

Tena Morillo, Lucía, *Y en cada verso un hechizo. La métrica en la lírica personal de Sor Juana Inés de la Cruz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2021, 153 pp. (ISBN: 978-84-9127-106-2)

Apuntaban Alatorre y Tenorio (1998, p. 120, citados por Tena Morillo, p. 23) que «hay que mantener los ojos bien abiertos cuando se publica una novedad acerca de sor Juana», y mucha razón tenían, si se piensa en la vorágine de fantasías arbitrarias que pueblan la bibliografía sorjuanesca de las últimas décadas, con una sor Juana lésbica, descolonizadora, apóstata, defensora del canibalismo ritual azteca, pagana, divinizadora de la Virgen María, creyente en un dios bisexual, subversiva, indigenista, escindida en múltiples personalidades, ser andrógino, autora de textos *queer* (*Los empeños de una casa*), disidente religiosa, pionera del pensamiento filosófico latinoamericano (que debe de ser un pensamiento filosófico peculiar, como mínimo «descolonizador» o «descolonizante») y trecientas cosas más que se han escrito, negro sobre blanco, prescindiendo de los textos de sor Juana con el mayor de los impudores.

Tener los ojos bien abiertos produce, pues, en el caso de los estudios sorjuaninos muchas irritaciones. Por eso es más de agradecer la rara ocasión de hallarse entre manos con un estudio como el de Tena Morillo, dedicado, para empezar, a un aspecto que no responde a un

sesgo cognitivo amarrado a una ideología o prejuicio, sino a una preocupación —la métrica— estrictamente ligada a las dimensiones literarias, artísticas, poéticas, de la obra de sor Juana y que, para continuar, lleva a cabo sus propósitos con una solvencia ejemplar y con un pulcro estilo crítico que ha conseguido (rara avis en los tiempos que corren) eludir las jergas y bordoncillos omnipresentes en la práctica posmoderna.

El libro que reseño tiene dos secciones principales, distribuidas en distintos capítulos. La primera funciona como introducción general a sor Juana y a alguna de las áreas significativas de su obra y de la crítica correspondiente.

El apunte biográfico (pp. 14-19) recoge los datos conocidos y elude con buen tino entrar en hipótesis indemostradas como las que han atraído a muchos comentaristas desde el mismo siglo xvii hasta el presente. La nota 2 de la p. 17 podría constituir una útil aguja de marear por este piélago: se refiere Tena a una hipótesis de Bellini sobre el conocimiento de sor Juana de su condición ilegítima y apunta que «Las suposiciones que hace Bellini abren la puerta al caótico mundo de las conjeturas en que los supuestos acaban por convertirse en verdades». Este tipo de ejercicio infundado caracteriza a numerosos comentarios sobre la monja novohispana y sobre muchos otros escritores —no solo— del Siglo de Oro: un estudioso plantea una hipótesis sin suficiente fundamento, y a la vuelta de la página se trata como una certeza; un segundo glosador copia como si fuera hecho demostrado la susodicha hipótesis, y así sucesivamente se convierte en dogma de fe. Frente a semejantes posturas Tena Morillo acepta como más honrado —y ciertamente lo es— el vacío biográfico.

En el siguiente apartado de la sección, «Las trampas de la crítica» (pp. 20-30) reclama la deseable edición de las obras completas y repasa el estado de la recepción crítica de sor Juana desde el siglo xviii, con especial atención al libro de Octavio Paz, que significó un punto de inflexión no totalmente satisfactorio. No entra Tena Morillo en las páginas posteriores («Tendencias actuales», pp. 30-40) a debatir las interpretaciones más extravagantes, y seguramente hace bien, porque el intento de poner orden en ese fárrago habría fatigado con poca utilidad a los lectores. Pone de manifiesto algunas tendencias características, como la feminista, y menciona una serie de trabajos, más sensatos que otros (de Antonio Cortijo Ocaña o Rosa Perelmutter), abordando un tema interesante para la configuración del ‘mito’ de sor Juana, como es el de las recreaciones novelísticas (pp. 36-39) o cinematográficas (entre ellas la miniserie de Netflix), lamentando la inclinación ideológica que define generalmente estas recreaciones y que pueden «lastrar el verdadero conocimiento de la jerónima» (p. 38). Se comprende esta queja, pero el novelista o creador cinematográfico son libres de hacer su gusto; poco habría que decir en este punto. Aunque es cierto que toda trivialización,

manipulación arbitraria y simplificación ideológica suelen perjudicar las dimensiones artísticas de cualquier obra, no todos los creadores tienen una capacidad excelsa y cada uno hace lo que puede. Esta libertad, sin embargo, no es legítima para los estudiosos y ese es otro problema principal que no pueden solucionar ediciones y comentarios como el de Téllez-Pon (2017), que, con harta razón, descalifica Tena Morillo.

No menos interesantes, precisas y bien organizadas son las páginas que dedica este libro a la historia editorial de sor Juana (pp. 40-52), recorrido sumamente útil, y que proclama una circunstancia fundamental, a mi juicio, cuya importancia pueda quizá ocultarse al lector poco atento. Me refiero al hecho de que «La historia editorial de la producción sorjuanesca tiene un fuerte punto de partida en las imprentas españolas» (p. 41), y que «La rápida difusión de que gozaron sus villancicos y sus piezas dramáticas en el continente americano, si bien le valió para obtener una fama inmediata, pendía del hilo del anonimato. Es atribuible, por tanto, a sus protectores y a los libreros de España el acierto de dar nombre y forma a los escritos de la Décima Musa» (p. 52). Este juicio, sustentado en los datos recogidos en este apartado sobre las sucesivas ediciones, equivale, en pocas líneas, a la demolición de numerosos comentarios de sesgo ‘descolonizante’ y que proclaman la ‘otredad’ de una sor Juana supuestamente ininteligible para los lectores peninsulares (que eran iguales, naturalmente, a los lectores novohispanos). ¿Qué descolonización puede hacerse, al estilo de la que propone Badillo (2014), de una obra que debe su configuración más precisa a la tarea editorial de esa metrópoli a la que sor Juana se supone rechaza en sus obras?

Tena Morillo no solo deshace con elegancia, datos en mano, muchas de las arbitrariedades críticas, sino que discierne con certero juicio algunos problemas concretos como el alcance de la *Carta atenagórica* y la *Respuesta a sor Filotea* (ver p. 51) tan mal entendidas por la generalidad de los críticos, y situadas aquí en su justo marco de recomendación o consejo —ni prohibición ni amenaza ni persecución— y de juego dialéctico. No es momento de detenerse en este asunto, pero baste indicar que el debate de sor Juana con el padre Vieira no es de índole teológica, sino ingeniosa.

Después de los apartados introductorios se abren las páginas principales del libro, dedicadas a cuestiones métricas, y que estudian sucesivamente los tipos de estrofas, algunos recursos retóricos relacionados con la métrica, y las referencias metapoéticas.

El examen de las estrofas tiene en cuenta aspectos muy relevantes como el de las estructuras acentuales, la variedad de modelos del romance y otras formas, los juegos con rimas internas o paralelas, las rimas grotescas, etc. Especialmente elaborado es el trabajo dedicado a los romances y endechas (pp. 59-83), en el que cabría destacar el refinado análisis de efectos acentuales, apoyado en espectrogramas que revelan

el funcionamiento de los patrones rítmicos y su influencia en los niveles de tonicidad o atonicidad de determinadas series acentuales, como la contigüidad de dos sílabas tónicas.

No menos cuidadoso es el comentario de las redondillas (pp. 83-85), décimas (pp. 86-88), glosas (pp. 89-95), sonetos (pp. 95-109), liras (pp. 109-110), ovillejo (pp. 111-114), o silvas (pp. 115-116). En esta parte se van ilustrando numerosos detalles, que pueden resumirse en la misma exposición de la autora:

Las novedades que la Décima Musa introduce en sus composiciones afectan a la rima, al metro y a las estofas, y abarcan desde el empleo de la diéresis para sumar sílaba hasta las rimas en eco —una variedad de la también usada rima interna—, la alteración de esquemas de rima fijos, la intercalación de estrofas, la acentuación de palabras átonas, el empleo de diversos pies rítmicos, la construcción ingeniosa de múltiples lecturas (por ejemplo las posibilidades que ofrece para leer su Laberinto endecasílabo), los sonetos con rimas paralelas, el vasto conocimiento musical que subyace especialmente en algunos de sus composiciones, la habilidad versificadora en asonante y en consonante, la heterogénea conformación de glosas, el empleo del latín en distintos grados y registros, el cometido de la emulación entendida como ejercicio literario de suma dificultad, etcétera (p. 59).

Tena Morillo no se limita a comentar el funcionamiento de los aspectos mencionados, y otros más, sino que aborda en ocasiones determinados problemas no solucionados, como en la «Glosa a san José («¡Cuán grande, José, seréis, / cuando vivís en el cielo, / si cuando estáis en el suelo / a Dios por menor tenéis!», pp. 91-92), cuya tercera estrofa es:

El Señor os quiso honrar
por tan eminente modo,
que aquel que lo manda todo,
de vos se dejó mandar.
Si favor tan singular
mereció acá vuestro celo,
no hay por qué tener recelo
de que por padre os tendrá
cuando estáis glorioso allá,
si cuando estáis en el suelo.

Como señala Tena Morillo, el final de la décima glosadora parece incompleto «con la inserción del último verso en condicional». Plantea la propuesta de Salceda, que hace continuar la décima en la siguiente:

[...]
si cuando estáis en el suelo
vos os queréis humillar;
mas Dios, con obedecer,
nos quiso dar a entender,
lo que vos queréis negar.

Sois, en perfección, sin par,
y cuanto ocultar queréis
lo mucho que merecéis,
porque la naturaleza
conozca vuestra grandeza,
a Dios por menor tenéis.

Explica sus debilidades y sugiere otra posible solución leyendo «sí cuando estáis en el suelo» («ese “sí” pudo estar tildado en el manuscrito», p. 92). A mi juicio ambas soluciones (la de Salceda y la de tildar el *si* / *sí*) son poco aceptables. Como indica Tena Morillo, cada glosa suele constituir una unidad de sentido. La posibilidad de que el manuscrito pusiera tilde o que en los ejemplares de la edición príncipe no se distinga bien *si* hay punto o coma al final del verso glosado es irrelevante. Los manuscritos auriseculares raras veces muestran puntuaciones sistemáticas —raras veces muestran puntuaciones de ninguna clase— y lo mismo puede decirse de las puntuaciones en los impresos. Por otra parte, cualquiera de esos signos seguiría manteniendo el mismo problema, que es cuestión sintáctica no solucionada con las puntuaciones o acentuaciones propuestas. Me inclinaría más a pensar en una elipsis o sobreentendido, o si se quiere, en una especie de anacoluto provocado por el sentido general y la técnica de la glosa: pudiendo así leerse:

Si favor tan singular
mereció acá vuestro celo,
no hay por qué tener recelo
de que por padre os tendrá
cuando estáis glorioso allá,
si cuando estáis en el suelo. [os tiene por padre]

El sintagma suplido podría sugerirse en la mente del oyente o lector por el pasaje anterior ‘por padre os tendrá / cuando estáis allá... si cuando estáis aquí... [os tiene por padre]’.

En cuanto a la diéresis, tratada con meticulosidad en el apartado de procedimientos métricos (pp. 117-129) reviste especial interés, pues afecta a un criterio debatido en el campo de las ediciones críticas; esto es, si conviene o es imprescindible marcar con crema los casos de diéresis.

En su reseña a mi edición de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Sánchez Jiménez me reclamaba por mi aplicación esporádica del signo, práctica que consideraba defectuosa («Arellano no es sistemático en el uso de la diéresis», 2019, p. 329). En mi comentario al asunto (Arellano, 2020) reconocía mi resistencia a señalar las diéresis en los textos que edito —a diferencia de lo usual en muchos editores— y argumentaba en mi descargo que no se señalan en las ediciones otros fenómenos métricos: no hay marca de sinalefa ni de sinéresis, por ejemplo, dando por supuesto que el lector será capaz de advertirlo; ¿por qué habría de ser distinto el caso de la diéresis?

En algunos casos la sinéresis puede marcarse quitando acentos gráficos (*alqueria* de Flora en vez de *alquería* de Flora, pero no es método muy eficaz, porque —como indica Alatorre (1996, p. 63)— el lector tiende a leer *alquéria*: «si no perjudiciales sí son inútiles estas supresiones del acento [...] El lector normal, el familiarizado con el endecasílabo, de manera automática hará la sinéresis». Lo mismo es de esperar que haga con la diéresis, aunque este fenómeno tiene otros aspectos que deben tenerse en cuenta. En todo caso hay una serie de aspectos prácticos que Sánchez Jiménez no tiene en cuenta. Si hay un poeta que haga un uso extremo de la diéresis es Góngora, y si hay un editor competente de las *Soledades* es Robert Jammes (1994). Pues bien, tampoco Jammes es totalmente «sistemático», como indica Alatorre, que sin embargo —más benigno que Sánchez Jiménez— no exige tal uniformidad, sino que se plantea la eficacia de algunas regularizaciones algo mecánicas y no siempre claras:

¿Valdría la pena imprimir *sêa(n)* en los dos segundos casos? ¿Valdría la pena imprimir *têa* i: 653 para distinguirlo de *tea* ii: 608, y *lêona* ii: 768 para distinguirlo de *leopardo* i: 1015? Jammes pone crema en *gêometría* ii: 670, pero no en *ge / ómetra* ii: 381; y en *Liêo* i: 830, pero no en el *Himeneo* del verso anterior. (Si hiciera falta el signo gráfico, mejor sería imprimir *Liêo*). Bien pudieran llevar crema *purpurear* D: 15, *lisonjear* i: 33 *blanquear* i: 438, *boreal* ii: 906, y dos palabras que se repiten: *real* y *teatro*. A *Océano* le dedica Jammes una nota especial, a propósito del excepcional *Océano* (con sinéresis) de ii: 760. Dice que en seis casos — i: 22, i: 35, i: 405, i: 474, ii: 75 y ii: 701— Góngora pronuncia *Ocêano*, y en cuatro —dos seguros, i: 425 y ii: 529, y dos probables, ii: 376 y ii: 494— lo hace esdrújulo. Yo contaría más bien nueve casos —tres seguros, i: 425, i: 529 y ii: 163, y seis sumamente probables, i: 22, i: 35, i: 474, ii: 75, ii: 376 y ii: 494— de *Océano* esdrújulo, y solo tres —i: 405, ii: 10 y ii: 701— de *Ocêano*. (Jammes no toma en cuenta ii: 10 ni ii: 163.) *Océano* es también esdrújulo en el *Panegírico*, vv. 400 y 620, y en el soneto «En vez de las Helíades...», v. 12... (Alatorre, 1996, pp. 64-65).

Finalmente Alatorre (1996, p. 66) llega a la conclusión de que, «a un lector ya más o menos hecho, que ha leído sonetos y tercetos y octavas reales, estos signos no le sirven de nada».

Pero no se trata solo de eliminar marcas poco útiles. Al comentar la diéresis Tena Morillo, aduciendo una glosa de Domínguez Caparrós (p. 119), recuerda la posibilidad de ambigüedades del silabeo —quizá mejor que ambigüedad habría que referirse a las diversas posibilidades prosódicas—, de manera que marcar con crema una de ellas anula otras por las que un lector podría optar —es decir, podría romper bien las sinalefas, bien los diptongos, según sus entendederas—. La observación de Tena Morillo sobre la conveniencia de marcar un caso claro y necesario de diéresis (p. 119) parece lo más razonable, sin llegar a aplicaciones mecánicas por mor de la sistematicidad.

En suma, Tena Morillo ha conseguido, en un libro conciso, ofrecer un aporte de gran interés, y sobre todo útil para aprender mejor cómo compone sor Juana sus versos, con qué variedad de formas y riqueza de recursos. Frente a tantas páginas que no sirven, se agradecen doblemente estas otras que enseñan y que son capaces de tratar el tema de la métrica, en principio no tan ameno como otros, con nitidez y agrado, méritos que mucho deben, sin duda, al entusiasmo y a la claridad enconmiabable de su discurso crítico. Merecidas felicitaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio, «Notas sobre las Soledades. (A propósito de la edición de Robert Jammes)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, 1, 1996, pp. 57-97. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v44i1.1910>.
- Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio, «Una enfermedad contagiosa: los fantaseos sobre sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46, 1998, pp. 105-121.
- Arellano, Ignacio, «Apostillas metacríticas a las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, 139, 2020, pp. 231-266.
- Badillo, Óscar Daniel, *Alegoría de América en la «Loa sacramental para el divino Narciso» de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2014, <http://132.248.9.195/ptd2014/mayo/0712803/Index.html>
- Jammes, Robert, ed., Góngora, Luis, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Reseña a Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2019», *Arte Nuevo*, 7, 2020, pp. 327-340.
- Téllez-Pon, Sergio, ed., *Un amar ardiente. Poemas a la virreina. Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, Flores Raras, 2017.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2019.

Ignacio ARELLANO
 Universidad de Navarra. GRISO
 iarellano@unav.es
 ORCID ID: 0000-0002-3386-3668

Noticias

