

Aguas aéreas

Un villancico de 1679

David Huerta

El miércoles 7 de noviembre de 2001, en la sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes, leí unas palabras acerca de un poema de sor Juana Inés de la Cruz. Diez años después las recupero aquí, con algunas enmiendas y ampliaciones. En este decenio ocurrieron algunos hechos significativos en el ámbito de los estudios consagrados a sor Juana. El 21 de octubre de 2010 murió Antonio Alatorre, el más importante conocedor y crítico de la vida y obra de la monja poeta, heredero de lo hecho por Alfonso Méndez Plancarte. Al final de su vida, Alatorre llevó a buen puerto un esfuerzo admirable: la puesta a punto de la *Lírica personal* de sor Juana en una nueva edición (Fondo de Cultura Económica, 2010); le corrige la plana a Méndez Plancarte en varios renglones sin dejar de reconocerle un enorme mérito, imposible de regatear. Esa edición es otra razón para admirar, para seguir admirando y amando a nuestro mayor filólogo, el maestro Antonio Alatorre (1922-2010), muerto hace un año. Por eso, los siguientes renglones de tema sorjuanino, rescatados ahora, están dedicados a su memoria.

El villancico de sor Juana Inés de la Cruz dedicado a la Asunción Triunfante de María Santísima, Madre de Dios, fue cantado en la Iglesia Metropolitana de la capital de la Nueva España en el año de 1679. Está compuesto en sextinas aliradas, es decir, estrofas de seis versos: cuatro versos de siete sílabas o heptasílabos, con un tetrasílabo después de los dos primeros y un endecasílabo conclusivo; tal forma es pariente de la lira española, naturalizada en la poesía de nuestro idioma hace cinco siglos por el toledano Garcilaso de la Vega, quien la adaptó de la poesía italiana, y cultivada con genio, posteriormente —ya bien entrado el

siglo XVI—, por fray Luis de León y por San Juan de la Cruz.

El padre Alfonso Méndez Plancarte da, como fuente segura de la forma de este poema, otro, muy parecido, de Agustín de Salazar y Torres —en su comedia “Los Juegos Olímpicos”—, publicado en Madrid en 1694, pero con absoluta seguridad anterior a 1675: sor Juana pudo conocerlo, apreciarlo y poner esos metros y estrofas al servicio de su inspiración y de la devoción mariana. Méndez Plancarte cita este pasaje de Salazar y Torres, prueba de esa influencia en la poesía de sor Juana:

El curso transparente
de tu corriente clara,
¡para, para,
oh presurosa fuente,
si acaso puede tanto
triste voz, dulce queja, tierno llanto!...

Méndez Plancarte hace notar lo siguiente: el endecasílabo conclusivo de Salazar y Torres es una formulación trimembre (“triste voz, dulce queja, tierno llanto”); en el villancico de sor Juana, en cambio, cada estrofa concluye siempre con un “endecasílabo sistemáticamente *cuatrimembre* en su enumeración de substantivos”:

a la nave, a la cierva, al ave, al rayo...;
el pájaro, el cristal, el pez, la rosa...;
el Cielo, el Sol, la Luna, las Estrellas...

La simetría del poema es asombrosa. En cada estrofa, el tercer verso es un tetrasílabo formado por una palabra bisilábica repetida: “para, para”, “tente, tente”, “mida, mida”; la estrofa concluye, *en todos los casos*, con enunciados cuatrimembres. Este “doble artificio simétrico” —dice Méndez

Plancarte— es como una “filigrana” sobre la “tersura” de la composición, regida por el número 4. Los versos articulan así una especie de eco sonoro y significativo; forman super-rimas, triplicando por la vía de ese ingenio prosódico y enunciativo el tono sacro de celebración y festejo; así, la eufonía y las imaginaciones verbales del poema se enriquecen con esa “tersura” puesta de resalto por Méndez Plancarte. El efecto sonoro es al mismo tiempo, en verdad, de una gran suavidad: evoca las letanías y las invocaciones marianas; el artificio se conjuga con la naturalidad, la soltura, la facilidad.

En la ligera y fluida armazón del poema se tejen acentos de la lírica tradicional, de la poesía religiosa, de las formas populares. Y no falta, desde luego, el otro clasicismo, el proveniente del venero de la mitología, como en la comparación de la Virgen con el Ave Fénix. Si ésta es un ave “rara”, la Virgen lo es más aún, por su singularidad milagrosa y por su santa grandeza. Aquí se empieza a dibujar el precioso conceptismo del poema. El dogma católico de la Asunción se convierte en el vuelo alegórico del Ave María, “Fénix rara”.

El verso 31 y los siguientes solicitan una explicación. En ellos se le dice a la Virgen: si solamente volvieras “las lumbres”, atenta, hacia la tierra, verías los lamentos de las criaturas. Esas “lumbres” son, claro, los ojos —divinos y ardientes— de María. El tema del fuego en la mirada —o de la mirada considerada como fuego, sus rayos visuales— se remonta a la antigüedad, pero fue codificado por los neoplatónicos del Renacimiento y consagrado poéticamente por Francesco Petrarca (es curioso constatar esa nota petrarquesca en el villancico de sor Juana).

En el verso 40 aparece la palabra “solio”, es decir —nos explica el *Diccionario de la Real Academia*—, el “trono” o “silla real con dosel”. Pero además ese solio es “cristalino”, con lo cual se alude a la esfera superior del ultramundo, al cielo o solio donde se asienta el trono de la Madre de Dios, como saben todos los lectores de Dante. En la siguiente estrofa hay otra mención clásica del mundo pagano: la de esos “Espíritus dichosos / que el Olimpo componen” y al mismo tiempo homenajean a la Virgen poniendo a sus pies los símbolos de la realeza y la majestad: coronas y cetros, palmas y trofeos.

Llamo la atención ahora sobre los versos 13 y 14 del villancico: “Todos los elementos / lamentan tu partida...”. Es como si sor Juana se preparara a enlistar en verdad “todos los elementos”: no hace cosa semejante, imposible aun para el constructor conjetural de un Aleph, según el canon del bibliotecario ciego; le basta con el toque maestro de su imaginación verbal para invocar, con un puñado de palabras, esa totalidad.

La enumeración de los sustantivos ha comenzado, desde luego, mucho antes, en el sexto verso, el conclusivo de la primera estrofa. La nave, la cierva, el ave y el rayo son imágenes de la velocidad. La nave corre veloz sobre las aguas y la cierva sobre la tierra; el ave y el rayo —este último en su fugaz, instantáneo esplendor ígneo— surcan los aires; pero la Madre de Dios es más veloz. Luego, en la estrofa siguiente, aparecen palabras de orden moral: consuelo, amparo, bien, abrigo; el ruego dirigido a la Virgen tiene un sentido trascendental: ojalá no se lleve con ella esos elementos espirituales. La enumeración de los sustantivos a partir de la tercera estrofa es extraordinaria: tierra, mar, aire, fuego (los cuatro de la tradición más profunda); el peñasco, la planta, el bruto y el hombre; el monte, el llano, el bosque y la floresta; el pájaro, el cristal, el pez y la rosa; el Cielo, el Sol, la Luna y las Estrellas; las coronas, los cetros, las palmas y los trofeos. Estos últimos elementos o atributos indican el reinado de la Madre de Dios, como en el verso inolvidable de Gonzalo de Berceo donde también se alaba Su Maternidad: “Reina de los Cielos, Madre del pan de trigo”. En *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza hay un parecido inventario del mundo.



Johannes Ockeghem con sus cantores, siglo XV

Armada de clemencia, dice sor Juana, la Virgen ha ofrecido, por último, ser “auxilio, amparo, Madre y Abogada”. El “todos” del verso trece, así, se justifica con plenitud. Sor Juana ha recurrido a ese tipo de enumeraciones —llamadas caóticas o heteróclitas— estudiadas por Leo Spitzer en algunos poetas modernos, en un ensayo clásico de crítica literaria, traducido a nuestro idioma por Raimundo Lida. La enumeración, en este villancico sorjuanino, queda, por así decirlo, distribuida en los finales de las geométricas sextinas aliradas; pero el efecto conseguido es semejante al del Aleph de la calle Garay, objeto precioso y mágico, en la enumeración más célebre de la literatura narrativa de América Latina.

Sor Juana escribió estos villancicos por encargo. Tal hecho parece contradecir o perturbar nuestras ideas —mejor dicho, prejuicios— acerca de la creación poética. La espontaneidad de la escritura poética nos parece un valor en sí mismo; más aún, la vemos, ponderativamente, como un valor irreductible: somos, en este sentido, herederos dóciles del romanticismo y de su exaltación de las “efusiones del genio”. Olvidamos con ello algunos de los mayores poemas de la tradición occidental, compuestos por encargo, de la *Eneida* virgiliana a la “Oda a la Flor de Gnido” de Garcilaso de la Vega.

Sor Juana escribiría esos poemas, a la vez devotos y leves, con mano fácil; pero al mismo tiempo estaría atenta a las finuras, por ejemplo, de su *conceptismo*. La *impersonalidad unánimista* de esta clase de composi-

ciones —los términos son de Méndez Plancarte— está matizada por el genio muy personal de sor Juana Inés de la Cruz, por su lirismo, por su prosodia.

Dos veces más recurrió sor Juana a estos artificios formales en otros tantos villancicos: en uno de los dedicados a San Pedro Apóstol en 1683 (comienza “¡Oh Pastor, que has perdido...!”) y en el hermosísimo poema de 1691 dedicado a Santa Catarina, mártir “gitana” —es decir, egipcia—, cuyas primeras palabras son “Aguas puras del Nilo”. Este poema a Santa Catarina de Alejandría, mujer sabia, tiene relaciones directas, por el inventario de notables figuras de mujeres —notables por su belleza, por su virtud, por su inteligencia y por sus conocimientos—, con la Respuesta a sor Filotea de la Cruz, donde también se menciona a “aquella egipciaca Catarina, leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto”.

Debo decir dos palabras, por último, acerca del género *villancico*. La palabra es un diminutivo de “villano”; esto indica el carácter popular de estas canciones. Los estudiosos nos lo explican: el villancico procede del *zéjel* de la lírica mozárabe, es decir, de una de las formas más notables, perdurables, por resistentes, de la poesía escrita por los cristianos arabizados —como se sabe o debería saberse, éstos convivieron pacíficamente con los moros durante los siglos de la España musulmana. El *zéjel*, a su vez, es una variante de la *muwassaha* árabe rematada con una *jarya* o *jarcha*. El *estribillo* o *cabeza* de este tipo de composiciones de arte menor se repite en las estrofas de la *mudanza*, seguidas de versos de *enlace* y de *vuelta*, rimados con el estribillo.

En la segunda mitad del siglo XVII, cuando sor Juana Inés de la Cruz compuso los suyos, el término *villancico* estaba restringido a las composiciones litúrgicas intercaladas en los Maitines. En los tiempos modernos los villancicos han sufrido una mayor restricción y se han convertido en simples canciones navideñas.

La influencia original de la lírica árabe y mozárabe en estas formas de la poesía española puede constatarse también en las cantigas gallego-portuguesas, en los rondeles franceses y en diversas composiciones provenzales e italianas. **U**