

LAS LOAS HERMÉTICAS DE SOR JUANA

ROCÍO OLIVARES ZORRILLA

A punto de fenecer el siglo XX se hacía evidente en los estudios sobre el teatro de Sor Juana, como sobre tantos otros aspectos de su obra, inquietantes espacios inexplorados. Felizmente, la curiosidad de los nuevos investigadores ha continuado y podemos mencionar tres estudios que en el presente siglo han abierto a plenitud la discusión sobre las loas cortesanas de Sor Juana. Todos y cada uno aportan elementos fundamentales para seguir construyendo una exégesis cada vez más abarcadora de este pequeño conjunto de opúsculos que encierra todavía secretos no perceptibles desde una óptica moderna. De lado dejo por ahora la recuperación reciente que se ha hecho de la obra de Fleckniakoska sobre el género de la loa y las interpretaciones de Cotarelo y Mori y Francisco Rico sobre su tipología, de lo cual podemos hacer un buen acopio, aunque sea parcial, desde nuestros propios escritorios, y me refiero en concreto a los trabajos de Miguel Zugasti¹ y Manuela Sileri.² Prefiero pasar directamente a comentar los ensayos de Octavio Rivera, Celsa Carmen García Valdés y Judith Farré Vidal, para aventurar algunas cuestiones que

¹ Miguel Zugasti, “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, en *eHumanista*, vol, 6 (2006), pp. 100-102. En línea:

[www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_06/Articles/Zugasti.pdf].

² Manuela Sileri, “Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta”, en *Etiópicas*, I (2004-2005). En línea:

[www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_1/sileri.pdf].

han despertado mi curiosidad y que he guardado en la carpeta durante varios años volcándome más bien en el género poético sorjuanino y las urdimbres de su *compositio*.

En 1999, Octavio Rivera publicó, en *Anales de Literatura Española*, “Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de Sor Juana Inés de la Cruz”, donde destaca las virtudes particulares de este teatro de celebración como ejemplo de la estética barroca, enfatizando el carácter político de las piezas, cuyos personajes y dinámica remiten al símbolo del rey-sol en cuyo alrededor se congregan los sujetos del estado.³ Rivera menciona un “orden cósmico” que “regula comportamientos, gestualidad, vestido, lengua”, y a pesar de que secunda a Nina M. Scott en que se trata de un *topos* convencional del Barroco, parte de ahí para describir el vértigo de sinestesias que brindan estos espectáculos teatrales, cuya versificación, concepción musical y movimientos dancísticos dejan en “suspensión absoluta” los sentidos, tocando el autor de manera afortunada una de las grandes virtudes de estas composiciones teatrales: la abstracción del tiempo no sólo mediante el espectáculo teatral en sí, sino a través del rápido intercambio de atributos en el decurso dialógico.

En 2003, Judith Farré Vidal publica en Reichenberger sus dos tomos sobre las loas de Agustín de Salazar y Torres, *Dramaturgia y espectáculo del barroco*, una investigación exhaustiva centrada en este precursor de Sor Juana cuyo magisterio poético sobre ella es algo todavía en ciernes

³ Octavio Rivera, “Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 127-141: 129-130. En línea: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante.

entre los críticos recientes. Por lo que respecta al teatro, Farré Vidal organiza su investigación en torno al carácter panegírico de las loas de Salazar y Torres, de las cuales más de una son un claro precedente de las de Sor Juana. La autora realiza un concienzudo estudio metódico de estas obras de Salazar utilizando un instrumental de análisis diverso y preciso, con el cual se refiere a los personajes alegóricos de las loas como “protagonistas” y “coadyuvantes” de la finalidad central, que es el “debate de méritos” y que funciona como eje organizador. Es exactamente el esquema que encontraremos en las loas de Sor Juana desde el punto de vista estrictamente teatral. Farré Vidal también incursiona en la cuestión de la música y su papel en las loas, ubicando las partes cantadas y su relación con la versificación y caracterizándolas como panegíricas y festivas.⁴ En cuanto a las danzas durante las representaciones, la autora es más breve, pero resulta especialmente interesante su cita de J. A. Jaque, quien, en su obra *Libro de Danzar...*, describe “figuras que se formaban interminablemente de diversas maneras, en medios círculos o círculos enteros, danzando en el sentido de las manecillas del reloj o en contra, con cuartos de vuelta que daban la impresión de pétalos y conchas en patrones que se formaban sobre el piso”.⁵ Esta cita puede ser un punto de partida de futuras incursiones en la relación ineludible entre el texto teatral, la coreografía y la danza, de la cual ya tenemos los avances de Susana Hernández Araico sobre los saraos y loas sacramentales.⁶ Sin embargo,

⁴ Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, vol. I. *Estudio*, Kassel, Reichenberger, 2003, pp. 191-220.

⁵ Farré Vidal, vol. 1, p. 222. La traducción del fragmento de Jaque es mía.

⁶ Susana Hernández Araico, “Coros y coreografía en Sor Juana Susana”, en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*, México, Universidad Nacional

nadie todavía se ha dado a la tarea de elucidar esta cuestión de las loas cortesanas de Sor Juana. Quisiera remarcar también que en el comentario de Farré Vidal a la loa de la comedia *Elegir al enemigo*, de Salazar y Torres, la autora menciona el horóscopo de Carlos II como origen de los personajes Cénit y Otoño. De esta simple observación, no obstante, podemos tomar un hilo que nos llevará a un terreno metateatral que comentaremos más adelante.

Un año después, en 2004, Celsa Carmen García Valdés, en “Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana”, cala aún más en el análisis de las loas aúlicas de la dramaturga mexicana. De la útil catalogación de las loas sorjuaninas que hace esta autora, seguiremos centrándonos en las de tema profano, donde la síntesis de las artes es el punto en que García Valdés abundará, encontrando una asombrosa profusión de metáforas luminosas y un “imparable ascenso musical” que Sor Juana comparte con Lope de Vega, Calderón y Villamediana colocándola con aplomo en el camino de la composición operística.⁷ Igualmente está por hacerse, a partir de esta observación, un cuidadoso cotejo entre las versificaciones y la particular *compositio* de estas piezas y las primeras óperas españolas, fruto del barroco, así como la correspondencia de los textos operísticos del siglo XVII con partituras no siempre conservadas, por desgracia, pero tácitamente omnipresentes. García Valdés toca de paso el asunto del pitagorismo de estas

Autónoma de México, 2002, pp. 599-613. En línea, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Universidad de Alicante, *passim*.

⁷ Celsa Carmen García Valdés, “Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana”, en *Temas del barroco hispánico*, ed. Ignacio Arellano y Eduardo Godoy, Madrid, Universidad de Navarra e Iberoamericana-Vervuert, 2004 (Biblioteca Indiana, 1), p. 114.

concepciones teatrales de Sor Juana, concretamente en la *Tercera Loa a los años del Rey*, aunque nos dice que la teoría de Pitágoras se menciona en varias. Otro señalamiento suyo, sin mencionar autores específicos, pero del que también pueden salir en el futuro interesantes estudios, es la naturaleza emblemática de los atavíos de los personajes.

El carácter encomiástico de las loas cortesanas del Siglo de Oro, con su alegoría del motivo central, abrió paso a un uso emblemático y simbólico de los elementos de la representación. La determinación que significaron los libros de emblemas, como la *Iconología* de César Ripa, no es ninguna novedad en la teoría sobre el género teatral, aunque faltan todavía eliminar detallados y minuciosos análisis que debieran realizarse de los dramas barrocos americanos. Parecería, además, que por lo que respecta a la música y a la coreografía de las loas áulicas, domina la elección fortuita del dramaturgo. Sin embargo, quiero pensar que la casualidad, tan cara al gusto artístico contemporáneo, sería en las obras barrocas una característica de orden menor en comparación con una causalidad dirigida por instancias intertextuales o extratextuales, como serían las tablas combinatorias que desde la Antigüedad conformaron el teatro de la memoria renacentista y luego, en una complejidad disparada por la invención de la imprenta, el cúmulo y crecimiento geométrico de los teatros de la memoria en pleno siglo barroco. Con esto quiero decir que –así como sucede en el discurso poético- creo que queda muy poco a la mera casualidad en las loas dedicadas a los reyes, y que palabras, versos y música, indumentaria, atributos y objetos, así como desplazamientos, giros y cadencias, todo se conjugó en una combinatoria calculada con tacto y rigor, como si se tratase de una fórmula terapéutica cuyos

ingredientes y dosis están relacionados directamente con el sentido y razón de ser de la celebración teatral misma y su finalidad ulterior. En esta dirección, estoy convencida de que toda alabanza a la figura real conlleva –o debe conllevar– un ensalmo, una fórmula, y que un obsequio regio, en el sentido fundamental de la palabra “regalo”, no es solamente un espectáculo sensorial, sino también intelectual y, por tanto, espiritual.

A pesar de que lo exiguo de las didascalias tanto externas como internas a los textos teatrales de Sor Juana tienda a relegar sólo al terreno de la hipótesis lo que a escenografía, coreografía y vestuario se refiere, no hay que desdeñar los datos que aportan representaciones peninsulares de los siglos XVI y XVII. Más aún, en el contexto europeo, por ejemplo, en la cultura isabelina de Inglaterra, la poesía de Chapman, Spenser o Donne ha sido ya explicada a la luz de la estética numinosa italiana, sea la de Dante, Petrarca o Colonna, cuyas edificaciones textuales obedecen a finas ponderaciones y elecciones basadas en una *ratio* de alcances teológicos, *ratio* que gobierna el texto y lo pone en armonía con un contexto singular, cuya exaltación significa en sí misma y por sí misma, como si se estuviese manipulando las válvulas de un artefacto universal que vincula el micro y el macrocosmos, como nos explica el crítico Alaister Fowler. Esto precisamente es lo que obsequiaban los poetas metafísicos a su reina virgen, Astrea, cuya soberanía era un centro en torno al cual se reunían el zodíaco, los planetas y esferas. Citando a otro italiano, Vincenzo Cartari, Fowler concuerda en que:

...la posición central es propia de Apolo no sólo aquí, sino también en el universo, porque él difunde su *virtus* a través de todas las cosas –por lo que fue llamado el corazón de los cielos-. Y todos conocen la imagen

agustiniana de Dios que tiene Nicolás de Cusa como un círculo cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.⁸ (eliminar)

La teoría copernicana, comenta Fowler, no hizo sino confirmar la centralidad del Sol, quien ya ocupaba con Ptolomeo la esfera central de las siete concéntricas correspondientes a los planetas. El número simbólico, por tanto, es la aproximación de poetas y dramaturgos a un constructivismo estético que deriva de la Antigüedad: la división de la *Eneida*, el número de libros del *Antiguo Testamento* que decidió San Jerónimo, los seis himnos del *De dierum creatione* de San Gregorio, el *Heptaplus* de Pico, tal como sucede en la alegoría y la paradoja, tienen un pliegue que los refleja y justifica. Fowler menciona el caso de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega, cuyos 365 versos, afirma, no son para nada casuales.⁹

Las celebraciones de las monarquías absolutistas del Barroco conllevaron, pues, la intención agonística del ritual. La concatenación de sus elementos, su organización y funcionamiento, respondían a la del universo mismo en un sentido profundamente teatral del término *representación*, y con ello, el acto de celebración dejó de ser una simple expresión de vasallaje para convertirse en una operación virtuosa y

⁸ Alaster Fowler, *Triumphal Forms. Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 24: "...the central position is given to Apollo not only here but also in the universe, because he diffuses his virtue through all things -which is why he was called the heart of heaven. And everyone knows Nicholas of Cusa's Augustinian image of God as a circle whose centre is everywhere and the circumference nowhere". La traducción es mía.

⁹ Fowler, pp. 133-140.

singular. En su propio medio, dramaturgos y poetas de todos los reinos ejercieron reflexivamente el influjo italiano de su tiempo: una concepción órfica del ceremonial en que la animación del todo, de ese mundo representado, se revela a los presentes, y cada elemento del drama, mediante su evocación, su convocación y su invocación, los sintoniza con el universo. Bien conocida es la afición y el conocimiento que Sor Juana tuvo de la astrología, pero se equivoca quien piense que esto la ponía en peligro con las autoridades eclesiásticas. Sería conveniente dejar en claro de una vez que ni la Iglesia se sustrajo nunca a la astrología no judiciaria, sino que incluso la cultivó, y que los hermetistas del Renacimiento y el Barroco no consideraban a los astros como causales de la conducta humana y el curso de la historia, sino como mediaciones simbólicas en la organización dinámica del universo. Por generalizado que fuese el rechazo a la astrología judiciaria, no lo era la iatromatemática, incluso en la *Libra astronómica y filosófica* de Sigüenza y Góngora.¹⁰ Un autor muy citado por éste (al menos siete veces en su *Teatro de virtudes políticas*¹¹), Juan Eusebio Nieremberg,¹² llena capítulos enteros sobre la magia por

¹⁰ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica*, ed. Bernabé Navarro, Pres. de José Gaos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 154-178. El autor ataca de frente la astrología judiciaria y los juicios derivados sobre los presagios funestos de los cometas, pero a la vez reconoce que el mundo terrestre es reflejo del mundo celeste. Ver su respuesta a Eusebio Kino, 1984, pp. 26-27.

¹¹ Sigüenza, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*, Pról. de Roberto Moreno de los Arcos, México, UNAM / Miguel Ángel Porrúa, 1986 (Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos), pp. 14, 66, 98, 103, 104, 118 y 140.

¹² Juan Eusebio Nieremberg, *Curiosa filosofía y cuestiones naturales y Oculta filosofía*, en *Obras filosóficas. Ethics, políticas y físicas, que contienen lo principal de la Filosofía Moral, Civil y Natural, todo conforme a la piedad Christiana*. Tomo tercero. Corregidas y enmendadas en esta última impresión.

contagio, tomándola como verídica, aunque deseche radicalmente todo lo relativo a la judicaria. Nieremberg, también leído con fruición por Sor Juana, se adhirió a la nueva ciencia de los astros de Kepler y Brahe. En la *Respuesta a Sor Filotea* hay un pasaje que muestra por igual dicho influjo, muy probablemente vía Nieremberg.¹³ Sin embargo, en su poesía, Sor Juana cultiva la expresión estética del viejo arte astral según el sistema ptolemaico, y sus romances y piezas teatrales son una expresión más del pitagorismo neoplatónico llevado a escena, como ya sucedía en las danzas y espectáculos italianos del siglo XV. Habría que mencionar, por ejemplo, la “Danza del Paraíso”, puesta en escena y dirigida por Leonardo da Vinci, y la “Danza de los siete planetas” que la comunidad judía de Pesaro ofreció con motivo de las bodas de Constanzo Sforza en 1475.¹⁴ En la *Quinta Loa a los Años del Rey*, por ejemplo, Sor Juana misma pone a luceros y planetas en escena distinguiendo entre los influjos y las

Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla, 1686, *Oculto filosofía*, Libro II, cap. 84, p. 366.

¹³ Nieremberg, 1686, *Curiosa filosofía*, Libro VI, cap. 19, p. 316. El pasaje de la *Respuesta* está en Juana Inés, t. IV, p. 458, ll. 771-799. Sobre el fragmento casi idéntico de ambos autores, ver Rocío Olivares Zorrilla, “El libro metágrafo de Alejo de Venegas y *El sueño* de Sor Juana: la lectura del universo,” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 76, invierno, 2000, pp. 89-112: 96, n. 22, y 98, en línea: [http://www.analesiie.unam.mx/abs/abs76_89-112.html]; también Rocío Olivares Zorrilla,

“La poética matemática en Sor Juana” en *La producción simbólica en la América Colonial*, Ed. y pról. de José Pascual Buxó, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana), 2001, pp. 145-160: 148.

¹⁴ Barbara Sparti, “The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts”, en *Dance Research: The Journal for the Society of Dance Research*, vol. 14, núm. 1, verano (1996), pp. 42-61: 55, n. 20; la información es tomada de T. de Marinis, *Le nozze di Constanzo Sforza e Camilla d’Aragona*, Florencia, Vallecchi-Alinari, 1946, pp. 38-44, y de A. W. Smith, “Jewish Dancing in Wedding Pageantry at Pesaro, Italy, in 1475”, en *Israel Dance*, 1987-1988.

inclinaciones de los astros, y si niega los primeros para afirmar las segundas, es precisamente para dejar el lugar decisorio al libre albedrío, el cual es coadyuvado por la inclinación de los astros en el horóscopo del festejado. Es notable, además, que la colocación de los planetas es trastocada en los versos 205 al 266,¹⁵ y no por razones de la versificación o isotópicas, como sucede en dos nuevas alteraciones de orden que siguen más adelante en la loa,¹⁶ sino aparentemente gratuita. Pero a estas alturas es muy dudoso que el cambio de orden fuese inmotivado desde el punto de vista semántico, y tendríamos que ver cuál era la carta natal de Carlos II antes de pensar en un simple capricho: Marte, el signo regente de Escorpión y del Rey, aparece en la loa bajo el Sol en lugar de estar por encima de él, como es normal en el sistema ptolemaico, esto es, con Júpiter y Saturno. Mercurio, por su parte, se coloca entre Marte y Venus, estrechándose así la distancia entre Saturno y el Sol, con Mercurio alineado. Según el cronista Barrionuevo, citado por Judith Farré Vidal, la bien conocida carta astral de Carlos II observaba que en su nacimiento: “ascendía por el horizonte de la Corte de España el primer minuto del signo de Acuario, cuyo planeta (que lo es Saturno) se hallaba en el ángulo de la décima Casa Real, libre de maliciosos aspectos, en el signo de Escorpión, en conjunción con Mercurio, de quien se separa, y del Sol, a quien se aplica”.¹⁷

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 3, *Autos y loas*, Ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimp., 1976, t. III, p. 366-368.

¹⁶ Juana Inés, t. III, p. 370, vv. 300-301 y vv. 305-311.

¹⁷ Ver Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, vol. 2, p. 417, n. 3. La fuente mencionada es *Carlos II y su corte*, Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911, vol. 1, pp. 28-29.

Los textos de Marsilio Ficino fueron la fuente omnipresente en la cultura europea de los siglos XV al XVII. En su *De vita coelitus comparanda* (*Concordar la vida con los cielos*), Ficino ofrece una serie de reglas muy concretas para componer cánticos en consonancia con la música de los astros, cuya colocación en el momento justo del canto, así como la predisposición imaginal del intérprete, lograrán una sinergia de gran poder terapéutico.¹⁸ Con respecto a las loas cortesanas o áulicas de Sor Juana no nos cabe la menor duda acerca del momento justo: los cumpleaños de los personajes homenajeados. Me referiré, sobre todo, a las loas *Primera*, *Tercera*, *Cuarta* y *Quinta a los Años del Rey*, y a la *Loa a los Años de la Reina Madre*.

Sobre la presencia de Marsilio Ficino y el pensamiento neoplatónico en la cultura hispánica, desde Marcelino Menéndez Pelayo quedó en evidencia lo ineficaz de muchas negativas escandalizadas que más bien provenían, desde ese entonces, de los sectores conservadores del *statu quo*. Muy esclarecedor es lo que Menéndez Pelayo mismo dice:

Abro los *Índices*, y no encuentro en ellos ningún filósofo de la Antigüedad, ninguno de la Edad Media, ni cristiano ni árabe, ni judío; veo permitida en términos expresos la *Guía de los que dudan*, de Maimónides (...),

¹⁸ Marsilio Ficino, *De vita*, en *Bivio*, *Biblioteca Virtuale On-line*, Edición como libro: *Three Books on Llife*, Ed. de Carlol V. Kaske, *State University of New York. Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Binghamton, New York, 1989. Edición digital: Michele Vittori, Olivia Catanorchi, Federica Longo, 27 sep, 2006, tercera parte: “*De vita coelitus comparanda*”, sobre todo los capítulos IX al XIII.

y en vano busco los nombres de Averroes, de Avempace y de Tofáil; llego al siglo XVI, y hallo que los españoles podían leer todos los tratados de Pomponazzi, incluso el que escribió contra la inmortalidad del alma, pues sólo se les prohíbe el *De incantationibus*, y podían leer íntegros a casi todos los filósofos del Renacimiento italiano: a Marsilio Ficino, a Nizolio, a Campanella, a Telesio (...). ¿Qué más? Aunque parezca increíble, el nombre de Giordano Bruno no está en ninguno de nuestros *Índices*, como no está en el de Galileo...¹⁹

Difícilmente se encontrarán datos que contradigan al insigne investigador. España leía a Ficino, y lo leía tan ávidamente que, en pleno siglo barroco, Juan Eusebio Nieremberg lo cita constantemente a lo largo de su *Curiosa y oculta filosofía*, la cual viene a ser una reelaboración de la concepción ficiniana con algunas revisiones menores. Esto no significa que los novohispanos conocieran a Ficino a través de Nieremberg, sino que podemos afirmar sin temor a equivocarnos que los textos de Ficino estuvieron al alcance de cualquier novohispano sin ningún problema; los múltiples ejemplares que tenemos en nuestros repositorios, provenientes de diversos conventos, son la prueba de ello y también pueden revisarse los inventarios de la época, siendo raro no encontrar el *De amore* o el *De vita* en cualquier lista. Se convenía, pues, en que el mundo animado de una fuerza proveniente de Dios, o *Nous*, permite la armonización de la astrología con la medicina, la música y la magia natural para lograr la sanación de las enfermedades. El *De vita* de Ficino circulaba como libro de medicina, y eso es justamente en sus dos primeras partes, donde el

¹⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Libro Quinto, Epílogo, V, Madrid, La Editorial Católica, 1978, pp. 309-310.

filósofo italiano describe los humores, los órganos y las funciones corporales para pasar a una propedéutica de la vida larga. Es en la tercera parte donde Ficino aborda al hombre en relación con los siete planetas, cuyas cualidades recibe, creado con ellos por Dios. En la Creación, sólo el hombre comparte la libertad divina, pero a la vez concuerda con los astros desde su propio interior. Esta terapéutica antigua, o *iatromatemática* (curación por los astros) había sido herencia de Hipócrates a Galeno, y la combinatoria de planetas, animales, vegetales y humores fue prototipo y paradigma de un número inmenso de combinatorias más que se fueron acumulando a lo largo de siglos hasta los teatros de la memoria del siglo XVI. Desde esta concepción, la elaboración de fármacos es equiparable a la confección de talismanes; la composición de cantos como los que Ficino creaba para las ceremonias que describe en el *De vita* responde a las mismas operaciones de combinación.²⁰ Las famosas *rotas* o ruedas de San Isidoro de Sevilla fueron del común conocimiento desde el Medioevo, y el pitagorismo neoplatónico preservó la relación entre la armonía musical y las estrellas, con todas sus connotaciones curativas, referidas no sólo al cuerpo, como lo vemos en la medicina, sino también al alma. Por su parte, los movimientos celestes fueron un *topos* renacentista inspirado en el *Timeo* de Platón con todas sus reminiscencias pitagóricas. Las danzas laberínticas que los reprodujeron, sobre todo francesas, se inspiraron en pasajes de Luciano que seguramente partieron de las ideas de Plotino, pasajes que ejercieron su influjo también sobre León Hebreo.²¹

²⁰ Ver Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1997, p. 131.

²¹ Thomas M. Greene, "Labyrinth Dances in the French and English Renaissance", en *Renaissance Quarterly*, vol. 54, núm. 4, parte 2, invierno

Es así como las loas áulicas pueden llegar a ser, además de piezas teatrales, un ritual propiciatorio cuya oportuna y feliz constitución atrae las fuerzas que invoca y repele las antagónicas. Un ejemplo límpido de lo anterior es la *Cuarta Loa a los Años del Rey*,²² donde Sor Juana acumula tonalidades rojas de un modo casi absoluto en términos como: *carmín, encarnada, grana, rubíes, carmesíes, sangre*, o en combinación con el oro y los reflejos, como los *rayos* del sol, el *rosicler* y el *oro y grana*. A primera vista parecería una selección azarosa o meramente decorativa, si no fuese porque el signo y planeta de Carlos II eran precisamente Escorpio y Marte. En la *Tercera Loa a los Años del Rey*, Sor Juana hace compensar el poco sol celeste del día corto de otoño en el natalicio del monarca, con el sol que él mismo encarna, reavivando el antiguo símbolo de los dos soles, ahora aplicada en una relación de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba del universo. Algo similar ocurre en la *Primera Loa a los Años del Rey*,²³ donde éste es una columna entre el Centro, o Tierra, y el Cielo. Pero no es eso lo único que vemos en la *Tercera*, sino que en ésta, al llegar a la mención de la Reina, María de Orléans, se habla de un *vínculo indivisible* que une a los dos reyes, como *un cuerpo hospeda a dos almas / o un alma dos cuerpos rige*, acentuando la unidad e identificación que va, definitivamente, más allá de lo anotado por Alfonso Méndez

(2001), pp. 1403-1466: 1441-1442 y n. 66. El fragmento citado de Luciano dice, en mi traducción de la versión inglesa: “Aquellos historiadores de la danza que son más veraces pueden decirnos que la Danza comenzó siendo contemporánea del origen primordial del universo, haciendo su aparición con el Amor –el Amor que es tan viejo como los tiempos-. A decir verdad, la concordia de las esferas celestiales, el entrelazamiento de los planetas errantes con las estrellas fijas, su acuerdo rítmico y su armonía rimada son prueba de que la Danza es primordial”, tomado de Lucien, *Works*, Trad. de A. M. Harmon, 8 vols., Londres.

²² Juana Inés, t. III, pp. 313-330.

²³ Juana Inés, t. III, pp. 279-294.

Plancarte, es decir, sólo el vínculo matrimonial. El planeta regente de María, que era de signo Aries, fue también Marte; teniendo esto en cuenta, resultan llenos de sentido los siguientes versos:

...y pues la excelsa María
Y nuestro gran Carlos viven
Tan uno, que no le dejan
A la atención que averigüe
Si quiere Amor que se unan
O hace que se identifiquen,
No fuera acertada acción
Que, en lo que no es divisible,
Prescindir quiera el Obsequio
Lo que el Amor no prescinde.
Y así, pues aqueste corto
Obsequio, que Amor le rinde,
Es fuerza que a María llegue
Cuando a Carlos se dirige...²⁴

Los festejos onomásticos en este puñado de loas cortesanas están signados por una terapia propiciatoria en la que evidentemente confluyen personajes alegóricos y palabras, y de manera tácita, también música, canto, danza y escenografía, no sólo en correspondencia con la decoratividad inherente al Barroco, sino como una cuidadosa codificación cuyo resultado sinestésico es también una alineación con las constelaciones y, por ende, con la inteligencia y voluntad divinas. Hechas para ser representadas en un término preciso, las loas son verdaderos talismanes. Tal como Ficino recomienda, operando en el plano físico con afecto (*affectum*), las fuerzas celestes realinean las almas, y el resultado tónico final está dirigido a superar lo material y liberarse de los

²⁴ Juana Inés, t. III, p. 328, vv. 376-389.

instrumentos que lo permitieron. Por ello no es tampoco caprichosa la condición efímera de tantas representaciones barrocas a reyes y nobles, pues más allá del instante terapéutico los individuos, ya en consonancia con la energía universal, quedan a su albedrío para sí y para la vida social. Para lograrlo, Ficino recomienda observar y calcular con precisión la posición real de los astros, pues de esta capacidad de lectura de los signos celestes dependerá una escritura eficaz con otros símbolos, y esa migración de significado hace de los símbolos un medio para amplificar la atención y la percepción por los sentidos.²⁵ Los antiguos griegos llamaban *epodé*, y los latinos *incantum*,²⁶ a la palabra mágica que es proferida para cobrar autonomía de quien la pronunció, y la música, con iguales capacidades, ya epódicas o ya exorcísticas, conjuga movimiento, fuerza, significado y efecto en una transmisión de cargas sobre la que ya, antes de Ficino, habían reflexionado los pensadores árabes por él citados.²⁷ Es precisamente la imaginación el órgano encargado de estas operaciones perceptivas y creativas, esa imaginación que Sor Juana tiene siempre en primer plano a lo largo de su obra. Es a través de ella como a la razón puede revelarse la verdad divina, mediante la percepción de la escritura en el libro de la naturaleza.

²⁵ Ficino, “*De vita coelitus...*”, capítulos XVI al XIX.

²⁶ Luis Gil, *Therapeia: la medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 217 a 241.

²⁷ Ver Tomlinson, p. 118, donde el autor nos dice cómo Ficino enlista el nombre de Al-Kindi entre sus autoridades. El libro *De radiis* de este filósofo trata sobre el poder de la palabra y los rayos que emiten las palabras y cantos mágicos.

La numerología y geometría simbólicas son otras expresiones de este linaje que encontramos en las loas de Sor Juana, como sucede sobre todo en la *Loa a los Años de la Reina Madre*,²⁸ dedicada a Mariana de Austria, en quien no pocos confiaban el buen curso del Imperio Español. El Marqués de la Laguna había sido Mayordomo Mayor de Mariana, como nos dice Méndez Plancarte en sus notas,²⁹ y no es por pocas razones que Sor Juana le rinde especial pleitesía. Mariana de Austria había nacido el 22 de diciembre, bajo el signo de Capricornio. Su planeta regente fue Saturno, predilecto de artistas y poetas del Renacimiento y el Barroco. Entre los poetas novohispanos tenemos a más de uno bajo el imperio melancólico del planeta viejo, Sor Juana entre los principales. Pero en esta loa Sor Juana decide expresar su poder en la grandeza del Imperio Español, así que en el círculo del año que cumple, Sor Juana coloca a los cuatro continentes del Imperio. Es fácil adivinar qué parte del imperio corresponde a cada continente: a Europa, España; al Asia, las Filipinas; al África, las Canarias, y a América los reinos de Nueva España y el Perú. Antes de mencionarlos, Sor Juana ha armado ya un edificio con los cuatro elementos simbolizados por cuatro personajes mitológicos: Marte (el fuego), Ceres (la tierra), Neptuno (el agua) y Venus (el aire). Sobre este triple cuadrángulo, equiparable al cubo simbólico, se erige el Imperio, cuyo globo pisa la planta de la Reina Madre. La corona que ciñe su cabeza es dotada poéticamente de atributos matemático-musicales, cuya complejidad explica Méndez Plancarte en sus notas.³⁰ Sobra recordar que el emblema de la corona tiene apariciones destacadas en el *Primero*

²⁸ Juana Inés, t. III, pp. 394-403.

²⁹ Ver notas en Juana Inés, t. III, pp. 692-693.

³⁰ Ver Juana Inés, t. III, p. 695.

*sueño*³¹ y en la *Respuesta*.³² Con todo este edificio dramático Sor Juana nos está hablando de la solidez monumental de la festejada, y si la dramatización es menos esplendorosa que la de las loas a su hijo Carlos II, la clara alusión a la estabilidad imperial del círculo o esfera sobre el cuadrado resultaba subliminalmente más confiable.

³¹ Juana Inés, t. I, pp. 338-339, vv. 141-146.

³² Juana Inés, t. IV, pp. 455-456, ll. 628-675.

La teoría de los vínculos de Giordano Bruno,³³ descrita

³³ Wayne Shumaker, *Natural Magic and Modern Science: Four Treatises, 1590-1657*. Bringhamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1989 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 63), pp. 56-59: "The first bond is general, 'a threefold faculty which is required in the binder or magician: physics, mathematics and metaphysics (...).'"

"The second bond is also triple in that faith or belief is necessary in the operator (...).

"The third bond is the number of princes (*principum*), that is, especially powerful angels who are distributed among the cardinal points of the compass to cooperate in the works which are sought from heaven and nature. (...)

"The fourth bond is the *anima mundi*, which unites everything with everything. (...)

"The souls of the stars', including the wandering stars or planets, 'and the princes of places, winds, and the elements' are a fifth bond. The activity of the stars asserts the reality of astrological influence.

"A sixth bond is 'the souls or daemons who preside over times, days, seasons (*tempestatibus*) and the very elements'.

"Seventh is the souls of tyrants, secular rulers (again *principum*), and others who are distinguished by celebrity, so that they have become lesser gods (*numina*). (...)

"The eighth bond is the divine names (...) and the names of the divine orders, including, but not limited to, the traditional nine orders of the angels as given by Dionysius the Pseudo-Areopagite. (...)

"The ninth bond is characters and seals.

"The tenth is adjurations or conjurations that depend on the power of higher things over lower, as when bad demons are driven out by good. (...)

"The eleventh is 'the power of the threefold universe, elemental, celestial, and intellectual.' (...)

"The twelfth bond is mental attitude (*dispositio*, 'arrangement'), here apparently of rational, intuitive, and especially moral habits (...).

"The thirteenth is the 'addition of reverence [*cultum*] and of natural things in which lurk those spirits that have analogy to the spirits whose working is sought.'

"The fourteenth is *Rationes cultuum secundum eorum differentias*, or the calculation of appropriate modes of showing respect to the spirits or gods addressed.

"The fifteenth is 'the power of consecrations, partly through the user, partly through prayer, and partly through ceremonies [*ritus*].' (...)

"The sixteenth is an acquaintance with holidays, unlucky and lucky days, and hours. (...)

"The seventeenth bond is 'of religious observations, which consist in the cleanliness of places, washings, touchings, *suspensionibus*, (...) garments, fumigations, and sacrifices, according to the differences of the objects and the means.' (...)

ampliamente en su tratado *De magia*, es una puntual descripción de cómo operan entre sí las relaciones entre los conjuntos universales, sean cardinales o siderales, tiempos, estaciones, vientos o sellos de diversa índole, incluyendo la musical. El hecho de que no fuese publicada esta obra bruniana, no impidió su circulación ni su glosa por intelectuales de distintas partes de Europa. Por otra parte, Bruno no hace sino expresar a su manera una larga tradición, al igual que Tomasso Campanella.³⁴ Ambos acentúan el papel del canto y la música en estas operaciones, tal como hizo en su momento Plotino, una de las principales fuentes de dicha tradición.³⁵ Plotino había dicho en su *Enéada IV* que la organización analógica del cosmos se asemeja a la de una danza, donde todos los integrantes y sus movimientos, actúan acordadamente en su respectiva jerarquía.³⁶ Si en la Francia de Luis XIV se vinculaban la danza, la música y el gobierno con la danza de las estrellas bajo esta óptica neoplatónica, es de esperar que en el resto de las cortes europeas sucediese en escena algo

“The eighteenth is the application of actives and passives ‘as of the first elements or those next to them [*vel proximorum*], and afterwards of stones, metals, plants, and animals according to the fourteen conditions.’ (...)

“The nineteenth bond is simply ‘rings,’ made magically potent, certainly, by the substances and the characters or symbols engraves on them.

“The twentieth and last bond is ‘the practices of enchantment [*fascinationum*].’ (...)”

³⁴ D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1958, p. 41. El autor menciona a dos fuentes principales de Ficino: Plotino y el *Asclepio*. Ambos son antecendidos por Ptolomeo, con su *Tetrabiblos*, y Platón con su *Timeo*. Ficino también toma de Sinesio de Cirene el aspecto fantasmático de sus proyecciones astrológicas (Tomlinson, p. 129).

³⁵ Tomlinson, p. 137.

³⁶ Angela Voss, “The Astrology of Marsilio Ficino: Divination or Science?”, en línea, *Culture and Cosmos*, vol. 4, núm. 2, 2000. Traducido por Enrique Eskenazi, “La astrología de Marsilio Ficino, ¿adivinación o ciencia?”. En línea: [<http://homepage.mac.com/eeskenazi/astroficin.html>].

similar. La danza en sí misma era considerada igualmente como un ritual capaz de sintonización con las fuerzas mundanas. Sus formaciones o figuras, algunas veces cuadradas, otras redondas o triangulares,³⁷ tomaban significados simbólicos y numerológicos de los libros de emblemas más en boga: la *Iconologia*, de César Ripa, las *Mythologiae*, de Natale Conti y los *Hieroglyphica*, de Pierio Valeriano.³⁸ Los movimientos cadenciosos de los bailarines debían corresponder a los desplazamientos astrales, reproduciendo la danza cósmica y la armonía celeste con el fin de lograr en danzantes y espectadores la restauración de su bienestar y poder si se ejecutaban con perfección.³⁹

Exactamente como lo describe Ficino, había una hermenéutica que permitía codificar y decodificar mensajes simbólicos en las danzas cortesanas, y la matemática pitagórica era omnipresente en todo lo formal y numérico. Muchas veces, estos bailes se realizaban en los espacios de los jardines,⁴⁰ con lo cual toda referencia al mundo creado era inmediata. Los nobles agasajados solían contemplar las representaciones desde puntos altos, en perspectiva catóptica, apreciando todas las formaciones geométricas con nitidez. Espectáculos como este solían ser presenciados por visitantes extranjeros de las casas nobles europeas o por embajadores,

³⁷ Elizabeth Cooper, "Choreography in *Le ballet comique de la Reine*", en '*Le balet comique de la Reine*': *An Analysis*, en línea: [<http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp1.htm>].

³⁸ Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1593. Natale Conti, *Mythologiae*, Paris, 1583. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, Basilea, 1567.

³⁹ Cooper, *passim*.

⁴⁰ Jennifer Neville, "Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe", en *Renaissance Quarterly*, sep 22 (1999), *passim*. En línea: [<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-57815619.html>].

por lo que su difusión fue rápida y, en un sentido imitativo y competitivo entre las distintas cortes, conservaron sus virtudes simbólicas. Miguel Zugasti hace un recuento de cómo las loas palaciegas fusionaban la dramatización con la danza, el canto y la música.⁴¹

De todo lo anterior debiera nacer un profundo deseo de recuperar los sentidos velados por la pátina de los siglos en estas pequeñas piezas teatrales, cuya finalidad decorativa, política y circunstancial queda opacada por el ingenio de su composición filosóficamente calculada y por el temple anímico de sus cuerdas, una vez afinadas en la percepción de los actuales lectores.

⁴¹ Zugasti, pp. 108-111.