y de impactarle espiritualmente. Como resultaba inadecuado describir el éxtasis religioso usando palabras, algunos escritores utilizaban metáforas sexuales<sup>96</sup> para acercarse a estas emociones que resultaban imprecisas e imposibles de entender racionalmente y mucho menos de relatar verbalmente de una manera convincente.

En varias ocasiones, sor Juana recopila secciones del Cantar, como hace en el sexto villancico del juego de 1690 al decir, “Oh qué hermosos son tus pasos, Hija del

---

<sup>96</sup> El éxtasis del momento místico descrito en las alusiones eróticas es la base no sólo del Cantar, sino también de la poesía del místico español, San Juan de la Cruz (1542-1591), entre varios. Véase “La noche oscura.” En la rama de las artes plásticas, Careri describe el instante de iluminación en la escultura barroca en dos ejemplos: *La beata Lodovica Albertoni* y *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini. Careri explica esta tensión entre las sensaciones del éxtasis espiritual en que “the body as represented suffers the pathological convulsions that the mystical experience is inflicting upon the ‘real body’ while simultaneously taking on ‘the imaginary body’s posture of offering and sensual abandon” (82).

Príncipe eterno” (2: 156, vv. 1-2) que Méndez Plancarte liga con los versos del libro bíblico: “Qué hermosos son tus pasos, Hija del Príncipe!” (2: 429, n vv. 1-2). En el segundo villancico del mismo año, sor Juana sigue una típica paráfrasis del Apocalipsis, pero lo acaba con una frase aparentemente atrevida. Empieza por hacer hincapié en el concepto del templo, o sea, el castillo que se refiere al cielo, y por extensión, a María:

Vió Juan una Ciudad  
que descendió del Cielo,  
como Esposa adornada  
para su Esposo, de aparato regio,  
y que una voz le dijo:  
—“Aquéste es el supremo  
Tabernáculo, donde  
con los hombres habita Dios eterno. (2: 151, vv. 3-10)<sup>97</sup>

Méndez Plancarte asegura que este trato es “[una] tradicional [...] ‘acomodación’ simbólica a María” (2: 427, n vv. 1-14). Pero además de esta consideración sobre una de las varias lecturas de este libro de la Biblia, nos parece que sor Juana incluye versos que muestran que María hace más que representar este hogar donde habita Dios. La monja escribe: “[...E]lla es Templo de Dios / y Dios es Templo suyo, a un mismo tiempo” (2: 151, vv. 17-8). Aquí, María efectivamente, encarna esta morada de Dios, pero al decir que Dios también “es Templo suyo” sugiere cierta equivalencia entre Dios y María. El hecho de que los dos personifican el templo del otro simultáneamente es llamativo porque la superioridad de Dios permanece ambigua.

Más tarde en el juego de 1690 dice que “Dios entró en el Castillo / [...] y hoy María entra en Dios” (2: 151, vv. 23-5), refiriéndose a la equivalencia entre el vientre de

---

<sup>97</sup> En el Apocalipsis dice: “Y yo Juan vi la santa ciudad. Jerusalem nueva, que descendía del cielo, de Dios, dispuesta como una esposa, ataviada para su marido. Y oí una gran voz del cielo que decía: He aquí el tabernáculo de Dios con los hombres, y morará con ellos [...]” [sic.] (21.2 y 3)

María donde creció el embrión de Jesús, y la ciudad de Dios mencionada en el Apocalipsis. Según Méndez Plancarte, “*el Castelo*”<sup>98</sup> que nombra sor Juana “lo aplica alegóricamente a esta otra y mayor María: el Hijo de Dios ‘entró en el Castillo’ de María, al encarnar en su Seno; y María, en su Asunción, llegó a la plenitud de su contemplación beatificante y ya eterna [...]” (2: 428, n vv. 22-6). Vemos esto en la cita completa de la penúltima estrofa del villancico del año 1690:

Dios entró en el Castillo  
cuando se hizo Hombre el Verbo,  
y hoy María entra en Dios  
a gozar la corona de su Reino. (2: 151, vv. 23-6)

Además de aludir al embarazo de María con el niño Jesús, sor Juana insinúa que ella recibe una corona hace tiempo merecida al llamarlo “su reino,” como si el reino siempre fuera suyo, sólo que hoy disfruta de ser coronada oficialmente. De igual manera, sugiere que *la Casa* en el juego de 1679 es la propiedad de María y siempre fue así: “[Y]a, acabado el curso, / en su Casa entra” (2: 66, vv. 49-50).

Correa también juega con la idea de la morada de Dios, en el retrato de un templo, a la derecha en el primer plano, lo que Vargas Lugo dice que es “uno de los emblemas más conocidos de la Virgen: *Templo de Dios*” y que este edificio procede de los textos bíblicos y de la patrística (116). El templo de Correa es pequeño (relativo al cuadro) y el fruidor a lo mejor ni lo notaría a primera vista. Ocupa un lugar secundario, quizá para no quitar importancia al acontecimiento central del cuadro, la Asunción de María. Uno alcanza a ver el fondo de la construcción y su falta de puertas, encontrándola

---

<sup>98</sup> Méndez Plancarte explica que “*Castelo* es un latinismo (e italianismo) por “Castillo,” aludiendo al Evangelio que se cantaba antiguamente en la fiesta litúrgica de la Asunción” (2: 428, n vv. 22-6).

vacía. El diminuto templo está rodeado por un bosque lleno de animales, con los mamíferos y las aves separados en los dos lados por la escena principal. Vargas Lugo lista los significados de estos animales y hace la distinción entre los mamíferos a la izquierda que tienen connotaciones negativas mientras que las aves a la derecha las tienen positivas. La historiadora de Correa nota que el uso de la naturaleza por parte del pintor indica una imitación del pasaje apocalíptico que describe como todas las criaturas de Dios veneraban a María (116). También observa que “[e]s posible que esta visión de la naturaleza se haya representado para ampliar la imagen del cosmos redimido y de que todos los reinos de la naturaleza rindieron pleitesía a la Virgen” (116). Asimismo, sor Juana dice: “Todos los elementos / lamentan tu partida” (2: 61, vv. 13-4) y:

Las criaturas sensibles  
y las que vida ignoran,  
lloran, lloran  
con llantos indecibles,  
invocando tu nombre  
el peñasco, la planta, el bruto, el hombre. (2: 61, vv. 19-24)

En este villancico de 1679, sor Juana hace inventario de las criaturas que alaban a María, y al final de cada estrofa, de igual manera a la que citamos arriba, muestra que la escritora y el pintor manejaban materias en común, y en este caso de manera semejante. Los dos organizan el universo de modo sistemático, como si fuera posible clasificarlo en dos categorías: lo bueno y lo malo.

Volviendo al concepto del “castillo,” sugerimos que también el ser “templo” de Dios tiene un segundo significado. Efectivamente, el editor no hace comentario sobre la

última frase del villancico 305 de 1690<sup>99</sup> que nos parece la más sugerente de este apartado. Enfatiza en términos muy claros que a través de la Asunción de María, y a causa de ella, es Dios quien se beneficia más:

Con que hoy, en su Asunción,  
nos dice el Evangelio  
que, cuando entra María,  
es Dios quien entra en Trono más excelso. (2: 151, vv. 27-30)

A nuestro parecer, sor Juana escoge esta parte de la Biblia que alude a una presencia divina femenina no por una mera casualidad. Llama la atención porque ella subraya un hecho de María que mejora el estado de Dios, dándole aun más énfasis al colocar la frase al final del villancico. Sor Juana también subraya la mano enriquecedora de María en el villancico 273: “Las aves con picos de oro / saludan mejor Aurora” (2: 94, vv. 28-9), implicando que el alba es mejor que antes, por causa de la subida de la Virgen al cielo. En este villancico la Virgen perfecciona algo que Dios creó, pero sor Juana no dice nunca que Dios le dio esta capacidad, y por encima, concluye a propósito de la Asunción: “Pues la mereció María” (2: 94, v. 52). Contrastamos esto con un pasaje de la *Leyenda dorada* que relata la Asunción:

Sólo Jesucristo, Señor nuestro omnipotente, disponía de suficientes recursos para engrandecerla como la engrandeció; y la engrandeció haciendo que, continuamente, permanentemente y eternamente, reciba honras y alabanzas tributadas por la majestad divina [...]. (484)

Aquí el apartado apócrifo infiere claramente que la Asunción es debida a Cristo y no a María, y lista todos los beneficios de los cuales va a disfrutar la Virgen, pero siempre a

---

<sup>99</sup> Sorprende que el editor no haya incluido esta frase en su lista de impropiedades teológicas de sor Juana que citamos en la nota número 87.

causa de las acciones de su hijo. Aun más obviamente narra Santiago de la Vorágine en la misma *Leyenda dorada*: “[E] inmediatamente descendió del cielo el Señor acompañado de infinidad de ángeles, *recogió* el alma de su Madre y se la llevó envuelta en tales resplandores [...]” (491) y “[...V]olveré y personalmente *lo* [el alma de María] *conduciré* al lugar de la incorrupción y *lo revestiré* de mi propia gloria y luminosidad [...]” [énfasis añadido] (491), y María queda como una entidad siempre a merced de Dios.

El texto sobre la Asunción de la *Leyenda dorada* es fundamentalmente contado desde la perspectiva de Cristo. Nos cuenta lo que le pasó a María por él: “Cuando Cristo decidió llevar a la gloria a la autora de su vida, tuvo la precaución de notificárselo previamente por medio del ángel [...]” (489). Ahora es Cristo el que habla:

La muerte no podrá alardear nunca de haber tenido poder sobre ti, porque jamás ejercerá el menor dominio sobre quien engendró al que es esencialmente la vida [...] ni romperá ni descompondrá la carne de quien mereció ser el vaso en que se alojó mi divinidad. (489)

Aunque estas citas tienen sus orígenes en los textos apócrifos y sor Juana los habría conocido o conocido la misma *Leyenda dorada*, ella opta por contar la historia más bien desde la perspectiva de María al omitir estas acciones claves de Cristo en el acontecimiento.

Sin embargo, sor Juana satisface un requerimiento tradicional consciente o inconsciente al prestar atención a las acciones de Cristo en la paráfrasis de otro apartado del Cantar, que también aparece en la *Leyenda dorada*: “¡Oh amada mía! ¡Oh, la más Hermosa de las mujeres! ¡Oh bellísima amiga inmaculada! ¿Levántate y ven a mí!” (495) y “Ven dese [sic.] el Líbano, esposa mía; ven desde el Líbano, que vas a ser

coronada” (497). La novia en el Cantar se puede leer como María, y al parafrasear su Asunción aludida en este libro de la Biblia, sor Juana enfatiza la lectura mariana del pasaje de 1690:

¡Vén, Amiga mía,  
levántate presto;  
vén, Paloma mía,  
alza el dulce vuelo!  
¡Ven, Hermosa mía,  
y en tres llamamientos  
las tres Coronas goza  
que te prevengo! (2: 157, vv. 25-32)

En cambio, sor Juana no menciona la parte que precede a este pasaje de la *Leyenda dorada* que relata las palabras de María pidiendo a Dios que la lleve a él: “¡Señor! ¡En tus manos encomiendo mi espíritu! ¡Hazte cargo de mi alma tan querida por ti y de ti tan favorecida que la preservaste de toda culpa [...] ¡Llévame contigo!” (494).

### **La subida de María al cielo**

Como fue apreciado anteriormente, es imprescindible fijarse también en lo que sor Juana *no dice*. Aquí son útiles las palabras de Paz:

Su obra [la de sor Juana] nos dice algo pero para entender ese *algo* debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio: *lo que no se puede decir* [...]. La lectura de sor Juana debe hacerse frente al silencio que rodea a sus palabras. Ese silencio no es una ausencia de sentido; al contrario: aquello que no se puede decir es aquello que toca no sólo a la ortodoxia de la Iglesia católica sino a las ideas, intereses y pasiones de sus príncipes y sus órdenes. La palabra de sor Juana se edifica frente a una prohibición [...]. (17)

En los versos dedicados a la Asunción, llamativamente, muy pocas veces nombra a Cristo y casi no menciona la presencia de él en el momento de la subida. La única instancia que hemos observado de la mano de Dios en la Asunción de María se encuentra escondida al final del villancico 255, en latín, en el juego de 1679:

Dichosa, el Célico  
La acoge Tálamo,  
donde el dignísimo  
recibe Lauro. (2: 392 n 255 vv. 29-32)

Asimismo, sor Juana sólo dice una vez, en “Negrillos” que Dios es quien llama a María y la lleva al cielo:

Si las Cielo va  
y Dioso la lleva,  
¿pala qué yolá  
si Eya sa cuntenta? (2: 15, vv. 41-4)

Nos parece más que una mera coincidencia que ella deje a Cristo sobre todo al silencio. Tal pareciera que sor Juana está haciendo hincapié en el poder de la Virgen, efectivamente minimizando el rol de Cristo en la Asunción. Mientras que en la *Leyenda dorada* Vorágine dice: “¿Qué otro lugar más digno para ella que aquel en el que está su Hijo?” (497), sor Juana enfatiza que María merece su Asunción, concepto ya desarrollado en esta tesis, pero es más bien debido a las cualidades de ella. En ningún momento sugiere sor Juana que María merezca estar en la presencia de su hijo, sino que la monja subraya por qué es digna de nuestra alabanza y por qué merece ser la reina del cielo, contraste particular en un género literario que supuestamente sólo imitaba las historias aceptadas de los acontecimientos religiosos.

De igual manera, Vargas Lugo cita un pasaje apócrifo del Libro de San Juan Evangelista, que además de la *Leyenda dorada*, demuestra las ideas que circulaban sobre la Asunción de María y que parece haber inspirado a Correa cuando pintó su cuadro:

Y he aquí que se irradió un efluvio resplandeciente sobre la santa Virgen por virtud de la presencia de su Hijo unigénito y todas las potestades celestiales cayeron en tierra y le adoraron. El Señor se dirigió entonces a su Madre...alégrese más bien y bócese tu corazón pues has [sic.] encontrado gracia para poder contemplar la gloria que me ha sido dada por mi Padre. La santa Madre elevó entonces sus ojos y vio en Él una gloria tal, que es inefable a la boca del hombre e incomprensible. (Libro de S. Juan Evangelista XXXVIII y XXXIX, citado en Vargas Lugo 117)

En este texto, es indudable la preferencia por la acción de los personajes masculinos. La interpretación sobre la subida de María es más bien una descripción de la incontenible gloria de Dios. A pesar de que es una mujer la que reina, el sentido del texto es que ella se somete a la voluntad del Hijo y del Padre. Ella no genera lo que le sucede, sino que es receptora de la acción de otros. En vez de decir que María emite luz, vemos que “se irradió un efluvio resplandeciente sobre la santa Virgen.” Aunque las “potestades celestiales cayeron en tierra y le adoraron,” “la santa Madre *elevó* los ojos” para ver a Dios (117), elemento que indica la subordinación de María y que no figura en la obra de sor Juana. En la *Leyenda dorada*, María dice: “El que todo lo puede, cuyo nombre es santo, ha obrado en mí cosas grandes; por eso todas las generaciones me llamarán bienaventurada” (479), pasaje que enfatiza lo que Dios ha causado a María, sin mencionar ninguna acción por parte de la Virgen. Sin embargo, en los villancicos asuncionistas de sor Juana, vemos más bien una exaltación a la vez sutil y obvia de la autonomía de María en su omisión de ciertas palabras y situaciones.

Cuando le encargaron a sor Juana escribir los villancicos sobre la Virgen, ella bien pudo haber elaborado la típica hagiografía, sin embargo escoge invertirla y explotarla al retratar a una María mucho más potente. En el villancico 218 de 1676, escrito en latín y traducido por Méndez Plancarte, sor Juana dice:

Los de Arriba la contemplan  
 subir, y alternadamente  
 se preguntan y responden,  
 con pasmo y júbilo ardientes:  
*Estríbillo*—  
 —¿Quién es Ésta? ¿Quién es?  
 ¡Oh quién sería  
 que del Desierto asciende,  
 Vara de Incienso y Mirra,  
 más hermosa que Estrellas,  
 Sol y Luna? —¡María! (2: 356, n 218)

Este apartado termina con una paráfrasis del Cantar, pero al principio de lo citado, María asciende gracias a una fuerza que no es, al menos aparentemente, ni la de Cristo ni la del Padre Eterno, e incluso la corte celestial se sorprende con la capacidad de la Virgen; una gran diferencia con el cuadro de la Sacristía en que los asombrados son los apóstoles y los demás mortales que presencian la subida.

Al contrario de lo presentado por sor Juana, en el cuadro de Correa la superioridad de Dios es obvia. Aunque el ojo del espectador filtra la muchedumbre que asiste al evento para centrarse en María iluminada y perfecta, ella es la humilde y mera beneficiaria de la gloria, situada debajo de Cristo en el plano celestial. Equiparamos esta representación con la del tímpano de la iglesia Notre-Dame-des-Anges en Cabestany, Francia, del siglo XII en que el escultor<sup>100</sup> relata en piedra la Asunción de María. En el temprano relieve asuncionista, no hay duda sobre la subordinación de María a su hijo,

---

<sup>100</sup> El nombre del escultor es desconocido, pero su obra ha sido muy estudiada. Se conoce por “el Maestro de Cabestany.”

como ha observado Rubin (142). Lo que queda hoy día de esta escena muestra a Cristo, en el acto de bendecir en el centro; a su lado izquierdo está Santo Tomás y a la derecha está María, los dos mirando hacia Cristo. Vemos que las palmas de las manos de María le dan aspecto de persona que pide algo o que reza (Rubin 142). Según Rubin, el fruidor habría percibido el poder intermediario de María, pero también su inferioridad a Cristo. Como seguiría vigente en la iconografía del cuadro de Correa, el escultor de Cabestany presenta una jerarquía tradicional al colocar a Cristo en el medio y a María como figura secundaria, a pesar de esculpir una escena sobre la gloria de María misma. La simbólica sumisión de María a su hijo ha sido trabajada por Warner que concluye que, “[i]n motherhood Mary was glorified, and through her prostration before her child, became more glorious for her humility” (183). En su estudio, ella cita a Simone de Beauvoir:

For the first time in human history the mother kneels before her son; she freely accepts her inferiority. This is the supreme masculine victory, consummated in the cult of the Virgin—it is the rehabilitation of woman through the accomplishment of her defeat. (Beauvoir citada en Warner 183)

Correa delinea la inferioridad de María de igual manera. En el cuadro, María acepta su Asunción a la divinidad, mientras que en los villancicos, nos atrevemos a sugerir que María es agente y creadora de su propia Asunción como parece presentarlo la jácara de 1676, que compara a la Virgen con:

[L]a Paladina famosa  
que con esfuerzo e industria  
conquistó la Tierra Santa,  
donde para siempre triunfa[.] (2: 12, vv. 52-5)

Vargas Lugo cita un texto bíblico que inspiró la escena celestial retratada por Correa en que Cristo baja de su trono para *recibir* a María (*Libro I de los Reyes II-19*) y en que

María es figura inmóvil y Cristo es él que se encarga de la acción en el evento.

Asimismo, Vorágine subraya la acción de Dios al empezar el proceso de convertir a María en divinidad: “Inició el oficio el propio Jesús” (478). Más tarde la Virgen habla pero en vez de enfatizar una acción propia de ella, Vorágine enfatiza la manera en que María se ofrece a la intención de Dios: ella dice, “[...] siempre haré tu voluntad y que mi espíritu se complace en ser fiel a tus deseos” (479). Aunque sor Juana habría conocido los mismos textos apócrifos que Correa, ella opta por una Virgen que más bien, dirige los acontecimientos. Por ejemplo, al equiparar a la Virgen con una conquistadora que reina sobre la tierra que ella misma tomó (la Paladina), es como si sor Juana presentara una situación en que María tuviera un rol fundamental y que interviniera en su propia posición enaltecida.

A diferencia de Cristo, que ascendió al cielo, María fue asumida. Sin embargo, en sus representaciones, sor Juana parece insinuar que la subida al cielo de la Virgen fue más una ascensión que una asunción. Hay varias sugerencias de la presunta ascensión de María al cielo en cada uno de los cuatro villancicos bajo estudio, muchas de ellas deducidas por la falta de mención de Dios por parte de sor Juana. En el cuarto villancico de 1679 sor Juana puntualiza:

[...] conjuntas  
 las Naturalezas  
 Divina y Humana,  
 causó en el Cielo la aperción de puertas. (2: 65-6, vv. 33-6)

Según este villancico, parece ser por unirse la humanidad y la divinidad en una misma persona que el cielo se abre para recibir a María, como si fuera debido a las características únicas de María que sucediera el acontecimiento.

En el quinto villancico de 1685, sor Juana relata que la “bella Emperatriz, / huella de los aires / la región feliz” (2: 90, vv. 2-4). Aquí la escritora escoge la palabra hollar (o sea, “pisar”) para describir la acción de subir al cielo; no dice “llevada,” sino que se enfoca en la acción propia de la Virgen. No presta ninguna atención a las acciones de Dios de escogerla para ser reina del cielo, de subirla Dios mismo, de llevarla al cielo, de coronarla, ni de decidir que no muere como los demás. Nos aventuramos a proponer que sutilmente y con toda la intención, sor Juana revela su preferencia por atribuir la Asunción de María a una capacidad femenina, llamando la atención en estos pasajes sugestivos y en el hecho de no mencionar que María es llevada al cielo ni levantada hasta allí por una fuerza que no sea suya. Otra vez, dice en el quinto villancico del juego de 1679, escrito en latín y traducido por Méndez Plancarte:

[L]légase lúcida  
ya al Célico atrio:  
sus puertas ábrense  
dándole paso. (2: 392 n 255)

Aquí sor Juana se refiere de nuevo a que se abrió el cielo para recibir a la Virgen sin mencionar ninguna obra de Cristo. Más atrevidamente en los siguientes versos, dice:

Ya de astros nítidos  
tejido el palio,  
que en flores rútilo  
destila bálsamos,<sup>101</sup>  
hizo a los Ángeles  
Su feliz tránsito,  
y el umbral ínclito  
ya ha penetrado. (2: 392 n 255)

---

<sup>101</sup> Es común en la escritura y la iconografía asuncionistas describir el perfume de la Virgen, especialmente en el retrato de flores. En los cuadros dedicados al evento, frecuentemente se ven rosas y otras flores que brotan del sepulcro de ella.

En el contexto del villancico entero (número 255) y en el anterior, estas secciones sugieren que es María la que “hizo a los ángeles su feliz tránsito,” y no Dios. Más cautelosamente, arriba sor Juana dice que María ha *penetrado* el umbral, no que fue *llevada* al umbral por alguien. Aquí se detectan la aspiración y la ambición por parte de María en su Asunción.

Dios tampoco la llama para subir como hace en la *Mística ciudad de Dios* de María de Jesús de Ágreda (1602-1665). Como contraste, en su libro, Ágreda describe la entrada de María en el cielo, pero María es *llamada* por Dios cuando le pide: “Asciende más alto que todas las criaturas hija mía...” (citado en Tenorio, *Los villancicos* 103, n 22). Asimismo, en la *Leyenda dorada*, el narrador dice: “[E]l alma de la Virgen salió de su cuerpo y voló a la eternidad en brazos de su Hijo” (479), frase que atribuye la potencia al alma misma de María y no a María como persona como hace sor Juana.

Otro ejemplo de una determinada y provocativa elección de palabras por sor Juana que subraya la acción de la Virgen es la jácara de 1679, donde vemos el “salto” de María:

[L]o que hay de la tierra al Cielo,  
con espíritu alentado,  
por ser poco para un vuelo  
quiere medir con un salto. (2: 69, vv. 61-4)

Es decir, para María, la distancia entre la tierra y el cielo le resulta poca, la cual puede cubrir con un mero “salto.” Tenorio mantiene que esto es una “sutil valentona a lo divino” (*Los villancicos* 105), o sea, hipérbole para enfatizar el propio valor de María. Los versos de sor Juana no llegan a la característica adulación de Dios que vemos en los libros apócrifos, bíblicos y otras escrituras marianas sobre la Asunción que citamos. Por

ejemplo, sor Juana no presta tanta atención al rol de Dios como vemos en Ágreda. Sor Juana resume en la ensalada de 1679:

La Virgen Madre, al Etéreo  
Tálamo sube a reinar,  
adonde en solio de estrellas  
el Rey de Reyes está. (2: 74, vv. 98-101)

En estos versos, sor Juana habla de la Virgen como protagonista. Ella nos describe el evento desde la perspectiva de qué hace la Virgen en comparación con Dios, no por causa de él o sus acciones, estrategia que parece producir una figura que no es sólo cómplice, sino que se acerca más al rol de autora de su propia Asunción.

Correa probablemente tuvo en mente una versión más parecida a los textos apócrifos de la Asunción antes mencionados cuando pintó su cuadro (Vargas Lugo 116); él se concentra en María explícitamente en el cielo y en la coronación como momento principal del acontecimiento. Ella está claramente representada en el plano celestial y no hay mayor alusión a su tránsito, aunque pintar a María entre los dos planos fue común en la iconografía asuncionista. El enfoque del pintor está en María ya enaltecida y en Dios que la recibe en el cielo, mientras que sor Juana describe más bien un proceso. Por ejemplo, en el villancico de 1676 dice:

[C]oronada de blasones  
y de hazañas que la ilustran,  
por no caber ya en la tierra,  
del mundo se nos afufa[.] (2: 12, vv. 60-3)

A sor Juana le interesa definir los antecedentes y el acto de trasladarse al cielo, quizá para poder subrayar la acción femenina, mientras que al retratar al Padre Eterno y a Cristo, Correa se enfoca en el poder masculino y María queda como un ente que les pertenece, es decir, es producto del poder de Dios.

### **Profesiones y aspectos varoniles**

Igual de notable en el texto de sor Juana, pero ausente del cuadro de Correa, es el querer asignarle a la Virgen funciones que durante la época, sólo a los hombres les convenían (Sabat de Rivers 266). Esto sobresale en el juego de 1676, donde ella es guerrera de la fe y caballero andante,<sup>102</sup> una manera muy osada para retratar a la Virgen (Tenorio, *Los villancicos* 495). En el juego de 1685, una simple alabanza, ella es “Señora / de la celestial milicia” (2: 87, vv. 29-30). En más de una instancia, sor Juana ensalza los aspectos poderosos de María, específicamente en el villancico 220 del juego de 1676 donde ella lleva el sol como armadura, el yelmo de estrellas y los botines de luna con un escudo luciente, igual que la mujer del Apocalipsis. Aquí María representa la luz divina y la luz interior, temas muy trabajados durante el barroco, subiendo al cielo mientras combate el mal. Ella es poderosa, valiente, y milagrosa al liberar y defender a los presos, anular leyes injustas y refugiar a las viudas: “[j...L]a Valiente de aventuras / Deshacedora de tuertos / Destrozadora de injurias!” (2: 11, vv. 9-11). El infierno tiembla ante la mención de su nombre y como ya no pertenece al mundo terrenal, sube al cielo. Tenorio recalca que en la jácara, la Virgen se convierte en un caballero valiente que defiende la fe católica, metamorfosis que algunos críticos han interpretado como la parodia de una parodia de don Quijote (Arenal 101):

---

<sup>102</sup> Arenal también interpreta esta caracterización de la Virgen como sorprendente y poco típica de las maneras habituales de representar a las mujeres, incluso a María, por parte de los hombres (100).

[Y] Andante de las Esferas,  
 en una nueva aventura,  
 halla el Tesoro Escondido  
 que tantos andantes buscan[.] (2: 12, vv. 64-7)

Sor Juana también insiste en la sabiduría de María; de igual manera, ella llama a la Virgen “Reina de la Sabiduría” en los *Ejercicios de la Encarnación* (4: 486, v. 403). En el séptimo villancico dedicado a la Asunción de 1676, la Virgen es maestra de retórica y erudita, que “[...] sabe enseñar / el *arte de bien decir*” (2: 13, vv. 11-2). Para sor Juana, el conocimiento de la retórica de María es incomparable. Todo este villancico se dedica a destacar en metáforas de la retórica la inteligencia de ella, tan extraordinaria que sólo Dios la puede descifrar: “[Y] *enigma* tan intrincado / que sólo Dios lo ha entendido” (2: 14, vv. 51-2). Sor Juana utiliza términos de la retórica para mostrar su propio dominio de la disciplina en varias metáforas que alaban a la Virgen, aludiendo a que María es digna de subir al cielo y de “[...] gozar / la eterna *colocación*” (2: 14, vv. 66-7) por este conocimiento de los recursos literarios clásicos.

La autora también sugiere que la sabiduría de María le ayudó a subir al cielo y a proteger a los humanos:

De persuadir la eminencia  
 lo *Judicial* lo pregoná,  
 pues rendido a su *elocuencia*  
 el Juez Eterno, perdona  
 cuando lo mueve a clemencia.  
 [...]  
 En fin, por ser su *oración*  
 en todo tan singular,  
 hoy con muy justa razón  
 al Cielo sube a gozar  
 la eterna *colocación*. (2: 13, vv. 23-7 y 63-7)

En el cuarto villancico de 1676, María es “Maestra Divina de la Capilla Suprema” (2: 7, vv. 7-8), y en el tercero, sor Juana convierte en profesora a María, “[I]a Soberana Doctora” (2: 6, v. 1) que:

[P]or ser quien inteligencia  
 mejor de Dios participa  
 a leer la suprema sube  
 Cátedra de Teología. (2: 6, vv. 5-8)

Esta referencia es similar a la representación de una María coronada que escribe textos sagrados en la *Madonna Magnificat* (1480-81) de Sandro Botticelli (1445-1510). Aquí el pintor retrata a María bajo los rayos del sol dorados que parecen emplazar la corona encima de su cabeza, sustentada por dos ángeles, mientras que Cristo de bebé, sentado en sus rodillas, mira hacia arriba con cara de admiración hacia su madre. María, con la pluma en la mano, está a punto de seguir escribiendo un texto sagrado.<sup>103</sup> Rubin observa que al coronarse en este cuadro, María es sabia, profetiza y autónoma (308), como la María de sor Juana.

Los aspectos considerados varoniles siguen; más tarde y en su último villancico dedicado al tema, llama a María “Abogada” por su rol de protectora de la humanidad frente a la ira de Dios, y dice: “[Y] como es sólo Abogada, / sólo defender le agrada / y atender a nuestro bien” (2: 153, vv. 32-4). Pero es en el cuarto villancico de 1679 en que describe a María como “Astrónoma grande” que sabe usar “[...] los silogismos / demostraciones todas y evidencias” (2: 65, vv. 1, 3-4), donde vemos además una simple referencia a un puesto comúnmente masculino (astrónoma). Aquí sor Juana lleva esta imagen más allá al convertirla en un símil: “[U]n planeta que al hacer eclipse con el sol (Dios), ‘se exalta del Dragón en la cabeza’ (2: 66, v. 48) (vence al demonio)” (Tenorio,

<sup>103</sup> La página izquierda es de un pasaje del Libro de Zacarías y la derecha es la Magnificat.

*Los villancicos* 103). Tenorio ha observado dos registros utilizados por la monja: uno describe a María como experta [“La que mejor sabe / contar las Estrellas” (2: 65, vv. 5-6)], mientras que el otro justifica la exaltación católica de María: “Sor Juana hace uso del halo que la piedad popular ha creado en torno a la Virgen” (*Los villancicos* 103).

Dice la monja:

[Y]a, acabado el curso,  
 en su Casa entra:  
 de donde reparte  
 influjos saludables a la tierra. (2: 66, vv. 49-52)

Aquí sobresale el conocimiento mariológico de sor Juana al evocar las características de bondad, generosidad y mediadora que posee la Virgen en la devoción popular.

Según los villancicos asuncionistas de sor Juana, todos le deben obediencia a la Virgen no sólo por ser “nuestra Protectora” (2: 15, v. 12), sino también por ser modelo de la sabiduría, adjetivo normalmente asociado con los hombres en el siglo XVII (Montáñez 628), y subrayado por sor Juana en términos no muy discretos. En el tercer villancico de 1676, dice que “es justo que” sea esta “Soberana Doctora” (2: 6, vv. 1 y 10) de quien todos los ángeles aprenden, y que más tarde al subir a ser “Cátedra de Teología” (2: 6, v. 8), “esté aplaudida / quien de todas las criaturas / se llevó la primacía” (2: 6, vv. 10-2).

Existen varias maneras de colorear la historia imprecisa de la Asunción de María. El contraste de dos de ellas, los villancicos de sor Juana que promueven la grandeza de una María muchas veces autosuficiente y el cuadro la *Asunción de la Virgen* de Correa que sigue una versión más centrada en las pautas de la época, nos muestra la gran variedad que podía haber en la representación de un evento místico no explicado en la Biblia y la dificultad de reproducirlo usando los medios artísticos. Aunque la

celebración de la Asunción existía por causa de una tradición popular que venía evolucionando desde la alta edad media en las numerosas y diversas representaciones hasta ser declarada dogma recientemente, sor Juana no sólo continúa esta tradición sino que utiliza el género del villancico para promover sus persuasiones filosóficas y proto-feministas. Al presentar a María como erudita, heroica y dinámica, ella se expresa dentro de las limitaciones religiosas y toma la oportunidad para deconstruirlas en su lenguaje transgresor y sus preciosos y osados versos.

### **Identificación de sor Juana con María**

Como ya hemos observado, una de las características de María más desarrolladas por sor Juana es su sabiduría. Proponemos que a través del calculado y a veces sorprendente tratamiento de la Virgen por la monja, se equipara con ella para justificar su propia posición de escritora y mujer letrada. En el juego de 1676, ella iguala la vida de María a las reglas de la retórica para insinuar que el conocimiento femenino es un estado perfecto y positivo.

Su *exordio* fué Concepción  
 libre de la infausta suerte;  
 su *Vida* la *narración*,  
 la *confirmación* su Muerte,  
 su *epílogo* la Asunción. (2: 13, vv. 18-22)

De manera análoga, los estudios que hace sor Juana en su celda le ayudan a entender a Dios, como argumenta en la *Respuesta*.<sup>104</sup> Ella escribe que la forma en que ella se acerca a Dios es a través del estudio, y hablando de su “amor a la sabiduría y a las letras” dice:

---

<sup>104</sup> Martínez-San Miguel también ha observado este paralelismo (636).

Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aun no sabe el de las ancillas? [...] (4: 447)

Volviendo a los villancicos, si la inteligencia es algo que enaltece a María, y si ella es la perfección, no hay crítica para el aprendizaje de sor Juana<sup>105</sup> y al igualar a María con la escritura femenina en general, sor Juana defiende su propia situación (Arenal 99).

Sor Juana se habría identificado con la Virgen también en su posición de intermediaria. Al igual que María, quien ocupa un lugar entre Dios y los mortales y que después de su Asunción reside en el cielo pero puede aparecer en la tierra, sor Juana se muestra a sí misma. Ella vivía físicamente en una celda pero participaba mucho en la vida fuera de su convento (Estrada 87) a través de su escritura, sobre todo la que era destinada al público.<sup>106</sup> Asimismo, sor Juana y las escritoras tenían que situarse entre los modelos masculinos y femeninos, sin pertenecer completamente a ninguno de los dos. Elaine Showalter indica que “[w]omen writing are not *inside* and *outside* of the male tradition; they are inside two traditions [of male and female] simultaneously” (citada en Merrim 30). Adelantándose a Virginia Woolf, que también vio la dificultad que resulta al adherirse a los códigos de un solo género,<sup>107</sup> sor Juana parece inclinarse hacia un estado andrógono cuando define el alma como ambigua en el romance 48, y dice:

---

<sup>105</sup> Oswaldo Estrado también ha percibido que el loar a una Virgen sabia traía en sí un fin calculado por parte de sor Juana (84).

<sup>106</sup> Por ejemplo, los villancicos, *Neptuno alegórico* (dedicatoria para el arco triunfal que celebró la llegada de el nuevo virrey, Tomás de la Cerda), y el teatro (*Los empeños de una casa*).

<sup>107</sup> Merrim cita *A Room of One's Own*: “It is fatal for one who writes to think of their sex” (Woolf citada en Merrim 23).

[Y] sólo sé que mi cuerpo  
sin que a uno u otro se incline  
es neutro, o abstracto, cuanto  
sólo el Alma deposite. (1: 138, vv. 105-8)

La filosofía de sor Juana tenía como fin la igualdad de las mujeres a los hombres, por lo menos en la estimación de sus capacidades intelectuales, y no de plantear sus diferencias (Merrim 23). Sor Juana sugiere en sus villancicos un reconocimiento personal en la imagen de la Virgen, una mujer que se manejaba con igual facilidad en el plano celestial como en el terrenal y que según, Carmen Montáñez, le sirvió de inspiración (628).

## Capítulo VII — A manera de conclusión: el marianismo y sor Juana

¿Cómo fue posible que sor Juana elevara más de lo común a María en una obra docta, destinada a la misa, y cuando la Inquisición buscaba y castigaba cualquier acto que oliera a la herejía? Oswaldo Estrada mantiene que “[n]o debemos olvidar [...] que la Nueva España de sor Juana también respira el aire hostil de una España contrarreformista” (82). Sin embargo, sabemos que el marianismo fue importante en la Nueva España desde la conquista y en la Contrarreforma del siglo XVII se observa un mayor interés por el culto de María. Como muestra Sebastián, se presenció una defensa mariana católica, que manifestó a través del arte una revalorización de la Virgen y un restablecimiento de sus méritos antiguos “como vencedora de las herejías” (195) en “imágenes destinadas a glorificar a la nueva Eva, que hará olvidar la falta de la primera y aplastará la cabeza de la serpiente” (196) durante esta época.

El marianismo contrarreformista constaba de una reacción por parte de los católicos a las críticas de la Reforma contra lo que se consideraba los excesos o errores del catolicismo romano, en particular, el culto de la Virgen. La Iglesia Católica intentó volver al fervor por el marianismo de la edad media para recuperar la devoción a María que tanto Erasmo de Rotterdam y Martín Lutero quisieron erradicar de la fe cristiana. Por la escasez de datos bíblicos sobre la vida de María, ella era una figura vulnerable: “[S]he was so much the product of tradition, memory and of experience prompted by image and sound” (Rubin 366). Incluso el rezo más básico de María, el *Ave María*, fue atacado porque, para los protestantes, sugería un rol demasiado activo para María, porque aunque era llena de gracia, dependía de Dios para su salvación (Rubin 367) y

esta oración no reflejaba este rol de Dios en la gloria de María. La María de Lutero ya no era reina ni defensora, sino mujer sobre todo piadosa, mientras que en la respuesta católica frente al protestantismo, María salió nueva y más triunfante (Rubin 355). En las palabras de Sebastián: “La campaña anti-mariana pretendía desposeer a María de la belleza y poesía que durante siglos la piedad y sensibilidad cristianas acumularon sobre ella” (195). Enfrentándose a la amenaza del protestantismo que buscaba concentrarse en la piedad (Sebastián 195), el arte contrarreformista respondió a la denuncia de los católicos por su supuesta idolatría, mejor expresado por Sebastián mismo:

El arte se contagia del espíritu religioso de la época, y el arte contrarreformista tendrá como nota el amor a lo recargado y fastuoso, como nota característica frente a la severidad y desnudez de la Reforma. La riqueza decorativa no fue una perversión del gusto, más bien obedece a una idea de lucha. La Reforma había desatado una campaña iconoclasta contra imágenes muy queridas de los católicos [...]. (145)

La reacción de la Iglesia Católica fue aumentar la cantidad de imágenes producidas (Sebastián 195) en las cuales el impulso de la obra era el contenido religioso, elemento que llegó a ser más importante que la forma en el arte contrarreformista (Brown, “Introduction” 18).<sup>108</sup>

Al mismo tiempo que en Europa la Reforma protestante amenazaba al catolicismo, María había llegado a todas las partes del mundo conocidas por los europeos (Rubin 356). El fenómeno mariano se extendió a la Nueva España en una

---

<sup>108</sup> Consúltense la “Introducción” de Brown para más información sobre la supremacía del contenido sobre la forma en el arte de la Contrarreforma. Brown se detiene en una discusión acerca de la práctica de utilizar los grabados europeos como modelos religiosos en la pintura novohispana. Igual de notable en la redacción de Brown es una explicación sobre las convenciones que llegó a tener la pintura colonial mexicana. (Páginas relevantes: 17-23).

aceptación de la gran alabanza a la Virgen para compensar la campaña anti-mariana protestante (Sebastián 195). Además, Rubin percibe un nexo entre la figura de María y la conversión. Igual que las tropas de Cortés que llevaban la bandera con la imagen de la Virgen o de ella como la patrona de los navegantes españoles, la figura de María fue llevada a otras partes del mundo en que era desconocida y llegó a ser señal común en la comunicación entre los indígenas y los españoles durante la conquista (Rubin 386-7). En Nueva España había mucha gente por convertir y pocos evangelizadores, por eso, las autoridades eclesiásticas tuvieron que ajustar sus métodos de cristianización. Los frailes europeos ofrecieron a las primeras generaciones de la tierra conquistada la figura de María, pero llegó a asociarse muchas veces con los símbolos de las diosas autóctonas, y sus atributos como la fertilidad, (y por extensión el cultivo y la comida) y la sexualidad y llegó a tener una prominencia equivalente a la de Cristo (Rubin 389-90).

Sin duda la figura que más personifica este fenómeno sincrético es la Virgen de Guadalupe, cuyos leyenda y culto contribuyeron aún más flexibilidad a un momento histórico que fomentaba cierto marianismo. Arenal nota que la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe<sup>109</sup> en 1531 se había popularizado en la época de sor Juana (95) y al convertirse en una costumbre aceptada entre los mexicanos, no extrañaba tanto que ella expresara una veneración por la Virgen María (Underberg 310). Arenal y Powell

---

<sup>109</sup> La leyenda guadalupana consiste en la historia de Juan Diego, a quien en 1531 se le apareció una mujer en Tepeyac, en las afueras de México, un sitio anteriormente venerado por los indígenas. Juan Diego le contó al obispo Juan de Zumárraga su experiencia y que esta mujer, María, había pedido que se construyera una iglesia para ella en ese sitio. La historia de Juan Diego fue rechazada por el obispo local quien le exigió que volviera con una muestra tangible de la aparición. Regresó al lugar para recoger las rosas que milagrosamente crecían allí en invierno, como le había mandado la Virgen. El las guardó en su tilma y, cuando se las mostró al obispo, la imagen divina quedó plasmada en su tilma. Inmediatamente el obispo mandó construir una capilla en el lugar sagrado de Juan Diego (Rubin 391).

notan que la alabanza tan apasionada que los novohispanos expresaban por su patrona ocultaba “Sor Juana’s at times almost heretical and pantheistic redeifications” (Cruz *The Answer/La Respuesta* 16). El culto de la Virgen de Guadalupe preparó la escena para la introducción sorjuanina de su representación de la mujer religiosa con otras virtudes como la sabiduría, la erudición, la creatividad, la autoridad, la valentía, el poder y la capacidad de proteger.

Además, la acumulación de imágenes contrarreformistas dedicadas a la Virgen puede ligarse a la sociedad novohispana en general cuando estos temas marianos estaban en el aire, y por extensión, presentados en la obra de sor Juana. Linda Egan sostiene que esta filosofía “más o menos tolerada en su momento” (328) le concedió a sor Juana la oportunidad de reevaluar la Trinidad masculina y de transformarla en un fundamento que reconoce los aspectos femeninos de la divinidad (331). Sabemos que sor Juana estaba consciente de la corriente anti-heterodoxa de la Inquisición, sin embargo, empleaba las imágenes muy llamativas antes mencionadas para describir a la Virgen en los villancicos bajo estudio. Arenal explica que el marianismo novohispano del siglo XVII representado en estos villancicos, fue fundamental en el desarrollo de la presentación de la mujer en la obra de sor Juana.<sup>110</sup> Esta aceptación relativa del marianismo que pertenecía al catolicismo novohispano refugió a la autora un tanto de la censura del Santo Oficio por sus adulaciones atrevidas a la Virgen (Underberg 300).

A sor Juana le habría agradado escribir sobre la cronología única de una mujer que sobrepasa a los demás humanos y a quien la religión católica confiere tanto

---

<sup>110</sup> El proto-feminismo de sor Juana también tiene sus raíces en el paganismo y el gnosticismo del cristianismo temprano (Egan 328).

prestigio. A María le corresponde ser la presencia femenina más importante de las culturas cristianas, en parte por la unión de la divinidad y la humanidad que ella encarna (Rubin xxvi). Su influencia en Europa es única; de hecho, es inconcebible pensar en una Europa sin María. Como observa Rubin, mujeres, hombres, iglesias y pueblos llevan su nombre y las escenas de la vida singular de la Virgen decoran una multitud de pinturas y esculturas que la exaltan. Para los fieles, ella está presente en la liturgia y en el rezo, y su existencia rompe las barreras del catolicismo exclusivamente europeo, siendo una patrona fundamental en los países que el catolicismo ha tocado (xxi).

¿Cuál es la relación entre el marianismo y el feminismo de sor Juana? En el mundo de los estudios sorjuaninos recientes, los elementos proto-feministas en la obra de la poeta quedan casi unánimemente aceptados. La defensa de la educación femenina en la *Respuesta*, al igual que en la alabanza de la santa en el villancico dedicado a Santa Catarina,<sup>111</sup> han fomentado un particular interés por parte de los estudiosos. Siendo lo último que escribió sor Juana y su juego de villancicos más estudiado, “Santa Catarina,” presenta varios paralelos con la vida de la monja.<sup>112</sup> Las semejanzas entre la vida de sor Juana y la mártir consisten no sólo en que el villancico trata de una mujer sabia, virgen y

---

<sup>111</sup> Hay duda sobre la autoría de este villancico; muchos estudiosos lo atribuyen a León Marchante (1631-1680), el villanciquero español (Parker 660 y Tenorio *Los villancicos* 141-3) por la falta de impresos que indicarían la mano de sor Juana, la gran influencia de León Marchante sobre la monja (véase Tenorio, “Sor Juana y León Marchante,” 543-61), y sobre todo, como dice Tenorio: “[L]a vehemencia del villancico, su tono tan descaradamente encendido: Sor Juana era mucho más sutil” (*Los villancicos* 142).

<sup>112</sup> Cuando sor Juana tenía 16 ó 17 años, fue sometida a un examen de conocimientos por cuarenta doctores, organizado por el virrey de Mancera. Ella por supuesto triunfó, como la mártir Catarina, que a la misma edad de sor Juana fue interrogada por cincuenta filósofos que intentaban confundirla, pero acabó no sólo refutando todas las preguntas que le plantearon, sino que ella logró convertirles todos al cristianismo. No obstante, el emperador mandó a que la torturaran en una rueda de cuchillas; su muerte la convirtió en mártir (Tenorio, *Los villancicos* 137).

joven que es obligada a probar su conocimiento, sino que podríamos decir que sor Juana también fue mentalmente torturada a lo largo de su vida por sus detractores como Aguiar y Seijas, y humillada en la carta escrita por el obispo de Puebla, bajo el seudónimo sor Filotea de la Cruz. Tenorio puntualiza: “Sor Juana hace del martirio un asunto personal: Catarina fue torturada física y moralmente, [s]or Juana moralmente, la santa fue decapitada, la monja, de manera simbólica, mutilada” (*Los villancicos* 138). Este villancico ha sido considerado como el pregón del “feminismo” de sor Juana, sin embargo, como nota Tenorio, la *Carta atenagórica* y *Primero sueño* gozan de elementos mucho más “feministas” que este juego (*Los villancicos* 143). Sin embargo, la autora se enfoca en la sabiduría de la santa aunque la mayoría de los escritos que trata el tema se dirige a su virginidad y martirio, perspectiva que da sentido a los que ven una sensibilidad feminista en este villancico.

No sería excesivo suponer un interés especial por parte de sor Juana en los asuntos de lo que hoy llamamos *feminismo*, sobre todo si se tiene en cuenta que escribió los *Ejercicios de la Encarnación* (anteriormente citados en esta tesis), junto con *Primero Sueño*,<sup>113</sup> por su propio gusto y no por encargo, como comunica ella misma en la *Respuesta*.<sup>114</sup> Sabat de Rivers destaca sobre todo en estos *Ejercicios*,<sup>115</sup> que la

---

<sup>113</sup> Se han observado elementos proto-feministas en *Primero sueño*. Véase Sabat de Rivers, “A Feminist Rereading of Sor Juana’s *Dream*.”

<sup>114</sup> Para demostrar la poca intervención que tuvo ella misma en su escritura, sor Juana indica que sólo escribió *Primero sueño* y algunos ejercicios devotos por voluntad propia. En la *Respuesta*, dice del poema: “[N]o me acuerdo haber escrito por mi gusto sino [...] un papelillo que llaman *El Sueño*” (4: 471) y más tarde de las obras devotas: “[S]olamente unos *Ejercicios de la Encarnación* y unos *Ofrecimientos de los Dolores*, se imprimieron con gusto mío por la pública devoción [...]” (4: 474).

<sup>115</sup> Como ha observado Stephanie Merrim, Paz llama estos *Ejercicios* y *Ofrecimientos* “insignificantes, lo mismo desde un punto de vista literario que como escritos ascéticos o místicos” y “[p]rosa para beatucas” (550, n 13). Ella toma estas frases del biógrafo

presentación de María por parte de la monja jerónima le habría servido como apoyo para sus convicciones específicas sobre los derechos de la mujer, y como modelo para otras mujeres (263).

Sería reducir demasiado el asunto el concluir que simplemente por el hecho de componer versos que alababan a la Virgen ella proponía una filosofía feminista, en parte porque le encargaron escribir los villancicos dedicados a temas ya establecidos por la Iglesia. Estas representaciones públicas que abundaban tanto en el siglo XVII en Nueva España tenían una función socio-cultural importante. En toda su magnificencia, los villancicos tenían el fin de presentar didácticamente una historia religiosa ya conocida por los feligreses (Tenorio, “El villancico” 468), pero de manera original. No se usaba el villancico para evangelizar como en el teatro misionero, sino para reforzar las persuasiones católicas (Tenorio, “El villancico” 473)<sup>116</sup> ya existentes y para solemnizar la misa; de hecho, los componían versificadores profesionales y no necesariamente religiosos (450), como puntualiza Margit Frenk: “[Los villanciqueros] [n]o aspiraban tanto a expresar su propio fervor como a despertar y entretener el fervor de los fieles...” (citada en Tenorio, “El villancico” 453).

Aparte de que el feminismo no existía en el siglo XVII como teoría ni como práctica tal como lo conocemos hoy día, el asunto de si el adular a la Virgen ayuda o no

---

sorjuanista como ejemplo de la necesidad por un “re-viewing of the canon of Sor Juana’s works in accordance to their relevance to a feminist reading” en que ella plantea un nuevo interés por la escritura específicamente devocional de la monja (25).

<sup>116</sup> No obstante, varios estudiosos de los villancicos aseguran que el propósito de evangelizar era parte central de estos espectáculos religiosos. Véase, por ejemplo, Estrada, que cita el estudio de Darío Puccini, “Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz” al decir: “[S]u escribir villancicos no era sólo conmemoración de una fiesta, sino auténtico proselitismo y enseñanza evangélica en tierras de indios” (citado en Estrada 82).

a elevar el concepto o el estatus de la mujer es intrincado y a veces contradictorio.

Arenal y Powell mencionan que una encendida controversia sobre la mujer existía desde la edad media y ellas proponen que sor Juana se incorporó en este debate conscientemente y que tenía en mente las actividades literarias de las mujeres de su época, como las *narraciones de espíritu y vidas* que escribían las monjas peninsulares y coloniales (Cruz *The Answer/La Respuesta* viii). Según las estudiosas: “Because she wrote as a woman aware of her gender status and because she intended her arguments to be applied on behalf of other women *as women*, she is certainly a precursor to worldviews and activities we call feminist” (ix).

Enclaustrada en su convento, sor Juana nunca llegó a escuchar sus propios villancicos, cantados y acompañados por la música compuesta especialmente para sus versos. Mas, puede ser mucho suponer una gran frustración artística por parte de la poeta mexicana no poder apreciar el espectáculo que llegaron a ser sus villancicos. Sabemos que tanto ella como la sociedad colonial en general menospreciaban este género de versos efímeros por su gran cantidad, por ser un ejercicio común para el trabajo del poeta de la época, y por su aspecto popular<sup>117</sup> (Tenorio, “El villancico” 473). Sor Juana

---

<sup>117</sup> Probablemente debido a su temática efusiva en su adulación para la Virgen, para las normas de la época, este tipo de arte se diseminó por toda América Latina de forma masiva, a pesar de la poca importancia que la sociedad colonial prestara a los villancicos. En el caso de sor Juana, sabemos que sus abundantes canciones sacras llegaron a otras partes del nuevo mundo e incluso a España.

Tello dedica un apartado de su artículo a la diseminación de los villancicos de sor Juana: “De cómo allende las fronteras de la nueva España, sus villancicos se cantaron en la antigua Guatemala, en la Nueva Granada, en la Lima triunfante, en el Cuzco imperial, en la vieja Charcas, y en el rico Potosí” (“Sor Juana y los maestros de capilla” 15).

alude a este sentimiento en su dedicatoria a los villancicos en honor a la Asunción del año 1679: “[A]unque es la ofrenda grosera, / el afecto es cortesano” (2: 60, vv. 7-8).

Es precisamente por este desprecio que los villancicos nos sirven como oportunidad para profundizar en la manera particular de sor Juana de abordar y representar el marianismo. Según Natalie Underberg, la actitud de la época que consideraba los villancicos *arte menor* le permitió a la monja escribir y desarrollar sus teorías proto-feministas subversivas con más libertad que los otros géneros literarios, a pesar de que se consideraban como obras públicas (303). El hecho de que fueran villancicos, escritos para la liturgia de la misa, y no sonetos, compuestos en privado para leerse en privado, revela esta oportunidad (Underberg 313). Se supondría que en las obras privadas como la poesía, la poeta se habría sentido más libre para expresar sus sentimientos, mientras que en un trabajo tan público y que pasaba por la censura de la Inquisición, la monja se habría restringido.

Sin embargo, no es el caso en los villancicos, en los cuales sor Juana revela a las autoridades religiosas y al público una representación del marianismo que en ciertos momentos se acerca a la herejía por elevar tanto a una mujer, y en los cuales ella señala el derecho femenino al saber que tanto defendió durante su vida. En los villancicos hubo una oportunidad para que sor Juana explorara los asuntos teológicos, porque la postura de la época efectivamente minimizaba este género literario-musical. Tenorio explica que los villancicos se conocían por su mera cantidad y que componerlos era un ejercicio común para el trabajo del poeta de la época (“Los villancicos” 473). “Ni sor Juana ni el obispo daban importancia alguna a esta producción en serie, labor de encargo, impersonal” (Tenorio, “Los villancicos” 450). Sin embargo, al leer sus villancicos, el

lector queda con la impresión de que habían sido compuestos con una sensibilidad afectiva (Puccini 231) y con mucha atención a las metáforas rebuscadas, que al fin y al cabo, permitieron que resaltaran las figuras femeninas.<sup>118</sup>

Sor Juana en sí, o lo que sabemos de ella, era:

Imagen de la contradicción: fue expresión acabada y perfecta de su mundo y fue su negación. Representó el ideal de su época: un *monstruo*, un caso único, un ejemplar singular. Por sí sola era una especie: monja, poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora encarnada, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, criatura doblemente temible: su voz encanta, sus razones matan. (Paz 359)

La monja aprovechaba la postura de la época barroca de considerar a toda mujer intelectual como *rara avis*, o como “anormalidad fascinante” lo que le permitió cierta protección de la crítica (Underberg 300). El gusto del siglo XVII por todo fenómeno natural extraordinario, le abrió a sor Juana un amparo, por ser una mujer letrada. La búsqueda barroca por lo exótico y lo extraño da paso a cierto respeto hacia ella y le cedió un espacio tanto “físico como psíquico” (Cruz *The Answer/La Respuesta* 2) dentro del cual podía seguir su desarrollo intelectual lo más que le fuera posible en un convento y con los recursos a los cuales tenía acceso.

Ludwig Pfandl, el hispanista de los principios del siglo XX, toma el concepto de *rara avis* pero le da una connotación más bien negativa al referirse a la intersexualidad “antinatural” de la escritora femenina, “implicitly devaluing her literary production as

---

<sup>118</sup> También empleaba la distracción: como múltiples voces cantaban los villancicos y se representaban acompañados por la música, los fieles habrían estado escuchando todo el conjunto “and may or may not have been truly listening with an ear toward discerning latent feminism in sor Juana’s choice of words” (Underberg 305).

freakish” (Merrim 16). Conocida hoy día como la “Décima musa” y en su época como la “Fénix mexicana,” sor Juana “[was kept] on a pedestal, provisionally protected yet isolated amid the ceremony and turbulence of Mexico City” (Merrim 2). Sin embargo, como observa Stephanie Merrim, varios sorjuanistas contemporáneos han tratado de crear una sor Juana que no rompa con las barreras de la feminidad. Según la estudiosa, varios críticos como Marcelino Menéndez y Pelayo, y Karl Vossler han “feminizado” el estilo de sor Juana para que siga más bien los principios tradicionales de la escritura de mujeres, en que toda obra es simplificada a los siguientes adjetivos: “[E]motive, sincere, transparent” (17), negando el arte y el ingenio de su obra al querer distorsionar a la autora en una figura poco desafiante.

El marianismo en sí también encierra ciertas contradicciones, mayormente consideradas por Warner. Ella nota que en ninguna sociedad existe una correspondencia entre la divinidad femenina y una consideración tan alta por las mujeres (283). A pesar de que sor Juana presenta a la mujer más alabada de la religión católica, Warner diría que la elevada posición de la Virgen en el culto de María sólo sirve para menospreciar a la mujer común y dice: “In the very celebration of the perfect woman, both humanity and women were subtly denigrated” (xxi). Por ejemplo, el ensalzamiento de la fertilidad femenina sólo refuerza que la maternidad es el rol central para toda mujer y mientras que por un lado esto celebra el género femenino, no proporciona la igualdad entre los sexos, sino que junto con las ideas de la humildad y la virginidad cristianas, esta alabanza ata con más fuerza la mujer a la biología (Warner 284). Según ella, aunque María establece la maternidad como el destino de la mujer, fija un ideal imposible el concebir un hijo sin tener relaciones sexuales, o sea: “Accepting the Virgin as the ideal of purity implicitly

demands rejecting the ordinary female condition as impure” (77). Warner resume: “Thus the very purpose of women established by the myth with one hand is slighted with the other” (336).

Miri Rubin sintetiza la problemática de María para la mujer en general, al reconocer que para muchos estudiosos, la Virgen es tan ligada a una historia de opresión femenina que es imposible separarla de la tradición misógina en que su culto fue creado, efectivamente haciéndole “unfit as a vehicle for the successful integration of women into contemporary Catholicism” (422). Rubin llama este fenómeno una “forced reflection on the nature of femininity” (422) del siglo XX, encerrada en la persona de María. Para muchos ella es un impedimento a la igualdad de la mujer, mientras que para otros, la Virgen es el modelo supremo de los valores considerados femeninos como “love of faith, of charity and nurture” (Rubin 422).

Es difícil probar que sor Juana estuviera consciente de estas problemáticas, a pesar de los elementos “pro-mujer” en muchas facetas de su obra. Sin embargo, el hecho de que le interesara tanto una representación de la Virgen como valerosa y sabia llama la atención porque la monja toma los aspectos más sobresalientes de esta figura y los desarrolla de manera osada, no sólo osada para retratar a la Virgen, sino también por ser escrita por parte de una mujer. María en sí es una mujer que en su supremacía se acerca más a Dios, una mujer que no sólo engendró a Cristo sino que es quien Dios quiere que le acompañe, en cuerpo y alma, y es coronada como Reina del Cielo, hecho que ningún otro ser humano ha logrado. Estos son sucesos sumamente sugerentes porque significan el ensalzamiento de una figura femenina como parte inherente de la tradición cristiana y nosotros mantenemos que sor Juana estuvo muy consciente de esto. En la letra XXVII

dedicada a San Bernardo (1690) resuena esta percepción cuando sor Juana puntualiza: “María no es Dios, pero es / quien más a Dios se parece” (2: 211, vv. 7-8). A pesar de que el villancico era la categoría literaria más pública y devota que escribió sor Juana, y le pudo haber causado dificultades con la Iglesia, aún así, ella no renunció sus persuasiones filosóficas, herméticas (Paz 427) y proto-feministas.

## Bibliografía

- Arenal, Electa. "Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue." *University of Dayton Review* 16 (1983): 93-105.
- Bailey, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. London: Phaidon P Ltd., 2005.
- Baker, Geoffrey. "The 'Ethnic Villancico' and Racial Politics in 17<sup>th</sup>-century Mexico." *Knighton* 399-408.
- Bargellini, Clara. "Sacristía de la Catedral de México." *Gutiérrez Haces* 202-21.
- Bègue, Alain. "Teología y política en los villancicos del siglo XVII: El ejemplo de José Pérez de Montoro." Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, I*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2004. 317-29.
- Brading, D. A., *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State, 1492-1867*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- . *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Brown, Jonathan. "Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española." *Gutiérrez Haces* 23-7.
- . "Introduction: Spanish Painting and New Spanish Painting, 1550-1700." *Pierce* 17-23.
- Burke, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España: el barroco*. México: Azabache, 1992.
- Careri, Giovanni y Ferrante Ferranti. *Baroques*. Princeton: Princeton UP, 2003.

- Catalyne, Alice Ray. "Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico." *Anuario* 2 (1966): 75-90.
- The Cathedral of Mexico*. Dir. Aurelio de los Reyes. TV-UNAM: 1994.
- Correa, Juan. *La Asunción de la Virgen*. 1689. Catedral Metropolitana de México. *The Art of Colonial Latin America*. By Gauvin Alexander Bailey. London: Phaidon P Ltd., 2005. 300.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *The Answer/ La Respuesta*. Eds. Electa Arenal y Amanda Powell. New York: Feminist P, 1994.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. 4 vols. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México: FCE, 1951-1957.
- Cuadriello, Jaime. "Tierra de prodigios: La ventura como destino." *Los pinceles de la historia: el origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*. México: CONACULTA, 1999.
- Egan, Linda. "Donde Dios todavía es mujer." *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. Eds. Sara Poot Herrera y Elena Urrutia. México: El Colegio de México, 1993. 327-40.
- Encina, Juan del. *Obras completas*. Tomo 1. Ed. Ana María Rambaldo. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- Escorza, Juan José. "Villancicos de Nueva España." *Pauta*. 24 (1987): 68-78.
- Estrada, Oswaldo. "Sor Juana y el ejercicio pedagógico en sus villancicos marianos." *Letras Femeninas* 32 (2006): 81-100.

Estrada Jasso, Andrés. *El villancico virreinal mexicano*. San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991.

“Germanía.” *Diccionario de la lengua española*. Edición 22, 2002.

Gutiérrez Haces, Juana et al., eds. *Cristóbal de Villalpando*. México: Banamex, 1997.

Illari, Bernardo. “The Popular, the Sacred, the Colonial and the Local: The Performance of Identities in the Villancicos from Sucre (Bolivia).” Knighton 409-40.

Jones, Cyril A. “Mexican juegos de villancicos.” *Studia Hispánica in Honorem Rafael Lapesa*. Madrid: Gredos, 1972.

Katzew, Ilona. *Casta Painting: Images of Race in 18th-century Mexico*. New Haven: Yale UP, 2004.

Knighton, Tess y Álvaro Torrente, eds. *Devotional Music in the Iberian world, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Ashgate: Burlington, 2007.

---. Introduction. Knighton 1-14.

Laird, Paul R. *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park P, 1997.

Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.

Martínez, Luz Ángela. “Suelo y cielo: La imagen de la mujer en los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz.” *Revista Signos* 37.55 (2004): 97-112.

Martínez Gómez, Juana. “‘Plebe humana y angélica nobleza’: Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz.” *Cuadernos hispanoamericanos* 16 (1995): 97-110.

- Martínez-San Miguel, Yolanda. "Saberes americanos: La constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de sor Juana." *Revista Iberoamericana* 63 (1997): 631-48.
- Méndez Plancarte, Alfonso, ed. *Poetas novohispanos (1621-1721)*. México: Imprenta Universitaria, 1945.
- Merrim, Stephanie, ed. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State UP, 1991.
- . "Toward a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present, and Future Directions in Sor Juana Criticism." Merrim 11-37.
- Montáñez, Carmen L. "La literatura mariana y los *Ejercicios devotos* de sor Juana Inés de la Cruz." *Revista Iberoamericana* 61 (1995): 623-30.
- Ortiz, Mario A. "La musa y el melopeo: Los diálogos transatlánticos entre sor Juana Inés de la Cruz y Pietro Cerone." *Hispanic Review* 75 (2007): 243-64.
- Parker, Margaret R. "Sor Juana's *Villancicos* to St. Catherine: The Calleja Connection." *Hispania* 87 (2004): 657-64.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Pierce, Donna, Rogelio Ruiz Gomar y Clara Bargellini, eds. *Painting a New World: Mexican Art and Life 1521-1821*. Austin: U of Texas P, 2004.
- Puccini, Darío. "Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz." *Cuadernos Americanos Nueva Época* 24 (1965): 223-52.
- Rappaport, Pamela Kirk. *Sor Juana Inés de la Cruz: Selected Writings*. New York: Paulist P, 2005.

- Rengifo, Juan Díaz. *Arte poética española*. Eds. Justo García Morales y Vicente Sánchez Muñoz. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- Rubial García, Antonio. *La plaza, el palacio y el convento*. México: Consejo Nacional, 1998.
- Rubin, Miri. *Mother of God: A History of the Virgin Mary*. New Haven: Yale UP, 2009.
- Ruiz Gomar, Rogelio. "Unique Expressions: Painting in New Spain." *Pierce* 47-77.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Ejercicios de la Encarnación: Sobre la imagen de María y la decisión final de sor Juana." *Estudios de literatura hispanoamericana: sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- . "A Feminist Rereading of Sor Juana's *Dream*." *Merrim.* 142-61.
- La Santa Biblia*. Eds. Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. Londres: Sociedades Bíblicas Unidas, 1957.
- Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981.
- Stevenson, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: U of California P, 1974.
- . "Mexico City Cathedral Music: 1600-1750." *The Americas* 21 (1964): 111-35.
- . *Music in Mexico: A Historical Survey*. New York: Crowell, 1971.
- . "Sor Juana Inés de la Cruz's Musical Rapports: A Tercentenary Remembrance." *Inter-American Music Review* 15 (1996): 1-21.

- Tello, Aurelio. "Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o de los ecos concertados y las acordes músicas con que su villancicos fueron puestos en métrica armonía." *Pauta* 16 (1996): 5-26.
- . "Sor Juana, la música y sus músicos." *Memoria del Coloquio Internacional: Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca México: Instituto Mexiquense de Cultura-UNAM, 1995. 465-82.
- Tenorio, Martha Lilia. "Sor Juana y León Marchante." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 50 (2002): 543-61.
- . "El villancico novohispano." *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad del Claustro de sor Juana, 1995. 449-501.
- . *Los villancicos de sor Juana*. México: El Colegio de México, 1999.
- Toussaint, Manuel. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: Su historia, su tesoro, su arte*. México: Porrúa, 1973.
- Trabulse, Elías. *La muerte de sor Juana*. México: CONDUMEX, 1999.
- Underberg, Natalie. "Sor Juana's Villancicos: Context, Gender, and Genre." *Western Folklore* 60 (2001): 297-316.
- Vargas Lugo, Elisa y José Guadalupe Victoria. *Juan Correa: Su vida y su obra*. México: UNAM, 1985.
- Vorágine, Santiago (Jacobo) de la. *Leyenda dorada*. Trad. José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1982.
- Wright, Rosemary Muir. *Sacred Distance: Respresenting the Virgin*. Manchester: Manchester UP, 2006.

Apéndice A  
*La Asunción de la Virgen*, Juan Correa (1689)



**Figura 1:** Juan Correa, *La Asunción de la Virgen*

Catedral Metropolitana de México, *The Art of Colonial Latin America* (Gauvin Alexander Bailey, London: Phaidon P Ltd., 2005) 300.