



**Casa abierta al tiempo**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# Iztapalapa

ESTRUCTURA, VERSIFICACIÓN Y MÉTRICA  
EN EL "LABERINTO ENDECASÍLABO"  
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.

## T E S I S

QUE PRESENTA PARA OBTENER  
EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS

GILBERTO JIMÉNEZ OVALLE

ASESOR:  
DR. ALEJANDRO HIGASHI

LECTORES:  
DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA      DR. GUSTAVO ILLADES

MÉXICO, D. F.

2008

## ÍNDICE

Introducción.	3
1. Estado de la cuestión. Estudios de métrica sobre la versificación de Sor Juana Inés de la Cruz.	6
1.1 Ausencia de estudios acerca de la versificación y la métrica seguidas por Sor Juana.	6
1.2 Omisiones notables y alusiones relevantes relativas a la versificación y otros temas en la obra sorjuanina.	11
1.3 Magnitud de la obra lírica.	15
2. La poesía festiva o por encargo.	18
2.1 El entorno y la poesía festiva en Sor Juana	18
2.2 El "Laberinto endecasílabo" como producto de la poesía festiva y por encargo.	23
3. El laberinto como figura retórica de tradición culta.	26
3.1 La tradición del Laberinto.	26
3.2 El laberinto en el siglo XVII.	30
3.3 El laberinto de Sor Juana. Mimesis e innovación.	34
4. El "Laberinto endecasílabo"	43
4.1 Su texto.	43
4.2 Estructura laberíntica.	44
4.3 Versificación y métrica.	49
4.4 Análisis morfosintáctico. Variaciones semánticas en función de los diversos matices de interpretación en cada verso.	62
4.5 La significación del poema en su metáfora, su discurso y evidencias de halago. Ejercicio de interpretación.	67
4.6 Posibilidades de lectura del poema conforme a su construcción laberíntica. Modelo matemático de cálculo.	74
5. Conclusiones.	78
Bibliografía.	83
Apéndices.	

## INTRODUCCIÓN.

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), monja jerónima habitante de la Nueva España en el siglo XVII, ocupó un espacio físico en el mundo de los seres vivos durante un periodo inferior a los cincuenta años y, desde entonces, no ha muerto. A pesar de haber transcurrido, hasta nuestros días, más de trescientos cincuenta años, su calidad poética, así como la agudeza y arte de ingenio percutidos en su legado literario, en los términos determinados por Baltasar Gracián, la mantienen viva, la han inmortalizado. Si bien desde mediados del siglo XVIII hasta fines del XIX el interés por su herencia lírica y en prosa fue escaso y “cayeron sobre su nombre el olvido y la indiferencia que recubrieron a casi todos los grandes poetas del periodo barroco, sin excluir al mismo Góngora”<sup>1</sup>, desde principios del siglo XX los eruditos, los especialistas, los estudiosos en múltiples campos del conocimiento humano, en forma creciente, han revisado su obra desde innumerables ángulos y perspectivas: en literatura, psicología, filosofía, pedagogía, estética, derecho, sexología, pintura, música, religión, historia, geografía, feminismo, cocina, sociología, etc.

La inacabable posibilidad de estudio de la construcción literaria sorjuanina, así como las condicionantes espaciales y temporales que limitan la elaboración de este trabajo, me sitúan en la comprensión de una certeza: mi tesis apenas puede aspirar a constituirse en aproximación a una mínima parte de su lírica: su “Laberinto endecasílabo”. Desde el universo de las múltiples expresiones poéticas de Sor Juana Inés de la Cruz, y su entorno, esta investigación y el análisis respectivo sólo se acercarán, gradualmente, a lo estimado como fundamental para conocer mejor este laberinto poético del Barroco. Partiré de la presentación del estado de la cuestión acerca de la versificación y la métrica de la llamada Décima Musa. Haré énfasis en la ausencia de estudios integrales sobre este asunto, con alusión a algunas omisiones notables y estudios destacados sobre el tema. Presentaré una breve reseña de la magnitud de su obra lírica y mostraré, sucintamente, su producción en función de la métrica empleada y la taxonomía aplicable. Los resultados del trabajo realizado siguen un orden decreciente que nos conduce de lo general a lo particular, siempre en el sendero que nos hará

---

<sup>1</sup> Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 89.

llegar al poema que le da origen. Así, después de estar ubicados en el universo de la lírica de Sor Juana, en el terreno de su proceso de hacer versos, de componerlos, así como de los metros empleados, descenderemos hacia el entorno que la obligó a producir la llamada "poesía festiva o por encargo". Seguiremos ahondando y nos detendremos en "la tradición del laberinto" que repasaremos desde sus más remotos orígenes hasta situarnos en el siglo XVII, en el mundo de la poeta, con las reflexiones suficientes para ubicar el poema como producto de la expresión culta en esta figura poética.

Debemos tener en cuenta que el laberinto es una de las tradiciones más remotas de la cultura y la revelación artística del hombre, siempre acorde con el momento histórico en que se manifiesta. El "Laberinto endecasílabo" de Sor Juana, en su expresión poética como en la estructural, responde a esta legendaria concepción en el siglo XVII. El poema no ha sido revisado con suficiencia en la diversa gama de sus aristas. Su versificación y métrica se ha revisado en el contexto de obras de mayor alcance y, por tanto, los juicios emitidos se circunscriben a esta superficialidad. De la revisión de la estructura laberíntica sólo existen referencias aisladas que apenas lo identifican como juego de palabras. Cuando Octavio Paz, uno de los escritores mexicanos que mejor ha analizado y expuesto la obra de sor Juana Inés de la Cruz, refiere las obras escritas por esta poeta durante el gobierno del Conde de Galve, del mes de noviembre de 1688 al de febrero de 1696, destaca que "fueron pocos los poemas que dedicó sor Juana al virrey y su mujer: una loa, unas seguidillas y cinco romances a la condesa; al conde una loa, un "laberinto endecasílabo" y la silva (*Epinicio*) que figura en el *Trofeo de Sigüenza*"<sup>2</sup> y agrega que "ninguno de esos poemas es notable, aunque todos ellos son decorosos". Más adelante, en alusión explícita al "Laberinto endecasílabo", sin acreditarlo con una explicación o análisis, lo señala como "poco logrado" e "insulso"<sup>3</sup>. Mi tesis, que contradice a Paz y a algunos otros autores en lo relativo a estas afirmaciones y otras semejantes, pretende demostrar que el citado laberinto, insuficientemente estudiado en su estructura, en su versificación y en su métrica, aunque sigue un modelo poético acorde con la

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 352-353.

<sup>3</sup> *Id.*

época, posee cualidades, propias de su estructura laberíntica, que lo alejan mucho de los calificativos empleados por los varios destacados autores, que en su oportunidad citaré, y, todo lo contrario, lo convierten en sobresaliente por el genio y la agudeza de la Musa presentes en él. Por esta razón, dentro del análisis de la legendaria "tradición del laberinto", se revisarán los conceptos de "mimesis e innovación" y, finalmente, nos situaremos en la parte más baja de nuestro recorrido, la más particular, la más específica: el "Laberinto endecasílabo". Veremos del poema: su texto, dividido en partes para su análisis; las peculiaridades de su estructura laberíntica; su versificación y métrica; su morfologías y semántica a partir de los elementos previamente analizados, los matices significativos diversos en función de los tres metros presentes en cada verso; una posible interpretación del poema a partir de su "metáfora vital"; las inagotables posibilidades de lectura del poema y su mecánica matemática de cálculo. Así, llegaré, con elementos de juicio respaldados en la investigación y el análisis, a la obtención de conclusiones.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN. ESTUDIOS DE MÉTRICA SOBRE LA VERSIFICACIÓN DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.

### 1.1 *Ausencia de estudios acerca de la versificación y la métrica seguidas por Sor Juana.*

A todas luces, es indudable que la obra de Sor Juana ha sido, a lo largo de los años, motivo de análisis y punto de múltiples polémicas y discusiones. A trescientos trece años de su muerte, debemos reconocer, como lo hace Sergio Salazar al inicio de su artículo "Los misterios de Sor Juana", que "los estudios, investigaciones, descubrimientos y teorías sobre su vida, por tantos conceptos breve, no tienen número ni consenso".<sup>4</sup> Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de estudios que se han hecho, es poco lo que se ha escrito sobre el proceso<sup>5</sup> de versificación<sup>6</sup> y la métrica<sup>7</sup> utilizada por esta notable poetisa. Su obra ha sido estudiada más por el contenido trascendente de sus partes, la repercusión de lo específico, exhaustivamente valorada desde innumerables ángulos, que por el todo de ese macrocosmos que constituye su lírica. No obstante, si nuestro propósito es identificar el estado de la cuestión, deberemos conocer el alcance y características de lo reducido del análisis de la versificación, vista como el proceso que siguió la insigne escritora en la estructuración de sus versos y,

---

<sup>4</sup> Sergio Salazar. "Los Misterios de Sor Juana", en *Sor Juana, 300 años en la inmortalidad*, Jorge Lara R. editor y Centro Yucateco de escritores A. C., 1995, p. 7.

<sup>5</sup> En este texto se entenderá por "proceso" al "Desarrollo de las fases sucesivas de un fenómeno || Método, sistema usado para llegar a un fin", que corresponde a las dos connotaciones principales del vocablo, en los términos que lo presenta el *Diccionario Esencial de la Lengua Española*, Larousse Planeta, México, 1994, s. v. Así, me referiré al desarrollo de las fases que tuvo la versificación de la poetisa en su tiempo productivo de poemas; asimismo, al modo (método o sistema) que empleó.

<sup>6</sup> Entenderé por "versificación" a la acción y efecto de versificar, esto es, de hacer o componer versos, tal como la define el *Diccionario Enciclopédico Espasa*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, s. v. Por verso aceptaremos la siguiente definición: "Serie de palabras espacialmente dispuestas en una línea conforme a ciertas reglas que atienden al ritmo y al metro principalmente, aunque también puede coincidir el verso con la unidad sintáctica", de Helena Beristáin en el *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2004, p. 501. El significado de "versificación", tal como lo expresa el *Diccionario Internacional de Literatura y Gramática*: "el hacer versos o poesía, el arte de la composición métrica", subraya la connotación artística del vocablo, por lo que se considera complementaria su contribución a su significado íntegro. Guido Gómez de Silva. *Diccionario Internacional de Literatura y Gramática*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 646.

<sup>7</sup> Para los fines de este trabajo emplearé el término "métrica" en apego a la definición que hace de este concepto José Domínguez Caparrós: "es la disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación, es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones". José Domínguez Caparrós. *Métrica Española*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 15.

apreciar, particularmente, en el “Laberinto endecasílabo”, la trascendencia de esta carencia en la revisión de este romance de Sor Juana.

Para ejemplificar la desproporción implícita en la palabra “poco”, enunciada en el párrafo anterior, baste señalar que de setecientas treinta y cinco obras que hoy en día identifica la base de datos *MLA International Bibliography*, disponibles en bibliotecas de todo el mundo sobre lo escrito acerca de sor Juana Inés de la Cruz, sólo una refiere específicamente la versificación como tema.<sup>8</sup> La búsqueda en la base de datos constitutiva del sistema de archivo en línea de publicaciones académicas *JSTOR* (según su diminutivo en inglés para *Journal Storage*), nos arroja el mayor número de obras con referencia explícita a Sor Juana; sólo dos de ellas aluden al proceso de versificación y a la influencia recibida por la musa<sup>9</sup>. En *Sor Juana Inés de Cruz. Bibliohemerografía*, Elvia Montes de Oca Navas, en el año 2002, hace un recuento de quinientos veinticinco “Estudios sobre la vida y obra de Sor Juana”<sup>10</sup> y presenta sus fichas de registro. De su revisión se desprende que lo escrito sobre Sor Juana abarca biografías múltiples; antologías y selección de obras; estudios psicológicos; datos históricos sobre asuntos relacionados con la Musa; bibliografías; análisis de obras específicas, críticas y análisis de críticas; datos geográficos del medio en que se desarrolló la poeta; pertenencia al estilo barroco y confluencias del conceptismo y el culteranismo en su poesía; investigaciones y descubrimientos sobre su obra; homenajes y memorias; posición de la escritora en la historia de la literatura y su repercusión en tiempos posteriores; nexos de la obra sorjuanina con la pintura, la música y otras

---

<sup>8</sup> Esta información corresponde a la consulta realizada en el mes de enero de 2008 a la base de datos *MLA Bibliography*, Productor: Modern Languages Association (USA), contenida en un documento de 112 páginas, que muestra 735 registros. Sólo uno de ellos, en el campo de “Journal articles”, presenta como tema central la versificación: Clarke, Dorothy C. “Importancia de la versificación, en sor Juana”, en *Revista Iberoamericana*, No. 33, (1953), pp. 27-31. *MLA Bibliography*, Executive Director, Michael Spinella, New York, NY and Ann Arbor, Michigan University. Internet: <http://www.oclc.org/support/documentation/firstsearch/databases/dbdetails/details/MLA.htm>.

<sup>9</sup> En los registros sobre la consulta a la base de datos *JSTOR* (según su diminutivo en inglés para *Journal Storage*), efectuada en el mes de mayo de 2008, puede constatarse que de 1039 alusiones a la poeta, sólo 36 obras se aproximan al proceso de versificación y únicamente dos de ellas son específicas de la influencia recibida: “Reminiscences of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz”, de Eunice Joiner Gates y “The influence of Góngora on Mexican Literatura during the Seventeenth Century”, de Dorothy Schon. Base de datos *JSTOR*, Internet: <http://www.jstor.org/action/doBasicResults?hp=25&la=gw=jtx&jcpsi=1&Query=Sor+Juana+In%C3%A9s+de+la+Cruz&sloq=Sor+Juana+In%C3%A9s+de+la+Cruz&dc=All+Disciplines&si=26&jtxsi=26>.

<sup>10</sup> Elvia Montes de Oca Navas. *Sor Juana Inés de Cruz. Bibliohemerografía*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México, 2002, pp. 27-164.

artes; notas periodísticas; asuntos de sexo relacionados con la poeta; novelas sobre Sor Juana; religión y misticismo; vocación y sentido filosófico de su obra; dramaturgia y cinematografía; pedagogía, medicina y otras disciplinas científicas presentes en la obra de la Musa; análisis semántico y de simbología en la obra; enigmas; hagiografía; educación; feminidad y feminismo; retratos; y otros de menor frecuencia e importancia. Sobre la versificación, poética y métrica empleadas por sor Juana sólo existen algunos estudios sobre el poema *Primero sueño*, los demás estudios específicos analizan parcialmente estos aspectos en obras de alcance mayor como los relativos a la literatura hispanoamericana o mexicana; biografías; análisis comparativos entre poetas hispánicos; amplios estudios sobre vida y obra, entre los que destaca *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe*, de Octavio Paz; etc. En el apartado de Artículos se ve la mayor aproximación al proceso de versificación y métrica empleados por Sor Juana, no tanto en lo general como en lo específico; Antonio Alatorre con "Avatares barrocos del romance (De Góngora a Sor Juana Inés de la cruz)", logra un trabajo bien orientado respecto de varios textos que analiza; Alejandra Luiselli en "Sobre el peligroso arte de tirar el guante: la ironía de Sor Juana hacia los virreyes de Galve" analiza una loa, el "Laberinto endecasílabo" y una silva de la poeta; Tarsicio Herrera Zapién estudia algunos sonetos de Sor Juana y analiza la maestría en la rima de sus estrofas; René Lafon destaca la armonía de la poesía de Sor Juana en "Phrases et expressions basques dans un villancico du Sor Juana Inés de la Cruz"; Lucille Marie van Liew y Karem Getty hacen un análisis comparativo de los poemas escritos por Calderón y por la monja jerónima en "Del Narciso secular al Divino Narciso"; Sara Poot Herrera, en dos artículos diferentes ("En cada copla una fuerza/en cada verso un hechizo: los romances de Sor Juana"; "Voces, ecos y caricias en las loas de Sor Juana") analiza la producción poética de Sor Juana a través de sus romances y sus loas. Son los mayores acercamientos, todos parciales, a la versificación y métrica de la Décima Musa. Se confirma una vez más la ausencia de una obra o estudio exclusivamente dedicado al proceso de versificación y la métrica empleados por Sor Juana. De las bibliotecas susceptibles de acceso para los fines de este trabajo, la del Colegio de México es la que ofrece el mayor volumen de obras escritas sobre Sor Juana Inés de la Cruz (82); no

obstante, sólo tres nos aproximan a la métrica utilizada y al proceso de versificación. Se constata nuevamente en sus registros que el “Primer sueño” o “Primero sueño” es el poema más estudiado. Sólo encuentro dos obras que se aproximan, concretamente, al “Laberinto endecasílabo” o “Labyrinth Hendecasyllabo”<sup>11</sup>. En el libro *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, hay una de las alusiones directas al proceso de versificación en el Laberinto endecasílabo, sin llegar a constituir un análisis de la métrica empleada: José María Díez Borque en su capítulo denominado “Sor Juana Inés de la Cruz y la poesía celebrativa de artificio” cita y muestra el “Labyrinth Hendecasyllabo”, en una revisión de dos páginas, como ejemplo de poesía “de artificio” de la “literatura de la fiesta y la celebración”, con énfasis en el carácter polifónico de su voz poética. De los autores que con mayor profusión han recopilado y escrito, en México, sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Alatorre es de los más destacados. En su obra, de dos tomos, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, que complementa y amplía la inédita de Alfonso Méndez Plancarte denominada *Fama y Obras póstumas*, recuperada por Francisco de la Maza en la publicación que lleva como nombre *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (biografías antiguas; la Fama de 1700; noticias de 1667 a 1892)* incluye los textos publicados sobre Sor Juana en el periodo señalado en su título<sup>12</sup>. Si bien son textos auténticos, según se acredita en las fuentes, sólo muy pocos de ellos son textos críticos o expositores de la métrica o alusivos al proceso de versificación. Sin embargo, el mismo Antonio Alatorre lleva a cabo un análisis sobresaliente sobre el arte poética el año de 2007 en el que incluye lo que él llama una refundición de su ensayo *Avatares barrocos del romance*, es decir, con el mismo nombre da nueva forma y disposición a lo publicado en 1977 en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Cotejadas las dos variantes del mismo ensayo encontramos que en la primera versión,

---

<sup>11</sup> De las ochenta y dos obras disponibles para consulta, en el mes de mayo de 2008, sobre el tema específico de “Sor Juana Inés de la Cruz”, en la Biblioteca del Colegio de México, once se ocupan del poema “Primer sueño” o “Primero sueño” y sólo tres del proceso de versificación y la métrica empleada por Sor Juana. Dos, de Antonio Alatorre, se aproximan al “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana. Véase la obra de José María Díez Borque denominada “Sor Juana Inés de la Cruz y la poesía celebrativa de artificio”, en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Reichenberger-Kassel (editado por Mónica Bosse-Barbra Potthast-André Stoll), Universität Bielefeld und des Ministeriums für Scjhudle und Welterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 1999, pp. 639-667.

<sup>12</sup> Antonio Alatorre. “Prólogo”, en *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, Tomo I, El Colegio de México, México, 2007, pp. 7-15.

después de presentar los antecedentes y nacimiento del romance endecasílabo, de la endecha endecasílabo y otras formas de expresión poética, se refiere al “laberintho” como una de las cinco formas del romance endecasílabo del que se considera creador o “inventor” al poeta Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), poeta novohispano a quien también se le reconoce como modificador y enriquecedor del “ovillejo con recursos calderonianos”; al referirse a Sor Juana, sostiene que ella “empleaba en sus obras una variedad de metros y estrofas apenas igualada por ningún otro poeta anterior”.<sup>13</sup> Refiere asimismo, en alusión a lo sostenido por Alfonso Méndez Plancarte, la existencia previa del laberinto endecasílabo de Salazar y Torres que, respecto del poema de Sor Juana, el de la poeta “está mejor trabado,... es mucho más fluido y, sobre todo, responde mejor al reto de las *tres lecturas*”.<sup>14</sup> En la segunda versión de su ensayo, la de 2007, ya no insiste en la superioridad del laberinto de Sor Juana frente al de Salazar y Torres, ya que cita el “Laberinto endecasílabo” como uno de los ejemplos de romance endecasílabo de Sor Juana para dejar en entredicho la afirmación de Tomás Navarro Tomás que lo califica de “alarde de destreza técnica”, sin saber que el de Sor Juana «es imitación del que había compuesto Salazar y Torres en 1664 para celebrar el tercer cumpleaños de Carlos II: “Aurora, — bello —nuncio de las luces...” (ST, 2: 3-4)». <sup>15</sup> Desde su punto de vista, la lectura del poema, exclusivamente en hexasílabos, en algunos versos “se entiende, sí, pero de manera penumbrosa”. Parece haber una lectura diferente del poema entre 1977 y 2007. Es de destacarse que Alatorre en ninguna de las dos versiones de su mismo ensayo hace un análisis de la métrica o de la versificación del poema. En los dos sólo destaca, con razón, basado en la existencia previa del poema semejante de Salazar y Torres, que esta forma poética no es innovación de Sor Juana, como algunos autores lo sostuvieron. Parece que la lectura del poema varía en función de la diferente secuencia de su exposición temática. No obstante, constituye, junto con el análisis que hace Tomás Navarro Tomás, la aproximación más cercana a la lectura del poema que nos ocupa.

---

<sup>13</sup> Antonio Alatorre. “Avatares barrocos del romance”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo XXVI, Núm. 2, 1977, p. 406.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>15</sup> Antonio Alatorre. “Avatares barrocos del romance”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, pp. 180-181.

Los señalamientos anteriores, obviamente, no significan que no se haya estudiado con propiedad la versificación de sor Juana y la métrica empleada; sólo muestran que lo escrito sobre el particular forma parte de obras de un alcance mayor, que incluyen lo revisado acerca de esta autora, sin detenerse suficientemente en el proceso de versificación de Sor Juana o en el análisis detallado y específico de la métrica empleada en su poema denominado "Laberinto endecasílabo".

### 1.2 *Omisiones notables y alusiones relevantes relativas a la versificación y otros temas en la obra sorjuanina.*

Sobre la versificación son notables y cuidadosos los juicios expuestos por Tomás Navarro Tomás, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, que comenta los metros comunes y los especiales empleados por Juana de Asbaje; Alfonso Méndez Plancarte, editor, prologuista y autor de las notas en *Obras Completas*, de Sor Juana Inés de la Cruz, brinda elementos importantes respecto de la clasificación y comprensión de la obra; Octavio Paz, como se apuntó, proporciona múltiples elementos para revisar el carácter barroco de la versificación. Otros autores como Ludwig Pfandl, José Carlos González Boixo, Antonio Castro Leal, Ezequiel A. Chávez, Sara Poot Herrera, Georgina Sabat de Rivers, Darío Puccini, sin profundizar sobre el tema de la versificación, dan luz para reconocer aspectos notables de ésta. Es de destacar que la multiplicidad de enfoques, ajenos al proceso de versificación y a la métrica usada por la Musa, continúa dando lugar a nuevos trabajos de investigación y publicaciones de diversa índole, entre otras, como referí en la descripción de la obra bibliohemerográfica de Elvia Montes de Oca Navas, psicológica, feminista, religiosa, histórica, comparativa, apologética, detractora, analítica de tópicos y estética por obra, sociológica, musical, de cocina, filosófica, antologías, etc., editados continuamente hasta el presente año. No obstante que es profuso lo publicado, en materia de versificación y métrica sólo ha sido revisada, con gran frecuencia, la silva *El sueño o Primero sueño*, poema considerado como "una de las obras más altas y

representativas del Barroco hispánico." [...] "arte de ingenio"<sup>16</sup> y primor de erudición. La versificación, como proceso, la métrica como parte de éste, no han sido materia de nuevos estudios por quienes se han acercado al tema; desde luego, sí se han reproducido los textos originales en nuevas ediciones durante los últimos veinte años. Contrasta este hecho con lo relativo a otros autores peninsulares del mismo periodo como Lope de Vega, Góngora, Calderón de la Barca y Quevedo, entre otros.

Extraño resulta constatar que los manuales más recientes sobre métrica española, tales el de Antonio Quilis, Domínguez Caparrós, Díez Echarri, Benjamín Barajas y Gonzalo Corona Marzol, se ocupan en mínimo espacio, o no se ocupan, de la obra lírica sorjuanina. Es importante advertir que, en la búsqueda realizada en estos destacados y reconocidos manuales, confirmamos que como casi ninguno le da algún espacio importante a la métrica utilizada por Sor Juana, no ilustran con sus poemas su contenido teórico. El hecho lo podemos calificar como de omisiones notables. Antonio Quilis, por ejemplo, en su *Métrica española* sólo se refiere a la poetisa cuando explica el metro decasílabo y su empleo en el Barroco; parece raro que haga su alusión sin ocuparse de Sor Juana en más de tres renglones de su obra. Sólo hace notar la "propia individualidad de SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ"<sup>17</sup> en este metro y su uso por otros poetas coetáneos a ella. José Domínguez Caparrós en su obra *Estudios de Métrica*, que recopila "trabajos que tratan cuestiones de métrica [...] publicados en lugares y años diferentes",<sup>18</sup> no se ocupa del trabajo de Sor Juana y en su libro de *Métrica Española*, en su apartado "Lugar y disposición de la rima", sólo cita seis de sus versos para explicar lo que es la «rima refleja»<sup>19</sup>. Benjamín Barajas<sup>20</sup> y Corona Marzol<sup>21</sup> no la citan, consecuentemente, tampoco la refieren en su exposición teórica. Por lo expresado, y que parecerá reiterativo, tenemos que citar a Tomás Navarro Tomás, y a su *Métrica española*, publicada en Syracuse, N. Y., en 1956, como el autor crítico y la obra especializada en la

---

<sup>16</sup> Andrés Sánchez Robayna. "Prólogo", en *Para leer "Primero sueño" de sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 9.

<sup>17</sup> Antonio Quilis. *Métrica Española*, Ariel, Barcelona, 2004, p.68.

<sup>18</sup> José Domínguez Caparrós. *Estudios de métrica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1999, p. 9.

<sup>19</sup> José Domínguez Caparrós. *Métrica Española*, op. cit., p. 126.

<sup>20</sup> Benjamín Barajas. *La poesía*, Edere, México, 2006.

<sup>21</sup> Gonzalo Corona Marzol. *Métrica Popular Española*, Egido, Zaragoza, 2002.

métrica que revisan y exponen con mayor análisis la expresión lírica de la poetisa. Navarro cita a Sor Juana en veintinueve ocasiones, durante la exposición de cuatro de sus nueve apartados o capítulos. En el correspondiente al *Siglo de Oro*, como representativa de algunas cualidades y técnicas del verso en ese tiempo y los correspondientes al *Neoclasicismo*, *Modernismo* y *Resumen de conjunto*, en los que los metros utilizados por la poeta son mostrados como antecedentes y modelo en la obra de poetas posteriores, tales como Peralta Barnuevo (“decasílabos con esdrújulo inicial”<sup>22</sup>, *Triunfos de Amor y poder*, siglo XVIII), Tomás de Iriarte (Sor Juana es ejemplo del efecto logrado en la combinación de “octosílabos y hexasílabos”<sup>23</sup> en *El cuervo y el pavo*, dentro de la corriente neoclásica), José Zorrilla (a mediados del siglo XVI, este autor es el “primero que hizo reaparecer”<sup>24</sup> el dodecasílabo compuesto empleado por Sor Juana), Amado Nervo (en *Rincón florido*, este poeta “hizo reaparecer el deca sílabo dactílico con esdrújulo inicial, de Sor Juana Inés de la Cruz”<sup>25</sup>, en el periodo del *Modernismo*). Tomás Navarro incluye también a Sor Juana como referencia en su “Repertorio de versos” y su “Índice de estrofas”, al final de su obra. Podemos afirmar, con base en estos antecedentes, que existen elementos suficientes para confirmar la figura de Sor Juana como poetisa que imita, es única y es modelo; es seguidora de modelos tradicionales, con innovaciones propias y, posteriormente, es modelo de poetas en los siglos siguientes. El análisis específico del “Laberinto endecasílabo” corroborará, en buena medida, esta afirmación.

Después de revisar las diversas obras alusivas, puedo, una vez más, asegurar que el más dedicado y puntual estudioso de la versificación de sor Juana parece ser Tomás Navarro Tomás. Su análisis denota un mayor acercamiento a las piezas que analiza y un mayor conocimiento de las técnicas de la métrica, tanto en lo genérico, como en lo relativo a la poesía de la época y sus manifestaciones literarias. Este autor, al presentar sus apreciaciones sobre “Los versos de sor Juana”, nos hace saber que “En la segunda mitad del siglo XVII, mientras declinaba en España la rica polimetría desplegada en la versificación de la lírica y del teatro del Siglo de

---

<sup>22</sup> Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*, Guadarrama, Madrid, 1972, pp. 327-328.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 341.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 376.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 445.

Oro, sor Juana Inés de la Cruz empleaba en sus obras una variedad de metros y estrofas apenas igualada por ningún otro poeta anterior". Más adelante asevera: "las poesías de la citada autora ofrecen en este sentido un repertorio más extenso que el que se registra en sus obras dramáticas, y dentro del conjunto de sus poesías, fue especialmente en las de carácter devoto, más que en las profanas, donde sor Juana esforzó su interés por la combinación de ritmos y metros. Su ejemplo influyó sin duda en las experiencias métricas que se observan en otros autores mexicanos a fines del siglo XVII y de principios del siguiente".<sup>26</sup> Este autor hace una exposición cuidadosa de la casi totalidad de modalidades métricas empleadas por la musa sobre todo metros comunes, especiales y nocturnos. De lo expresado por Navarro Tomás se corrobora que Sor Juana imita y es modelo, como se destacará más adelante. También, podemos concluir, es en la obra devota en la que proliferan los más diversos metros, en la profana, como lo es el "Laberinto Endecasílabo", la combinación métrica es menor.

En lo que se refiere a su obra dramática, nos dice D. Juan Carlos Merlo, "Sor Juana cultivo con igual soltura la loa, el auto, la comedia y el sainete, ya siguiendo las huellas de Calderón, ya las de Lope"<sup>27</sup>. Las loas generalmente presiden una comedia y no necesariamente son escritas simultáneamente con la pieza teatral, como se verá más adelante. Se confirma asimismo que, también en el terreno teatral, es lícito y bien visto el seguimiento de modelos de poetas anteriores; sin embargo, la obra dramática de la Décima Musa es analizada mucho más en el terreno de su estructura, representación y repercusión de lo teatral que como expresión lírica. En este campo, los principales hallazgos corresponden a estudiosos del teatro.

---

<sup>26</sup> Tomás Navarro Tomás. "Los versos de sor Juana", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Crítica, Barcelona, 1988, Tomo I, pp. 275-288.

<sup>27</sup> Juan Carlos Merlo. "La obra dramática", en *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Escogidas* (edición, selección, notas, bibliografía y estudio preliminar de Juan Carlos Merlo, ex catedrático de la Escuela Normal de Profesores y ex docente auxiliar de la Universidad de Buenos Aires), Bruguera, Buenos Aires, 1972, p. 315.

### 1.3 Magnitud de la obra lírica.

La mayor parte de la obra de la llamada también Minerva de América, quedó contenida en tres tomos publicados en 1689, 1692 y 1700. Son pocos, aunque existieron, algunos publicados como “anónimos”,<sup>28</sup> los textos publicados en la vida de la autora que no quedaron integrados en estos tomos. Desde esos momentos históricos el conocimiento y la publicación de la obra sorjuaniana ha venido en aumento, como veremos. Rojas Garcidueñas, en su obra *Sor Juana Inés de la Cruz. La poesía del Barroco*, estima, sin certeza, en 1957, que se integra como sigue: “poco más de doscientos poemas líricos y otros tantos destinados a cantos y festejos religiosos, media docena de piezas teatrales entre autos, comedias y sainetes y unas diez y seis loas, y luego la obra en posa...”<sup>29</sup>; esto es, una obra lírica próxima, o ligeramente superior, a las 222 piezas. Con mayor detalle y precisión, Ludwig Pfandl, en 1963, después de afirmar que la obra poética de sor Juana consiste en versos, “y, el resto, que comprende tal vez un quinto del total, sean escritos en prosa”<sup>30</sup> nos deja ver que la lírica de la Décima Musa asciende a 239 piezas, ordenadas en función de su número como sigue:

- 65 sonetos
- 55 romances
- 35 décimas
- 20 redondillas
- 15 villancicos
- 14 letras
- 10 endechas
- 9 glosas

---

<sup>28</sup> José Carlos González Boixó. “Introducción”, en *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía Lírica*, ed. de José Carlos González Boixó, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 36-37. Sostiene este autor, en referencia a lo expresado por Ignacio Castorena, el editor del tercero de los tomos aludidos, que la falta de interés de la poeta por “conservar su obra” se tradujo en esas publicaciones anónimas y, sobre todo, en la pérdida de algunos textos. Cito al autor: “varios villancicos suyos aparecieron como anónimos [...] Entre las obras perdidas tendría interés especial un tratado de música, *El Caracol*, del que informa Calleja [...] También Castorena informa de otras obras perdidas, cuya relación puede verse en Méndez Plancarte (t. I, XLIV-XLV, quien alude, a su vez, a otras obras inciertas y apócrifas (XLV-XLVIII))”.

<sup>29</sup> José Rojas Garcidueñas. *Sor Juana Inés de la Cruz. La poesía del Barroco*, sobretiro de la revista Universidad No. 14-15, Monterrey, N. L., 1957, p. 61.

<sup>30</sup> Ludwig Pfandl. *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963, pp. 70-71.

- 4 silvas
- 4 liras
- 3 octavas
- 3 endecasílabos
- 2 quintillas.

Es de destacarse que este autor, al referirse a este conjunto de doscientos treinta y nueve expresiones poéticas, afirma que esta lírica es en su mayor parte mundana o profana, aunque contiene “un pequeño residuo de carácter religioso”. Comparados estos datos con las últimas publicaciones de la obra completa de Sor Juana, las cifras se modifican, como producto, principalmente, de las tareas de investigación realizadas en la segunda mitad del siglo pasado que se traducen en la aparición de nuevas obras. Los estudios realizados en ese periodo, como lo señala, Francisco Monterde, ex director de la Academia Mexicana correspondiente de la Española, además de ampliar la cifra de documentos conocidos sobre la obra sorjuaniana, “lanzaron sobre ella inesperada claridad, y aspectos de su existencia antes oscuros, al iluminarla de pronto, obligaron a rehacer parcialmente la biografía de sor Juana, de la niñez a la mocedad, antes de entrar en clausura.”<sup>31</sup>. La edición de 2007 de la Editorial Porrúa, *Obras Completas*, nos presenta un total de 370 piezas componentes de la lírica de la poeta, sin incluir autos con sus loas, otras loas, comedias y sainetes (no considerados en la relación de Pfandl), con lo que su lírica constituye un conjunto que llega a las 403 expresiones poéticas publicadas. La composición de este monto, por tipo de obra, nos arroja los siguientes números, que presento en el mismo orden que corresponde a lo enunciado por Pfandl para hacer más objetivo y fácil el análisis de las cifras:

- 67 sonetos
- 63 romances
- 37 décimas
- 15 redondillas
- 107 villancicos
- 44 otras letras sagradas para cantar

---

<sup>31</sup> Francisco Monterde. “Prólogo”, en *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*, (Colección “Sepan Cuantos...”, 15ª edición respecto de la de 1969), Porrúa, México, 2007, pp. IX-X.

- 14 endechas
- 11 glosas
- 6 bailes y tonos provinciales
- 4 liras y ovillejos
- 2 silvas
- 19 autos y loas
- 14 comedias y sainetes

Se corrobora, con estas cifras, comparativas de lo conocido en 1957, 1963 y 2007, que el crecimiento en el número de obras publicadas, notorio en villancicos y letras sacras para cantar, es correspondiente con el mayor hallazgo de obras de la juventud de Sor Juana, que pertenece a su producción entre los años 1676 y 1685, en congruencia con las mencionadas afirmaciones de Francisco Monterde. Desde luego, la proporción de obras en prosa respecto de su producción lírica se reduce aún más, sin restarle mérito a su contenido, toda vez que apenas se aproximaría a una vigésima parte de su producción literaria total. Puede concluirse también, del análisis comparativo de datos, la semejanza en las cifras en las diversas modalidades del romance, manifestación evidente de la consistencia del acervo útil al conocimiento público de sus principales expresiones poéticas, valioso para su revisión desde la creciente multiplicidad de ángulos en que es analizada, cada vez más, la obra sorjuanina. Esta reflexión resulta útil, toda vez que el “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana queda clasificado en esta forma de manifestación lírica, con las peculiaridades que se explicarán en el análisis específico del poema. Lo expuesto acerca de la magnitud de la obra poética de la Décima Musa adquirirá mayor significación y relevancia con la lectura de lo que muestro en el Apéndice A, toda vez que hago una descripción de los principales metros utilizados por Sor Juana y muestro las características relevantes de su empleo muchas veces singular. Presento ahí un apretado recuento de las formas rítmicas ocupadas y de la magnitud de su obra en función de la taxonomía más empleada.

## 2. LA POESÍA FESTIVA O POR ENCARGO

### 2.1 *El entorno y la poesía festiva en sor Juana.*

El virreinato, dependiente e independiente de España, es el mundo de Sor Juana, descifrado a partir de una infinidad de posibles motivaciones que la indujeron al claustro, a su encierro en un convento que lejos de restarle posibilidades de conocimiento la encumbraron de tal manera que no sólo la aproximó a los terrenos literario y artístico, la convirtió en poseedora de bienes, y de una biblioteca envidiable, sino que también la hizo dueña de un poder derivado de su cercanía al virrey<sup>32</sup>. Sus letras, su voz, eran escuchadas por duques, condes y virreyes. La Nueva España, en el mundo de Sor Juana, vivía el periodo de gobierno y de autoridad de Maria Luisa de Borbón, del virrey y Conde de Paredes, de la reina madre Mariana de Austria, del virrey Conde de Galve, constituyentes de un poder en América, autónomo en gran medida, al margen de España. Pareciera una simbiosis de dependencia e independencia conveniente al reino español y al virreinato en tierra americana. Un periodo de crisis política y económica en el que, sin embargo, no se descuidaba la celebración y la festividad. Javier Huerta Calvo, en su "Estudio preliminar" relativo al *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, nos hace algunas precisiones importantes, útiles al tema que nos ocupa, al hablar sobre a fiesta teatral en el Siglo de Oro. Aclara Huerta Calvo que "Los espectáculos de todo tipo adquieren en el siglo XVII una importancia extraordinaria [...] Según apreciación de Rousset, el hombre del Barroco entiende que «el mundo es un teatro y la vida una comedia en la que es preciso revestir un papel» De este modo «el teatro desborda entonces el teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada

---

<sup>32</sup> El virrey fue un miembro de la realeza española de poder inconmensurable, aun sobre la iglesia. Gobernaba el conjunto de reinos y provincias que se llamaba la Nueva España. Virrey, "que significa en lugar del rey", según lo hace notar Agustín Rivera en su obra publicada en 1992, era también llamado "Gobernador, Capitán General y Superintendente de la Real Hacienda". Sus cuatro títulos "correspondían a otros tantos altos oficios y prerrogativas. Como Virrey era el Vicepatrono, esto es, ministro del Rey en muchos negocios eclesiásticos en virtud del derecho del patronato que tenía el Rey." Agustín Rivera. *Principios críticos sobre el Virreinato de la Nueva España y sobre la Revolución de Independencia*, Secretaría de Educación Pública, México, 1988 (Primera reimpresión de la edición correspondiente a 1922, del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación), pp. 114-117.

por la tramoya»<sup>33</sup>. Destaca, más adelante, que en ese mundo de contrasentido, pues se vive una aguda crisis social, surgen infinidad de manifestaciones festivas, tales como “la música, la danza, las ceremonias procesionales, las cabalgatas carnavalescas, los bailes rústicos y populares, los festejos callejeros y todo tipo de manifestaciones lúdicas...”.<sup>34</sup> Ese ambiente festivo, de manifestaciones y sentimientos opuestos, es el que vive Sor Juana en su restringido mundo de contacto social hacia el ambiente popular, pero de desempeño destacado y meritorio en el ámbito culto tanto religioso como profano. La poeta produce su obra generalmente para complacer a sus protectores. Las loas, las endechas, los sainetes, los sonetos, los romances, fueron las principales formas poéticas que Sor Juana escribió para agasajarlos, para complacerlos. Sor Juana se desvive, muchas veces con halagos exagerados, en sus galanteos soporte de su estatus en la iglesia y en el medio aristocrático. Además de sus poemas, su teatro está íntimamente ligado a la Corte y al mundo barroco. Las formas poéticas llamadas profanas por sus críticos de la época, y posteriores, se caracterizaban por su ingenio, sus juegos de palabras, sus conceptos y agudezas. Sor Juana se convierte en hija consentida de virreyes y virreinas en ese mundo del Barroco y produce por encargo, y con el esmero que su interés requiere, poesía festiva que después, al no tener destinatario, desaparece y la deja a merced del poder eclesiástico hasta su fin. Debemos tener claro un hecho: mientras dura su relación con la corte, mientras existe la poesía por encargo, la función de la poesía festiva es soporte, es sostén, de su poder y bienestar en la mayor parte del tiempo en que se da su producción literaria. Esta condición lejos de demeritar la condición de “encargo” acrecienta su valor.

María Dolores Bravo Arriaga, cuando participa en el homenaje de la Universidad Autónoma Metropolitana, rendido a Sor Juana en el año de 1995, en su ponencia denominada “Las loas cortesanas de Sor Juana o La metáfora de la adulación”, expone lo que representó en la época la monja jerónima respecto de la antiquísima tradición cultural que “ensalza a los poderosos”. Por lo objetivo de sus argumentos, presentaré a continuación lo

---

<sup>33</sup> Javier Huerta Calvo. “Estudio preliminar”, en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Sección de «Clásicos» a cargo de José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1985, pp. 7-11.

<sup>34</sup> *Id.*

que, a mi juicio, es relevante en el tema que se trata. La autora cita en primer término al “contemporáneo y amigo de Sor Juana”, Carlos de Sigüenza y Góngora, cuando escribe en 1680 para el Arco Triunfal que se le encarga “en honor de los recién llegados virreyes”, en los siguientes términos:

Porque la parte inferior de nuestra mortalidad obsequia a la superior, de que le proviene al vivir, assi las Ciudades Y Reynos, que sin la forma vivífica de los Príncipes no subsistieran, es necesario que reconozcan a esas almas políticas que les continúan la vida. (Sigüenza y Góngora: *Teatro de Virtudes Políticas*, 5).<sup>35</sup>

Este texto, expresivo de la adulación como necesidad vital de quien depende del poderoso, da pie a la reflexión acerca de la función del halago en el siglo XVII como condición de indispensable uso en la época de la Décima Musa<sup>36</sup>. María Dolores Bravo, si bien centra su análisis en la trascendencia de las loas, sus argumentos son aplicables a toda la expresión lírica festiva y por encargo, siempre en el ámbito culto, en el cortesano. Veamos algunos fragmentos de su disertación:

Recordemos que *Los empeños de una casa* está concebida para una representación cortesana; pensemos que las loas, las letras y el sarao que integran todo el festejo están dedicados a los virreyes, Marqueses de la Laguna. Gracias a al Marquesa se editan las poesías de Sor Juana en España, bajo el grecolatino y excesivo título barroco de *Inundación Castálida* [...] sabemos que el mecenazgo de los señores hacia los artistas era común. En el caso de Sor Juana esta es precisamente la falta que le atribuyen los eclesiásticos: el dedicar su prodigioso genio literario a la creación profana. [...]La cuarta Loa está destinada a la condesa de Galve; doña Elvira de Toledo. Su relación con estos nobles no es tan sólida y profunda como la que sostiene con los condes de Paredes-marqueses de la Laguna. Sin embargo, compone varios poemas en honor de ellos, todos dentro de la línea de adulación y galantería que guarda el protegido hacia el protector [...] “Sorprende que con una materia vil, como los cumpleaños de los poderosos, sor Juana haya logrado pequeñas obras que, en su género son perfectas. (Octavio Paz: *Las trampas de la fe*: 442-443)” [...] Tal

---

<sup>35</sup> María Dolores Bravo Arriaga. “Las loas cortesanas de Sor Juana o La metáfora de la adulación”, en *Tema y variaciones de literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1996, p. 183.

<sup>36</sup> Antonio Alatorre, en *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, nos presenta el “Decreto capitular para que [a] la madre Juana Ynés de Cruz , religiosa de Sn. Jerónimo, se le libren 200 p[esos] por haber hecho la idea del arco triumphal para el resevimiento del Sr. Virrey Marqués de la Laguna”; esto es, el pago en 1680 por el *Neptuno Alegórico* “por ser una pobre religiosa digna de ser socorrida”. En la misma obra, y en el mismo año, aparece el *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe...*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, elaborado con el mismo motivo. Los dos documentos acreditan lo expresado en cuanto a la adulación y a la poesía festiva y por encargo. Antonio Alatorre. *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, El Colegio de México El Colegio Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, Tomo I (1668-1852), pp. 21-26.

vez lo que a nuestro Premio Nobel le parece “materia vil” no lo haya sido tanto para una sensibilidad del siglo XVII, en la que el concepto de “Público” y “Privado” era distinto al nuestro, ya que la urbanidad era algo íntimo.<sup>37</sup>

Varias consideraciones podemos obtener de estos fragmentos y los juicios antecedentes: la poesía festiva, y por encargo, de Sor Juana está íntimamente ligada al ámbito cortesano, es producto de él; la adulación es una función vital, de subsistencia, de “poder tras el trono”; la tolerancia de la iglesia hacia la monja deriva de la buena relación de la Musa con los virreyes; la perfección de la obra, y la genialidad implícita, aunque provienen de la condición festiva, no dependen del homenaje o celebración sino de la realización magistral de la poeta, de su destreza técnica y su erudición autodidacta.

Conforme a la tradición adulatoria expuesta, indispensable a quienes dependen para subsistir como poetas de su “mecenas”, es fácil entender porqué los testimonios de diversos connotados estudiosos de la monja mexicana, para algunos criolla por su origen, el medio y la forma en que se desarrolló, la situaron en la condición privilegiada del poder, siempre en el ámbito culto. En el terreno cultural, la educación era privilegio de españoles y criollos. En la Real y Pontificia Universidad de México, establecida en 1651, la enseñanza de las diversas disciplinas y las doctrinas que se impartían tenían como base la Filosofía tradicional. Sobre estas bases, lo proveniente del poder y de la corona española siempre sería halagado en el Nuevo Mundo por la corte y sus representantes, a los que se aproximó permanentemente Sor Juana. El escritor y sacerdote mexicano Alfonso Méndez Plancarte, cuando describe a Sor Juana como “la monja artista y sabia” nos deja ver que es precisamente el medio en que ella logró desenvolverse lo que le permite “fructificar sus talentos”. Refiere este autor los virreyes que él llama, con razón, “sus grandes amigos” para referirse a los encargos que dan origen a la genial y talentosa producción de la Musa. Nótese la forma en que refiere algunos hechos que acreditan fehacientemente el alcance de su posición:

Tras de los virreinos de sus grandes amigos, los Marqueses de Mancera (1664-73) y el Arzobispo don Fray Payo Enríquez de Rivera (1670-80), la Metropolitana le encomendó su Arco Triunfal (el *Neptuno Alegórico*) para los

---

<sup>37</sup> María Dolores Bravo Arriaga. Art. cit., pp. 184-187.

Marqueses de la Laguna y Condes de Paredes (1680-1686), que iban muy pronto a ser “su familia ideal” [...] Las Catedrales de Méjico, Puebla y Oaxaca, de 1676 a 1691, le encargan Villancicos para sus máximas fiestas a su “erudición sin segunda y siempre acertado entendimiento”, así calificados a menudo en dichas portadas<sup>38</sup>

Estos nexos, con la iglesia y el virreinato, estrechamente ligados en el siglo XVII, obligaban a un cuidadoso trato y bienvenida en el Nuevo mundo a lo proveniente de la corona española, un campo propicio para la adulación y el festejo en el terreno cortesano y religioso. Darío Puccini explica el vínculo entre lo religioso y lo virreinal en su quehacer festivo cuando califica los años de 1669-1690 como los de “fecunda actividad literaria” de Sor Juana. Nos hace notar que es “difícil distinguir los rastros de encargos del mecenazgo o del deber eclesiástico del gesto de amistad, cortesía, agradecimiento y homenaje [...] En la mayoría de los casos, sin embargo, estamos ante acontecimientos graves y solemnes del virreinato o de momentos graves y solemnes de la vida de alguna personalidad oficial, o concernientes a la propia Sor Juana”.<sup>39</sup> El “laberinto endecasílabo” de Sor Juana, como muchos de sus poemas de celebración, religiosos y profanos, responde, sin riesgo de equivocarnos, a las condiciones festivas enunciadas.

---

<sup>38</sup> Alfonso Méndez Plancarte. “Introducción”, en *Obras completas ...*, p. XXX.

<sup>39</sup> Darío Puccini. *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, tr. de Esther Benítez, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 24.

## 2.2 El “Laberinto endecasílabo” como producto de la poesía festiva y por encargo.

Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, octavo conde de Galve, cuando recibió el nombramiento de Carlos II (casa de Austria), en mayo de 1688, se convirtió en el trigésimo virrey de la Nueva España (1688-1696). Como nos hace saber Fernando Orozco Linares en su obra *Gobernantes de México*<sup>40</sup>, fue uno de los más jóvenes virreyes que tuvo el virreinato; contaba con 35 años. Llegó a Veracruz a mediados de octubre y en el camino encontró a su antecesor. Juró lealtad al rey ante la Audiencia y empezó a ejercer el gobierno a principios de diciembre. Se recitó una loa de Alonso Ramírez de Vargas a la llegada del Virrey.<sup>41</sup> Arribó este virrey, último de los Mendoza que alcanzó este nombramiento, con su esposa Elvira de Toledo, la condesa de Galve, de quien se tienen muy escasos antecedentes biográficos<sup>42</sup>. Es ella la que encarga a Sor Juana el poema festivo en conmemoración del nacimiento del conde de Galve. La celebración guarda relación con la presentación de la comedia *Amor es más laberinto* y su respectiva loa.

No hay mayores datos acerca del encargo que hace la virreina a la moja jerónima; sin embargo, la celebración del cumpleaños del trigésimo virrey asociada a la loa y comedia, que se producen con el mismo motivo,

---

<sup>40</sup>Fernando Orozco Linares. *Gobernantes de México*, Internet “La página de Aimé” (en línea), <http://usuarios.lycos.es/aime/30virrey.html> (Fecha de consulta: 29 de octubre de 2008).

<sup>41</sup> Dato obtenido de la “Cronología de la vida y obra de Sor Juana” elaborada por Margo Glantz, Internet “Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Sor Juana Inés de la Cruz: La autora” (en línea), [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/sorjuana/pcuartonivel.jsp?autor=sorjuana&conten=cronologia&pagina=cronologia\\_2.jsp](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/sorjuana/pcuartonivel.jsp?autor=sorjuana&conten=cronologia&pagina=cronologia_2.jsp) (Fecha de consulta: 22 de febrero de 2008).

<sup>42</sup> Georgina Sabat de Rivers, en su obra *En busca de Sor Juana*, tiene un apartado denominado “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana”, en él nos hace notar que “las mujeres de la clase alta fueron las privilegiadas del sexo femenino que tuvieron acceso a la instrucción y cultura que la época podía ofrecerles, aunque las posibilidades a su alcance estuvieron muy por debajo de las que se les ofrecían a los varones. No debe extrañarnos, por tanto, que la mexicana Juana, quien desde niña sintió verdadera pasión por el estudio, se sintiera a gusto y compartiera su saber con tales mujeres, ya que eran ellas las que con más facilidad podían darse cuenta del valor de su inteligencia y de sus conocimientos; fueron ellas también las que -después de la segura ayuda inicial de las mujeres de su familia- le tendieron la mano en aras de reconocimiento femenino solidario”; sin embargo, cuando cita a la condesa de Galve, reconoce que hasta ahora no ha encontrado “nada sobre ella”. En su trabajo reúne datos de lo que ha “encontrado en libros y relaciones -algunos difíciles de conseguir incluso en España-, así como en documentos de los Archivos de Palacio, en la Biblioteca del Monasterio de Guadalupe y en la Biblioteca Nacional de Madrid”. Georgina Sabat de Rivers, “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana”, en *En busca de Sor Juana*, Internet “Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.” (en línea), <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12030526517822617765213/p0000002.htm?marca=Elvira%20condesa%20de%20Galve#349> (Fecha de consulta: 29 de octubre de 2008).

nos da pautas para hacer precisiones. Es casi imposible reconstruir los momentos precisos en que se produce el poema, sin embargo hay varias certezas que nos conducen a conjeturas muy aproximadas a lo ocurrido en esos días. Los acontecimientos irrefutables y las recientes investigaciones en el terreno teatral nos acercarán a las más acertadas conclusiones. Hechos: el virrey Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza fue designado trigésimo virrey de Nueva España en el mes de mayo de 1688, año en que muere Isabel Ramírez de Santillana, la madre de Sor Juana<sup>43</sup>. Al inicio del gobierno del conde de Galve, segundo semestre de 1688, y los primeros meses de 1689, son dos los laberintos de los que Sor Juana es autora para celebrar el cumpleaños del virrey: el romance denominado "Laberinto endecasílabo" y una de sus dos comedias de enredo: *Amor es más laberinto*<sup>44</sup>, calificada justamente de mitológica con argumentos del teatro de capa y espada. El virrey fue designado en mayo de 1688 y toma posesión en diciembre del mismo año. *Amor es más laberinto* fue representada por primera vez en honor del virrey entrante el 11 de enero de 1689, toda vez que el "Martes 11, fueron los años del virrey conde de Galve: tuvo comedia en palacio".<sup>45</sup> En la loa denominada *Loa a los años del excelentísimo conde de Galve*, que precede a la comedia, Sor Juana, "al final elogia también al virrey anterior, el conde de la Monclava y a su esposa e hijos que estaban por salir al Perú...".<sup>46</sup> La comedia *Amor es más laberinto* aprovecha el lugar, Creta, "como Lope, Tirso y Calderón, para desarrollar la acción en torno al archiconocido mito de su laberinto y su más famoso prisionero Teseo"<sup>47</sup>. Méndez Plancarte señala el "antecedente más

---

<sup>43</sup> Georgina Savat de Rivers. "Mujeres nobles..."(en línea).

<sup>44</sup> Alfonso Méndez Plancarte, Octavio Paz, Jesús Cañas Murillo, catedrático de la Universidad de Extremadura y Susana Hernández Araico, de la California State Polytechnic University, Pomona, entre otros autores, confirman que sólo dos de las tres jornadas de esta comedia fueron escritas por Sor Juana, ya que la segunda fue escrita por el Pbro. Br. Licenciado D. Juan de Guevara, destacado gongorista ganador de varios certámenes políticos de la época, y por lo mismo se aprecian diferencias de estilo de los autores. Alfonso Méndez Plancarte, *Obras completas* ..., p. XXXII; Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas* ..., pp. 437-438; Jesús Cañas Murillo, "Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Aproximaciones a Sor Juana*, ed. de Sandra Lorenzano, Universidad del Claustro de Sor Juana y Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 70; Susana Hernández Araico, "Amor es más Laberinto: Fiesta palaciega virreinal ¿zarzuela parchada?, en *Aproximaciones a Sor Juana*, pp. 133-150.

<sup>45</sup> Susana Hernández Araico. *Op. cit.*, p. 144.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 140. Es importante destacar que Susana Hernández Araico menciona los fundamentos sólidos de Marcela B. Sosa en "El laberinto de la identidad: Lope y Sor Juana", que le permiten afirmar que *Amor es más laberinto* es una "reescritura a partir de un texto generador, texto modelo: el *Laberinto de*

cercano" del "Laberinto endecasílabo" de Sor Juana "en la loa de Salazar y Torres a *Elegir al enemigo*"<sup>48</sup>. *Amor es más laberinto* fue una comedia elaborada previamente en 1688 como zarzuela para celebrar al virrey conde de la Monclova (virrey saliente, que va hacia Perú).<sup>49</sup>

Conclusiones: el conde de Galve es celebrado en su cumpleaños con dos laberintos: el preparado previamente para el conde de Monclava y el encargado por Elvira de Toledo, esposa del virrey y condesa de Galve; la loa que precede a *Amor e más laberinto* fue preparada en forma casi simultánea al poema "Laberinto endecasílabo" y adula a los dos virreyes, el entrante y el saliente; las dos expresiones poéticas son de la autoría íntegra de Sor Juana "para dar los años al Excelentísimo conde de Galve" el 11 de enero de 1689; el encargo y lo festivo son características de la loa, del poema y de la comedia; el título de la comedia nos podría llevar al supuesto de que guarda relación con el poema, que sigue la tradición del laberinto; sin embargo, como lo demuestran los estudiosos, algunos eruditos, el vocablo *más* alude al *laberinto de Creta*, se trate del construido por Dédalo o de la obra antecedente de Lope, Tirso o Calderón; en todo caso, se confirma, el poema denominado "Laberinto endecasílabo" es producto de la poesía festiva y por encargo que adula al poderoso.

---

*Creta* de Lope de Vega"; también hace notar como Sor Juana conocía la comedia *Elegir al enemigo* de Salazar y Torres, ubicada en el mismo escenario: Creta. Estas precisiones serán valiosas cuando analicemos la copia o imitación en los Siglos de Oro y la actuación misma de Sor Juana.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>49</sup> Susana Hernández Araico demuestra, con suficientes argumentos, que la zarzuela de dos actos preparada para el conde de Monclova, adicionada con la jornada escrita por Guevara, se convierte en *Amor es más laberinto*. Uno de sus argumentos, de mucho peso, está en la representación de Teseo en fatizada en la primera jornada como héroe militar, asimismo "una de las principales preocupaciones de Sor Juana", toda vez que esa característica de destacado militar aluda sin duda al conde de Monclova ya que "Galve es básicamente subdirector de festejos cortesanos".

### 3. EL LABERINTO COMO FIGURA RETÓRICA DE TRADICIÓN CULTA.

#### 3.1 *La tradición del laberinto.*

El laberinto no es simplemente una palabra simbólica que empleó Sor Juana para dar título a su poema. La figura del laberinto constituye una tradición muy antigua y ha trascendido a diversos ámbitos de las ciencias y la filosofía. Paolo Santarcangeli, al inicio de su libro erudito sobre los laberintos, señala:

para hablar del laberinto con pleno conocimiento de todos los aspectos que el mismo puede adoptar [...] necesitaría ser etnólogo, arqueólogo e historiador de las religiones, estar versado en los estudios de la Prehistoria y también en todas las etapas de la evolución de las costumbres europeas, familiarizado con la «psicología de lo profundo» y con la psicotécnica, ser arquitecto y jardinero, y muchas cosas más; y, sobre todo, poeta.<sup>50</sup>

Se desprende de esta afirmación, y se corrobora con la lectura de su obra, que es amplísimo el espectro del conocimiento cubierto bajo la tradición del laberinto y es evidente su peso específico en el ámbito literario correspondiente a la lírica. Màrius Serra refiere que los laberintos “provienen, en cierta medida, del *technopaegnon* griego «juego de arte» en el que el texto forma una figura cultivado en Alejandría por Teócrito (310-250 a. C.) y conducen al caligrama, puesto en circulación en los tiempos modernos por Apollinaire (1880-1918). Entendemos de los autores especializados que, desde épocas remotas, la figura del laberinto puede constituir la figura alegórica del recorrido de un profeta o iluminado y simbolizar en el terreno religioso el camino del hombre a lo largo de la vida de tal manera que en los templos se represente en pisos o retablos, como ocurrió en la religión católica en algunas iglesias medievales. En la sociología el laberinto puede ser utilizado como metáfora de la modernidad ya que, como dice Jesús Ibáñez, “laberínticas son dos de las estructuras emblemáticas de nuestra postmoderna modernidad: la red de autopistas y los hipermercados; en ambos casos hay muchas microsaldas, pero ninguna

---

<sup>50</sup> Paolo Santarcangeli. *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*, Siruela, Madrid, 1997, p. 19.

macrosalida”<sup>51</sup>. Finalmente, se puede ejemplificar en el amplio campo de la especulación filosófica que el laberinto “ha podido ser utilizado, por Nietzsche y Deleuze por ejemplo, como metáfora del devenir en su oposición al ser estático”.<sup>52</sup>

Un autor que debe mencionarse cuando se hable de “laberintos” en la historia del mundo occidental es Juan Caramuel y Lobkowitz. Se trata, como lo enfatiza V. Infantes,<sup>53</sup> de un matemático, físico, astrónomo, teólogo e historiador que, además de ser ministro de la iglesia católica, fue estudioso de filosofía, de gramática y retórica en la Universidad de Alcalá de Henares, en Galicia, Salamanca y Portugal. Este hombre erudito, nacido en 1606 y cuya muerte aconteció en 1682, de personalidad polifacética, dejó un legado de más de 200 obras de todas las disciplinas relevantes en la cultura del siglo XVII, entre las que, para nuestros fines, debo destacar su *Primus Calamus*. Se trata de una obra, escrita en latín, muy extensa, dividida en dos partes: *Rítmica* y *Metamétrica*. Víctor Infantes, editor del libro *Laberintos*, que reproduce en 1981, de manera facsimilar, los laberintos de los que trata la segunda parte de su magna y voluminosa obra sostiene que ésta es “un verdadero inventario del saber de la época, hace gala de sus conocimientos lingüísticos y literarios a través de una ingente cantidad de datos y valiosos testimonios sobre autores clásicos y contemporáneos, como Quevedo, Góngora o Lope, sobre cuyo teatro ofrece una interesante apología; sin embargo, la caprichosa organización del tratado constituye una seria dificultad para el lector”.<sup>54</sup> Por tratarse de un brillante y conocido escritor, coetáneo suyo, Sor Juana, sin lugar a dudas, tuvo acceso a parte de su obra en materia de laberintos como juegos de todo tipo, inclusive los poéticos. Estamos ante un autor del mismo siglo que incide en la actuación de la monja. Cuando veamos el “Laberinto endecasílabo” en su análisis

---

<sup>51</sup> Citado por Francisco J. Martínez en “Laberinto”, *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, dir. Román Reyes, Universidad Nacional de Educación a Distancia Universidad Complutense de Madrid (Laberinto, Proyecto Crítico de Ciencias Sociales), Internet (en línea, fecha de consulta: 9 de agosto de 2008): <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/L/laberinto.htm>.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> Víctor Infantes. “Texto introductorio”, en *Laberintos/Juan Caramuel*, Visor, Madrid, 1981, pp. 4-5.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 5-6. Explica el editor de la obra parcial de Caramuel que los laberintos que reproduce “en facsímile” se ubican “entre la «Dedicatoria» y el «Prodomus»” asimismo, en alusión a estas composiciones que presenta Caramuel, agrega, “constituyen una muestra relativamente simple y que, de muchas de aquellas obras, sólo nos queda hoy la descripción y comentario, dada la enorme dificultad material que suponía su impresión”. De la explicación del origen y motivo de la elaboración de los laberintos, por parte de Caramuel, en las notas que describen cada laberinto podemos concluir el ámbito culto y festivo en que se producen.

específico veremos cómo Sor Juana participó en otros tipos de “juegos de palabras” siempre en el terreno de su versificación, de su proceso general de actuación. Son de mencionarse las palabras de Infantes cuando al reflexionar sobre la obra que incluye los laberintos de Caramuel, asevera: “Estamos, pues, ante una semiótica de iniciados —herencia culta del humanismo decadente— donde la poesía adquiere un carácter hermético, en parte desvelado por la imagen, y dentro de un código analógico quizá tan familiar para el lector barroco, como ajeno al lector contemporáneo”<sup>55</sup>. Con base en estos breves antecedentes y en la explicación que presentan los laberintos respecto de su origen y motivación para producirlos bien se puede concluir: la obra erudita de Caramuel constituye un testimonio más de la tradición culta del laberinto en el terreno poético; sin temor de equivocarme, también es incentivo, en el siglo XVII, para la proliferación de este tipo de artificios por parte de los más destacados poetas de la época.

Humberto Eco en el prólogo a la obra de Santarcangeli, en 1984, hace una extraordinaria síntesis del origen y desarrollo de la tradición de los laberintos, cuya referencia nos sitúa en la consecuente situación del laberinto poético barroco, vigente y aceptable a la fecha en función de los argumentos convergentes de otros textos. Después de aludir a la complejidad del mundo de los laberintos, su extensión y sus oquedades, se remonta a su recorrido tortuoso en la historia milenaria. Evoca la extraordinaria fascinación del hombre por colocarse en las “infinitas situaciones en las que es fácil entrar pero difícil salir”.<sup>56</sup> Resume los principales tipos de laberintos y llega a la posibilidad de afirmar que “todo el Pensamiento de la Razón, desde Grecia hasta la ciencia decimonónica, se propuso como pensamiento de una Ley o de un Orden que debía reducir la complejidad del Laberinto”. En esa secuencia de ideas nos dice:

Mientras el laberinto lo evocaba la imaginación, el Pensamiento de la Razón procuraba eliminarlo. Naturalmente, cuanto más procuraba el Pensamiento de la Razón eliminarlo, más imaginación mística —o lo que es lo mismo, el Pensamiento del Misterio— lo refutaba, y la historia del pensamiento hermético, desde la Cábala y el Renacimiento hasta nuestros días, está ahí para demostrarlo. Por un lado la Racionalidad, que pretendía reducir la complejidad del Laberinto, por otro la llamada Sabiduría, que pretendía conservar intacta la complejidad de lo Irracional.

---

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> Humberto Eco, “Prólogo”, en *El libro de los laberintos...*, pp. 13-17.

Las referencias que hace Octavio Paz al mundo pasado de la lírica son particularmente importantes en el estudio del *Laberinto Endecasílabo*, ya que atañen al concepto de tradición, en este caso la tradición del "laberinto". Sigamos la exposición de Octavio Paz: "Estas obras constituyen una tradición y por eso se le aparecen al escritor como modelos que debe imitar o rivales que debe igualar. El estudio de la obra de sor Juana nos pone inmediatamente en relación con otras obras y éstas con la atmósfera intelectual y artística de su tiempo..."<sup>57</sup>. Con estos argumentos, nótese la doble posibilidad de Sor Juana de ser única y, al mismo tiempo, imitadora de modelos, competidora en su tiempo con otros poetas, principalmente peninsulares.

La tradición del laberinto llega hasta nuestros días y es explicada, meticulosamente, por Màrius Serra en su libro *Verbalia*. Para él, el laberinto es una de las varias formas de construcción de "juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario", realizados conforme a diversos artificios: de combinación, de adición, de sustracción, de multiplicación y de sustitución. De la revisión del contenido de su obra se desprende que muchos de los juegos de palabras comparten dos o más de los artificios. Este sería el caso del laberinto poético. En el caso específico del "Laberinto endecasílabo" de Sor Juana, esta situación se analizará con detalle. Este autor cita al lingüista Pierre Guiraud y da su propia definición lo que es un "juego de palabras". Las transcribo, en ese orden, ya que, las dos, resultan aplicables al laberinto poético, en general, y al barroco en particular.

Un juego es una actividad gratuita, es decir, sin función, y a menudo desfuncionalizada. La función de las palabras es la de significar (con precisión, fuerza, claridad, elegancia, etc.). Pues un «juego de palabras» es una palabra que deja de significar o rechaza hacerlo. He aquí una paradoja confirmada por los mismos ejemplos.<sup>58</sup>

En *Verbalia* los llamados «juegos de palabras» se consideran, en primera instancia, como meras asociaciones verbales de tipo lúdico. Choques. Los mecanismos que los rigen son universales pero las tradiciones verbales que derivan de ellos pueden crear géneros muy diferenciados en los márgenes de las diversas tradiciones literarias que los acogen.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>58</sup> Màrius Serra. *Verbalia, Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Península, Barcelona, 2001, p. 19.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 20.

Conforme a estas definiciones, bien podemos sostener: el laberinto literario, en su apreciación de «juego de palabras», posee la consideración de la condición fundamental de la palabra: ser significado y significante al mismo tiempo; implica también que la presencia o ausencia de las palabras y su construcción, como tales, son igualmente significantes. Se acreditan asimismo varias condiciones del juego poético, a saber: su naturaleza lúdica, su impacto, los mecanismos universales de conformación, su ubicación histórica como parte de una tradición. Todos estos elementos serán valiosos en la revisión específica del poema que nos ocupa. Continúo con la exposición de lo fundamental en *Verbalia*. Cuando Serra se refiere concretamente al laberinto nos hace saber respecto de su origen: “El «laberinto» designa a ciertas construcciones legendarias de la antigüedad, de estructura ingeniosa y compleja. Es durante el Barroco cuando este vocablo comienza a designar figuradamente a las composiciones multiacrósticas donde los caminos posibles de lectura se cruzan.” Dos aspectos relevantes podemos enfatizar acerca de estas precisiones: la pertinencia de “laberinto poético” en el Barroco y la tradición que le antecede y produce. Por otra parte, si nos ubicamos en la sociedad de la época en España como en América, reiteraremos que el laberinto es representativo de la tradición culta que siguen quienes detentan el poder u ocupan sitios prominentes en los ámbitos político, económico y social. La tradición culta sólo a ellos es accesible.

### 3.2 *El laberinto en el siglo XVII.*

Aunque podríamos entender que en el apartado anterior este asunto queda tratado, es importante hacer algunas referencias y puntualizaciones complementarias que nos sitúen con mayor propiedad en las condiciones del cosmos en el que Sor Juana se desarrolló y motivó en la producción de su “Laberinto endecasílabo”. Daré, pues, mayor información sobre el laberinto y las condiciones de éste en el siglo XVII, con la pretensión de esclarecer la opción del laberinto como expresión literaria elegible por su autora. Paolo Santarcangeli, el destacado escritor especializado en laberintos nos hace notar que su forma no tiene límites y toma en cada

época, en determinados contextos sociales, “el sello de un estilo propio, de una concepción de la vida, de una manera de ser.”<sup>60</sup> Nos muestra este autor la infinidad de formas y tipos: naturales, artificiales y mixtos; casuales secundarios e intencionales; univariados y plurivariados; geométricos e irregulares; de esquema fijo, irregular o mixto; de rodeos rectangulares, curvos o mixtos; rectangular, circular o de otra forma; simétricos o mixtos; compactos, difusos o mixtos; acéntricos, monocéntricos y policéntricos; y bidimensionales o tridimensionales. Nótese lo amplio de la clasificación, que admite subdivisiones que no incorporo, y la riqueza del análisis. Continuaré situado en esta modalidad de expresión poética, para facilidad del seguimiento de nuestro asunto. El laberinto barroco en el siglo XVII no se puede apartar, todo lo contrario, toma como luz conductora, en mucho, lo establecido por Baltasar Gracián en *Agudeza y Arte de Ingenio*, su tratado de retórica Barroca publicado en Huesca, en 1648, después de haber corregido su primera versión que denominó *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, escrito en 1642. La teoría sobre el concepto que expone esta obra influye en gran medida en la producción literaria barroca contemporánea a Gracián y, sin duda, como se pretende acreditar, incide en la obra de Sor Juana. En términos muy resumidos conviene recordar que, en el pensamiento de Gracián, el ámbito o esferas de actuación implica la participación de dos potencias de la persona: ingenio y juicio. Si el juicio se orienta a la verdad, el ingenio tiene como propósito la hermosura. Así, la agudeza sería el resultado del proceso mental que encuentra una correspondencia entre lo que él denomina objetos: ingenio y juicio, insustituibles en la agudeza. Cuando esa conexión se materializa en el discurso, y por tanto en la poesía, nos encontramos ante el concepto. El concepto sería la concreción en una idea de la potencia o capacidad para la agudeza. Entendidos así el concepto, que se traduce en agudeza, y el ingenio, y, asimismo, situados en estos conceptos teóricos, vigentes en el siglo XVII y razonablemente comprensibles en el XXI, para fines del análisis del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana, conviene recordar la distinción que hace el de Belmonte entre dos tipos de agudeza: la de perspicacia y la de artificio. La primera “tiende a dar alcance a las dificultosas verdades,

---

<sup>60</sup> Paolo Santarcangeli, *Op. cit.*, p. 50.

descubriendo la más recóndita; ésta (la segunda), no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil; aquella es más útil, ésta, deleitable”<sup>61</sup>. La agudeza presente en el laberinto poético, sin duda, encuadra en la de artificio. Por lo objetivo de su apreciación pondré algunos ejemplos del laberinto poético barroco. Justo es acotar que tanto Francisco J. Martínez Martínez, en “Laberinto, Proyecto Crítico de Ciencias Sociales” como en la obra de Díez Borque se destacan e ilustran ejemplos que nos dan luz sobre el ingenio y la agudeza barrocos. Veamos:

Los laberintos poéticos más simples constan de dos columnas que admiten dos lecturas, cada columna por separado o bien cada renglón leído de forma continua como se puede comprobar en el siguiente ejemplo recogido por Díaz Rengifo en su *Arte poética española* de 1726.<sup>62</sup>

Arte poética . Laberinto:

O Fuente, tu embias	El agua sin cieno
Licor ponzoñoso	Por tí nunca passa
Unguento oloroso	Derramas sin tassa
Ni tienes, ni crias	El sucio veneno
Las lágrimas mías	No están en tu seno
De ti han procedido	Mi bien y riqueza

Leídas de forma independiente cada estrofa es un reproche; en cambio si se leen las dos seguidas son una alabanza.<sup>63</sup>

Existen también, como lo corroboran Caramuel, Santarcangelli y la casi totalidad de autores que sobre el tema se manifiestan, múltiples expresiones de tipo visual que alternan con las de estructura poética; sin embargo, por no corresponder a nuestro objeto de estudio no se abundará sobre sus peculiaridades. No obstante, no debemos perder de vista la característica visual del laberinto poético. En la revisión del tipo de laberintos, siguiendo lo pertinente de los autores especialistas enunciados, encontramos que existe otro tipo de laberinto poético, de la época del Barroco, que hubieron de componerse “según el juego del ajedrez, leyendo en varias direcciones, siguiendo un orden determinado, etc.”<sup>64</sup>. En su

<sup>61</sup> Baltasar Gracián y Morales. “Agudeza y Arte de Ingenio. Discurso III”, en *Baltasar Gracián. Obras Completas*, estudio preliminar, edición, bibliografía y notas e índices de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1967, p. 243.

<sup>62</sup> Francisco J. Martínez Martínez. *Op. cit.* (en línea).

<sup>63</sup> *Id.*

<sup>64</sup> José María Díez Borque. *Op. cit.*, p. 661.

momento acreditaré que el “Laberinto endecasílabo” corresponde a variantes de este modelo y al de “textos podados”; por ahora, sólo anticiparé que este tipo de laberintos se lee a modo del juego de ajedrez; es decir, encierran un conjunto de estrofas conforme a las casillas de un ajedrez y se descifran a partir de la casilla inicial con movimientos semejantes a los de las fichas de este juego de mesa o conforme al proceso de cálculo de los granos de trigo en las sesenta y cuatro casillas del tablero, en los términos de la leyenda relativa al origen de este matemático pasatiempo conocido hoy en día en todos los confines de la Tierra<sup>65</sup>. “Uno de estos juegos poéticos dedicado al Nacimiento de Cristo y también recogido por Díaz Rengifo permite formar hasta cinco mil quinientas poesías a partir de veinticinco estrofas y cuya regla de desciframiento es la siguiente:

Al derecho, y al revés,  
Por atrás, y por delante,  
A la Morisca, y a través  
Juntando dos, o tres pies,  
Hallarás el Consonante.”<sup>66</sup>

De la lectura de los textos especializados se desprende que pueden tener mayor complicación los laberintos que mezclan letras y números de tal manera que al combinarse los números quedan definidas las letras “que forma poesías en distintas lenguas”. Dos ejemplos los tenemos a continuación:

Laberinto numérico dedicado a S. Juan de la Mata y S. Félix de Valois que compuso el Real Convento de Nuestra Señora del Remedio de Valencia en 1669 que se presenta con la siguiente leyenda:

Adivinen los Curiosos  
destos que mis Santos son  
cuál es el mayor blasón?

Resp.Ser Redentores Gloriosos

Con esta llave habrías  
el laberinto y advierte  
que si entrases sin perderte  
fiel la respuesta hallarás.

---

<sup>65</sup> Véase el Capítulo 5 “El laberinto endecasílabo” en los apartados “5.3 Estructura laberíntica y 5.6 Posibilidades de lectura del poema conforme a su construcción laberíntica. Modelo matemático de cálculo” y el apéndice respectivo.

<sup>66</sup> Francisco J. Martínez Martínez. *Op. cit.*, (en línea).

Un laberinto numérico en honor de Fernando VI compuesto con motivo de las fiestas de exaltación al Trono del monarca por la ciudad de Zaragoza en 1746 exhibe su clave en la siguiente leyenda:

Puesto el Nilo en Labirinto,      En siete Lenguas, elogios  
Por siete bocas desata      De nuestro Augusto Monarca

La salida es bien patente,      Sigue siempre senda recta,  
Y el centro es común entrada      Y cuéntanos lo que te habla<sup>67</sup>

Estas referencias nos permiten ubicar al "Laberinto endecasílabo", de Sor Juana, como una de las varias composiciones poéticas del mundo barroco denominadas 'laberintos' en las que se agrupan diversos fragmentos poéticos que admiten diversas lecturas según el orden en los que el lector los recorra en su lectura.

### 3.3 *El laberinto de Sor Juana. Mimesis e innovación.*

El "Laberinto endecasílabo" de Sor Juana posee cualidades únicas e imposibles de reconocer en otro poema similar a pesar de ser deudor de una larga tradición. Consecuentemente, este laberinto poético barroco de la poeta ofrece una modalidad específica respecto de las múltiples posibilidades de construcción y, como existe el supuesto de que la Musa imita el laberinto de Salazar y Torres, demostraré que su copia del modelo supera la muestra y tiene características que hacen del poema un alarde de agudeza e ingenio, infinitamente lejana a la posible copia de la expresión laberíntica y poética de Salazar y Torres.

Por la intención de este apartado, iniciaré su desarrollo con una referencia a Octavio Paz ya que, a mi juicio, orienta en buena medida acerca de lo propio y lo ajeno de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Nos deja ver este escritor el arraigo de la literatura castellana en América durante la época de la musa, que se traslada de un terreno a otro, a semejanza de los vegetales, para crecer y multiplicarse. Nos dice el notable autor: "La poesía barroca de Nueva España fue una poesía trasplantada y que tenía los ojos

---

<sup>67</sup> *Id.*

fijos en los modelos peninsulares, sobre todo en Góngora.” [...] “Lope, Quevedo y los otros, sobre todo Calderón, no están ausentes”.<sup>68</sup> Este juicio tiene una importancia capital en la versificación de la Fénix y Décima Musa de América. Nos dice Paz: “Una vez escrita, la obra tiene una vida distinta a la del autor: la que le otorgan sus lectores sucesivos”. “Otros ven la obra como una realidad independiente, autónoma. Parten de una idea que me parece justa: la obra tiene características propias, irreductibles a la vida del autor”. Más adelante, nos dice Paz: “Es lícito ver en los poemas de sor Juana Inés de la Cruz ciertas peculiaridades que, incluso si son de origen psicológico, constituyen variedades de los estilos imperantes en su época. La suma de esas variantes y peculiaridades hacen de su obra algo único, imposible de duplicar de manera idéntica y autosuficiente. No obstante, aunque nos parezca única —y aunque, en efecto, lo sea— es evidente que la poesía de sor Juana está en relación con un grupo de obras, unas contemporáneas y otras que vienen del pasado y de los Padres de la Iglesia a Góngora y Calderón”. Antonio Alatorre, crítico al que me referiré con mayor amplitud más adelante, en uno de sus ensayos se ocupa de la obra de Agustín de Salazar y Torres y alude a la de Sor Juana. Alatorre cita a O’Connor en varias de sus apreciaciones acerca de la obra *Elegir al enemigo*, de Salazar y Torres, particularmente, por el tema que tratamos, conviene precisar que habla de la “ semejanza estructural”<sup>69</sup> que existe entre esta obra dramática y *Amor es más laberinto* de la monja poeta; más adelante agrega: “También se puede observar que en *Elegir al enemigo*<sup>70</sup> ha influido mucho el Calderón de *Amado y aborrecido*”<sup>71</sup>. De estas afirmaciones podemos concluir, una vez más, que un autor en esa época, como en otras, toma de un modelo anterior, exitoso o bien hecho, aquellos elementos estructurales que convienen a su propia obra; así, Salazar copia el modelo de Calderón y Sor Juana el de Salazar, sin que esto demerite la obra de ninguno de ellos. El propio Alatorre sugiere “una comparación entre las tres piezas” para elaborar un bonito artículo.

---

<sup>68</sup> Octavio Paz. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>69</sup> Antonio Alatorre. “Reseñas. Agustín de Salazar y Torres. *Elegir al enemigo*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo LII, Núm. 1, El Colegio de México, 2004, p. 208.

<sup>70</sup> Cuando veamos la loa que antecede esta obra dramática veremos el modelo poético que ofrece Salazar y Torres.

<sup>71</sup> Antonio Alatorre. “Reseñas. Agustín de Salazar...”, pp. 208-209.

José Carlos González Boixo nos dice: "la poesía de SJ es fiel reflejo de la culminación del barroco." [...] "Técnicamente, la poesía de SJ se fundamenta en el dominio de tres campos: la versificación, las alusiones mitológicas y el uso del hipérbaton [...] El criterio de «saturación» es importante para entender las características de la poesía barroca, fundamentada en el concepto de imitación".<sup>72</sup> En esta visión, la obra de Sor Juana se identifica con las características del gongorismo de la época en el caso de "Primero Sueño", que reconoce la poeta lo ha hecho por iniciativa propia. A diferencia de este poema, Sor Juana, con base en el modelo del juego poético del "laberinto" y del estilo barroco conceptista también de la época, en la búsqueda de novedad, al recibir el encargo de la condesa de Galve, compone su "Laberinto endecasílabo". La poesía de encargo como la de interés personal siguen el mismo proceso imitativo de la versificación. La imitación no es mal vista en los Siglos de Oro. Desde luego, conviene insistir, los poetas son imitadores en cuanto al modelo, más no en contenido y destreza de ejecución. En la poesía de encargo, sin duda, las condiciones favorecían este ejercicio de versificación. Hay juicios, sin embargo, que fustigan la copia del modelo por parte de la Musa. Afirma Pfandl que "en torno a ella se agrupan confusamente los géneros fáciles que, por causa de la amistad y de los compromisos palatinos, provocan e inspiran poesías de ocasión: las epístolas de felicitación y de respeto, los besamanos rimados y otros versos semejantes de mal gusto, constituyen la suma de lo que Menéndez Pelayo califica de *innumerables rasgos de poesía trivial y casera*, que sin duda resulta a veces interesantísima e instructiva para el conocimiento de la verdadera Juana Inés..."<sup>73</sup>. Aquí, posiblemente, podría situarse el "Laberinto endecasílabo", que la Condesa de Galve obsequió a su esposo con motivo de la conmemoración de su cumpleaños. Sin embargo, el hecho de que se trate de una poesía elaborada por encargo, la posible motivación del besamanos y el motivo de la celebración del cumpleaños del virrey no podemos aceptarlos como razón suficiente para que se califique el poema de género fácil, poesía casera o de mal gusto. El poema, sea el que fuere, debe hablar por sí mismo; el análisis

---

<sup>72</sup> José Carlos González Boixo. *Op. cit.*, pp. 44-45. Aclara este autor que son teóricamente ilimitadas las posibilidades de innovar, pero hace ver que es precisamente la «saturación» la que en la práctica "hacía difícil la aportación de novedades".

<sup>73</sup> Ludwig Pfandl. *Op. cit.*, pp. 70-71.

cuidadoso, desde los posibles ángulos de apreciación, permitirá una calificación diversa. Véase, en este caso, en la visión crítica de este autor, el demérito de la obra de sor Juana, sin mayores juicios que acrediten su afirmación. Francisco de la Maza explica el punto de vista de Pfandl, como producto de un riguroso estudio psicoanalítico de Juana Inés.<sup>74</sup> Elvia Montes de Oca, en los “Apuntes” que introducen su *Bibliohemerografía*, destaca el psicoanálisis como herramienta utilizada por Pfandl, en cuyos estudios “hace hincapié en el narcisismo de Sor Juana”<sup>75</sup>. Esto explica, más aún, el menosprecio de su obra y conclusiones.

En términos semejantes, de demérito de la obra de Sor Juana, Antonio Alatorre sostiene, demostraré que sin fundamento suficiente, la imitación de la poeta de un laberinto endecasílabo de Agustín de Salazar y Torres. Transcribo lo pertinente del comentario de Alatorre acerca del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana:

Esta composición, llamada *Laberinto endecasílabo*, es como dice Tomás Navarro (*Métrica*, p. 285), un “alarde de destreza técnica” [...] Lo que no sabía Tomás Navarro es que el laberinto endecasílabo de sor Juana es imitación del que había compuesto Salazar y Torres en 1664 para celebrar el tercer cumpleaños de Carlos II: “Aurora, — bello — nuncio de las luces...” (ST, 2: 3-4). Al igual que el romance “Lámina sirva el cielo al retrato...”, sor Juana se inspira en el poeta predilecto de la virreina.<sup>76</sup>

Revisemos su aseveración. Aquí, Alatorre da por hecho que tanto Salazar y Torres como sor Juana compusieron un laberinto endecasílabo para celebrar el cumpleaños de un miembro de la familia real gobernante y la monja imitó al prelado, toda vez que, cronológicamente, primero tuvo lugar el tercer cumpleaños de Carlos II en 1664,<sup>77</sup> y, tiempo después, ocurrió el aniversario del nacimiento del conde de Galve,<sup>78</sup> que en 1688 cumplió treinta y cinco años. En otras palabras, cuando Sor Juana escribe

---

<sup>74</sup> Francisco de la Maza. “Prólogo”, en *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México...*, pp. VII-IX.

<sup>75</sup> Elvia Montes de Oca. *Op. cit.*, p. XVI.

<sup>76</sup> Antonio Alatorre. “Avatares barrocos del romance”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*, *Op. cit.*, pp. 180-181.

<sup>77</sup> Carlos II (1661-1700), último de la Casa de Habsburgo, fue Rey de España entre 1665 y 1700. Hijo y heredero de Felipe IV y de Mariana de Austria, permaneció bajo la regencia de su madre hasta que alcanzó la mayoría de edad en 1675. Consecuentemente, cumplió tres años como inminente futuro Rey de España.

<sup>78</sup> Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza (1653-1697), octavo Conde de Galve. Fue el último Mendoza que logró un Virreynato, el de Nueva España (México) de 1688 a 1696. Fue el trigésimo virrey después de haber sido nombrado por Carlos II en mayo de 1688

su poema han pasado más de veinticuatro años respecto de la fecha de elaboración de la expresión poética de Salazar y Torres. Como la distancia cronológica no impide la inspiración de la monja en Salazar y Torres estamos ante una evidencia, temporalmente, incontrovertible. No obstante, resulta pertinente aclarar, en todo caso, como lo han hecho Octavio Paz y Guillermo Schmidhuber, Sor Juana no conoció a Salazar pero, desde luego, lo había leído ya que los dos poetas fueron protegidos por virreyes de la Nueva España y esto significó un vínculo tal que la propia Sor Juana elaboró en su juventud, para celebrar el cumpleaños de doña Mariana de Austria, cuando tendría veintiséis o veintisiete años, "el final perdido de *La segunda Celestina*, la comedia que dejó sin terminar Agustín de Salazar y Torres."<sup>79</sup> Esto ocurrió, también por encargo, en 1676 (Salazar murió dejando su obra incompleta en 1675). Tales hechos, y no el gusto de la condesa de Galve, recién llegada de España, por la obra de Salazar, confirman tanto la proximidad de la obra de los dos autores como el acceso y conocimiento que la poeta tenía de ésta, al ser ambos protegidos de virreyes pertenecientes al grupo común que rodeaba a la Reina Madre, Mariana de Austria, como lo fueron Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque (protector de Salazar) y don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera (admirador y benefactor de Sor Juana).<sup>80</sup> El conocimiento de la obra de Salazar, por parte de Sor Juana, resulta obvio e inevitable y, por tanto, susceptible de ser su modelo en algunas de sus expresiones poéticas, pero no constituye prueba suficiente para acreditar una copia o imitación en el caso del "Laberinto endecasílabo" de la Musa.

---

<sup>79</sup> Octavio Paz. "Presentación", en *Sor Juana Inés de la Cruz, Agustín de Salazar y Torres. La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, Edición, prólogo y notas de Guillermo Schmidhuber, con la colaboración Olga Martha Peña Doria, Vuelta, México, 1990, p. 7.

<sup>80</sup> Georgina Sabat de Rivers hace referencia a las múltiples controversias en la atribución a la Décima Musa de la parte final de esta comedia y considera como "una edición descuidada" la de Schmidhuber; no obstante, no duda, con respaldo en lo revisado por Alatorre y otros críticos, que Sor Juana es la autora (Gergina Sabat de Rivers. "Los problemas de *La segunda Celestina*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo XL, Núm. 1, 1992, pp. 493-498.) Ahora bien, respecto de la culminación de la obra por parte de la monja, por encargo, el mismo Octavio Paz contribuye con Schmidhuber en la recapitulación de hechos para descifrar el misterio de quién encargó a Sor Juana la conclusión de la comedia incompleta de Salazar y Torres. En primer término, se entiende lógico que Alburquerque encargara a Salazar, su familiar y protegido, poeta célebre, amigo de Calderón, la elaboración de la comedia para celebrar a la Reina Madre; por otra parte, don Antonio Sebastián de Toledo, perteneciente al mismo grupo, conocedor de la muerte de Salazar, Mayordomo Mayor de la Reina, aficionado al teatro, único conocedor y admirador de Sor Juana de los que rodeaban a doña Mariana de Austria, por la reconstrucción de circunstancias resulta ser el evidente autor del encargo a Sor Juana de la conclusión de *La segunda Celestina*. (Octavio Paz. "Presentación", en *Sor Juana Inés de la Cruz, Agustín de Salazar y Torres. La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, pp. 7-10).

Por lo mismo, debemos detenernos para analizar los dos laberintos mencionados por Alatorre. En el caso de Sor Juana su texto se muestra en el apartado 5.1 de este documento y, efectivamente, se denomina “Laberinto endecasílabo” con las características únicas que en el Capítulo 5 se acreditan. El correspondiente a Agustín de Salazar y Torres no tiene esa denominación, ni la estructura laberíntica, ni la forma estrófica, ni la rima, ni coincide en la forma de versificación, temática, o algún otro elemento que pueda asociarse. La obra de Agustín de Salazar y Torres, célebre poeta, magistralmente descrita por Farré Vidal, es una loa para la comedia de *Elegir al enemigo*.<sup>81</sup> No se trata pues de un poema sino de una parte de la obra que antecede a la de ficción dramática. La loa, cuyo texto íntegro lo presento en el Apéndice B, a diferencia del poema de Sor Juana de ocho cuartetas isométricas (treinta y dos versos), está compuesta por quinientos treinta y cinco renglones en los que alternan, en una representación para varias voces, hecha con el propósito de constituir una pieza literaria y musical, romances, coplas, versos de diversa métrica y rima, letras cantadas, versos pareados, una Silva y acotaciones diversas. Esta obra nos hace percatarnos de la muy acertada calificación que de Salazar hace Guillermo Schmidhuber al referirlo como “uno de los comediógrafos postcalderonianos más importantes”.<sup>82</sup> ¿Cuál es la aproximación entonces? El acercamiento o texto de imitación supuesto lo constituyen doce versos, que corresponden a los renglones para canto 138 a 149, de la loa. También estaría presente en su repetición, de manera semejante, del renglón 160 al 171, como claramente lo podemos apreciar a continuación:

---

<sup>81</sup> Farré Vidal nos hace notar el “predominio de la palabra loa en el siglo XVII para designar el género dramático con el que se inaugura la representación, frente a los más habituales de *introito* y *prólogo* en el XVI”, como manifestación del proceso evolutivo “de ese tipo de piezas preliminares”. La misma autora toma la palabra “loa” de la obra de K. Spang, en la siguientes forma: “el término *loa* se puede considerar una acepción dramática, por así decir, metonímica, del sustantivo *loa* que ya remite a un aspecto fundamental desde los orígenes del género que es la alabanza. El *Diccionario de Autoridades* dice «Llamase así [ loa ] porque su asunto es siempre de alabanza de aquel a quien se dedican». Judith Farré Vidal. *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Edition Reichenberger, Kassel, Germany, 2003 (Vol. I Estudio), p. 3.

<sup>82</sup> Guillermo Schmidhuber. “La segunda Celestina, búsqueda y hallazgo de una comedia perdida”, en *Sor Juana Inés de la Cruz, Agustín de Salazar y Torres. La segunda Celestina ...*, p. 12.

*Cantan las tres*

DÍA	¡Aurora, bello nuncio de las luces!	(138) <sup>83</sup>
EDAD	¡Bello nuncio de las luces!	
ALEGRÍA	¡Nuncio de las luces!	
DÍA	¡Dorado Cenit, centro de los rayos!	
EDAD	¡Cenit, centro de los rayos!	
ALEGRÍA	¡Centro de los rayos!	
DÍA	¡Purpúrea veloz Tarde voladora!	
EDAD	¡Veloz Tarde voladora!	
ALEGRÍA	¡Tarde voladora!	
DÍA	¡Y Noche, negra sombra del ocaso!	
EDAD	¡Negra sombra del ocaso!	
ALEGRÍA	¡Sombra del ocaso!	(149)
(Representa)	¿No advertís cómo en los ecos la misma invocación suena de Día, Edad y alborozo, dividiendo las cadencias?	
LAS DOS	¡Cómo?	
ALEGRÍA	Repitamos solas nuestras cláusulas, y en ellas probaréis cómo resulta una invocación perfecta	
DÍA	Yo dije así.	
LAS DOS	Pues las dos seguimos desta manera	
DÍA	¡Aurora, bello nuncio de las luces!	(160)
	¡Dorado Cenit, centro de los rayos!	
	¡Purpúrea veloz Tarde voladora!	
	¡Y Noche, negra sombra del ocaso!	
EDAD	¡Bello nuncio de las luces!	
	¡Cenit, centro de los rayos!	
	¡Veloz Tarde voladora!	
	¡Negra sombra del ocaso!	
ALEGRÍA	¡Nuncio de las luces!	
	¡Centro de los rayos!	
	¡Tarde voladora!	
	¡Sombra del ocaso! <sup>84</sup>	(171)

La loa, como anticipé, se presenta completa en el Apéndice B. En ella podemos observar cómo el ejercicio se repite de manera idéntica una vez más y, con sólo versos octosílabos y hexasílabos, varios renglones adelante,

<sup>83</sup> Nótese que este verso no presenta las divisiones (Aurora,— bello— nuncio de las luces) que Alatorre muestra para ser convincente de la imitación. Resulta evidente que, en la representación de la loa, el personaje que caracteriza al DÍA, leerá, y cantará, sólo el endecasílabo en este verso, sin ninguna otra opción.

<sup>84</sup> Judith Farré Vidal. *Op. cit.*, pp. 435-437.

en dos ocasiones más.<sup>85</sup> Efectivamente hay una partición de los versos pero ésta no tiene elementos que modifiquen significados o den matices semánticos diversos a cada verso, sino que cumple, como lo aclara Farré, una función estética orientada a la armonía perfecta del canto, explicada en la nota crítica respectiva de la siguiente forma: “La simetría fónica y métrica sobre la que se planifica toda la serie de repeticiones en las cláusulas de invocación —*invocación perfecta*— resulta en un nivel dilógico, sintomática de la armonía que preside el concierto entre las cuatro series coadyuvantes”<sup>86</sup>. En otras palabras, se pretende, y logra, efectuar invocaciones perfectas en el terreno de la expresión de la dramaturgia y el espectáculo. Todas estas cualidades, si bien meritorias, son ajenas a lo realizado por Sor Juana. Por otra parte, podemos constatar que la estructura laberíntica sólo se aproxima a la modalidad de “textos podados”, esto es, efectivamente hay una partición del endecasílabo, pero cada verso sólo tiene una posibilidad de lectura; si bien de los endecasílabos se toma el texto íntegro de los octosílabos y los hexasílabos, en cada verso cumplen una función estética sin ninguna intención de dar más de una interpretación, lo que busca el poeta es perfección en la invocación de las cláusulas. La rima que en Sor Juana se identifica con la del romance en tres variantes, como se verá con detalle más adelante, en la loa, por la repetición, se convierte en consonante. En la loa los diversos personajes, veinte en total, tienen voz y se expresan conforme a su connotación simbólica (La Edad, El Día, La Alegría, Aristeo, La Aurora, etc.); en el laberinto sólo hay una voz la de la condesa de Galve, en un discurso genialmente construido desde su conformación retórica. Obvia es la diferencia en la estructura estrófica, que es irregular en la loa y constituyente de cuartetos isométricos en el “laberinto endecasílabo” de Sor Juana. La temática es radicalmente opuesta. En la loa la alabanza al futuro niño rey es el propósito fundamental. En el laberinto de la Musa se otorga un singular regalo, a manera de holocausto, de sacrificio propio, como prueba suprema de amor de la esposa a quien celebra su cumpleaños.

---

<sup>85</sup> En el esquema métrico de la loa y de su lectura se desprende que el modelo se repite en los versos 184 a 195, con la agrupación semejante en los 202 a 213 (grupos de doce versos), en los tres multicitados metros. La repetición en el esquema de octosílabos y hexasílabos exclusivamente (grupos de 8 versos) la observamos en los versos 246 a 253 y 272 a 279, sin réplica similar.

<sup>86</sup> Judith Farré Vidal. *Op. cit.*, p. 436.

Analicemos ahora los puntos de convergencia. En las dos expresiones poéticas se utilizan metros semejantes (endecasílabos, octosílabos y hexasílabos) y existe la posibilidad de su división para ser utilizados en la pieza poética. Si bien en la loa sólo cubren parte del texto, en el poema la totalidad de versos poseen la cualidad de partición. En los dos casos hay un encargo, hay elogio y se festeja a un soberano. A mi juicio, como quedará demostrado con amplitud, Sor Juana sólo toma de Salazar y Torres, poeta cercano al virreinato de la Nueva España más que preferido de la virreina, la posibilidad de utilización de dos o tres metros en un mismo verso, cosa que no realiza Salazar y Torres, quien no da, ni ejerce, la posibilidad de fraccionar los versos sino la de utilizarlos para construir otros a partir de uno que los incluye. Hay un aparente parecido pero una notable diferencia. El poema de Sor Juana, a diferencia del modelo de Salazar y Torres, no emplea grupos de versos exclusivamente conformados por dos metros (octosílabos y hexasílabos). Efectivamente hay un modelo orientador del que Sor Juana copia la opción de versificar en tres metros en un mismo poema, jamás es una imitación, todo lo contrario, es innovación genial. El análisis de Navarro Tomás es acertado al mencionar la pieza “como alarde de destreza técnica”<sup>87</sup> y asimismo es atinada la inclusión del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana en la “recopilación de rarezas y juegos de ingenio”<sup>88</sup> *Verbalia*, de Marius Serra. La lectura cuidadosa de la loa y el desarrollo del capítulo siguiente confirmarán lo afirmado.

---

<sup>87</sup> Tomás Navarro Tomás. *Métrica española, Op. cit.* p. 301.

<sup>88</sup> Antonio Alatorre. “Avatares barrocos del romance”, en *Cuatro ensayos ...*, p. 181.

## 4 EL LABERINTO ENDECASÍLABO

### 4.1 *Su texto.*

Para proceder al análisis del poema, resulta imprescindible precisar, en lo estructural, que el texto de condición laberíntica que nos ha legado Sor Juana consta de tres partes: la primera, definitoria, descriptiva, del tipo de poema y de la pretensión, así como razón de ser del poema; la segunda, orientadora e instructiva, a quien tiene frente a su vista el poema, para su adecuada lectura; y, tercera, el texto del poema. Establecida esta puntual concreción, presento ahora el texto materia de esta investigación:

Primera parte: definitoria, descriptiva, del tipo de poema y de la pretensión, así como razón de ser del poema.

*"Laberinto endecasílabo para dar los años la excelentísima señora condesa de Galve al excelentísimo señor conde, su esposo."*

Segunda parte: orientadora e instructiva, a quien tiene frente a su vista el poema, para su adecuada lectura.

*"(Léese tres veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualesquiera de las dos órdenes de rayas)".*

Tercera parte: el texto del poema.

Amante,—caro,—dulce Esposo mío,  
festivo y—pronto—tus felices años  
alegre—canta—sólo mi cariño,  
dichoso—porque—puede celebrarlos.

Ofrendas—finas—a tu obsequio sean  
amantes—señas—de fino holocausto,  
al pecho—rica—mi corazón, joya,  
al cuello—dulces—cadenas mis brazos.

Te enlacen—firmes,—pues mi amor no ignora,  
ufano—siempre,—que son a tu agrado  
voluntad—y ojos—las mejores joyas,  
aceptas—solas,—las de mis halagos.

No altivas—sirvan,—no, en demostraciones  
de ilustres—fiestas,—de altos aparatos,

lúcidas—danzas,—célebres festines,  
costosas—galas—de regios saraos.

Las cortas—muestras de—el cariño acepta,  
víctimas—puras de—el afecto casto  
de mi amor,—puesto—que te ofrezco, Esposa  
dichosa,—la que,—Dueño, te consagro.

Y suple,—porque—si mi obsequio humilde  
para ti,—visto,—pareciese acaso,  
pido que,—cuerdo,—no aprecies la ofrenda  
escasa y—corta,—sino mi cuidado.

Ansioso—quiere—con mi propia vida  
fino mi—amor—acrecentar tus años  
felices,—y yo—quiero; pero es una,  
unida,—sola,—la que anima a entrambos.

Eterno—vive:—vive, y yo en ti viva  
eterna,—para que—identificados,  
parados—calmen—el Amor y el Tiempo  
suspensos—de que—nos miren milagros.<sup>89</sup>

#### 4.2 Estructura laberíntica

Como se adelantó en la exposición del laberinto en el siglo XVII, esta figura adopta “infinitud de formas y tipos. Cada posibilidad de clasificación admite asimismo subdivisiones, por ejemplo, los artificios de combinación que son clasificados por Serra en: de lectura longitudinal y de lectura transversal; los de adición en: por alargamiento, por fusión, por compleción<sup>90</sup>, etc.; aún más, los de lectura longitudinal se subdividen en varios tipos: anagrama, bifronte, palíndromo, contrapié y poemas múltiples. Si siguiéramos cada óptica de análisis o enfoque de estudio nos llevaría a un orden taxonómico

---

<sup>89</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas. Lírica Personal*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, Tomo I, 1995, p. 176. Una versión idéntica es la que muestra la edición de José Carlos González Boixo: Sor Juana Inés de la Cruz. *Poesía Lírica*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 183-184. La Editorial Porrúa en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*, prólogo Francisco Monterde, Porrúa, México, (Colección “Sepan Cuantos...”, 15ª edición respecto de la de 1969) 2007, p. 83, la de más reciente publicación, es totalmente coincidente con las anteriores, salvo que carece de una coma al final del noveno verso. En otras publicaciones, principalmente con fines de difusión, y en obras de menor reconocimiento a la pulcritud de transcripción del editor, son frecuentes las inexactitudes respecto de este texto, igualmente es aplicable esta afirmación a lo contenido en las páginas de Internet.

<sup>90</sup> Màrius Serra. *Op. cit.*, p. 269.

diferente; sin embargo, para ubicarnos en la orientación del estudio del “Laberinto endecasílabo” he tomado sólo los criterios que considero encuadran en su forma de expresión poética y la explico como laberinto que es. Los autores más cuidadosos en este aspecto son, según lo revisado, Màrius Serra y Paolo Santarcangeli<sup>91</sup>. En la descripción hecha por Serra de los “juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario” clasifica su “Inventario” y lo explica. Este estudioso de la expresión literaria, enigmística y ludolingüística clasifica los laberintos y multiacrósticos dentro de los artificios de combinación y, dentro de ella, de lectura transversal. Nos dice este autor: “Se denomina laberinto a un texto multiacróstico que sobrepasa la mera lectura lineal combinando las lecturas horizontal, vertical, diagonal e incluso circular”<sup>92</sup>. En el caso del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana su expresión poética es de lectura horizontal y de connotación multiacróstica derivada de sus múltiples posibilidades de lectura, asimismo, en función de las variaciones morfológicas, sintácticas y semánticas que cada lectura lleva implícitas. Como se demostrará sus posibilidades de lectura no se reducen a la lectura de tres poemas en uno, que ya constituye un prodigio de habilidad e ingenio literarios y de destreza técnica, sino que esta expectativa se rebasa. Paolo Santarcangeli, cuando en su erudita exposición aborda las formas y tipos de laberintos, nos hace notar que éstas son ilimitadas, “constituyendo siempre la adoptada en una época dada, en un determinado contexto social, el sello de un estilo propio, de una concepción de la vida, de una manera de ser”<sup>93</sup>. Si bien esta explicación del laberinto rebasa la figura literaria del laberinto, ya que se refiere a todos los tipos de laberinto existentes, al “Laberinto endecasílabo” le es en gran medida aplicable, particularmente como una expresión del ser humano que se manifiesta con arte en cada época de su devenir histórico, sujeta de múltiples posibilidades expresivas. Otra forma de ver el “Laberinto endecasílabo”, conforme a su estructura y posibilidades de clasificación, es

---

<sup>91</sup> No considero la clasificación de Caramuel por lo siguiente: Juan Caramuel clasifica los laberintos en la expresión lírica metamétrica; sin embargo, lo intrincado de su obra, que rebasa el ámbito literario lo hace un tanto inaccesible, más si consideramos que sus textos, muchos de ellos “inéditos” y localizados en varias bibliotecas de Europa, están escritos en latín sin traducción, hasta ahora, al español. Víctor Infantes. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>92</sup> Màrius Serra. *Op. cit.*, p. 193.

<sup>93</sup> Paolo Santarcangeli. *Op. cit.*, p. 50.

la de agruparlo conforme a la ordenación que expone M. Serra, como artificio de sustracción, en la modalidad de “textos podados”, ya que ésta corresponde a los textos que se obtienen “mediante la supresión de ciertos elementos de un texto anterior”<sup>94</sup>. Si bien el autor no cita a los laberintos en esta posibilidad de agrupación, sí es claro para quien conoce el poema de Sor Juana, motivo de esta revisión, que la obtención de los versos octosílabos y hexasílabos parte de la supresión de los elementos del texto situados a la izquierda del “orden de rayas”; esto es, si suprimimos de un verso endecasílabo del laberinto de Sor Juana, cualquiera de los treinta y dos, los elementos situados a la izquierda del primer “orden de rayas”, obtendremos el octosílabo y, si hacemos lo mismo con el segundo, tendremos el hexasílabo. La estructura laberíntica del poema también resulta pertinente situarla en el tipo de laberintos que encuadran dentro de los que siguen para su lectura el modelo de ajedrez. Este legendario pasatiempo, cuyos orígenes son remotos, varía en cuanto a la leyenda relativa a su creador: Lahur Sissa, Seta<sup>95</sup> u otro, generalmente hindú. Sin embargo, dos convergencias son constantes: sus reglas, esto es, la forma de jugarlo; el obsequio del soberano al creador del juego. Son éstas, asimismo, las dos formas de ver al ajedrez como modelo de lectura del laberinto en relación con el poema que nos interesa. Respecto de las reglas, el ajedrez, al igual que el poema, dan al jugador o al lector, según sea el caso, libre albedrío para decidir la puerta de entrada al laberinto. En el caso del ajedrez siempre las posibilidades serán mayores, toda vez que el tamaño del laberinto es mucho mayor<sup>96</sup>. El juego del ajedrez puede iniciarse, indistintamente, por el movimiento de sólo dos fichas: el peón o el caballo, jamás de otra forma; esta situación da varias posibilidades de entrada al laberinto: con el movimiento de cualquiera de los peones, con avance de una o dos casillas, o con el de cualquiera de los dos caballos, en dos posibilidades cada uno. El “Laberinto endecasílabo”, conforme a las

---

<sup>94</sup> Marius Serra. *Op. cit.*, p. 298. Aclara el autor que este tipo de poda puede consistir en la “supresión de letras, palabras, sintagmas o incluso líneas completas”.

<sup>95</sup> Véanse en el Apéndice C dos de las leyendas más generalizadas. Nótese las diferencias y convergencias.

<sup>96</sup> El juego del ajedrez, visto como laberinto, es tan grande que sólo las posibilidades modernas de los ordenadores computacionales han podido establecer cálculos acerca de los movimientos posibles en una sola partida de ajedrez. Se acepta, por quienes conocen el pasatiempo y sus implicaciones matemáticas, la afirmación en el sentido de que “en el ajedrez no hay dos juegos iguales”.

condiciones establecidas para su lectura, a manera de instrucción o regla, al inicio del poema, sólo puede iniciarse en tres formas, es decir, este laberinto sólo tiene tres entradas: siempre por el primer verso, como todo poema, en cualquiera de sus tres metros: endecasílabo, octosílabo y hexasílabo. Las salidas, tanto en el ajedrez como en el poema, dependerán del desarrollo del juego. A cada diferente forma de concatenación de movimientos que lleva al final del juego corresponderá una salida en el ajedrez. En el poema, a cada diferente concatenación de versos, según la lectura elegida, corresponderá una salida; en otras palabras, a cada posibilidad de lectura corresponderá una salida del laberinto. La otra convergencia se refiere a las posibilidades combinatorias de opciones para desarrollar el juego, en el caso del ajedrez, o de lectura (que equivaldría a las maneras de moverse en este laberinto) en el caso del "Laberinto endecasílabo". En los dos casos son inmensas, exactas y posibles de medir. En el apartado "4.6 Posibilidades de lectura del poema conforme a su construcción laberíntica. Modelo matemático de cálculo", sustento lo afirmado.

El "laberinto barroco", como es el caso del poema sorjuanino que en este capítulo observamos con detalle, es un género de poesía visual que comparte con el resto de los laberintos el hecho de ser un enigma, aunque en este caso, como se anticipó, las posibilidades de lectura, entradas o salidas del laberinto, deben resolverse aplicando las reglas que establece el propio texto; esto da lugar, en consonancia con su aspecto lúdico, a que el lector, en el juego de palabras, ponga a prueba su ingenio, su habilidad, y obtenga como recompensa el descubrimiento del sentido oculto a primera vista. Si nos ubicamos frente a un laberinto, en este caso el poema, resulta difícil aceptar que sólo tiene tres entradas y el mismo número de salidas conocidas. Si bien el número de entradas es indiscutible, el de salidas coincidirá con el de sus posibilidades de lectura. En el proceso de reflexión, si el número de entradas, tres, coincidiera con el de salidas en el poema, podríamos también preguntarnos: ¿Sería entonces un laberinto sin enigma, toda vez que se conocen sus salidas y éstas son correspondientes con las entradas? ¿Como juego poético representaría un reto de interpretación, o de invitación a la aventura, al lector? ¿Podríamos catalogarlo simplemente

como un seudolaberinto<sup>97</sup>? Desde luego, la respuesta es “no” en las tres preguntas. Sor Juana al escribir su poema conocía la existencia de la obra de Caramuel y muchas de las diversas posibilidades de construcción de un laberinto en los juegos que realizaban con frecuencia los poetas de la época, de tal manera que si bien toma el modelo, posiblemente de la loa de Salazar y Torres, de partición del verso en tres metros (endecasílabo, octosílabo y hexasílabo), en su ejecución única crea un verdadero laberinto, a partir de su construcción, de su estructura. La instrucción sobre la manera de llevar a cabo la lectura, a partir de considerar los órdenes de rayas, confirma la visión laberíntica de Sor Juana al crear su poema. La palabra “*Léese*” es clara en cuanto al señalamiento de una regla u orientación a quien tiene la intención de leer el poema en nuestra lengua. La lectura en castellano o español sigue el orden de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Siguiendo este orden, un poema se lee verso tras verso, salvo que su lectura, como ya se vio, en una estructura laberíntica, indique otra cosa; en este caso, no es así; en este caso el orden de lectura es consecutivo, de los versos uno al treinta y dos, en cada salida del laberinto, según la entrada y la modalidad métrica por la que se opte en la lectura de los siguientes versos. La siguiente expresión de texto es puntual: “*tres veces*”: Esta circunstancia nos hace ver que el laberinto tiene tres metros por verso, acordes con sus sílabas métricas: puede leerse cada verso como endecasílabo, octosílabo y hexasílabo. El laberinto, sobre esta base, tiene determinadas sus salidas en las diversas posibilidades de lectura conforme a la combinación, elegida por el lector, de los diversos versos que posee; en otras palabras, cada verso puede leerse en uno de los tres metros posibles, cada lectura diferente constituye una forma de salida del laberinto. Esta afirmación se corrobora en el complemento de la instrucción: “*empezando la lección desde el principio, o desde cualesquiera de las dos órdenes de rayas*”. El poema está escrito de tal manera que cada verso inicia en su metro endecasílabo y la diferente magnitud silábica de éste está separada por “rayas” para su fácil identificación. La lectura por verso, según lo

---

<sup>97</sup> La concepción de seudolaberinto o de laberinto univariario (en su expresión griega momoodósico) que hace Paolo Santarcangeli (*op. cit.*, p. 53) nos confirma que no cabe considerar laberinto en sentido estricto a aquel que establece un recorrido que no plantea dudas ni impone alternativas más allá de un recorrido largo (como sería la triple lectura del poema), “en la medida que es suficiente seguirlo para llegar a la meta o a la salida, y, en cualquier caso, a su fin.” De hecho, no existiría el laberinto.

prefiera el lector la define la oración disyuntiva aclaratoria. En congruencia con lo expuesto, resultaría poco convincente pensar que la instrucción de lectura se refiriera exclusivamente al poema, como un todo, y no a la lectura de sus partes, esto es, de cada verso. Así, las salidas del laberinto serán condicionadas por la forma en que el lector prefiera leer cada verso y asimismo habrá tantas salidas como las posibilidades de lectura del poema existan que, como se demostrará, son inagotables. El “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana, conforme a sus instrucciones de lectura cumple su misión laberíntica, de juego de palabras y de expresión poética. Es un regalo al virrey mucho más rico y genial de lo que se ha dicho.

#### 4.3 Versificación y métrica.

Las características laberínticas del poema que previamente he destacado y la forma de romance adoptada por su autora dan al poema las peculiaridades básicas para su análisis. Los versos son isométricos en las tres modalidades del romance y, dependiendo de la opción de lectura que se adopte, podrán modificar esta condición. Desde luego, el poema carece de versos amétricos. Conforme a la estructura de sus periodos rítmicos (considerados en su desagregación periodo, cláusula, sílaba) confirmamos que es polirrítmico.<sup>98</sup> Para los fines de análisis, el “Laberinto endecasílabo” queda definido en tres formas métricas conforma a su presentación escrita y a la orientación para su lectura: «*Léese tres veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualesquiera de las dos órdenes de rayas*». La versificación agrupada en cuartetos toma la forma tradicional y más frecuente del romance, como se anticipó en la revisión de la métrica empleada por Sor Juana en función de la taxonomía aplicable; sin embargo, puede modificarse en la diversa lectura de sus versos. Presentaré en este apartado las características específicas del poema visto como romance y

---

<sup>98</sup> Tomás Navarro, en su apartado relativo a “cantidad” aclara: “Por razón de su medida, los versos son métricos si se ajustan al mismo número de sílabas y *amétricos* si no se ajustan a esta igualdad. Sólo a los primeros les corresponde con propiedad el nombre de metros. A los versos amétricos se les suele llamar también asilábicos e irregulares. Son *monorrítmicos* los versos que mantienen una disposición invariable en la estructura de sus periodos y *polirrítmicos* los que dentro de la misma medida silábica presentan modificaciones en el orden y clase de las cláusulas que determinan tal estructura”. Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*,... p. 39.

examinado en la dimensión de los elementos aplicables a la métrica de sus versos: hexasílabos, octosílabos y endecasílabos, para después hacer notar la correspondencia de éstos con el modelo laberíntico adoptado por la Musa.

Si queremos responder a la pregunta: ¿Qué características tiene el “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana que nos permitan confirmarlo como romance?, debemos analizarlo en su forma laberíntica compuesta de tres metros por verso y situarlo en las diversas modalidades que, antes de Sor Juana y en su tiempo, dieron diversas modalidades al romance. A reserva de volver a tocar este aspecto, en primer término, tendremos que coincidir con Antonio Alatorre, que se apoya en Navarro Tomás, en las tres posibilidades métricas de cada verso en el poema: la de constituyente de un romance heroico, real o endecasílabo, por su lectura en once sílabas métricas; la de su estructura tradicional, conformada por versos de ocho sílabas métricas, con las características expuestas en el Apéndice A que describe la obra de Sor Juana en función de una taxonomía; y la que lo transforma en un romance hexasílabo, endecha o romancillo, por su metro de seis sílabas. Sobre esta base de estructura métrica, ante lo irrealizable de hacerlo en cada una de sus posibilidades de lectura, me circunscribiré a las tres variantes del romance, previamente aludidas, para exponer su análisis:

El poema visto en su constitución de endecasílabos. Romance heroico o real.

Amante,—caro,—dulce Esposo mío,  
festivo y—pronto—tus felices años,  
alegre—canta—sólo mi cariño,  
dichoso—porque—puede celebrarlos.

Ofrendas—finas—a tu obsequio sean  
amantes—señas—de fino holocausto,  
al pecho—rica—mi corazón, joya,  
al cuello—dulces—cadenas mis brazos.

Te enlacen—firmes,—pues mi amor no ignora,  
ufano—siempre,—que son a tu agrado  
voluntad—y ojos—las mejores joyas,  
aceptas—solas,—las de mis halagos.

No altivas—sirvan,—no, en demostraciones  
de ilustres—fiestas,—de altos aparatos,

lúcidas—danzas,—célebres festines,  
costosas—galas—de regios saraos.

Las cortas—muestras de—el cariño acepta,  
víctimas—puras de—el afecto casto  
de mi amor,—puesto—que te ofrezco, Esposa  
dichosa,—la que,—Dueño, te consagro.

Y suple,—porque—si mi obsequio humilde  
para ti,—visto,—pareciere acaso,  
pido que,—cuerdo,—no aprecies la ofrenda  
escasa y—corta,—sino mi cuidado.

Ansioso—quiere—con mi propia vida  
fino mi—amor—acrecentar tus años  
felices,—y yo—quiero; pero es una,  
unida,—sola,—la que anima a entrambos.

Eterno—vive:—vive, y yo en ti viva  
eterna,—para que—identificados,  
parados—calmen—el Amor y el Tiempo  
suspensos—de que—nos miren milagros.

El poema visto en su constitución de octosílabos. Romance (tradicional).

caro,—dulce Esposo mío,  
pronto —tus felices años,  
canta—sólo mi cariño,  
porque—puede celebrarlos.

finas—a tu obsequio sean  
señas—de fino holocausto,  
rica—mi corazón, joya,  
dulces—cadenas mis brazos.

firmes,—pues mi amor no ignora,  
siempre,—que son a tu agrado  
y ojos—las mejores joyas,  
solas,—las de mis halagos.

sirvan,—no, en demostraciones  
fiestas,—de altos aparatos,  
danzas,—célebres festines,  
galas—de regios saraos.

muestras de—el cariño acepta,  
puras de—el afecto casto  
puesto—que te ofrezco, Esposa  
la que,—Dueño, te consagro.

porque—si mi obsequio humilde  
visto,—pareciere acaso,  
cuerdo,—no aprecies la ofrenda  
corta,—sino mi cuidado.

quiere—con mi propia vida  
amor—acrecentar tus años  
y yo—quiero; pero es una,  
sola,—la que anima a entrambos.

vive:—vive, y yo en ti viva  
para que—identificados,  
calmen—el Amor y el Tiempo  
de que—nos miren milagros.

El poema visto en su constitución de hexasílabos. Romancillo o endecha de hexasílabos.

dulce Esposo mío,  
tus felices años,  
sólo mi cariño,  
puede celebrarlos.

a tu obsequio sean  
de fino holocausto,  
mi corazón, joya,  
cadenas mis brazos.

pues mi amor no ignora,  
que son a tu agrado  
las mejores joyas,  
las de mis halagos.

no, en demostraciones  
de altos aparatos,  
célebres festines,  
de regios saraos.

el cariño acepta,  
el afecto casto  
que te ofrezco, Esposa  
Dueño, te consagro.

si mi obsequio humilde  
pareciere acaso,  
no aprecies la ofrenda  
sino mi cuidado.

con mi propia vida  
 acrecentar tus años  
 quiero; pero es una,  
 la que anima a entrambos.

vive, y yo en ti viva  
 identificados,  
 el Amor y el Tiempo  
 nos miren milagros.

En esta lógica de pensamiento cada poema será mostrado y comentado: en su división silábica, confrontada con su equivalente fonológica, y en su acentuación. Algunas de las posibilidades de combinación métrica, siempre sujetas a la voluntad del lector, serán expuestas al final de este apartado.

Iniciaré con el análisis silábico de los versos endecasílabos. En los tres metros, por razón obvia, cada poema está dividido en ocho estrofas cuartetas, que suman treinta y dos versos. Para ilustración de este apartado se mostrará el detalle del análisis silábico de los ocho primeros versos del poema en cada metro. El correspondiente a la totalidad del poema en sus tres metros se presenta en el Apéndice D. Las precisiones o conclusiones, sin embargo, corresponden al análisis de los treinta y dos versos.

#### Versos endecasílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	A	man	te,—	ca	ro,—	dul	ce Es	po	so	mí	o,
2	fes,	ti	vo y—	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ños
3	a	le	gre—	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,
4	di	cho	so—	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
5	O	fren	das—	fi	nas—	a	tu ob	se	quío	se	an
6	a	man	tes—	se	ñas—	de	fi	no ho	lo	caus	to,
7	al	pe	cho—	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
8	al	cue	llo—	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos.

El análisis silábico del romance heroico o endecasílabo nos arroja los resultados iniciales de la revisión métrica. Los versos 3, 4, 7, 8, 12, 15, 16,

20, 25 y 32 poseen once sílabas fonológicas que coinciden con las métricas. Los versos 1, 2, 5, 6, 10, 11, 18, 22, 24, 26, 27, 30 y 31 presentan una sinalefa, por tanto, el número de sus sílabas fonológicas se eleva a doce. En los versos 13, 14, 17, 21, 23, 28 y 29 hay doble sinalefa, por lo que sus sílabas fonológicas ascienden a trece. En dos versos, 9 y 19, el fenómeno métrico denominado sinalefa ocurre en tres ocasiones; consecuentemente, es catorce la cifra de sus sílabas fonológicas. Sólo una de las expresiones de la sinalefa, la que corresponde a la novena sílaba métrica del verso 28, agrupa tres sílabas fonológicas. No se identifica ningún caso de sinéresis ni otro que afecte la métrica de los versos. Son treinta y tres las ocasiones en que la sinalefa tiene presencia en el poema de versos endecasílabos. Son, en resumen, necesariamente, 352 las sílabas métricas, o tiempos métricos, y 386 las fonológicas.<sup>99</sup> Una irregularidad métrica, que cancela la pausa versal obligatoria al final del verso, es de hacerse notar en el poema, sólo observable en su versión en octosílabos y hexasílabos, por lo que más adelante haré el comentario respectivo.

En un análisis semejante, procederá ahora al silábico de los versos octosílabos. Son valederas las precisiones hechas respecto del detalle presentado de las dos primeras estrofas y las relativas a las conclusiones. Como en el caso de la versión endecasílabo, revisado el poema como romance, que sigue la forma tradicional de versos octosílabos (los más antiguos e importantes de arte menor en la literatura española), obtenemos los datos iniciales a partir de su análisis silábico.

#### Versos octosílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8
1	ca	ro,—	dul	ce Es	po	so	mí	o,
2	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ños
3	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,

<sup>99</sup> Para corroborar estas cifras, el lector podrá observar en la tabla que muestra el esquema silábico respectivo, de manera visual y sencilla, en cada fila o renglón, las sílabas que lo integran. Cada celda presenta la sílaba métrica y el orden que guarda respecto del total fijo de sílabas por verso. La sinalefa se puede apreciar en las celdas que tienen más de una sílaba fonológica; la que ocupa el lugar superior es la precedente de la que complementa el fenómeno de la sinalefa, que ocupa el lugar inferior en la celda. Consecuentemente, es muy fácil apreciar las 34 sílabas fonológicas que en el poema exceden a las métricas. Esta mecánica de observación del esquema del poema en la tabla es aplicable a su expresión en versos octosílabos y hexasílabos

4	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
5	fi	nas—	a	tu ob	se	quio	se	an
6	se	ñas—	de	fi	no ho	lo	caus	to,
7	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
8	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos.

Se confirma la calidad de isosilábico del poema toda vez que la totalidad de sus versos posee ocho tiempos métricos. Respecto de su comparación con base en el número de sílabas fonológicas, apreciamos que los versos 2, 3, 4, 6, 7, 8, 12, 15, 16, 20, 24, 26 y 32, al carecer de sinalefas u otro fenómeno métrico que los modifique en su número silábico, tienen ocho sílabas tanto fonológicas como métricas. Los versos 1, 5, 10, 11, 13, 14, 18, 22, 25, 27, 30 y 31 presentan una sinalefa cada uno, por lo que sus sílabas fonológicas ascienden a nueve. En los versos 9, 17, 19, 21, 23, 28 y 29 hay dos sinalefas y, por lo mismo, cada uno tiene diez sílabas fonológicas; excepto el 28 que al agrupar tres sílabas fonológicas en su sexta sílaba métrica llega a once sílabas de este tipo. No existen versos con tres o más sinalefas. Este cómputo nos arroja la necesaria cifra total de 256 sílabas métricas y 283 fonológicas en el poema. La sinalefa ocurre en veintiséis ocasiones. Una irregularidad métrica es de destacarse; Sor Juana cancela la pausa métrica obligatoria que corresponde al verso 25, encabalgado con el 26; propicia esta forma métrica irregular al crear una sinalefa que une el metro de los dos versos; la segunda sílaba métrica de la palabra "vida" forma sinalefa con la que sería la primera de la palabra "amor", así, las dos letras a de vida y amor se ubican en el mismo tiempo métrico; esta sinalefa, aun constituyendo una anomalía, es un recurso intencionado de la poeta, producto del encabalgamiento de los versos 25 y 26, que da mayor fuerza expresiva y cohesión a los elementos sintácticos involucrados. Si esta irregularidad, debidamente pensada, no ocurriera, estaríamos ante una disparidad métrica en el verso 26, toda vez que como se puede constatar mediante su lectura, de no existir el encabalgamiento y la sinalefa que lo fortalece, el vigésimosexto verso del poema sería eneasílabo y le quitaría al poema su condición de isométrico. Parece genial el razonamiento de la Décima Musa. Fuera de lo asentado, como en el

poema endecasílabo, no se identifica ningún caso de sinéresis, ni otro que afecte la métrica de los versos y los resultados expuestos.

La conclusión de esta parte del análisis silábico corresponde a los versos hexasílabos. Esta versión del "Laberinto endecasílabo", estructurada con versos hexasílabos (de arte menor), en la modalidad de romancillo o endecha de hexasílabos, seguirá un proceso de análisis inicial semejante a las precedentes.

Versos hexasílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6
1	dul	ce Es	po	so	mí	o,
2	tus	fe	li	ces	a	ños
3	só	lo	mi	ca	ri	ño,
4	pue	de	ce	le	brar	los.
5	a	tu ob	se	quio	se	an
6	de	fi	no ho	lo	caus	to,
7	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
8	ca	de	nas	mis	bra	zos.

Los versos 2, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 20, 24, 26 y 32 tienen seis sílabas métricas e igual número de fonológicas. En los versos 1, 5, 6, 10, 13, 14, 18, 22, 25, 27, 30 y 31 se presenta la sinalefa, por tanto, sus versos tienen siete sílabas fonológicas. En el caso de los versos 9, 17, 19, 21, 23, 28 y 29 hay dos sinalefas; por esta circunstancia sus versos acumulan ocho sílabas fonológicas. Hay una sinalefa en el cuarto tiempo métrico del verso 28 que agrupa tres sílabas fonéticas. Tampoco aquí se hacen presentes los versos de tres sinalefas o más. Con base en la misma mecánica de cálculo, el poema suma los necesarios 192 tiempos métricos y 219 sílabas fonológicas. La sinalefa se localiza veintiséis veces. Lo expresado respecto de la irregularidad métrica por encabalgamiento y sinalefa que une los versos 25 y 26 es de refrendarse en este romancillo; Sor Juana, como se dijo, cancela la pausa métrica obligatoria que

corresponde al verso 25 y propicia esta forma métrica irregular, sólo que en esta versión hexasílabo la segunda sílaba métrica de la palabra “vida” forma sinalefa con la que sería la primera sílaba métrica de la palabra inicial del verso: “acrecentar”; de esta forma las dos letras “a”, final de vida y primera de acrecentar tienen el mismo tiempo métrico y forman la sinalefa. Se trata del mismo fenómeno en dos diferentes versos. Podría parecer prematuro, pero, desde este momento, ya tenemos suficientes elementos para acreditar destreza técnica en la versificación del poema por arte de su autora. La estructura laberíntica del poema obliga a cuidar simultáneamente el respeto del sentido, la semántica, como también la métrica y sus variaciones: composición silábica, las pausas, la acentuación, etc. En el encabalgamiento de los versos que nos ocupan, a fin de intensificar la expresión, la poeta, con genialidad y destreza técnicas, tuvo que elegir un sustantivo y un verbo, acordes con el tema y la intensidad de su desarrollo, que iniciaran con la letra “a” para lograr la sinalefa respetuosa de la métrica exigida por el poema. La calificación de Tomás Navarro nuevamente cobra vigencia.

En secuencia de análisis inicial corresponde ahora revisar el análisis acentual de los versos endecasílabos, que se seguirá del pertinente a los otros dos metros, de manera semejante a la mecánica de presentación del detalle en sólo los versos de las dos primeras estrofas. El Apéndice E muestra el detalle de los treinta y dos versos del poema.

#### Versos endecasílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	A	man	te,—	ca	ro,—	dul	ce Es	po	so	mí	o,
1	Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .										
2	fes,	ti	vo y—	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ño s
2	Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .										
3	a	le	gre—	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,
3	Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .										
4	di	cho	so—	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
4	Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup>, y 10<sup>a.</sup></b> .										
5	O	fren	das—	fi	nas—	a	tu ob	se	quio	se	an

5	Acento en las sílabas 2 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> , 8 <sup>a.</sup> y 10 <sup>a.</sup>										
6	a	man	tes—	se	ñas—	de	fi	no ho	lo	caus	to,
6	Acento en las sílabas 2 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> , 7 <sup>a.</sup> y 10 <sup>a.</sup>										
7	al	pe	cho—	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
7	Acento en las sílabas 2 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> , 9 <sup>a.</sup> y 10 <sup>a.</sup>										
8	al	cue	llo—	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos
8	Acento en las sílabas 2 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> , 7 <sup>a.</sup> y 10 <sup>a.</sup>										

Nos dice Díez Echarri: “nadie tiene duda de que la base del verso español es el acento”<sup>100</sup> y, debemos aceptarlo, tiene razón. Quilis sostiene: “el acento es el alma de las palabras, pero también es el alma del verso”<sup>101</sup>. Estas dos afirmaciones de tiempos diversos, pero de sentido convergente, destacan el peso que en la versificación tiene la acentuación y, por lo mismo, las tomo como introducción al análisis acentual del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana, sabedor de que es precisamente en los llamados Siglos de Oro cuando se consolida como fundamentalmente acentual nuestro verso español. En mi análisis, he aprovechado el esquema silábico del poema para hacer más objetiva la identificación del acento en cada verso. Para facilitar aún más la apreciación del acento, he puesto con negrillas los tiempos marcados y, consecuentemente, los demás acentos mostrados corresponden a los tiempos débiles. Notorio resulta que los tiempos marcados coinciden, en casi la totalidad de los casos, con las sílabas métricas pares, en congruencia con el carácter fundamentalmente rítmico del poema laberíntico, como se corroborará más adelante. Lo primero que debemos hacer notar, aunque sabido es que resulta propio de los endecasílabos, es la condición de paroxítonos de la totalidad de versos. Como el último acento recae en sílaba par, son todos de tipo yámbico. Es de destacarse que, de los treinta y dos versos que integran el poema, veinticinco tienen en la segunda sílaba métrica el primer tiempo marcado; esto es, el primer verso está en anacrusis y el periodo interior va de la segunda a la décima sílaba. Cuatro versos, 15, 18, 23 y 26, carecen de anacrusis al recibir el primer acento marcado, o apoyo melódico, en la primera sílaba métrica. Los tres que complementan la diferencia respecto

<sup>100</sup> Emilio Díez Echarri. “Los elementos del verso”, en *Teorías Métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Aldecoa, Madrid, 1970, p. 132.

<sup>101</sup> Antonio Quilis. *Op. cit.*, p. 21.

del total, 11, 19 y 22, poseen dos sílabas en anacrusis, toda vez que su primer tiempo marcado corresponde a la tercera sílaba métrica. No hay casos de anacrusis que consten de más de dos sílabas. Es notoria, en el periodo interior de los versos, la frecuencia de acentuación en las sílabas pares 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup>, y 8<sup>a.</sup>; veintiséis de los treinta y dos versos del poema está acentuados en la cuarta sílaba métrica y veintiuno en la sexta u octava. Los acentos antirítmicos o extrarítmicos son los menos. Esta circunstancia acredita dos características importantes: el predominio de los “acentos rítmicos” y la característica de “romance heroico” del poema. Pudiera parecer innecesario, pero no está por demás confirmar que los modelos básicos, y más frecuentes, que utiliza la autora son los versos heroicos con acentuación en 2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup>, así como en 2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup>.

En el análisis acentual de los versos octosílabos, son valederas igualmente las precisiones relativas a la mecánica de análisis de los treinta y dos versos y la ilustración con detalle, en este apartado, de los primeros ocho.

#### Versos octosílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8
1	ca	ro,—	dul	ce Es	po	so	mí	o,
1	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> , 6 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							
2	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ños
2	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 5 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							
3	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,
3	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							
4	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
4	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							
5	fi	nas—	a	tu ob	se	quio	se	an
5	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 5 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							
6	se	ñas—	de	fi	no ho	lo	caus	to,
6	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							
7	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
7	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 6 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							
8	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos.
8	Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>							

Cuando Tomás Navarro habla del periodo rítmico aclara: “cualquier verso simple, de unidad definida, posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas”<sup>102</sup>. En el análisis acentual del romance octosílabo correspondiente a una de las lecturas del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana, si observamos el esquema que antecede, podremos confirmar esta afirmación. El acento final, siempre situado en la séptima sílaba métrica, recibe el apoyo rítmico del llamado también “tiempo marcado” ubicado en la primera sílaba de veintisiete de los treinta y dos versos; dos más, 4 y 21, si bien tienen acento en la primera sílaba métrica, se trata de un acento débil y el apoyo rítmico se ubica en sílabas posteriores (3ª. y 5ª., respectivamente); dos versos más, 20 y 27, tienen situado el apoyo rítmico en la tercera sílaba métrica y en sólo uno, el 32, el apoyo rítmico inicial se encuentra en la cuarta sílaba. Casi la totalidad de los versos tienen una sílaba acentuada en su periodo rítmico interior. Todo esto, visto en su conjunto, nos retrata un poema acompasado de ritmo casi uniforme. El predominio de la acentuación en las distribuciones: 1ª., 5ª. y 7ª (14 casos); 1ª., 3ª. y 7ª (7 casos); y 1ª., 4ª. y 7ª (5 casos) y de doble acento en 1ª. y 7ª (3 casos) asimismo en 3ª. y 7ª (2 casos), cuyo total asciende a 31 de los 32 versos del poema confirman la excelencia rítmica lograda por la autora y validan su destreza.

Continuaré el análisis acentual de los versos hexasílabos con la misma puntualidad de presentación establecida.

---

<sup>102</sup> Tomás Navarro Tomás. “Introducción”, en *Métrica Española*, ... p. 35.

## Versos hexasílabos

Sílaba verso	1	2	3	4	5	6
1	dul	ce Es	po	so	mí	o,
1	Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 3<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					
2	tus	fe	li	ces	a	ños
2	Acento en las sílabas <b>3<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					
3	só	lo	mi	ca	ri	ño,
3	Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					
4	pue	de	ce	le	brar	los.
4	Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					
5	a	tu ob	se	quio	se	an
5	Acento en las sílabas <b>3<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					
6	de	fi	no ho	lo	caus	to,
6	Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					
7	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
7	Acento en las sílabas <b>4<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					
8	ca	de	nas	mis	bra	zos.
8	Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup> y 5<sup>a.</sup></b>					

La revisión métrica podría ampliarse y desarrollarse en un mayor número de sus posibilidades, apenas tocadas (periodos rítmicos, condición pausal, cláusulas, etc.); sin embargo, conforme a los propósitos de esta investigación y análisis, parece suficiente circunscribirnos a las modalidades que se tratan. Sólo he estimado pertinente finalizar este capítulo con algunas reflexiones que nos llevarán a conclusiones en el terreno de la versificación y métrica utilizadas por Sor Juana en su laberinto poético barroco. Partiré del concepto de "ritmo", siempre presente en la vida humana. Desde tiempos remotos, como bien nos lo hace notar Francisco López Estrada en la parte genérica e introductoria de su obra sobre la métrica española, "la tendencia del hombre hacia el ritmo es, pues, de orden biológico, y se transforma en cultural a través de un larguísimo proceso. En su fin se halla una disposición favorable hacia el ritmo por ser placentero [...] la poesía sería un esfuerzo secular por reconocer el ritmo en el lenguaje [...] surge del interior de la conciencia humana y busca la

comunicación con los demás”<sup>103</sup>. En los términos de la métrica, como disciplina literaria, José Domínguez Caparrós define ritmo como la “división del tiempo en unidades simétricas que forman serie”<sup>104</sup>. Para Benjamín Barajas “es la armonía que se establece en la sucesión regular de sonidos en el verso y la estrofa”<sup>105</sup>. Respecto de este concepto, Antonio Quilis nos dice: “El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración)”<sup>106</sup>. Hay componentes implícitos y explícitos que deben subrayarse de estas concepciones para fines de nuestro análisis: orden, lenguaje, expresión fónica, armonía, concatenación de palabras, sensación placentera. Son de considerarse estos elementos toda vez que cada uno de ellos, presentes en el poema, sufre modificación en la medida que la lectura de cada verso se haga en un metro diferente: endecasílabo, octosílabo o hexasílabo. En otras palabras, conocidos el análisis silábico y el acentual, sabremos en qué medida se afecta el ritmo del poema al variar la lectura de los versos en función del metro elegido en cada uno de los componentes aludidos. La certeza que tenemos es: cada lectura tendrá un ritmo diferente. Cada salida del laberinto tendrá periodos rítmicos diversos. Esa es una riqueza más del poema, producto del ingenio de Sor Juana al edificar su laberinto.

#### 4.4 *Análisis morfosintáctico. Variaciones semánticas en función de los diversos matices de interpretación de cada verso.*

Después de conocer las características del texto del poema —lo sobresaliente de su versificación y métrica específicas, y la correspondencia de éstos con el modelo laberíntico adoptado— es indispensable, para un análisis integral, hacer una revisión de su composición morfológica y de los matices que adopta cada verso del poema, con repercusiones en su

---

<sup>103</sup> Francisco López Estrada. “Consideraciones previas”, en *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 27-28.

<sup>104</sup> José Domínguez Caparrós. *Diccionario de Métrica Española*,... p. 345.

<sup>105</sup> Benjamín Barajas. *La poesía*, Edere, México, 2006, p. 249.

<sup>106</sup> Antonio Quilis. *Op. cit.*, p.15.

significación, en sus tres modalidades métricas. Con esto se busca tener los elementos complementarios de juicio a fin de establecer las variantes semánticas que la lectura de cada verso, y del conjunto de los treinta y dos, según sea la opción que el lector establezca, se producirán en cada salida del laberinto; esto es, se trata de ejemplificar cuál sería la lectura en algunas de las posibles salidas del laberinto.

Análisis morfológico de los versos 1 a 4 (1ª. Cuarteta). Variaciones semánticas en función de los diversos matices que a cada metro corresponden.

1. Amante,—caro,—dulce Esposo mío,
2. festivo y—pronto—tus felices años
3. alegre—canta—sólo mi cariño,
4. dichoso—porque—puede celebrarlos.

Verso	Concepto	Matiz para el endecasílabo	Matiz para el octosílabo	Hexasílabo
1	Texto	Amante,	—caro,	—dulce Esposo mío,
	Morfología	Participio activo del verbo amar, con funciones de adjetivo. Califica a Esposo.	Adjetivo que denota el exceso en el valor respecto de una estimación regular. Puede ser sinónimo de amado.	El sustantivo esposo, sinónimo de dueño o marido, es calificado por dulce. El calificativo significa afable, complaciente; es lo contrario de agrio, amargo o salado. El adjetivo mío establece la relación de posesión o pertenencia.
	Análisis semántico del verso en el poema.	Proviene de la capacidad de amar y es la condición que la condesa de Galve atribuye a su Esposo, como persona que la ama y, por tanto, le da la calidad de "ser que ama".	La condesa, en la doble connotación de la palabra, magnifica el aprecio de la esposa por el virrey, que para ella es valioso; en su significado asociado de amado, el conde es el sujeto al que se le profesa amor.	La condesa de Galve precisa la pertenencia de su esposo al que le atribuye las cualidades de lo dulce.
	Sintaxis regular	Esposo mío, amante caro, dulce.		
	Comentario	La lectura del verso como hexasílabo, si bien considera la posesión como condición inseparable entre esposos y le da al virrey los atributos de la dulzura, deja de considerarlo como amante y amado, de gran valor. El octosílabo, al no incluir el calificativo de amante demerita la parte activa del conde en su posibilidad de amar. Parece un sujeto pasivo. La lectura del verso endecasílabo siempre será la más completa, la más rica; en este caso el amor es factor activo y pasivo en la condición del virrey, al		

	mismo tiempo que suma los demás atributos. Cada metro tiene un matiz significativo diferente en atributos del virrey. A mayor longitud del metro, mayores y más ricas peculiaridades, rasgos y características del esposo.
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Verso	Concepto	Matiz para el endecasílabo	Matiz para el octosílabo	Hexasílabo
2	Texto	festivo y	—pronto	—tus felices años,
	Morfología	Adjetivo que califica al sustantivo años con el significado de alegres, de fiesta, de celebración. Se adiciona de la conjunción copulativa que desempeña la función de enlace coordinante que une el vocablo festivo con la palabra pronto.	Adjetivo que sumado a su similar “festivo” por la conjunción “y” determina la inmediatez de lo festivo, así como la disposición o impulso repentino de quien habla.	El sustantivo años, es calificado por el adjetivo felices. El adjetivo posesivo “tus” es el apócope de “tuyos” que se usa antepuesto al sustantivo.
	Análisis semántico del verso en el poema.	Una vez que la virreina se ha dirigido al conde de Galve, su esposo, le manifiesta la condición gozosa, jubilosa, y de fiesta, que el cumpleaños le representa	La virreina manifiesta su disposición inmediata a la celebración del cumpleaños del conde	La condesa de Galve alude el cumpleaños de su esposo y la condición de los periodos anuales antecedentes que se suman a la felicidad del actual.
	Sintaxis regular	Celebro con impulso repentino la felicidad que tu cumpleaños representa.		
	Comentario	La lectura del verso en su metro hexasílabo sólo alude el cumpleaños y denota felicidad. El octosílabo expresa la disposición o preparación inmediata de quien habla sobre el asunto. El endecasílabo es explícito del gozo en la celebración festiva, de regocijo, de disposición inmediata, en la conmemoración del cumpleaños Cada metro tiene un matiz significativo diferente en el grado de aproximación al júbilo que el cumpleaños produce en quien lo festeja. A mayor longitud del metro, más cercanía al máximo regocijo.		

Verso	Concepto	Matiz para el endecasílabo	Matiz para el octosílabo	Hexasílabo
3	Texto	alegre	—canta	—sólo mi cariño,
Morfología	Adjetivo que califica al sustantivo cariño. Significa contento, animado divertido, gozoso, festivo, radiante, etc.	Conjugación en tercera persona del presente de indicativo del verbo cantar. Predicativo e intransitivo por su significación. En este caso cantar y hacer poesía tienen un sentido común.	“Sólo” es el adverbio de modo que modifica al adjetivo posesivo “mi” y representa la exclusión de otras posibilidades como tu, de ellos, etc. Cariño es el sustantivo que cumple la función de sujeto en la oración formada en los metros octosílabo y endecasílabo, así como de la oración producida en el verso cuatro. En el hexasílabo es sujeto sólo del sintagma que se forma en el siguiente verso.	
Análisis semántico del verso en el poema.	La virreina reitera la situación gozosa, jubilosa, y de fiesta, que su cariño experimenta, acorde con la celebración del cumpleaños de su esposo.	La expresión dichosa del cariño de la condesa de Galve se manifiesta en la expresión melodiosa de su poesía. El arte de cantar se funde con el de versificar, de hacer poesía.	La esposa que habla se refiere sólo al cariño que ella siente. En conjunción con el siguiente verso ese cariño tiene la exclusividad de poder celebrar el acontecimiento.	
Sintaxis regular	Sólo mi cariño alegre canta.			
Comentario	La existencia de un verbo, sólo en los metros octosílabo y endecasílabo, excluye al hexasílabo de la acción y efecto que éste produce. Sin embargo, la genialidad de construcción de la cuarteta le da esta posibilidad en cuanto a la conjugación implícita en “puede celebrarlos” del siguiente verso. El cariño de la esposa será sujeto en los dos versos. Con mayor fuerza, en este verso como en el siguiente, cada metro tiene un matiz significativo diferente. El hexasílabo sólo adquiere sentido si se relaciona con el verso siguiente en cualquiera de sus metros. Sólo así forma un sintagma completo. A mayor longitud del metro, mejor contenido en la acción y efecto de los verbos utilizados así como en su representación alegre y festiva.			

Verso	Concepto	Matiz para el endecasílabo	Matiz para el octosílabo	Hexasílabo
4	Texto	dichoso	—porque	—puede celebrarlos.
Morfología	Adjetivo que califica a “mi cariño” del verso anterior.	Conjunción causal que explica la razón o causa de la condición dichosa propia del adjetivo que le antecede.	Conjugación del verbo “poder”, transitivo por su significación, en tercera persona del presente de indicativo. Denota en este caso la facultad o potencia de celebrar (los años o el cumpleaños). El sujeto “mi cariño” quedó expresado en el verso anterior.	
Análisis semántico del verso en el poema.	La condesa reconoce en su cariño la condición de dicha, la suma a la del canto y la atribuye a la exclusividad en la celebración del cumpleaños.	La virreina, condesa de Galve, abre la posibilidad de dar a conocer la causa de la dicha que ella experimenta mediante el cariño que siente	El cariño de la esposa es el que puede celebrar, con exclusividad, “los años” del virrey. Es una forma de expresar el sentimiento mismo de la condesa.	
Sintaxis regular	mi cariño es dichoso porque puede celebrar tus años.			
Comentario	La lectura del verso como hexasílabo, carece de la explicación de causa o razón de la alegría, toda vez que esta no se manifiesta. El octosílabo, al no incluir el calificativo de alegre, asocia la conjunción causal a la exclusividad del cariño para celebrar el cumpleaños que da origen al poema, esto es, restringe su alcance causal. Se corrobora una vez más que la lectura del verso endecasílabo siempre será la más completa, la más rica; así, en este cuarto verso, la alegría o dicha se suma a la alegría del canto como posibilidades de celebración. Cada metro tiene un matiz significativo diferente en el alcance causal de la alegría. A mayor longitud del metro, los motivos de regocijo y causas se amplían. La maestría, la destreza técnica en la versificación, en la conjunción de los versos tres y cuatro, logra que el poema no quede incompleto en su significación, aunque ésta varía en cada lectura.			

Este muy breve análisis parece suficiente para validar varias consideraciones respecto de la lectura de cada verso —condicionante de la diversa salida del laberinto— en sus tres metros: podemos estar seguros<sup>107</sup> de que todo verso en el poema será diferente en lo morfológico y en lo semántico, según opte el lector por el hexasílabo, el octosílabo o el

<sup>107</sup> Sin lugar a dudas, la seguridad se fortalecerá en la revisión semejante de los treinta y dos versos, conforme a cada hallazgo en relación con la “poda” que se haga del endecasílabo y su relación con las demás partes del poema.

endecasílabo; cada lectura al tener un matiz significativo diferente modificará la totalidad semántica del poema; la lectura del verso endecasílabo siempre será la más completa, la más rica; a mayor metro más amplia significación, sin que el poema —así se leyera exclusivamente en hexasílabos— pierda su esencia; la adición o supresión de palabras en el poema implica la diferente conjunción de palabras de diferente valor gramatical —artículos, sustantivos, adjetivos, adverbios, preposiciones, verbos, etc.— y, por tanto, su articulación en los sintagmas, al seguir diversas formas de distribución, pueden modificar su función y subordinación,<sup>108</sup> entre otras posibilidades. Desde luego, algunos versos y algunas cuartetas representarán una mayor complejidad. Tan solo en los cuatro versos iniciales, fácil es ver, resulta más compleja la repercusión o impacto en significación que tiene la adición o disminución de la conjunción causal “porque”, frente al mismo fenómeno en los adjetivos o el verbo. Ya nos ha dicho Martín Alonso, en su exposición de la *Evolución Sintáctica del Español*, que “el idioma posee un repertorio de fórmulas inagotables, que interesan a nuestra vida interior”<sup>109</sup>. Ese repertorio inagotable estará presente en el “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana. En síntesis, podremos asegurar, cada lectura constituye un conjunto diferente, un poema distinto, por los diversos matices significativos que combina.

#### 4.5 *La significación del poema en su metáfora, su discurso y evidencias de halago. Ejercicio de interpretación.*

Nos dice Baltasar Gracián, en su célebre *Agudeza y Arte de ingenio*, al iniciar su discurso XXXXIII “De los compuestos por metáfora”: “La semejança o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de su acomodación, suele ser la ordinaria oficina de los discursos; y aunque tan

---

<sup>108</sup> Podemos ver con Helena Beristáin, en su *Gramática estructural de la lengua española*, de manera muy esquemática, tanto las modalidades morfológicas como sintácticas y funcionales en la articulación de las palabras en el sintagma. Revísense cuidadosamente su primeros dos capítulos y, específicamente, la segunda unidad “Clases funcionales de palabras” para valorar las inmensas implicaciones gramaticales que requieren estudio en cada diversa lectura del poema. Helena Beristáin. *Gramática estructural de la lengua española*, Limusa, México, 2001, pp. 2-148.

<sup>109</sup> Martín Alonso. *Evolución Sintáctica del Español. Síntaxis histórica del español, desde el iberorromano hasta nuestros días*, Aguilar, Madrid, 1972, p. XII.

vulgar, se hallan en ella compuestos prodigiosos”<sup>110</sup>. En la conjetura de la existencia de estos «compuestos prodigiosos» en el poema, presento en este apartado el resultado de mi interpretación visto a la luz de su metáfora vital y su discurso. Analizaré, sobre todo, la condición metafórica y la intención de adulación en el poema con el fin de validar la presunción de que el obsequio del corazón de la condesa de Galve, como “fino holocausto”, llega, con la versificación del poema, a ser expresivo del milagro del sacrificio de una vida para prolongar, como halago, la del ser amado.

Hice referencia, al mostrar la primera de las tres partes del texto que nos legó Sor Juana con su “Laberinto endecasílabo”, al inicio definitorio, descriptivo, “del tipo de poema y de la pretensión, así como razón de ser del poema”, evidente en el siguiente enunciado: “*Laberinto endecasílabo para dar los años la excelentísima señora condesa de Galve al excelentísimo señor conde, su esposo.*” Es importante esta alusión toda vez que guarda estrecha relación con la nítida intención de contribuir con su poema a la satisfacción y beneplácito de su protectora y del propio virrey, con evidencias del halago, en la celebración de su cumpleaños.

En congruencia con la naturaleza festiva de su época, Sor Juana construye un poema basado en los cimientos de la intención de halagar, soportado en las columnas de su versificación y en la práctica y la técnica comunicativas, con el recubrimiento de la forma plural del laberinto y los elementos métricos elegidos. Como en el apartado relativo a la versificación y métrica fue visto con detalle, el laberinto poético de Sor Juana corresponde a las forma métricas que adopta, es decir: la de un romance heroico, real o endecasílabo, por su lectura en once sílabas métricas; la de su estructura tradicional, conformada por versos de ocho sílabas métricas, y la que lo transforma en un romance hexasílabo, endecha o romancillo, por su metro de seis sílabas.

Presentaré las estrofas del poema y, a partir de ellas, haré mi ejercicio de interpretación. En las dos cuartetas iniciales identifico una narración de hechos y la metáfora de contenido vital que da fuerza expresiva y semántica conductora al resto del poema.

---

<sup>110</sup> Baltasar Gracián. *Op. cit.*, p. 1245.

- Amante,—caro,—dulce Esposo mío,  
festivo y—pronto—tus felices años  
alegre—canta—sólo mi cariño,  
dichoso—porque—puede celebrarlos.
- Ofrendas—finas—a tu obsequio sean  
amantes—señas—de fino holocausto,  
al pecho—rica—mi corazón, joya,  
al cuello—dulces—cadenas mis brazos.

Es de destacarse en esta parte del poema lo esencial de la narración, esto es, la descripción de los hechos: la esposa del conde de Galve celebra con cariño el cumpleaños de su esposo; le obsequia su vida misma al otorgarle un singular obsequio; le regala un simbólico collar formado por sus brazos como cadena y su propio corazón como joya; en síntesis, a manera de holocausto, le otorga su propia vida como halago en su cumpleaños. Se trata de una metáfora explícita. Encontramos en el segundo cuarteto los dos términos de ésta: el literal y el figurado. Revisada la metáfora en los niveles definidos por I.A. Richards<sup>111</sup>, es precisamente en el conjunto representativo del sustantivo collar, formado por los vocablos joya, cuello y cadenas, en donde hallamos el *tenor*; es decir, aquello a lo que la metáfora se refiere, el término literal. Los elementos que componen el collar, corazón y brazos, son el vehículo, esto es, lo que se dice, el término figurado. El fundamento, entendido como la relación existente entre el tenor y el vehículo, está expuesto en la palabra holocausto. En otras palabras, la estrofa describe el hecho constitutivo de un sacrificio al colocar el corazón, símbolo de vida, en el singular collar que forman los brazos y el desprendimiento lógico implícito en el regalo. La condesa da, en el abrazo, su propia existencia al esposo, en la celebración de su cumpleaños. Los hechos, en resumen, son: la celebración del cumpleaños, la integración del collar como obsequio y el sacrificio de la entrega. No hay todavía argumentación, hay descripción de hechos. La genial configuración del collar, el implícito obsequio de la propia vida de la virreina, la estructura laberíntica del poema desde su inicio, así como la versificación y la rima en

---

<sup>111</sup> I.A. Richards. *The meaning of meaning : a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism / By... and I.A. Richards*, Harcourt Brace, New York, 1925.

cada forma métrica cumplen el propósito de deleitar a quien lea o escuche la expresión poética del “Laberinto endecasílabo”, particularmente al destinatario, objeto de ser halagado, toda vez que es su esposa, emisora del mensaje, quien promueve y narra los hechos. El lector o escucha bien puede situarse en la posición de halagado y deleitarse en la simultaneidad de la rima y musicalidad asociada al sentido de la valiosa ofrenda que recibe. Sor Juana, con encomio, me parece a mí, logró esta primera parte de la conformación del poema con esta metáfora en la que asoció términos, que habitualmente no se vinculan, para construir un collar: los brazos, en su semejanza a las cadenas que, al abrazar, toman la forma de la alhaja e incrustada en ellos, como joya, el corazón<sup>112</sup>, que asume, por su significación vital, cósmica y erótica, la forma más valiosa del conjunto. La poeta ha logrado una narración, en metros diferentes que al crecer se embellecen en forma y, en cada uno, alcanza la coposición de *semas* (“unidades mínimas de significado”<sup>113</sup>), situada en los campos material y conceptual o semántico, que logra la identidad de dos significados, “paralelamente a la no identidad de los significantes”<sup>114</sup>, en los binomios collar-brazos; joya-corazón; corazón-vida; obsequio-holocausto. Es una narración que deleita.

En las siguientes cinco estrofas del poema, visto como discurso, aprecio la argumentación, identificada como la parte más importante de éste “porque en ella se concentra y resume la materia de que trata el mismo”<sup>115</sup>. Esta parte fue meticulosamente cuidada por Sor Juana. Nótese cómo, sin perder la armonía isométrica, en endecasílabos, octosílabos y hexasílabos, logra vincular los tres elementos constitutivos de la

---

<sup>112</sup> Juan-Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, entre las diferentes posibilidades de significación de “collar” y “corazón”, la mayor parte aplicables al poema, puntualiza que el collar es “un símbolo de relación y ligazón, cósmico y social [...] Como el cuello tiene relación astrológica con el sexo, el collar simboliza también un vínculo erótico”; respecto del corazón, destaca: “En el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos [...] En la doctrina tradicional, el corazón es el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro sólo un instrumento de realización”. Estas significaciones, que traducen lo tradicional y permanente, eran vigentes plenamente en el siglo XVII, época del “Laberinto endecasílabo”. Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Labor, Herederos de Juan-Eduardo Cirlot y Grupo Editor Quinto Centenario, Barcelona 1991, Santa Fe de Bogotá, 1994, pp. 142-145.

<sup>113</sup> Término utilizado en congruencia con lo que representa la metáfora como figura retórica, definida por Beristáin en su *Diccionario*. Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 311.

<sup>114</sup> *Id.*

<sup>115</sup> Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 64.

argumentación, a saber: argumentación; confirmación/prueba; confutación. La argumentación ocupa la mayor extensión del poema y está conformada por las cinco estrofas cuartetas siguientes:

- Te enlacen—firmes,—pues mi amor no ignora,  
ufano—siempre,—que son a tu agrado  
voluntad—y ojos—las mejores joyas,  
aceptas—solas,—las de mis halagos.
- No altivas—sirvan,—no, en demostraciones  
de ilustres—fiestas,—de altos aparatos,  
lúcidas—danzas,—célebres festines,  
costosas—galas—de regios saraos.
- Las cortas—muestras de—el cariño acepta,  
víctimas—puras de—el afecto casto  
de mi amor,—puesto—que te ofrezco, Esposa  
dichosa,—la que,—Dueño, te consagro.
- Y suple,—porque—si mi obsequio humilde  
para ti,—visto,—pareciese acaso,  
pido que,—cuerdo,—no aprecies la ofrenda  
escasa y—corta,—sino mi cuidado.
- Ansioso—quiere—con mi propia vida  
fino mi—amor—acrecentar tus años  
felices,—y yo—quiero; pero es una,  
unida,—sola,—la que anima a entrambos.

Presento, a continuación cada una de las subdivisiones de la argumentación en esta pieza poética a partir de su concepción teórica y su identificación en el poema. Desde luego, sólo evocaré los conceptos teóricos en lo pertinente, es decir, exclusivamente en los conceptos reconocidos como presentes en el poema. En primer término haré notar que la argumentación es la parte del laberinto, visto como discurso, en la que “se aducen pruebas y se confutan las tesis del adversario.”<sup>116</sup> En otras palabras, en la parte más importante del discurso encontraremos la aplicación del arte logrado en la versificación en dos modalidades que se complementan y, sin embargo, se oponen: la confirmación/demostración/prueba y, su contrapuesta, la confutación. Nos dice Beristáin: “Precisamente el conjunto

---

<sup>116</sup> Bice Mortara Garavelli. *Manual de retórica*, tr. Ma. José Vega, Cátedra, Madrid, 1991, p. 84.

de las *pruebas* es el esqueleto de la argumentación [...] Suministra razones que procuran convencer”<sup>117</sup>. La confutación, del latín *confutare*, significa “imputar de modo convincente la opinión contraria”. Acerquémonos una vez más al poema: después de la narración de los hechos que implica la singular dación de vida de quien obsequia, la primera cuarteta romance de la argumentación aduce que el agrado del obsequio, el halago, es consecuencia del enlace o abrazo. La adulación implícita, por la máxima significación expuesta en la narración de hechos, que implica con un abrazo dar la vida misma, permite al amor de la condesa ufanarse de proporcionar agrado a su esposo al otorgar al conde de Galve las mejores joyas en la fecha de su cumpleaños: su corazón, su existencia misma, en las significaciones cósmicas, de inteligencia y eróticas fundidas en el vocablo. La siguiente estrofa, cuyo primer verso inicia con “No altivas—sirvan,—”, es una de las dos constitutivas de la confutación. Opone al significado del obsequio, el de otros posibles regalos o condiciones que, se quiere demostrar en el poema, no lo superan. Los acontecimientos de celebración, así se realicen en el ámbito real, demostraciones de “altos aparatos”, de gran repercusión y magnificencia por su costo, sus danzas, vestuario, lucimiento y otros atributos, jamás superarán el regalo de la virreina. La siguiente estrofa, cuyo inicio es: “Las cortas—muestras de—”, amplía la argumentación en la conformación de la *probatio*, es decir en la acumulación de *pruebas*, toda vez que consagra “Dueño” de su esposa al conde de Galve como muestra humildemente minimizada del casto amor de la virreina. La sesión en propiedad da al poseedor de la vida poder sobre ella. La propia obsequiante, al ser considerada a sí misma víctima en el holocausto, acumula elementos a fin de convencer de su cariño en el regalo que da. La cuarteta que continúa, que en su primer verso dice “Y suple,— porque—si mi obsequio humilde”, es, nuevamente, parte de la confutatio. Implica otra oposición supuesta, anticipada, frente al obsequio brindado: supone que el regalo pudiera parecer humilde, insignificante, escaso, toda vez que en lo material no representa valor, y enfatiza, en contraposición, la intención, el cuidado, el propósito del hecho expuesto en la narración de hechos. La última estrofa cuarteta de la argumentación, cuyo primer verso

---

<sup>117</sup> Helena Beristáin. *Op. cit.*, p. 65.

reza “Ansioso—quiere—con mi propia vida”, es una prueba más. Añade a las anteriores, que orientan sobre la magnitud del obsequio, una más: la vida del homenajeado se ampliará con la de la condesa en la sumatoria de las dos existencias y los tiempos implicados. La vida del conde de Galve, en el día mismo de su cumpleaños, por la fusión de los dos seres en uno, el suyo con el otro que le pertenece, se acrecentará.

Hasta aquí, en la argumentación se ha comprobado la existencia, y la conformación cuidadosa en la versificación de Sor Juana, de los dos elementos de la argumentación: las pruebas y la confutación. El poema, como discurso, está técnicamente acabado en sus partes fundamentales. Llegará a su fin con el epílogo. Con los elementos expuestos podemos cerciorarnos que igualmente en la aportación de pruebas y en la reiteración de la importancia de la vida y la del dueño de ésta el lector u oyente ha acumulado suficientes elementos de juicio para percibir que no puede haber, frente a otros, mejor regalo que la vida misma. Se conjugan magistralmente el deleite y las condiciones de halago, de adulación.

La peroración o epílogo es la conclusión del discurso y, en el “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana, efectivamente, corresponde a la última estrofa cuarteta del romance, en sus tres metros. Repasemos el texto.

- Eterno—vive:—vive, y yo en ti viva  
eterna,—para que—identificados,  
parados—calmen—el Amor y el Tiempo  
suspensos—de que—nos miren milagros

En esta parte del discurso, la virreina hace énfasis en la fusión de elementos implícita en el conjunto de versos, enunciada y argumentada ya. Se trata de una fusión única, singular, lograda con el regalo del simbólico collar que ha hecho a su esposo, el conde de Galve. Una fusión de identidades, de vidas, de amor y tiempo, de eternidad e instante (toda vez que la trascendencia de la vida, eterna, queda suspendida en un momento específico «el de la celebración del cumpleaños del virrey»). La comprensión de resultantes de esta ingeniosa y particular fusión de elementos, conforme al razonamiento que obliga, conduce entonces, por lo inusual o portentoso de cada una, a apreciarlas como milagros, es decir, como hechos que no se

explican por causas naturales y, por tanto, son producto de la intervención divina, indiscutible en la época. En cuatro versos Sor Juana alcanza la genialidad de un epílogo completo. Revisemos el logro. Ubicados, así, en el alcance de la última cuarteta del poema podemos confirmar que, si bien, por la brevedad del discurso y extensión de la estrofa, es imposible desarrollar una enumeración de argumentos o temas tratados y al mismo tiempo desplegar amplios enunciados que muevan a la emoción, la Musa, sin embargo, sí logra los dos efectos, al aludir la fusión de dos vidas en una y las circunstancias implicadas (a partir del obsequio de la singular alhaja y los argumentos que enriquecen el alcance de éste), en un epítome que contiene la esencia del poema y que mueve a la emoción. Hace razonar, sin mencionarlos, sobre los hechos narrados, los argumentos presentados y mueve a la emoción del lector u oyente de los versos respecto del halago implícito. Reitero, se trata de un epílogo técnicamente completo, lo alcanzado por Sor Juana al final de su discurso. La conjetura y la presunción enunciadas al inicio de este apartado quedan confirmadas. Es de admirarse la hermosura propia de la agudeza de artificio.

#### *4.6 Posibilidades de lectura del poema conforme a su construcción laberíntica. Modelo matemático de cálculo.*

La estadística es también un elemento de apoyo al análisis del "Laberinto endecasílabo" de Sor Juana. Si bien el empleo de sus métodos proviene de su aplicación casi circunscrita a los asuntos de estado, y de ahí su nombre, su aprovechamiento en la actualidad cubre casi todos los ámbitos del saber humano. El soporte teórico y matemático de las afirmaciones que haré en este apartado puede encontrarse en múltiples textos sobre teoría estadística, métodos estadísticos, probabilidad, probabilidad y estadística, elementos de probabilidad y estadística, etc., al alcance de quienes se interesen en infinidad de campos del conocimiento. Me he respaldado, por lo didáctico de su exposición y lo objetivo en la presentación de problemas, en uno de los textos de la "Serie de Compendios SCHAUM" denominado *Teoría y problemas de teoría y estadística*, de Murray R. Spiegel. Nos aclara el autor en el prólogo de su obra que "los conocimientos matemáticos para

entender totalmente el libro, se limitan a saber aritmética y poseer elementos de álgebra”,<sup>118</sup> de tal manera que será, así lo espero, sencilla la explicación. Sobre estas bases, procuraré hacer de mi explicación la más comprensible para cualquier lector.

El modelo matemático de posibilidades de lectura del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana está basado en el principio universal del conteo de numeración de parejas, base del cálculo combinatorio en el cual si un suceso puede ocurrir de 5 formas y otro suceso puede ocurrir de 7 formas, ambos pueden ocurrir de 35 formas ( $5 \times 7 = 35$ ). Así, si el primer suceso ocurre de 3 formas y el segundo también puede ocurrir de 3 formas, ambos pueden ocurrir de 9 formas ( $3 \times 3 = 9$ ; en otras palabras, 3 al cuadrado = 9; ó 3 elevado a la segunda potencia = 9). Veamos objetivamente este caso. Partamos de los versos 1 y 2 del poema en el siguiente ejercicio:

Ejercicio:

En la pretensión de hacer más sencilla la comprensión de esta práctica imaginemos que se trata de un poema de sólo dos versos; cada verso puede leerse a partir de su texto de metro endecasílabo, octosílabo o hexasílabo, de tal manera que el lector decide cómo hacer la lectura. Cada posibilidad de lectura sería como una fotografía del poema. ¿Cuál sería el número de fotografías que pudieran sacarse al poema según las posibilidades combinatorias? Al conocer la fórmula tendríamos que aplicarla (total de posibilidades de lectura de cada verso (3) elevado a la potencia que corresponde al número de versos (2)). En este caso sería, como se expresó, tres al cuadrado (tres elevado a la potencia 2) lo que corresponde a multiplicar  $3 \times 3 = 9$ . Veamos cuáles son estas 9 posibilidades de lectura, o fotografías al poema, identificadas por el dígito puesto entre paréntesis.

1. Amante,—caro,—dulce Esposo mío,
2. festivo y—pronto—tus felices años

Amante,—caro,—dulce Esposo mío,                      (1) endecasílabo 1 y endecasílabo2  
festivo y—pronto—tus felices años

---

<sup>118</sup> Murray R. Spiegel. “Prólogo”, en *Teoría y Problemas de Estadística. Serie de Compendios SCHAUM*, trad. José Luis Gómez Espadas, McGraw-Hill, Bogotá, 1973, p. III.

—caro,—dulce Esposo mío, festivo y—pronto—tus felices años	(2) octosílabo 1 y endecasílabo 2
—dulce Esposo mío, festivo y—pronto—tus felices años	(3) hexasílabo 1 y endecasílabo 2
Amante,—caro,—dulce Esposo mío, —pronto—tus felices años	(4) endecasílabo 1 y octosílabo 2
Amante,—caro,—dulce Esposo mío, —tus felices años	(5) endecasílabo 1 y hexasílabo 2
—caro,—dulce Esposo mío, —pronto—tus felices años	(6) octosílabo 1 y octosílabo 2
—dulce Esposo mío, —tus felices años	(7) hexasílabo 1 y hexasílabo 2
—dulce Esposo mío, —pronto—tus felices años	(8) hexasílabo 1 y octosílabo 2
—caro,—dulce Esposo mío, —tus felices años	(9) octosílabo 1 y hexasílabo 2

Como puede constatarse son nueve la posibilidades de lectura de estos dos versos conforme a la instrucción de lectura del poema a partir de cada verso, según lo propone la instrucción respectiva y lo decida el lector (endecasílabo, octosílabo o hexasílabo). Si ahora tuviéramos otro suceso (agregar un verso para leer el poema como si fuera de tres versos), además de los dos anteriores, que también ocurriera de 3 formas (las tres posibilidades de lectura por cada verso); entonces los tres sucesos (la lectura del laberinto como si fuera de tres versos) pueden ocurrir de 27 formas ( $3 \times 3 \times 3=27$ ; 3 al cubo= 27; 3 elevado a la tercera potencia = 27). Así, sucesivamente...hasta tener 32 sucesos (la lectura del poema de 32 versos) donde cada uno puede ocurrir de 3 formas; entonces, los 32 sucesos podrían ocurrir de  $3 \times 3 \times 3 \dots \times 3$ , lo que es igual a 3 elevado a la  $32=1,853,020,188,851,841$  posibilidades. Es el principio de las ordenaciones con repetición cuya fórmula es  $O n, r =$  Ordenaciones de n objetos tomados de r en r. Para nuestro caso, se tendrían 32 versos tomados de 3 en 3. Es decir,  $n=32$  y  $r=3$ , por lo que la fórmula sería  $O 32,3$ . Otra forma de verlo es como permutaciones; esto es, como ordenaciones que se presentan con repetición; entonces se llamarían Permutaciones=  $P n, r = r$  elevada a la n; es decir,  $P 32,3=3$  elevado a la

$32 = 1,853,020,188,851,841$  posibilidades. Resulta pertinente agregar, respecto del problema concreto que nos ocupa, lo que Spiegel, al exponer la “Teoría Elemental de la Probabilidad”, nos hace notar para la obtención de probabilidades en sucesos complejos como éste, que resultaría “difícil, pesado o ambas cosas,” si se siguiera la enumeración de los casos, como en el ejemplo mostré, de tal manera que advierte: “para facilitar esta tarea es preciso echar mano de los principios básicos del *análisis combinatorio*”<sup>119</sup>. Ese es el soporte del modelo matemático que he utilizado.

En síntesis, el principio matemático en el cual se basan las posibilidades de arreglar los ocho cuartetos (32 versos), en el número de formas métricas a leer por verso=3, corresponde a la operación de elevar 3 a la potencia 32 que, al efectuarse las operaciones, da como resultado 1,853,020,188,851,841 posibilidades de lectura del poema; o sea, más de un trillón de salidas del laberinto, algo prácticamente inconcebible, una cifra inagotable en cuanto a las posibilidades físicas de su realización<sup>120</sup>; algo todavía menos imaginable desde el punto de vista de las repercusiones semánticas de su diversa interpretación. Ese es el enigma oculto de la construcción del poema, tal como lo expresa el texto del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana conforme a las instrucciones aludidas en la convencional segunda parte en la que ha quedado dividido el poema para su análisis.

---

<sup>119</sup> Murray R. Spiegel. “Teoría Elemental de la Probabilidad”, en *Teoría y Problemas de Estadística. ...*, p. 103.

<sup>120</sup> Nótese la semejanza existente con el cálculo de salidas del ajedrez, y lo sorprendente de sus resultados, en la revisión de lo expuesto en el Apéndice C.

## 5. CONCLUSIONES

Así como muchos de los principios de la *Poética* de Aristóteles sobre el arte literario son en nuestros días todavía vigentes, varias de las reflexiones de Gracián sobre el ingenio y la agudeza poseen esta permanencia. El “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana Inés de la Cruz las hace presentes.

Desde innumerables ángulos se ha observado y escrito sobre la obra sorjuanina; sin embargo, es una realidad la ausencia de un tratado o estudio literario exclusivamente dedicado al proceso de versificación y la métrica empleados por Sor Juana. Esto no quiere decir que no se hayan estudiado con propiedad estos aspectos, sólo nos hace ver que lo escrito sobre el particular forma parte de obras de un alcance mayor. Evaluada la magnitud de su obra lírica, causa extrañeza que los manuales más recientes sobre métrica española, tales el de Antonio Quilis, Domínguez Caparrós, Díez Echarri y otros reconocidos autores se ocupan en un muy reducido espacio, o no mencionan la obra lírica de la llamada Décima Musa. En este tipo de publicaciones, el antecedente más amplio y próximo lo constituye la *Métrica Española* de Tomás Navarro Tomás publicada en 1956. No obstante, en otro tipo de obras, investigaciones y análisis, algunos muy recientes, encontramos una mayor aproximación al terreno lírico de Sor Juana tanto en lo general de su lírica como en lo específico del “Laberinto endecasílabo”. Son notables las aportaciones de Antonio Alatorre, Octavio Paz y Georgina Savat de Rivers, entre los más destacados.

En referencia exclusiva al laberinto poético escrito por Sor Juana por encargo de doña Elvira de Toledo, la condesa de Galve, para celebrar los años del virrey, su esposo, en 1689, es innegable que el poema cumple las condiciones propias del entorno y la poesía festiva de su tiempo. Al respecto, la investigación lleva a concluir como relevantes varios aspectos: Sor Juana vivió un restringido mundo de contacto social hacia el ambiente popular, pero de desempeño destacado y meritorio en el ámbito culto, tanto religioso como profano; la monja jerónima se convierte en hija consentida de virreyes y virreinas en ese mundo del Barroco y produce por encargo; en el ambiente festivo propio de la época y en su universo de manifestaciones y sentimientos opuestos, la poeta produce su “laberinto endecasílabo”, como gran parte de su obra, para complacer a sus protectores; el texto

expresivo de la adulación, como ocurre en el poema laberíntico que escribe, es necesidad vital de quien depende del poderoso en cumplimiento de la función del halago, característica del siglo XVII; la tolerancia de la iglesia hacia la monja deriva de la buena relación de la Musa con los virreyes; además de sus poemas, su teatro está íntimamente ligado a la Corte y al mundo del Barroco. Es precisamente el medio en que la poeta logró desenvolverse lo que le permite “fructificar sus talentos”. La herencia culta del humanismo decadente favorece el desarrollo de su lírica.

La figura del laberinto constituye una tradición muy antigua y ha trascendido a las ciencias y a las artes. Es amplísimo el espectro del conocimiento cubierto bajo esta tradición y es evidente su peso específico en el ámbito literario correspondiente a la lírica. En la época de Sor Juana este tipo de artificios fue usado por parte de los más destacados poetas de la época. La poetisa recibió este incentivo en la producción de su “Laberinto endecasílabo”. Juan Caramuel, Paolo Santarcangeli, Díez Borque, Màrius Serra y Francisco J. Martínez, destacan como investigadores y autores de los más amplios estudios que sobre la tradición del laberinto y sus modalidades se han escrito. De las múltiples clasificaciones aplicables, es de concluirse que el “Laberinto endecasílabo de Sor Juana encuadra en tres de las divisiones posibles en este vasto universo: es visual; sigue la mecánica de “textos podados”; corresponde a la expresión de lectura del modelo de ajedrez, tanto en lo relativo a las salidas del laberinto como en sus posibilidades de análisis matemático.

Como nos lo recuerda Alberto Porqueras Mayo, entre sus numerosas reflexiones cuando trata lo concerniente al problema de la verdad poética en la Edad de Oro, el principio fundamental de la *Poética* de Aristóteles “es la imitación, la palabra griega aclimatada en todos los idiomas es *mimesis*”.<sup>121</sup> Esta puntualización da pie a respaldar en estas conclusiones lo normal que resulta este fenómeno en el proceso de versificación, desde los tiempos clásicos, como ocurrió también en los Siglos de Oro y perdura hasta nuestros tiempos. La mimesis en Sor Juana, al construir su laberinto poético toma un modelo, en este caso el de Salazar y Torres, el reconocido dramaturgo y poeta calderonino, y hace un poema singular, inigualable,

---

<sup>121</sup> Alberto Porqueras Mayo. *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1992, p. 95.

hermoso e inagotable. Las características estructurales, de versificación y de métrica descartan la copia fiel o burda producto del encargo, de la premura, de lo casero, del género fácil y otros atributos mal aplicados al poema. El fragmento de la “Loa para la comedia de *Elegir al enemigo*” correspondiente a los versos de Agustín de Salazar y Torres no tiene esa denominación, ni la estructura laberíntica, ni la forma estrófica, ni la rima, tampoco coincide en la forma de versificación, ni en su temática, características morfológicas y semántica o algún otro elemento que pueda asociarse al “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana, conforme a las razones expuestas.

El poema sorjuanino corresponde a la modalidad de “textos podados” ya que la obtención de los versos octosílabos y hexasílabos parte de la supresión de los elementos del texto situados a la izquierda del “orden de rayas” a partir del endecasílabo. Este laberinto también resulta pertinente situarlo en el tipo de los que encuadran para leerse conforme al modelo de ajedrez. Así, las posibilidades de lectura del laberinto poético barroco de la Musa no se reducen a la lectura de tres poemas en uno, que ya constituye un prodigio de habilidad e ingenio literarios y de destreza técnica, sino que esta expectativa se rebasa.

Mediante el análisis de su métrica se constata que los versos son isométricos en las tres modalidades del romance —heroico o real, en su metro endecasílabo; el romance, tradicional, elaborado con versos octosílabos y; el romancillo o endecha de hexasílabos— y, dependiendo de la opción de lectura que se adopte, podrán modificar su condición isosilábica. La destreza técnica es evidente, baste recordar en estas conclusiones la cancelación de la pausa métrica obligatoria que corresponde al verso 25, encabalgado con el 26 y la disolución de la forma métrica aparentemente irregular al crear una sinalefa que propicia la unión de los dos versos, exclusivamente en los metros octosílabo y hexasílabo. El análisis acentual acreditó orden, lenguaje, expresión fónica, armonía, concatenación de palabras, sensación placentera, conjuntados en el ritmo del poema. Asimismo, queda demostrada la medida en que se afecta el ritmo del poema al variar la lectura de los versos en función del metro elegido en cada uno de los componentes aludidos. La certeza es: cada lectura tendrá un ritmo diferente. De la revisión de su composición

morfológica y de los matices que adopta cada verso del poema, con repercusiones en su significación, en sus tres modalidades métricas, se concluye que todo verso en el poema será diferente en lo morfológico y en lo semántico, según opte el lector por el hexasílabo, el octosílabo o el endecasílabo; cada lectura al tener un matiz significativo diferente modificará la totalidad semántica del poema; la lectura del verso endecasílabo siempre será la más completa, la más rica; a mayor metro más amplia significación, sin que el poema —así se leyera exclusivamente en hexasílabos— pierda su esencia; la adición o supresión de palabras en el poema implica la conjunción de vocablos de diferente valor gramatical —artículos, sustantivos, adjetivos, adverbios, preposiciones, verbos, etc.— y, por tanto, su articulación en los sintagmas, al seguir diversas formas de distribución, pueden modificar su función y subordinación, entre otras posibilidades. Esta circunstancia da elementos complementarios de juicio en la visión integral del poema. Cada lectura, cada salida del laberinto, constituye un conjunto diferente, un poema distinto, por los diversos matices significativos que combina. El ejercicio de interpretación del laberinto poético barroco de Sor Juana en función de su metáfora vital, su discurso y las evidencias de halago confirma, a mi juicio, las presunciones previas relativas a los “componentes prodigiosos” presentes en el poema. Vistas tanto la narración de hechos, la integración de su peculiar metáfora, la argumentación soporte del contenido simbólico y su breve epílogo integrador de significados y emociones, el poema se confirma como producto de una versificación que acredita excelencia en su ejecución. Los treinta y dos versos agrupados en ocho estrofas validan la destreza técnica y la magistral forma de hacer versos de la autora para mostrarnos cómo, en un poema tan pequeño, se pueden tener elementos suficientes para adular a un soberano en una de las condiciones más sensibles del ser humano: su propia vida. El adjetivo de “insulso” aplicado al poema carece de soporte. Así, apreciamos, con deleite, el regalo de un singular collar en un abrazo significativo del obsequio del corazón de la condesa de Galve, como “fino holocausto”, en una pieza poética de tal manera construida que nos permite concluir lo expresivo del milagro del sacrificio de una vida para prolongar, como halago, la del ser amado.

El número de las posibilidades de lectura del laberinto poético, herencia de la monja jerónima, constituye un hallazgo y una impactante sorpresa. No existen antecedentes publicados sobre el tema. Su cálculo es sencillo en los términos establecidos en el matemático *análisis combinatorio*. El enigma oculto de la construcción del poema —tal como lo expresa el texto del “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana conforme a las instrucciones aludidas en la convencional segunda parte en que ha quedado dividido el poema para su análisis— queda descifrado. En resumen, existen más de un trillón de salidas del laberinto, un universo prácticamente inimaginable, una cifra inagotable en cuanto a las posibilidades reales de su ejecución; algo todavía más difícil de concebir desde el punto de vista de las repercusiones rítmicas, morfológicas y semánticas mostradas en este trabajo en el análisis de su diversa interpretación.

El laberinto poético de la Musa es, como la palabra en el lenguaje, signifiante y significado e implica también que la presencia o ausencia de las palabras y su construcción, como tales, sean igualmente significantes. Podemos reconocerlo, el laberinto edificado por Sor Juana, —una construcción basada en los cimientos de la intención de halagar, soportada en las columnas de su versificación y en la práctica y la técnica comunicativas, con el recubrimiento de la forma plural del laberinto y los elementos métricos elegidos por la Musa— es expresión de la agudeza de artificio definida por Gracián y del “alarde de destreza técnica” descubierto por Tomás Navarro.

En síntesis, la estructura del poema, su versificación y su métrica, respaldadas en la tradición, hacen posible que en el laberinto poético barroco de la llamada Décima Musa se conjuguen lo lúdico del pasatiempo, el juego de palabras, lo deleitable de la poesía, lo ingenioso de la creatividad humana en la superación del reto, la destreza técnica de la poeta, la precisión matemática y la agudeza del artificio literario. Algunos de los principios fundamentales de la *Poética* de Aristóteles y de la *Agudeza y Arte de Ingenio* de Gracián se confirman en el “Laberinto endecasílabo que nos ha legado Sor Juana Inés de la Cruz.

## Bibliografía

- Alatorre, Antonio, "Avatares barrocos del romance", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo XXVI, Núm. 2, 1977.
- "Avatares del verso alejandrino", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo XLIX, Núm. 2, 2001.
- Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007.
- "Introducción y edición", en *Juana de Asbaje. Contribución al Centenario de la Independencia de México. Amado Nervo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994 (Primera edición: Madrid 1910).
- "Perduración del «ovillejo cervantino»", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo XXXVIII, 1990.
- "Reseñas. Agustín de Salazar y Torres. *Elegir al enemigo*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo LII, Núm. 1, 2004.
- Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, El Colegio de México El Colegio Nacional y la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, 2 vols.
- "Un tema fecundo: Las «encontradas correspondencias»", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo LI, Núm. 1, 2003.
- Alcalá Campos, Raúl. *Hermenéutica, analogía y significado. Discusión con Mauricio Beuchot*, Surge, México, 2000.
- Alonso, Martín. *Evolución sintáctica del español. Sintaxis histórica del español desde el iberorromano hasta nuestros días*, Aguilar, Madrid, 1972.
- Arellano, Ignacio y Eduardo Godoy, editores, *Temas del Barroco Hispánico*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Indiana. Ediciones del Centro de Estudios Indianos), Navarra, 2004.
- Ballón Aguirre, Enrique. *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas*, UNAM (Coordinación de Humanidades, Estudios de Cultura Iberoamericana Colonial), México, 2003.

- Benjamín Barajas. *La poesía*, Edere, México, 2006.
- Barajas, Mario. "Los tres círculos de Sor Juana o De cómo adiestrar el espíritu", en *Sor Juana, 300 años en la inmortalidad: ensayos y partituras*, Centro Yucateco de Escritores Instituto de Cultura de Yucatán Talleres Gráficos del Sudeste, Mérida, México, 1995.
- Benassy-Berling, Marie Cecile. "El Universo filosófico de Sor Juana", en *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz (pp. 131-156)*, UNAM, México, 1983.
- "Sobre la génesis de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Revista de las Indias*, vol. XLIV, núm. 174, Julio-diciembre, 1984.
- "Sor Juana Inés de la Cruz, las monjas del convento y el arzobispo: libros, dinero, devoción", en *Revista de las Indias*, vol. XLVI, núm. 177, Enero-junio, 1986.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 2004.
- Beuchot, Mauricio. *Elementos de semiótica*, Surge, México, 2001.
- Bravo Arriaga, María Dolores. "Las loas cortesananas de Sor Juana o La metáfora de la adulación", en *Tema y variaciones de literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 1996.
- Buxó, José. *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*, Renacimiento, Madrid, 2006.
- Cañas Murillo, Jesús. "Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Aproximaciones a Sor Juana*, ed. de Sandra Lorenzano, Universidad del Claustro de Sor Juana y Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Castro Leal, Antonio, "Edición y prólogo", en *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía, teatro y prosa*, Porrúa (Colección de escritores mexicanos), México, 2000.
- Cázares Hernández, Laura, y María Christen, Enrique Jaramillo Levi, Leticia Villaseñor Roca, Luz Elena Zamudio Rodríguez. *Técnicas actuales de investigación documental*, Trillas, México, 2004.
- Cirlot Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, Herederos de Juan-Eduardo Cirlot y Grupo Editor Quinto Centenario, Barcelona 1991, Santa Fe de Bogotá, 1994.
- Corona Marzol, Gonzalo. *Métrica regular española*, Egido, Zaragoza, 2002.

- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica)-Real Academia Española- Centro de Estudios para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, 2006.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas. Lírica Personal*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, Tomo I, 1995.
- Obras completas*, prólogo de Francisco Monterde, Porrúa, México, (Colección "Sepan Cuantos...", 15ª edición respecto de la de 1969) 2007.
- Poesía Lírica*, edición de José Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 1992.
- Primero sueño y otros escritos*, Prólogo, bibliografía y notas de Elena del Río Parra, Fondo de Cultura económica, México, 2006.
- Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Fontamara, México, 2000.
- De la Maza, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: biografías antiguas, La Fama de 1700, noticias de 1667 a 1892/Revisión de Elías Trabulse*, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), México, 1980.
- Devoto, Daniel. *Para un vocabulario de la rima española*, Publication du séminaire d'études médiévales hispaniques de l'université de Paris-XIII, Paris, 1995.
- Díez Echarri, Emiliano. *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la Historia del verso español*, Aldecoa, Madrid, 1970.
- Diccionario Crítico de Ciencias Sociales* (Francisco J. Martínez Martínez, Universidad Nacional de Educación a Distancia), Internet: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/L/laberinto.htm>.
- Diccionario de Autoridades. Real Academia Española*. Gredos, Madrid, 1984, 3 vols.
- Diccionario Enciclopédico Espasa*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 24 vols.
- Diccionario Esencial de la Lengua Española*. Larousse Planeta, México, 1994.
- Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de Métrica Española*, Alianza, Madrid, 2004.

- Estudios de Métrica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1999.
- Métrica Española*, Síntesis, Madrid, 1993.
- Díez Borque, José María. "Sor Juana Inés de la Cruz y la poesía celebrativa de artificio", en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Reichenberger-Kassel (editado por Mónica Bosse-Barbra Potthast-André Stoll), Universität Bielefeld und des Ministeriums für Scjhudle und Welterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 1999.
- Farré Vidal, Judith. *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Edition Reichenberger, Kassel, Germany, 2003, 2 vols.
- Fernández, Sergio, editor y compilador, *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, Secretaría de Educación Pública (SEPSETENTAS), México, 1972.
- Glantz, Margo. "Cronología de la vida y obra de Sor Juana", en *Sor Juana Inés de la Cruz: La autora*, Internet "Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.", [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/sorjuana/pcuartonivel.jsp?autor=sorjuana&conten=cronologia&pagina=cronologia\\_2.jsp](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/sorjuana/pcuartonivel.jsp?autor=sorjuana&conten=cronologia&pagina=cronologia_2.jsp).
- Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, Grijalbo, UNAM, México, 1995.
- Gordillo Vázquez, Ma. del Carmen. *El Léxico "El laberinto de la fortuna"*, Universidad de Córdoba, Córdoba, Esp., 1992.
- Gómez de Silva, Guido. *Diccionario Internacional de Literatura y Gramática*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Gómez Redondo, Fernando. *Artes poéticas medievales*, Laberinto, Madrid, 2000.
- Gonzalez Boixo, José Carlos, "Análisis de su poesía", en *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía Lírica*, edición de José Carlos González Boixó, Cátedra, Madrid, 1992.
- Gracián y Morales, Baltasar. "Agudeza y Arte de Ingenio. Discurso III", en *Baltasar Gracián. Obras Completas*, estudio preliminar, edición, bibliografía y notas e índices de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1967.

- Huerta Calvo, Javier. "Estudio preliminar", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Sección de «Clásicos» a cargo de José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1985.
- Infantes, Víctor. "Texto introductorio", en *Laberintos/Juan Caramuel*, Visor, Madrid, 1981.
- JSTOR (según su diminutivo en inglés para *Journal Storage*) Base de datos. William G. Bowen y Kevin Guthrie, Universidad de Princeton y Royal Society of London for Improving Natural Knowledge (en español Sociedad Real para el Avance de la Ciencia Natural. Internet: <http://www.jstor.org/action/doBasicResults?hp=25&la=gw=jtx&jcpsi=1&Query=+Sor+Juana+In%C3%A9s+de+la+Cruz&slq=+Sor+Juana+In%C3%A9s+de+la+Cruz&dc=All+Disciplines&si=26&jtxsi=26>.
- Lara, Luis Fernando, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio, editores, *De amicitia et doctrina: homenaje a Martha Elena Vernier*, El Colegio de México, México, 2007.
- López Aguilar, Enrique. "Alrededor de un papelillo llamado *El Sueño*", en *Texto crítico 40-41, Enero-diciembre*, Universidad Veracruzana (Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias), 1989.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1969.
- Lorenzano, Sandra, editora, *Aproximaciones a sor Juana*, CFE, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2005.
- Luiselli, Alexandra. "Clasificación barroca de Sor Juana Inés de la Cruz", en *El sueño Manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, Universidad Autónoma de Estado de México, Gobierno del Estado de México, 1985.
- "Prefacio", en *El sueño Manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, Universidad Autónoma de Estado de México, Gobierno del Estado de México, 1993.
- Macrí, Oreste. *Ensayo de métrica sintagmática (ejemplos del "Libro del buen amor" y del "laberinto de Juan de MENA")*, Gredos, Madrid, 1969.
- Malmberg, Bertil. *Los nuevos caminos de la lingüística*, Siglo XXI, México, 1983.
- Marquet, Antonio, Coordinador editorial, en *Temas y variaciones de Literatura*, homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en 1995,

- Universidad Autónoma Metropolitana. Azcapotzalco (División de Ciencias y Humanidades), México, 1996.
- Martínez Martínez, Francisco J. "Laberinto", en *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*, dir. Román Reyes, Universidad Nacional de Educación a Distancia Universidad Complutense de Madrid (Laberinto, Proyecto Crítico de Ciencias Sociales), Internet (en línea): <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/L/laberinto.htm>.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Crítica de críticas sorjuanianas*, recopilación e introducción de Octaviano Valdés, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México, 2000.
- "Prólogo", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Lírica Personal*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Merlo, Juan Carlos. "La obra dramática", en *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Escogidas* (edición, selección, notas, bibliografía y estudio preliminar de Juan Carlos Merlo), Bruguera, Buenos Aires, 1972.
- MLA Bibliography, Executive Director, Michael Spinella, New York, NY and Ann Arbor, Michigan University. Internet: <http://www.oclc.org/support/documentation/firstsearch/databases/dbdetails/details/MLA.htm>.
- Monterde, Francisco, Francisco Monterde. "Prólogo", en *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*, Porrúa, México, (Colección "Sepan Cuantos...", 15ª edición respecto de la de 1969) 2007.
- Montes de Oca Navas, Elvia. *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliohemerografía*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México, 2002.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*, tr. Ma. José Vega, Cátedra, Madrid, 1991.
- Navarro Tomás, Tomás. *El arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1965.
- "Los versos de sor Juana", en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Crítica, Barcelona, 1988 (Tomo I. Época Colonial).
- Manual de Entonación Española*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- *Métrica Española*, Guadarrama, Madrid, 1972.

- Olivares Zorrilla, Rocío. "El sueño y la emblemática", en *Literatura Mexicana*, vol. VI, núm. 2, págs.367-398, Universidad Autónoma de Chapingo/ FFyL, UNAM, México, 1995.
- Orozco Linares, Fernando. *Gobernantes de México*, Internet "La página de Aimé" (en línea), <http://usuarios.lycos.es/aime/30virrey.html>.
- Paz, José L. G. de. "Hubo otros Mendoza con importancia en la Historia de España y América", en *Mendoza Poderosos Señores*, Internet (en línea): [http://www.uam.es/personal\\_pdi/ciencias/depaz/mendoza/galve8.htm](http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/galve8.htm).
- Paz, Octavio. "Presentación", en *Sor Juana Inés de la Cruz, Agustín de Salazar y Torres. La segunda Celestina. Una comedia perdida de sor Juana*, Edición, prólogo y notas de Guillermo Schmidhuber, con la colaboración Olga Martha Peña Doria, Vuelta, México, 1990.
- Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Perelmuter Pérez, Rosa. *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz: estrategias retóricas y recepción literaria*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica), Madrid, 2004.
- Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*. UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 1982.
- Pfandl, Ludwig. *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963
- Poot Herrera, Sara. "En cada copla una fuerza/en cada verso un hechizo: Los romances de sor Juana", en *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano.1995*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1995.
- Puccini, Darío, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, tr. Esther Benítez, FCE (Lengua y Estudios Literarios), México, 1999.
- Quillis, Antonio. *Métrica Española*, Ariel, Barcelona, 2004.
- Rivera, Agustín, *Principios críticos sobre el Virreinato de la Nueva España y sobre la Revolución de Independencia*, Secretaría de Educación Pública, México, (Primera reimpresión de la edición correspondiente a

- 1922, del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación) 1988.
- Rojas Garcidueñas, José. *Sor Juana Inés de la Cruz. La poesía del Barroco*, sobretiro de la revista Universidad No. 14-15, Monterrey, N. L., 1957.
- Salazar, Sergio. "Los Misterios de Sor Juana", en *Sor Juana, 300 años en la inmortalidad*, Jorge Lara R. editor y Centro Yucateco de escritores A. C., 1995.
- Sánchez Robayna, Andrés. "Prólogo", en *Para leer "Primero sueño" de sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Santarcangeli, Paolo. *El libro de los laberintos. Historia de un mito y de un símbolo*, Siruela, Madrid, 1997.
- Saucedo Zarco, Carmen. *Grandes Protagonistas de la Historia Mexicana Sor Juana Inés de la Cruz*, Planeta, México, 2002.
- Savat de Rivers, Georgina. "Los problemas de *La segunda Celestina*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, México, Tomo XL, Núm. 1, 1992.
- "Mujeres nobles del entorno de Sor Juana", en *En busca de Sor Juana*, Internet: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12030526517822617765213/p0000002.htm?marca=Elvira%20condesa%20de%20Gave#349>.
- "Sor Juana: mujer barroca, intelectual y criolla", en *Coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano (pp. 375-395)*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Méx., 1995.
- "Sor Juana y su *Sueño*: antecedentes científicos en la poesía española del Siglo de Oro", en *Cha*, vol. 310, Madrid, abril de 1976.
- Serra, Màrius. *Verbalia, Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Península, Barcelona, 2001.
- Serrato Córdova, José Eduardo. *Juegos de ingenio y erudición en Primero Sueño*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Hallazgo de una obra perdida de Sor Juana: la gran comedia de la segunda Celestina*, edición de la comedia Olga Martha Peña Doria con la colaboración de Tadeo Stein, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, México, 2006.

- Spiegel, Murray R. "Prólogo", en *Teoría y Problemas de Estadística. Serie de Compendios SCHAUM*, trad. José Luis Gómez Espadas, McGraw-Hill, Bogotá, 1973.
- Uribe Rueda, Álvaro. "Sor Juana Inés de la Cruz o la culminación del Siglo Barroco en las Indias", en *THESAURVS del Instituto. Boletín Caro y Cuervo, Tomo XLIV, núm. 1, Enero-abril, págs. 112-148*, Bogotá, 1989.
- Wissmer, Jean-Michel, *Las sombras de lo fingido: Sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*, prólogo de Elías Trabulsee, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México, 1998.

## Mi testimonio de gratitud

A l muy apreciado amigo y destacado profesor,  
Doctor Alejandro Higashi, por su valiosa enseñanza,  
atinada asesoría, amable conducción y docta guía.

A la siempre atenta y distinguida profesora,  
Doctora María José Rodilla, por su esmerada lectura,  
cuidadoso análisis y contribución valiosa.

Al reconocido y bien calificado profesor,  
Doctor Gustavo I llanes, por su diligente lectura, buen  
consejo y motivación de origen.

Al acreditado profesor y prestigioso crítico literario,  
Doctor Evodio Escalante, por su amena plática,  
oportuna orientación y desinteresado apoyo,

A l querido compadre, entrañable hermano y amigo,  
Doctor Néstor I slava, por su ayuda y validación de datos  
en la elaboración del modelo matemático.

Al dilecto, muy querido amigo y profesor,  
Roberto Gómez Beltrán, por sus reiteradas muestras de  
amistad sincera.

## **Mi testimonio de amor**

A mi amante y adorada esposa,  
Doctora Susana Elvira Langagne Gutiérrez, por su  
invaluable comprensión, prudente tolerancia e incondicional  
presencia en cada instante de mi ser.

A mis extraordinarios, singulares y amados hijos,  
Nadine Pamela, Luis Gilberto y Susana Ivonne, por  
sus siempre presentes manifestaciones de cariño verdadero y  
su respaldo moral.

A mis siempre amados hermanos,  
Jairo Enrique, Misael Roberto, Carmen Stella,  
Manuel Guillermo, Irene Guadalupe, José Arturo y  
Jaime, por su ayuda, sin limitación alguna, en todo  
momento de mi vida.

A mis inapreciables y amados padres,  
Lucrecia Ovalle y Luis Jiménez, por la vida que me da  
razón de ser y su ejemplaridad de acciones en la procuración  
de mi felicidad.

A los demás integrantes de mi familia, cercana y distante,  
por estar siempre aquí.

## **Mi testimonio de afecto**

**A mis queridos compañeros y amigos, egresados de la Escuela Secundaria No. 13, de la Ciudad de México, por su estima, motivación y apoyo solidarios.**

**A mis profesores y compañeros de la Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, por sus atenciones y permanentes manifestaciones de respaldo afectuoso.**

**A mis amigos partícipes de la fuerza y chispa del cuarzo y el pedernal, por su compañía y apoyo de muchos años.**

**A todos mis amigos, sin distinción de origen, por cada hecho que los acredita como tales.**

### LA MÉTRICA EMPLEADA POR SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN FUNCIÓN DE UNA TAXONOMÍA.

Nos hace saber Navarro Tomás que, entre los metros comunes, el más utilizado por sor Juana fue el octosílabo, "cuyas modalidades rítmicas combinó en sus romances, décimas, redondillas y quintillas". El segundo lugar en frecuencia, que asimismo nos aproxima a nuestro objeto de estudio, lo atribuye al endecasílabo, "del cual se sirvió principalmente en sonetos, silvas y sextetos de endecasílabos y heptasílabos". Tercer lugar da al hexasílabo, "utilizado por la autora en numerosas poesías profanas y religiosas en forma de simples romancillos". Nótese que son estos tres metros, precisamente, los que se emplean en cada verso del "Laberinto endecasílabo" de Sor Juana. El último término, dentro de los metros comunes, lo asigna al heptasílabo, "utilizado por la poeta en romances ordinarios, en romances con estribillo, en endechas reales con terminación endecasílabo y en otra especie de endechas". Al referirse a los "metros especiales" señala que sor Juana se inclina por "ensayar formas originales o poco conocidas en la versificación de su tiempo". La más importante, a su juicio, es el decasílabo dactílico, destaca también otros decasílabos con diversa acentuación. Vista la versificación en sor Juana en función de la taxonomía que los diversos críticos y estudiosos hacen de la poesía sorjuanina, presentaré algunas de sus características a partir de la descripción de su estructura estrófica. Me respaldaré en la identificación y clasificación de la lírica de sor Juana, contenida en el libro *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, que ordena sus piezas poéticas según su forma y, dentro de ésta, en función de los tipos de asunto; me apoyaré también en la sencilla, pero muy precisa, definición de cada uno de los tipos de estrofa, que hace Navarro Tomás en su "Repertorio de Estrofas" contenido en su libro *El Arte del verso*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tomás Navarro Tomás. *El arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1965, pp. 93-161. Todas las definiciones utilizadas en esta parte del trabajo serán tomadas de esta obra, por lo que ya no se harán nuevas referencias a la fuente.

Sor Juana emplea una gran variedad de formas estróficas. Escribió casi toda su vida, pero es, desde el año 1680 hasta el 1688, el período en que la insigne monja vivió su época de mayor producción literaria, en la que abundan sus admirables sonetos, endechas, glosas, quintillas, décimas, redondillas, ovillejos amorosos, religiosos, filosóficos y satíricos, numerosos romances y otras composiciones como su obra más compleja y muy estudiada, la silva denominada "Primero sueño". Como se sustentó, la poesía lírica de Sor Juana alcanza hoy, en el proceso evolutivo de las diversas compilaciones de los eruditos, las trescientas setenta piezas. Para ordenar esta exposición desde el enfoque taxonómico, daré la definición de las principales formas estróficas empleadas por Sor Juana y, en cada una, haré referencia a su expresión en la obra de la autora. El orden que seguiré no es el de la importancia sino el de mayor a menor frecuencia en su empleo.

Sonetos. Aunque es obvio, por conocido, debemos tener presente que en el soneto, desde el renacimiento al romanticismo, los dos cuartetos endecasílabos que constituyen la primera parte del soneto se han ajustado a las mismas rimas abrazadas, ABBA: ABBA. Los dos tercetos que forman la segunda parte se han combinado de varios modos: CDE CDE, CDC DCD, CDE DCE, CDE DEC, etc., la segunda de estas variedades fue muy usada en los Siglos de Oro.

En la obra de Sor Juana, se clasifican como sigue:

- Filosófico morales
- Histórico mitológicos
- Satírico burlescos
- "Burlescos" de pies forzados
- De amor y de discreción
- Homenajes de corte, amistad o letras
- A la Marquesa de Mancera

Romances. Son un número más o menos extenso de octosílabos, de los cuales los impares son sueltos y los pares asonantes bajo la misma rima. Al referirse al romance, Antonio Quilis confirma esta definición como sigue: “Es una serie ilimitada de octosílabos, en los que solamente los pares tienen rima asonante o parcial”<sup>2</sup>. No obstante que el Romance es fundamentalmente octosílabo, desde su aparición en el siglo XV hasta los tiempos modernos, ha tenido diversas métricas y variantes tales como el romance y cantar épico juglaresco, con desfecha, noticiero, con estribillo, de doble octosílabo, heroico o endecasílabo, hexasílabo o romancillo y varias modalidades más como los decasílabos, en la variedad de endechas, epistolares, etc., según la época en que se haya compuesto y los gustos de ésta. La cuarteta es la unidad de composición característica del Romance y la más frecuente. El “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana emplea esta modalidad en los tres metros que estructuralmente lo conforman.

En el universo que integra la obra de sor Juana, es importante señalar que sus romances se clasifican en:

- Filósofos y amorosos
- A don Fray Payo Enríquez de Ribera (entre 1671 y 1680)
- A los Marqueses de la Laguna (nov. 1680 a julio de 1683)
- A los Marqueses de la Laguna (julio de 1683 a 1685)
- Otros romances epistolares (1680 a 1686)
- A la Condesa de Galve
- Otros romances epistolares (sin fechas conjeturables)
- Romances sacros
- Romances decasílabos

Sara Poot Herrera, en su énfasis sobre la importancia del Romance, afirma: “El romance reina y gobierna en buena parte de la obra; es el termómetro de lo próspero y lo adverso; es el género que va del convento al palacio virreinal, a la Nueva España, a Perú, Nueva Granada, a España,

---

<sup>2</sup> Antonio Quilis. *Op. cit.*, p.150.

trayendo a vuelta de correo otros romances; es la respuesta inmediata de los recados, las cartas, las epístolas; es el matasellos de su remitente”.<sup>3</sup> El romance, con las variaciones derivadas de su triple métrica, es la forma que adopta el “Laberinto endecasílabo” de la Décima Musa, por lo que ampliaré su análisis en la revisión específica del poema.

Décimas. La estrofa octosílabo conocida por antonomasia con el nombre de décima, también llamada espinela, a partir de la divulgación del libro de Vicente Espinel *Diversas Rimas*, consta de dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, abba ac edde. El cultivo popular de la décima extendido principalmente por los países hispanoamericanos, alterna con frecuencia la consonancia y la asonancia dentro de la misma estrofa. En la obra de Sor Juana, se clasifican en:

- De amor y discreción
- Homenaje de letras
- Billetes y otros poemitas
- A los Marqueses de La Laguna
- Una décima en dos versiones latinas

Redondillas. La variedad típica de la redondilla consiste en cuatro octosílabos de rimas cruzadas, abab. Se aclara al respecto que de la redondilla de rima abrazada, abba, se ha venido haciendo uso desde el siglo XIV y en los Siglos de Oro y el Romanticismo se prefiere sobre la variedad cruzada. En la obra de Sor Juana, es importante señalar que éstas se clasifican en:

- De amor y de discreción
- A la Marquesa de la Laguna
- Sátira Filosófica
- Epigramas
- Versión de una plegaria Latina.

---

<sup>3</sup> Sara Poot Herrera. “En cada copla una fuerza/en cada verso un hechizo: Los romances de sor Juana”, en *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano.1995*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1995, p.364.

Destaca entre éstas, por su popularidad, la sátira filosófica: “Hombres necios que acusáis... y los poema de amor y de discreción.

Villancicos. La estructura del villancico coincide, en el fondo, con la del zéjel (consta generalmente de una serie de coplas que repiten un determinado estribillo). Procedía de la adaptación de la cantiga de estribillo gallego-portuguesa, la cual era resultado de la reelaboración y desarrollo del modelo zejelesco. En el villancico el estribillo suele tener de dos a cuatro versos, la mudanza es generalmente una redondilla, y la vuelta va precedida de uno o más versos de enlace con la mudanza.

En la obra de Sor Juana, los villancicos se clasifican en juegos completos en torno a un mismo tema sagrado. Alfonso Méndez Plancarte insiste en la valía de esta variedad estrófica y afirma: “prodiga los más frescos primores de poesía religiosa y costumbrista, desde las más cristalinas y cinceladas estrofas cultas, hasta las “jácaras” quevedescas, las “ensaladas” de “congos” y vizcaínos, los romances finamente latinos o sacristanescaamente “macarrónicos”, y los “tocotines” en náhuatl ...”.<sup>4</sup> Sobre este particular, Tomás Navarro Tomás sostiene: “en los villancicos, quizá uno de los aspectos menos estudiados de su obra, despliega su mayor riqueza”.

Endechas. Son romancillos. Tuvieron como modelo el romance octosílabo, primero se extendió al hexasílabo, después al endecasílabo y al heptasílabo y finalmente a los de cualquier otra medida. No es casual que de los romancillos hexasílabos, los más conocidos sean los de Góngora. Ejemplo: el que inicia “La más bella niña/ de nuestro lugar”

En la obra de Sor Juana, es importante señalar que las endechas se clasifican en:

- Romancillos hexasílabos
- Romancillos heptasílabos
- Seguidillas

---

<sup>4</sup> Alfonso Méndez Plancarte. “Introducción”, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Lírica Personal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, Tomo I, p. XXXIII.

- Endechas de siete y diez
- Endechas reales

Destacan las endechas reales cuyos primeros versos son:

- *Divina Lysi mía*
- *¡Qué bien, divina Lysi*

Como se aclara en el análisis específico del “Laberinto endecasílabo”, en la lectura de sus versos de menor longitud, el poema adopta la forma de romancillo hexasílabo.

Glosas. Empezó el cultivo de la glosa en el siglo XV. Pasó por diversos cambios hasta el siglo XVII. Su extensión dependía del mayor o menor número de versos de su tema y estrofas de comentario. A partir del siglo XVII ha consistido en una redondilla como tema y cuatro décimas glosadoras que terminan repitiendo cada una sucesivamente uno de los versos de la redondilla.

En la obra de Sor Juana, se clasifican como sigue:

- En décimas
- En quintillas dobles
- Quintillas y redondillas

Nótese por la clasificación que no se ha regularizado el proceso aludido en esta variedad estrófica en la época de sor Juana.

Silvas. En la composición llamada silva, los endecasílabos solos o acompañados de heptasílabos, rimados todos o en parte sueltos, se combinan libremente, sin orden de estrofas

En la obra de Sor Juana, se presentan sólo dos:

- Epinicio gratulatorio al Conde de Galve
- El sueño o “Primero sueño”.

Si bien sólo dos de las obras de sor Juana tienen esta versificación, *Primero Sueño*, según lo refiere Andrés Sánchez Robayana, es “una de las

obras más altas y representativas del barroco hispánico. Antonio Castro Leal hace un juicio semejante al señalar: "El *Primero sueño* es el tipo de poesía en que sor Juana quiso rivalizar con algunos de los modelos más solemnes y admirados que ofrecía la poesía barroca de su tiempo". Alexandra Luiselli, en su análisis de este poema demostrará que más que barroco el estilo es manierista. Afirma esta autora, en 1989, que "se convierte, bajo la luz de los nuevos postulados críticos, en uno de los textos más representativos y excelsos de Manierismo".<sup>5</sup> Sánchez Robayana se refiere a Sor Juana, al analizar su poema, como *La Reina Filósofa*. Su poema tiene 975 versos y, según este autor, nos invita a distinguir con claridad entre visión y conocimiento, es el relato de un fracaso: el derivado de la imposibilidad de conocer. "El alma mira atónita, pero sus ojos intelectuales no pueden comprender". La silva descriptiva de altas dimensiones inaugurada por Góngora en *Soledades* es modelo para Sor Juana.

Liras. La imitación de las cortas estrofas horacianas sirvió de base a la lira, quinteto de endecasílabos y heptasílabos, aBabB, ennoblecido por Garcilaso, su introductor, y por sus continuadores fray Luis de León y San Juan de la Cruz. En la obra de Sor Juana, se presentan como sigue:

- Que expresan sentimientos de ausente
- Que dan encarecida satisfacción a unos celos.
- Que expresan el sentimiento que padece una mujer amante, de su marido muerto.

Es de hacerse notar que las llamadas liras de Sor Juana, en realidad corresponden al sexteto alirado, esto es, constan de seis versos.

---

<sup>5</sup> Alexandra Luiselli. "Prefacio", en *El sueño Manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, Universidad Autónoma de Estado de México, Gobierno del Estado de México, 1993, p. 12.

LOA PARA LA COMEDIA / DE / *ELEGIR AL ENEMIGO*. /  
ESCRIBIÓLA DON AGUSTIN, AL /  
cumplimiento de los tres años de nuestro Católico /  
Monarca Carlos Segundo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Judith Farré Vidal. *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Edition Reichenberger, Kassel, Germany, Vol. II, 2003, pp. 429-451.

LOA PARA LA COMEDIA / DE / *ELEGIR AL ENEMIGO.* /  
ESCRIBIÓLA DON AGUSTIN, AL /  
cumplimiento de los tres años de nuestro Católico /  
Monarca Carlos Segundo.

PERSONAS

La Edad	El Mediodía	El Estío	África
El Día	La Tarde	El Otoño	El Agua
La Alegría	La Noche	El Invierno	El Fuego
Aristeo	Escaparate	América	El Aire
La Aurora	La Primavera	Asia y Europa	La Tierra

*Sale por el un lado la Edad, y por otro el Día,  
con arcos y flechas, cantando.*

EDAD ;Ah del luciente zafir,...

DÍA ;Ah de la sagrada esfera,...

EDAD ...a donde en hojas azules...

DÍA ...donde en láminas eternas...

EDAD ...con caracteres de luces...

5

DÍA ...y con números de estrellas...

EDAD ...los siglos...

DÍA ...las horas...

EDAD ...se escriben!

DÍA ...se cuentan!<sup>4</sup>

---

4 La metáfora que considera la bóveda celeste como espacio simbólico en el que se inscriben los sucesos que marcan el devenir de la historia se relaciona con la filosofía que concibe el mundo como un macrocosmos, en el que halla su reflejo el microcosmos

EDAD	Sabed...	
DÍA	Oíd...	
EDAD ( <i>Representa</i> )	¿Pero quién las dulces suaves cadencias de mi acorde voz imita?	10
DÍA ( <i>Representa</i> )	¿Quién las canoras <sup>5</sup> , las diestras suavidades de mi afecto, rémora del aire, enfrena?	
EDAD	¿Pues cómo tú, inútilmente soberbia, confundir quieres la dicha mayor que la Edad celebra, desde que dorando el orbe el cuarto hermoso planeta <sup>6</sup>	15     20

del hombre: "La suposición de que el hombre es un mundo pequeño era muy antigua, y llegó a su colmo a principios del siglo XVI, en que los filósofos y naturalistas incurrieron en las mayores sutilezas para encontrar semejanzas entre el hombre y el universo. Tenía el hombre cuatro humores como la naturaleza; cuatro combinaciones principales de estos humores, que formaban las complejiones; cuatro elementos, que se correspondían con los cuatro de Aristóteles; continentes, mares y ríos, formados por la sangre y los humores; nubes y lluvias, que eran las emanaciones del estómago y del corazón, que subían al cerebro y caían en lágrimas y destilaciones; relámpagos, que eran en realidad ciertos fenómenos eléctricos; cometas o exhalaciones del hígado, que formaban las erispeles; toda clase de elementos minerales y vegetales; y hubo quien encontró hasta un reflejo del sistema astronómico haciendo del corazón el sol", F. Picatoste, "Concepto de la Naturaleza deducido de las obras de Don Pedro Calderón de la Barca", en *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, vol. I, pp. 203-204.

En el mismo sentido se confiesa Basilio en *La vida es sueño* cuando marca sus pautas de actuación según "[...] los libros/ donde en papel de diamante,/ en cuadernos de zafiros,/ escribe con líneas de oro,/ en caracteres distintos,/ el cielo nuestros sucesos/ ya adversos o ya benignos" (Primera Jornada, vv. 633-639), ed. E. W. Hesse, New York, Charles Scribner's Sons, 1961, pp. 24-25. Véase también en la loa para *El encanto es la hermosura*... la nota a los versos 141-144.

- 5 *Canora*: "Sonoro, entonado y que tiene melodía en la voz y dulzura en el modo de articular y cantar. Dicese también de los instrumentos músicos, perfectamente hechos, y que despiden con suavidad el tono y sonido de las cuerdas o aire" (*Aut.*, 118).
- 6 La metáfora del sol como cuarto planeta se relaciona con el sistema de los once cielos de Tolomeo: "Estos once cielos, que los antiguos creyeron diamantinos, y que Calderón en sus versos hizo ya de diamante, de zafir, de transparente bronce o de cristal, eran: el primero o de luna; el segundo o de Mercurio; el tercero o de Venus; el cuarto o de sol; el quinto o de Marte; el sexto o de Júpiter; el séptimo o de Saturno; el octavo o estrellado; el noveno o cristalino, el primer móvil y el Empíreo. Creíase que desde el centro de la tierra hasta el primer cielo u orbe de la luna había 36.292 leguas, de

	en los tornos <sup>7</sup> de sus luces devana <sup>8</sup> su vida mesma?	
DÍA	A preguntarte lo mismo tu propia razón me fuerza. ¿No sabes que hoy es el día mayor que ha visto la inmensa majestad del tiempo, en cuantas lucientes doradas vueltas ha dado el sol a los siglos en sucesiva carrera, desde que nace en las ondas hasta que se apaga en ellas? ¿Pues cómo usurparme quieres esta gloria?	25       30
EDAD	Bien pudiera en este día ser tuya a no estar tu luz sujeta a la Edad, pues mi dominio en los siglos que gobierna a breves horas reduce efímera tu belleza, pues que nace con el sol y muere con las estrellas.	35       40
DÍA	En ese término breve fue mi dicha.	
EDAD	Si es que intentas tiranizármela, hará que desistas la violencia.	45
DÍA	¿Cómo podrá?	

tres millas cada una, y cada milla de 2.000 pasos, según el cómputo de Alfagran. El grueso del orbe de la luna era de 66-336 leguas", F. Picatoste, art. cit., p. 209. Su excelencia es también confirmada por Alfonso X en su *Setenario*, ed. K. H. Vanderford, Barcelona, Crítica, 1984, p. 60: "Et dábanle otrosí parte más firmemente que a los otros planetas en las siete cosas que son dichas en la ley cuarta antes desta".

7 *Torno*: "Se llama cualquier máquina con rueda, que se mueve sobre el eje, y sirve según sus diversas formas para varios usos como torcer seda, hilar, etc." (*Aut.*, 304).

8 *Devanar*: "Reducir a ovillos las madejas de hilado que están en la devanadera" (*Aut.*, 248).

EDAD	Desta suerte, pues a mi impulso deshechas, desvanecerán tus alas las plumas de mis saetas.	50
DÍA	Aguarda, que de las mías no es inferior la violencia, pues las sierpes de mi aljaba, manchando el aire ligeras, derramarán el veneno de tanta dorada lengua.	55
EDAD	Desta suerte...	
DÍA	Desta suerte...	
	<i>Vanse a tirar, y sale la Alegría cantando.</i>	
ALEGRÍA	Tened, tened las flechas, no los enojos malogren las dichas, no, los aplausos impidan violencias, parad, parad los arcos, tened, tened las flechas.	60
EDAD	¿Quién eres, que de mis iras el mortal impulso enfrenas?	
DÍA	Y aun la saeta a tu voz quedó en el aire suspensa.	65
LAS DOS	Di, ¿quién eres?	
ALEGRÍA ( <i>Canta</i> )	La Alegría.	
DÍA	¿Pues qué es lo que ahora intentas?	
EDAD	¿Sabes la justa ocasión de nuestro duelo?	
ALEGRÍA ( <i>Repr.</i> )	¿Pudiera ocultarse a la Alegría?	70
LAS DOS	Di, ¿cuál es?	
ALEGRÍA ( <i>Canta</i> )	Estadme atentas: de Felipe el Magnánimo <sup>9</sup> ,	

9 Se refiere a Felipe IV (1605-1665). El carácter ilustre que debe desempeñar la genealogía como argumento para la nobleza heredada, y de este modo dignificar y afirmar

cuyos blasones ínclitos  
 apenas hallan término 75  
 del vago sol en el eterno círculo<sup>10</sup>;  
 y aquélla, cuyas águilas  
 si con lucientes ímpetus  
 a su sol vuelan rápidas,  
 de tantos rayos se recelan ícaros<sup>11</sup>. 80  
 Del León, pues, y el Águila,  
 regios gloriosos símbolos  
 de la diadema espléndida<sup>12</sup>,  
 del suelo fértil y del aire líquido,  
 nuestro glorioso Príncipe 85  
 nació, dando magnífico  
 la posesión su horóscopo<sup>13</sup>,

---

la figura de Carlos II, se manifiesta en el apelativo de *magnánimo* dedicado a su progenitor.

- 10 Se trata del motivo de implicación de las esferas celestes, en calidad de espacio simbólico e inalcanzable, para connotar la fama de Felipe IV como representante de la excelsa dinastía de los Austrias, y en la que se entronca el panegírico a Carlos II, considerado ilustre descendiente. El referente atemporal del movimiento errante *del vago sol en el eterno círculo* de las esferas remite a la invocación inicial al Cielo por parte de la Edad y el Día (vv. 1-8).
- 11 La sustantivación de la metáfora mitológica intensifica la capacidad luciente de la belleza de Mariana de Austria, simbolizada por medio del emblema representativo de los Austrias alemanes: el águila bicéfala.
- 12 La *diadema espléndida* que equipara bajo un mismo espacio simbólico el *suelo fértil* y el *aire líquido* sugiere el marco laudatorio que, como "insignia particular de los reyes" (Cov., 468), implica el poder absoluto de la Corona española.
- 13 "La emblemática no pudo quedar al margen de las relaciones que desde Caldea y Egipto se venían estableciendo entre el microcosmos y el macrocosmos, pues si la Tierra estaba en el seno del universo, y el hombre habitaba en ella, éste era una partícula del cosmos, es decir, un microcosmos. Durante la Edad Media la astrología tuvo un notable desarrollo, porque no desapareció de la memoria de los hombres, y el cristianismo no le fue contrario, aunque sí rechazó el fatalismo, derivado a veces de la astrología. La astrología fue cristianizada, y por obra de Santo Tomás de Aquino (1226-1274) quedó integrada en el pensamiento cristiano. Admitía en el hombre dos naturalezas: física o corporal, y espiritual o alma, ésta en relación con Dios y además libre; los astros influían sobre el cuerpo, pero no fatalmente, de ahí el famoso adagio tomista: "astra inclinant, non necessitant". Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento la astrología tuvo un contexto moral, así que obras como la *Divina comedia*, el *Laberinto de la fortuna* de Juan de Mena o pinturas como el "cielo" de Salamanca tienen una estructura inspirada en esta ciencia, con un mensaje dirigido al hombre. Durante el siglo XVII veremos cómo se mantuvieron las tradiciones sobre la estructura del universo, según la teoría tolemaico-escolástica, con los cuatro elementos de la cosmología aristotélica y la superposición de las once esferas de los cielos", S. Sebastián, *Emblemática e Historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 187.

	que duda fue primero de amor tímido <sup>14</sup> . Hoy, pues, a su edad cándida, el planeta solícito	90
	por la campaña diáfana tercero torno ha dado en el zodiaco. Aqueste asunto célebre mueve a furor ilícito vuestra envidia colérica,	95
	hija disforme del veneno líbico.	
EDAD	Mira si sólo le toca a la majestad suprema de mi deidad este aplauso.	
DÍA	Mira si es de mi belleza sola la jurisdicción, pues no han visto las esferas <sup>15</sup> mayor día en cuantos siglos la edad al orbe numera.	100
LAS DOS	Y así...	
ALEGRÍA	Tened, que yo quiero mediar vuestra competencia.	105
LAS DOS	¿Cómo?	
ALEGRÍA ( <i>Canta</i> )	Haciendo que vean vuestras amistades y mis alegrías,	

14 La incertidumbre por la descendencia de Felipe IV y la llegada de un príncipe heredero se agudizó tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos (1629-1646). El nacimiento de Carlos II disipaba las dudas y garantizaba la línea de sucesión dinástica en el trono.

15 La recurrencia al argumento astrológico determina, no sólo la serie de alusiones a lo celeste como motivos panegíricos del aniversario y la excelencia genealógica de Carlos II, sino también la concurrencia de toda la serie de Elementos, partes del día, estaciones y partes del mundo que acuden al desfile conmemorativo de méritos. La concordancia armónica universal debe relacionarse con el sistema de equivalencias que ya proponía Alfonso X a partir de la tradición tolemeica, véase *Setenario*, ed. cit., pp. 57 y ss. F. Picatoste comenta lo siguiente: "De la significación oriental de círculo, como emblema de la eternidad, nació el de la esfera como símbolo del todo, de lo infinito, de la creación, del cosmos, en su doble significado de mundo y de belleza. La esfera era la regularidad, la simetría, la limitación, la superficie que encierra una totalidad; el orbe y el astro que existen en el vacío perfectamente definidos; el cuerpo idéntico siempre a sí mismo con la propiedad, única en geometría, de proyectarse como un círculo; por lo cual decían los antiguos: 'la esfera siempre es esfera'", art. cit., p. 189



ALEGRÍA	¡Nuncio de las luces!	140
DÍA	¡Dorado Cenit, centro de los rayos!	
EDAD	¡Cenit, centro de los rayos!	
ALEGRÍA	¡Centro de los rayos!	
DÍA	¡Purpúrea veloz Tarde voladora!	
EDAD	¡Veloz Tarde voladora!	145
ALEGRÍA	¡Tarde voladora!	
DÍA	¡Y Noche, negra sombra del ocaso!	
EDAD	¡Negra sombra del ocaso!	
ALEGRÍA (Representa)	¡Sombra del ocaso! ¿No advertís cómo en los ecos la misma invocación suena de Día, Edad y alborozo, dividiendo las cadencias?	150
LAS DOS	¿Cómo?	
ALEGRÍA	Repitamos solas nuestras cláusulas, y en ellas probaréis cómo resulta una invocación perfecta <sup>18</sup> .	155
DÍA	Yo dije así.	
LAS DOS	Pues las dos seguimos desta manera.	
DÍA	¡Aurora, bello nuncio de las luces! ¡Dorado Cenit, centro de los rayos! ¡Purpúrea veloz Tarde voladora! ¡Y negra Noche, sombra del ocaso!	160
EDAD	¡Bello nuncio de las luces! ¡Cenit, centro de los rayos! ¡Veloz Tarde voladora! ¡Noche sombra del Ocaso!	165

18 La simetría fónica y métrica sobre la que se planifica toda la serie de repeticiones en las cláusulas de invocación —*invocación perfecta*— resulta, en un nivel dilógico, sintomática de la armonía simbólica que preside el concierto entre las cuatro series de coadyuvantes.

- ALEGRÍA                    ¡Nuncio de las luces!  
                                   ¡Centro de los rayos!  
                                   ¡Tarde voladora!  
                                   ¡Sombra del ocaso!  
                                   *Salen la Aurora, el Cenit, la Tarde y la Noche,*  
                                   *cantando y bailando.*
- AURORA, CENIT,  
 TARDE Y NOCHE        Ya, Día, te siguen  
                                   de más luz llamadas  
                                   el Cenit, la Noche,  
                                   la Tarde y el Alba.
- EDAD                        Envidiosa de tu aplauso,  
                                   porque en mi dominio veas  
                                   cuánto te excedo, las cuatro  
                                   partes del año a quien esas  
                                   del día les corresponden  
                                   y a quien siempre están sujetas,  
                                   llamar intento.
- DÍA                                    Pues ya  
                                   te siguen las voces nuestras.
- EDAD                        ¡Ah de la fresca verde Primavera!
- DÍA                                    ¡Fresca verde Primavera!
- ALEGRÍA                    ¡Verde Primavera!
- EDAD                        ¡Estío, dulce juventud del año!
- DÍA                                    ¡Dulce juventud del año!
- ALEGRÍA                    ¡Juventud del año!
- EDAD                        ¡De frutos fértil, coronado Otoño!
- DÍA                                    ¡Fértil coronado Otoño!
- ALEGRÍA                    ¡Coronado Otoño!
- EDAD                        ¡Inútil siempre yerto Invierno cano!
- DÍA                                    ¡Siempre yerto Invierno cano!
- ALEGRÍA                    ¡Yerto Invierno cano!
- (Representa)*        Hasta en las cláusulas dulces  
                                   se ve la correspondencia,  
                                   pues igual invocación

170

175

180

185

190

195

	aun en los ecos resuena del Día para la Edad.	200
DÍA	Pues repite.	
EDAD	Estadme atentas: ¡Ah de la fresca verde Primavera! ¡Estío, dulce juventud del año! ¡De frutos fértil coronado Otoño! ¡Inútil siempre yerto Invierno cano!	205
DÍA	¡Fresca verde Primavera! ¡Dulce juventud del año! ¡Fértil coronado Otoño! ¡Siempre yerto Invierno cano!	
ALEGRÍA	¡Verde Primavera! ¡Juventud del año! ¡Coronado Otoño! ¡Yerto Invierno cano!	210
	<i>Salen los cuatro Tiempos.</i>	
TIEMPOS	De Edad más felice llamados venimos Invierno y Otoño, Verano y Estío.	215
ALEGRÍA	Advierte, Día; repara, Edad, la armonía diestra de los tiempos y las horas: las rosas que viste frescas el Verano, de la Aurora adornan la frente bella; el Cenit todo el Estío en sus ardores bosqueja la templada Tarde a Otoño, que es templado; y las estrellas de la Noche, en luces frías imitan las nieves crespas <sup>19</sup> del Invierno, siendo, en fin,	220  225  230

19 *Crespa*: "Metafóricamente se dice del estilo elegante y realizado. [...] Vale también irri-  
tado, alterado y enemistado" (*Aut.*, 655).

	en dulce correspondencia entre el Año y entre el Día tan poca la diferencia, que él es Día dilatado y Año sincopado es ella.	235
EDAD	Es verdad, y nuestro imperio casi es una cosa mesma.	
DÍA	Pues aguarda, que has de ver otra admiración más nueva: mis cuatro partes del Día las cuatro partes diversas del mundo dividen.	240
EDAD	¿Cómo puede ser?	
DÍA	Dulces cadencias de las horas te lo digan en suaves cláusulas tiernas:	245
TARDE	¡Ah del Asia venturosa!	
ASIA ( <i>Dentro</i> )	¡Asia venturosa!	
CENIT	¡Ah del África felice!	
ÁFRICA ( <i>Dentro</i> )	¡África felice!	
NOCHE	¡Ah de la América adusta!	250
AMÉRICA ( <i>Dentro</i> )	América adusta!	
AURORA	¡Ah de la Europa invencible!	
EUROPA ( <i>Dentro</i> )	¡Europa invencible!	
	<i>Salen las cuatro partes del mundo.</i>	
PARTES MUNDO	Ya de vuestras voces venimos llamadas África y Europa, América y Asia.	255
EDAD	No juzgues, no, que envidiosa me tienen tus influencias; pues ahora estoy advirtiéndote que a esas cuatro partes mesmas	260

	del mundo, cuatro elementos <sup>20</sup> que mis cuatro tiempos muestran, corresponden; pues bien sabes que corresponde a la Tierra	265
	el Verano; y el Estío, al Fuego; al <sup>21</sup> Agua inquieta, el Invierno; al blando Viento, el templado Otoño enseña; y así en números iguales, mis voces sigan las vuestras:	270
VERANO ( <i>Canta</i> )	¡Ah de la inmutable Tierra!	
TIERRA ( <i>Dentro</i> )	¡Inmutable Tierra!	
OTOÑO	¡Ah del Viento nunca firme!	
AIRE ( <i>Dentro</i> )	¡Viento nunca firme!	275
INVIERNO	¡Ah del Agua impetuosa!	
AGUA ( <i>Dentro</i> )	¡Agua impetuosa!	
ESTÍO	¡Ah del Fuego inextinguible!	
FUEGO ( <i>Dentro</i> )	¡Fuego inextinguible!	
	<i>Salen los cuatro Elementos.</i>	
ELEMENTOS	Ya te obedecemos, Edad soberana, el Aire y la Tierra, el Fuego y el Agua.	280
ALEGRÍA	Ya que la docta armonía de aquesta fábrica <sup>22</sup> inmensa del orbe a celebrar vino la tercera primavera	285

20 "Los Cuatro Elementos, de cuya combinación resultan las naturales generaciones, participan en el más alto grado de las cuatro cualidades primeras, produciendo en el hombre cuatro complejiones, cuatro virtudes, cuatro ciencias principales, cuatro artes —refiriéndonos sólo a las más nobles que en el mundo existen—, cuatro tiempos o estaciones del año, cuatro enclaves, cuatro vientos, cuatro direcciones y cuatro causas o razones de las humanas ciencias", C. Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1996, vol. I, p. 307.

21 En 1681: *a la*.

22 *Fábrica*: "Se toma regularmente por cualquier edificio suntuoso" (*Aut.*, 703).

del felicísimo Carlos,  
 cuyo esplendor reverencia,  
 no esté ociosa su armonía  
 mientras festiva la alienta  
 la Alegría, antes repita  
 en dulces correspondencias  
 lo que variedad parece,  
 siendo sólo unión estrecha.

290

295

*Cantan y danzan, quedando divididos en el último lazo en cuatro partes, de forma que queden juntos la Tierra, Aurora, Primavera y Europa; el Cenit, Estío, Fuego, y África; la Tarde, Otoño, Aire, y Asia; la Noche, Invierno, Agua, y América.*

## MÚSICA

Ya glorioso Carlos,  
 a tu edad felice  
 se postran las horas,  
 los tiempos se rinden;  
 y aun es leve alfombra  
 a tu tierna planta,  
 África y Europa,  
 América y Asia,  
 porque tu dominio  
 glorioso avasalla  
 la Tierra y el Fuego,  
 el Aire y el Agua.

300

305

## DÍA

¡Oh, cuán presto que se unieron,  
 de su calidad guiadas,  
 del Día, la Edad y el mundo  
 las cuatro partes contrarias,  
 sin que en su naturaleza  
 pudieran equivocarnos  
 la confusión de los lazos<sup>23</sup>,  
 a pesar de sus mudanzas!<sup>24</sup>:

310

315

23 *Lazo*: "En las danzas y bailes se llaman aquellos enlaces y entretejidos vistosos que forman los danzarines" (*Aut.*, 372).

24 Son las *mudanzas* propias del baile —es decir, "cierto número de movimiento que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos" (*Aut.*, 623)—, lo

la Primavera y la Tierra  
 presto unieron su fragancia  
 al fértil pensil de Europa  
 y a los jazmines del Alba;  
 con el Cenit y el Estío, 320  
 que iguales rayos abrasa,  
 África juntó su incendio<sup>25</sup>,  
 el Fuego avivó sus llamas;  
 la veloz Tarde y Otoño  
 hacen dulces consonancias 325  
 con lo süave del Aire,  
 con lo templado del Asia;  
 la Noche el pardo occidente  
 a la América señala,  
 al frío Invierno sus nieves 330  
 y su cualidad al Agua;  
 pero lo que más me admira  
 es el ver que a todo alcanza  
 la Majestad, el Imperio  
 de nuestro grande Monarca, 335  
 pues raya su cetro<sup>26</sup> donde

---

que por metonimia y encadenamiento semántico refuerza la unidad última y la distinción primera de la Tierra, el Fuego, el Aire y el Agua, de las cuatro partes del mundo, de las cuatro estaciones y de las cuatro partes del día.

El término adquiere un significado dilógico, puesto que también se refiere a la unidad y la concordia simbólicas que rigen el baile de todos los personajes que participan en la *docta armonía del orbe*, es decir, en el panegírico a Carlos II. Se trata, como comenta Picatoste a propósito de Calderón, de la consideración de una "naturaleza entera, en su conjunto y en sus variadas leyes, como efecto de un poder único, [...] Bajo la influencia de este poder único existía la variedad en la unidad; idea que Calderón desarrolla con muchísima frecuencia, valiéndose de muy diversos pretextos", art. cit., pp. 196-197.

25 *Incendio*: "Metafóricamente se dice de cualquier cosa que ocasiona gran calor, como el demasiado del verano o del sol" (*Aut.*, 237).

26 El cetro es, junto a la corona, el manto y el trono, uno de los atributos de la dignidad y el poder del Príncipe, véase J. M. González de Zárate, *Emblemas regiopolíticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987, p. 172.

La misma forma encomiástica se exhibe durante la entrada de Mariana de Austria en Madrid el 4 de noviembre de 1649. La función panegírica es idéntica —en esta ocasión se refiere a Felipe IV—, aunque en este caso las analogías en los criterios de selección de sus integrantes son distintas que las que ofrecen los lazos de baile de la loa, y presentan tan sólo la asociación entre los Elementos y las partes del mundo. Destaca el mismo principio encomiástico que ilustra el dominio de la Corona española y el propósito evangelizador de sus conquistas: "Cuatro grandes arcos triunfales se dedicaron

los rayos del sol no rayan<sup>27</sup>,  
 y así en la edad venturosa  
 del nuevo Fénix, que a España  
 le renace con la gloria 340  
 del fomento de sus alas.  
 No hay de todo cuanto veis  
 quien no tenga circunstancia  
 de rendimiento en el día  
 que numera piedra blanca<sup>28</sup>: 345  
 las cuatro partes del mundo  
 lo digan, pues a sus plantas  
 los cuatro cuellos del orbe<sup>29</sup>

a las cuatro partes del mundo, para representar el conjunto de tierras en que estaba presente el poder del rey Felipe ("en que nuestro rey goza dilatados imperios"). A cada uno de los arcos correspondía uno de los elementos, según explica la relación. A Europa, el elemento del aire, por la distinta variedad de sus climas; a Asia, la tierra, por ser la más grande de todas las partes; a África, el fuego, por tener tierras ardientes, y a América, el agua, porque la baña el océano por todas partes. Se comenzó por Europa por ser la parte donde más dominios tenía el rey de España, y sede de la monarquía.

En cada uno de los arcos se hacía alusión a las victorias y conquistas conseguidas por la corona española, y es de destacar que, entre los hechos de la historia española, se distinguían especialmente en estas representaciones las que hacían referencia a la lucha mantenida por España contra los enemigos de la religión católica", R. López Torrijos, *La mitología española en la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 152.

- 27 El Marqués de Avilés explica la tradición del tópico en su *Ciencia heróica. Leyes heráldicas del blasón*, Madrid, Madrid, Bitácora, 1992, vol. II, pp. 173-174:

La primera Divisa à *Solis ortu usque ad Occasum*, con el Sol por geroglífico, manifiesta no salir el Sol de los dominios de S.M. extendidos desde donde nace, hasta donde se pone; pues en el reynado de FELIPE II. se dilató a tanto la Monarquía Española, á quanto no llegó la de los Asirios, Medos, Griegos y Romanos, ni la de otro Rey, Emperador, ni nacion; pues según la conmesuración de algunos Cosmógrafos, de los trescientos y sesenta grados que tiene el Orbe, fué Señor, y Soberano casi de los doscientos, habiendo por esto venidos á decir, con justo motivo, y probable razon, que los Reyes de España tienen el Sol por sombrero

- 28 Señalar con *piedra blanca o negra*: "Celebrar con aplauso y regocijo el día feliz y dichoso; o, por el contrario, lamentar y llorar el aciago y desdichado. Es tomado de que los antiguos los días afortunados los señalaban con una piedra blanca, y los desgraciados con una negra" (*Aut.*, 267).

- 29 La metonimia que identifica a los cuatro continentes como cuellos del orbe evoca de nuevo el concepto general de la loa de totalidad absoluta: el poder de Carlos II es ilimitado, ya que abarca todos los puntos cardinales. En esta simbología metonímica, España es la cabeza que sujeta los cuellos del orbe, que se ha personificado en la figura del cuerpo, símbolo de sujeción.

La metonimia que identifica a España como cabeza de Europa resulta una forma de caracterizar su primacía sobre el resto de países. La simbología se recoge en la emble-

	humilla, y aun humillara los que faltan a su cetro, aunque a la noticia faltan. Dígalo Europa.	350
EUROPA	Detente, que a mí el nombrarme me basta; porque si para decir mi rendimiento pasaras de decir Europa, en cuanto ciñe las sienas de España, se corriera <sup>30</sup> mi lealtad.	355
ALEGRÍA	África.	
ÁFRICA	No es circunstancia nombrarme para saber mi sujeción, que arboladas lo dirán cuantas banderas respeto, viendo en sus astas que no hay leones africanos <sup>31</sup> contra los leones de España.	360     365

mática a propósito de las funciones del Príncipe en el estado: "*Officium Regis, officium Capitis*", es el mote que aparece en el Emblema XIII donde se representa la cabeza coronada.

La fuente de la composición la encontramos en la literatura de Alfonso X, quien entendía que:

[...] el Rey es cabeza del reino; que así como de la cabeza nacen los sentidos del cuerpo, bien así por el mandamiento del rey, que es Señor y Cabeza de todos los del reino, se deben mandar, y guiar, y hacer un cuerpo con él, para obedecerle, y amparar; y guiar y acrecentar el reino, donde él es alma y Cabeza, y ellos los miembros.

Platón ya confería a la cabeza la función rectora del cuerpo y por tanto la consideraba la parte más importante

[...] Esta idea de asociar el cuerpo como imagen del estado procede sin duda de los textos bíblicos por cuanto la Iglesia se entiende como Cuerpo Místico cuya cabeza es Cristo (1 Cor. 12, 12)", J. M. González de Zárate, *op. cit.*, pp. 65-66.

30 *Correr*: "Vale también burlar, avergonzar y confundir" (*Aut.*, 612).

31 *Leones africanos*: La asociación entre el continente africano y el león como animal representativo ya se producía en el arco triunfal de la Puerta de Guadalajara en la entrada real en Madrid de María Luisa de Orleans en 1680, véase *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, ed. A. Sommer-Mathis, T. Chaves, C. F. Lafertl y F. Polleross, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 107-108. Por otra parte, la equiparación emblemática entre África y España por medio del león podría sugerir la serie de conflictos bélicos que amenazaban la zona fronteriza desde la misma

ASIA	Y el Asia también lo diga: que respetando sus armas, a adoración verdadera trocó sacrílegas aras.	
AMÉRICA	Y la América también, que en religión propagada <sup>32</sup> , trocó a reverentes cultos adoraciones profanas.	370
DÍA	Ya que de las cuatro partes del mundo Carlos alcanza tanto dominio, ¿en los cuatro Elementos, dónde hallas, para rendimiento igual, igual también circunstancia?	375
ALEGRÍA	Si dónde quieres saber, yo te lo diré: ¡en sus armas! La Tierra.	380
TIERRA	El león <sup>33</sup> generoso,	

época de la Reconquista, puesto que Desde que en 1486 el portugués Bartolomeu Dias consiguiera doblar el cabo de Buena Esperanza, que él llamó de las Tormentas, españoles y portugueses se aventuraron por las costas africanas en busca de la ruta de las Indias. Así, las zonas de las costas de África se establecieron ya desde el siglo XV como territorios colonizables, lo cual provocaría más de un enfrentamiento.

- 32 Las réplicas de Asia y América son formuladas bajo el mismo propósito de evangelización que debía conducir la expansión del imperio de la Corona española. Sobre la relación iconográfica entre la conquista de América y la Casa de Austria, y, en especial, sobre la misión evangelizadora como argumento planificador del imperio, véase *El teatro descubre América...*, op. cit., p. 321:

Tan pronto como se descubrieron las primeras noticias del descubrimiento de América, el rey Fernando el Católico envió legados al papa Alejandro VI que concedió en mayo de 1493 amplias libertades a los españoles. Les otorgó soberanía sobre los países descubiertos y por descubrir en el Occidente "con el fin de convertir a sus habitantes a la fe de nuestro Redentor y a la confesión católica". Dado que el encargo de evangelización de la bula papal constituyó el fundamento jurídico para la conquista de América y debido a la insistencia en la piedad, típica de los Habsburgo, este aspecto se convirtió en un tema importante en la iconografía de América de la casa de Austria.

- 33 El complemento en aposición que califica al león como *generoso, rugiente fiero monarca de los brutos* se formula, de nuevo, en términos casi idénticos, en la loa para *El mérito es la corona...*:

el león, rugiente monarca  
de los brutos [...] (MC, vv. 210-211)

	rugiente fiero monarca de los brutos, cuya greña forma diadema erizada, es en mí y en ellas timbre.	385
AIRE	Y en el Aire las que vagas rizadas plumas, trémula águila real, señalan la imperial sacra diadema de las aves de Alemania.	390
AGUA	En el Agua aquellas dos columnas, que coronadas del <i>Plus Ultra</i> en nuevos mares, a quien le sirven de basas nuevos dominados mundos, gloriosamente declaran que lo que le basta a Alcides, a Felipe <sup>34</sup> no le basta.	395
FUEGO	En el Fuego el rayo airado que de la nube preñada, víbora ardiente, al nacer rompe las duras entrañas <sup>35</sup> , es el blasón de su esfera; y lo es también de las armas de Carlos, en doce rayos de los eslabones de Austria, que si al Júpiter fingido tres la erudición señala, aun doce no son bastantes para el Júpiter de España.	400 405 410

34 En 1681: *Philipo*. Hemos optado por la lectura de 1694: *Felipe*.

35 El proceso de nacimiento del rayo es simbolizado metafóricamente por medio del parto de los viboreznos, que al nacer rompen el pecho de su madre: "Hace referencia a la creencia de que los viboreznos al nacer rompen el pecho de su madre. Así comenta Cov.: "los [viboreznos] siendo en número muchos, los postreros que han tomado más cuerpo y fuerza, malsufridos y cansados de esperar, rompen el pecho de la madre", en P. Calderón de la Barca, *El primer blasón de Austria*, ed. V. Roncero, Kassel/ Pamplona, Reichenberger/ Universidad de Navarra, 1997, p. 104 n. a los vv. 448-449: *apenas la nube rompe/ como víbora de fuego*. Por analogía, y como *víbora ardiente*, el rayo rompe al nacer *las duras entrañas* de la *la nube preñada*.

TODOS CUATRO	Mira ahora si tenemos en tu aplauso circunstancias.	
DÍA	Tenéis razón, pero a un tiempo horas y estaciones varias de los siglos nos repitan de su obediencia las causas:	415
PRIMAVERA	El Verano significa en su florida guirnalda de tres dulces primaveras, que su tierna edad señalan tantas esperanzas, pues son flores las esperanzas.	420
AURORA ( <i>Canta</i> )	Y la Aurora las luces de la Aurora alemana, sin cuyos dulces rayos tarde saliera el alba. Girasol de Felipe <sup>36</sup> y Águila soberana, con alas de sus hojas en hojas de sus alas, que el Clavel <sup>37</sup> que España venera sólo del seno del Alba naciera.	425  430
ESTÍO	Del Estío es el león signo feliz, cuando en ascuas de lucientes rayos, fértil el cuarto planeta abrasa a julio; pues quién ignora que le deba su dorada cuna al sol el qué es del Sol hijo y del león Monarca.	435  440
CENIT ( <i>Canta</i> )	Y el Cenit, que del día las doce horas iguala,	

36 Metáfora laudatoria que identifica a Mariana de Austria como *Girasol* que dirige su mirada hacia Felipe IV, equiparado implícitamente al Sol. En el verso 440 la fórmula laudatoria se confirma como argumento genealógico.

37 Como en la loa para *El encanto es la hermosura...* (v. 195) el Clavel es la metáfora panegírica que designa a Carlos II.

	mayor gloria contiene en mayor circunstancia; pues cumple su edad tierna cuando el cenit iguala la mitad de su curso, en cuya ardiente estancia nació Carlos Segundo, y sin segundo dio luz al mundo y vio la luz del mundo.	445      450
OTOÑO	Y Otoño la adoración debe por la misma causa, puesto que el feliz noviembre <sup>38</sup> consigue dicha tan alta, como que cumpla su edad en sus términos, que alcanzan los de mi dominio porque sin el suyo no le haya.	455
TARDE ( <i>Canta</i> )	Igual dicha la Tarde un lucero halla, que a imitar su esplendor muchos soles no bastan; aquella Margarita <sup>39</sup> , cuya belleza rara es mar donde se cría y oriente <sup>40</sup> en que se cuaja, y Estrella, al fin, del Sol hermana bella, de quien el Sol pretende ser estrella.	460     465
INVIERNO	Yo, el Invierno...	
NOCHE	... Yo, la Noche, que represento las damas	470

38 Se refiere al mes del natalicio de Carlos II.

39 *Margarita*: "Lo mismo que perla. Aplícase regularmente a las más preciosas" (*Aut.*, 498). Una dilogía laudatoria asimila la belleza de la perla como sustantivo común al elogio de la infanta Margarita (1658-1707), hermana de Carlos II que en 1666 contrajo matrimonio con Leopoldo I. Véase también *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, ed. A. Egido, Madrid, Cátedra, 1989, p. 401: "pues todos son del alba/ y alba, de cuyo bello/ llanto, la Margarita/ es perla sin ejemplo" (vv. 4090-4093).

40 La dilogía combina los dos significados del término *Oriente*: "Se llama también la parte del horizonte donde nacen todos los astros" (*Aut.*, 55-56); "En las perlas se llama aquel color blanco y brillante que tienen, lo que las hace más estimadas y ricas" (*Aut.*, 56).

	en mis luceros <sup>41</sup> .	
DÍA	Detente, necia, ¿deidades tan altas a rayos que desperdicios son de un planeta comparas, cuando de sus ojos fueron esas luces usurpadas? <sup>42</sup>	475
ALEGRÍA ( <i>Canta</i> )	¿No ves que son los astros a su luz soberana de sus plantas trofeo, si acaso tienen plantas? Porque sólo en ellas no es el mundo aparente, pues parecen deidades, y son lo que parecen.	480  485
EDAD	Y así tú, Invierno,...	
DÍA	...Y tú, Noche, has de quedar desairada.	
INVIERNO	Edad, engañaste en eso.	
NOCHE	Día, sabe que te engañas.	
LOS DOS	¿Por qué?	
INVIERNO	Porque lo esencial que en este festejo falta consiste en mí.	490
NOCHE	Y en mí y todo.	
DÍA Y EDAD	No lo entiendo.	
ARISTEO ( <i>Dentro</i> )	Sombras vanas, ¿por qué perseguís a un triste?	
ESCAPARATE	¿Aristeo?	
NOCHE	¿Qué os espanta?	495

41 *Lucero*: "En la germanía significa los ojos" (*Aut.*, 434).

42 El reproche del Día confirma la doble acepción de los luceros que representa la Noche, considerados como estrellas y, al mismo tiempo, reflejo simbólico de los ojos de las damas del auditorio.

	Esto es empezar la fiesta de una comedia ordenada a tanto debido aplauso; y porque empiece, las alas de mis negras plumas tiendo por la diáfana campaña del aire, pues en la noche empieza.	500
INVIERNO	Y yo las borrascas del inquieto mar altero, que también es circunstancia para el argumento.	505
NOCHE	Ahora ved si quedo desairada.	
INVIERNO	Ved si quedo.	
ARISTEO ( <i>Dentro</i> )	Por acá, que allí una luz nos señala breve norte entre las sombras.	510
ALEGRÍA	Pues del empeño nos sacan del festejo ya la Noche y el Invierno en los que andan, ya entre sombras y entre horrores, pisando la arena ingrata, derrotados de los vientos en una desierta playa <sup>43</sup> , sin tener leve noticia de donde están, acordadas	515

43 Sobre la tradición del tópic del desembarco nocturno en una orilla extraña, véase R. Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 483:

La tradición del naufrago que llega a una costa inhospitalaria y desierta en medio de la tempestad remonta por lo menos a Homero: es en circunstancias semejantes como Ulises, después de haber abandonado a la ninfa Calipso, llega a la tierra de los feacios (*Odisea*, final del Canto V). La violencia de la tempestad, las rocas abruptas que bordean el mar [...] son otros tantos elementos que permiten establecer un paralelismo entre la *Odisea* y el comienzo de las *Soledades*.

Sin embargo una fuente más precisa ha sido señalada recientemente por María Rosa Lida de Malkiel [...] se trata de la *Historia del cazador de Eubea*, contenida en el discurso VII de Dión Crisóstomo.

voces a repetir vuelvan  
las alegrías que alcanza  
el orbe, la Edad y el Día  
diciendo en música varia: 520

*Unos cantando y otros representando.*

TODOS Y MÚSICA Ya, glorioso Carlos,  
a tu edad felice 525  
se postran las horas,  
los años se rinden;  
y aun es leve alfombra  
a tu tierna planta  
África y Europa, 530  
América y Asia,  
porque tu dominio  
glorioso avasalla  
la Tierra y el Fuego,  
el Aire y el Agua. 535

### LEYENDA DEL AJEDREZ

La invención del ajedrez se ha atribuido a los hindúes, árabes, persas, egipcios, babilonios, chinos, griegos, romanos, judíos, araucanos, castellanos, irlandeses, italianos y galos, entre otros. Las lagunas históricas acerca de su origen contribuyeron al florecimiento de diversas leyendas, y entre ellas, podemos destacar la del joven Lahur Sissa.

Este personaje era un pobre y modesto brahmán (miembro de una casta sacerdotal hindú que reconoce a Brahma como su Dios) que vivió hace muchos siglos en la provincia de Taligana, al norte de la India, en el continente asiático.

En aquellas lejanas tierras gobernaba un magnánimo Rey llamado Iadava. Cierta día las huestes del aventurero Varangul invadieron el reino, desatándose una cruenta guerra. Iadava, que era un excelente estratega, derrotó a sus enemigos en los campos de Dacsina, ya que en el fragor de la lucha perdió a su hijo, el príncipe Adjimir.

Este incidente lo abatió profundamente y se pasó los días subsiguientes encerrado en Palacio reproduciendo, en una gran caja de arena, las alternativas del combate donde perdió al único heredero de la dinastía.

Los sacerdotes elevaban sus plegarias y de todas partes llegaban obsequios y diversiones para tratar de sacar al rey de su aflicción; mas todo parecía en vano.

Algún tiempo después, un inesperado visitante llegó al Palacio solicitando una audiencia con el Rey. Al interrogársele sobre el motivo de su petición, el joven se identificó como Lahur Sissa y había viajado durante treinta días desde la aldea de Namir, para entregarle a Su Majestad un modesto presente que lo sacaría de su tristeza, le brindaría distracción y abriría en su corazón grandes alegrías.

Iadava, al enterarse de las intenciones del desconocido, ordenó que lo hicieran pasar de inmediato. Sissa presentó al Monarca un gran tablero dividido en 64 cuadritos y sobre este colocó dos colecciones de diferentes piezas. Le enseñó pacientemente al rey, los ministros y los cortesanos de la Corte la índole del juego y las reglas fundamentales:

- Cada uno de los jugadores dispone de ocho piezas pequeñas, llamadas Peones. Representan la infantería que avanza sobre el enemigo para dispersarlo. Secundando la acción de los peones vienen los Elefantes de guerra (las torres), representados por piezas mayores y más poderosas; la Caballería, indispensable en el combate, aparece igualmente en el juego, simbolizada por dos piezas que pueden saltar como dos corceles sobre las otras, y para intensificar el ataque se incluyen -representando a los guerreros nobles y de prestigio- los dos Visires (alfiles) del Rey. Otra pieza dotada de amplios movimientos, más eficiente y poderosa que las demás, representará el espíritu patriótico del pueblo y será llamada la Reina [la dama]. Completa la colección una pieza que aislada poco vale, pero que amparada por las otras se torna muy fuerte: es el Rey.

En pocas horas el Soberano comenzó a jugar fascinado por el nuevo pasatiempo, consiguiendo derrotar a varios miembros de su Corte en partidas que se desenvolvían impecablemente sobre el tablero.

En determinado momento el Rey hizo notar, con gran sorpresa, que la posición de las piezas, por las combinaciones resultantes de diversos lances, parecía reproducir exactamente la batalla de Dacsina. Intervino entonces Sissa para decirle:

- Piensa que para el triunfo es imprescindible que sacrifiques a este Visir (alfil), pero te has empeñado inútilmente, Señor, en defenderlo y conservarlo.

Con esta aguda observación el Monarca comprendió que en ciertas circunstancias, la muerte de un Príncipe es una fatalidad que puede conducir a la libertad y la paz de un pueblo.

- Quiero recompensarte por este magnífico obsequio -dijo el Rey-.

- Mi mayor premio es haber recobrado la felicidad de Vuestra Majestad -respondió Sissa-

- Me asombra tu humildad y el desprecio por las cosas materiales, pero exijo que selecciones, sin demora, una retribución digna de tan valioso regalo. ¿Quieres una bolsa llena de oro?, ¿Deseas un arca llena de joyas?, ¿Pensaste en poseer un Palacio?, ¿Aspiras a la administración de una provincia? aguardo tu respuesta, ya que mi palabra está ligada a una promesa.

- Aprecio vuestra generosidad, Majestad, y como obediente súbdito me veo en la obligación de escoger; pero no deseo joyas, ni tierras, ni palacios. Deseo que me recompenses con granos de trigo, los cuales deberán ser colocados en el tablero, de la siguiente forma: un grano por la primera casilla, dos para la segunda, cuatro para la tercera, ocho para la cuarta y así duplicando sucesivamente hasta la última casilla.

Iadava, al oír el extraño e ínfimo pedido del joven, lanzó una sonora carcajada y, tras burlarse de su modestia, ordenó que se le diera lo que había solicitado. Al cabo de algunas horas los algebristas más hábiles del reino le informaron al Soberano que se necesitarían:

¡18.446.744.073.709.551.615 granos de trigo!

Concluyeron los algebristas y geómetras más sabios, que la cantidad de trigo que debe entregarse a Lahur Sissa equivalía a una montaña que teniendo como base la ciudad de Taligana, fuese 100 veces más alta que el Himalaya. La India entera, sembrados todos sus campos y destruidas todas sus ciudades, no bastaría para producir durante un siglo la cantidad de granos calculada.

El Rey y su Corte quedaron estupefactos ante los cálculos estimados. Por primera vez el Soberano de Taligana se veía en la imposibilidad de cumplir una promesa. Acto seguido,

Sissa renunció públicamente a su pedido y llamó la atención del Monarca con estas palabras:

- Los hombres más precavidos eluden, no sólo la apariencia engañosa de los números, sino también la falsa modestia de los ambiciosos (...). Infeliz de aquel que toma sobre sus hombros los compromisos de honor por una deuda cuya magnitud no puede valorar por sus propios medios. Más previsor es el que mucho pondera y poco promete.

Estas inesperadas y sabias palabras quedaron profundamente grabadas en el espíritu del Rey. Olvidando la montaña de trigo que, sin querer, prometiera al joven brahmán, lo nombró su Primer Ministro. Cuenta la leyenda que Sissa orientó a su Rey con sabios y prudentes consejos y, distrayéndolo con ingeniosas partidas de ajedrez, prestó los más grandes servicios a su pueblo.

De Internet Sector Matemática

<http://www.sectormatematica.cl/ajedrez/leyenda.htm>

Fuente: Juego & Ciencia N°22 Caracas-Venezuela 12-11-1999.

### **La leyenda del tablero de ajedrez (progresión aritmética)**

El ajedrez es un juego muy antiguo. Lleva muchos siglos de existencia y por eso no es extraño que se hayan inventado sobre él, diferentes leyendas de cuestionable veracidad, las cuales son difíciles de comprobar debido a su antigüedad.

Hoy os voy a relatar una de estas leyendas que conozco desde pequeño y siempre me fascinó. Para entenderla no hace falta saber jugar al ajedrez; sólo se necesita saber que el tablero donde se juega, está dividido en 64 casillas negras y blancas, colocadas alternativamente.

El juego del ajedrez lo inventaron en la India. Cuando el rey hindú Sheram tuvo noticia del mismo, se maravilló de lo ingenioso y de la variedad de posiciones que en él eran posibles. Al conocer de que el inventor era uno de sus súbditos, el rey requirió su presencia con objeto de recompensarle personalmente por su buen invento.

El inventor, que se llamaba Seta, se personificó ante el soberano. Era un sabio ataviado con modestia, que podía vivir gracias a los medios que le suministraban sus alumnos.

– Seta, quiero recompensarte magnánimamente por el ingenioso juego que inventaste – le dijo el rey.

El sabio respondió con una reverencia.

– Soy lo bastante poderoso y rico como para poder otorgarte tu deseo más anhelado – continuó diciendo el rey–. Exprésame una recompensa que te satisfaga y la recibirás.

Seta permaneció callado.

– No seas apocado – le animó el rey-. Dinos tu deseo. No escatimaré en gastos para satisfacerlo.

– Grande es su condescendencia, soberano. Pero deme un corto plazo para pensar la respuesta. Mañana, tras profundas reflexiones, le transmitiré mi petición.

A la mañana siguiente Seta se presentó de nuevo ante el soberano y lo dejó maravillado con su petición, sin precedente alguno por su modestia.

– Oh rey –dijo Seta–, ordene que me den un grano de trigo por la primera casilla del tablero de ajedrez.

– ¿Un sólo grano de trigo? – inquirió sorprendido el rey.

– Sí, soberano. Por la segunda casilla, ordene que me den 2 granos; por la tercera, 4; por la cuarta, 8; por la quinta, 16; por la sexta, 32...

– Basta – le cortó el rey enfadado -. Se te entregará el trigo correspondiente a las 64 casillas del tablero, en acuerdo con tu deseo; por cada casilla, doble cantidad que por la precedente. Pero debes saber que tu petición es indigna de mi bondad. Al pedirme tan ínfima recompensa, menosprecias, irreverentemente mi benevolencia. Y como sabio que eres, podrías haber dado mayor prueba de respeto ante la generosidad de tu rey. Ya puedes retirarte. Mis lacayos te entregarán el saco con el trigo que necesites.

Seta sonrió, abandonó la sala y se quedó esperando en la puerta exterior del palacio.

Durante la comida, el rey se acordó del inventor del ajedrez y envió para que se enteraran de si habían entregado ya al reflexivo Seta su mezquina recompensa.

– Soberano, tu orden se está cumpliendo –fue la respuesta–. Los matemáticos de la corte calculan el número de granos que le corresponde.

El rey frunció el ceño. No estaba acostumbrado a que tardaran tanto en cumplir sus órdenes.

Por la noche, al retirarse a descansar, el rey preguntó de nuevo cuánto tiempo hacía que Seta había abandonado el palacio con su saco de trigo.

– Soberano –le contestaron–, tus matemáticos trabajan sin descanso y esperan terminar los cálculos al amanecer.

– ¿Por qué va tan despacio este asunto? –gritó iracundo el rey–. Que mañana, antes de que me despierte, hayan entregado a Seta hasta el último grano de trigo. No acostumbro a dar dos veces una misma orden.

Por la mañana comunicaron al rey que el matemático mayor de la corte solicitaba audiencia para presentarle un informe muy importante.

El rey mandó que le hicieran entrar.

– Antes de comenzar tu informe –le dijo Sheram–, quiero saber si se ha entregado por fin a Seta la mísera recompensa que ha solicitado.

– Precisamente para eso me he atrevido a presentarme tan temprano –contestó el anciano–. Hemos calculado escrupulosamente la cantidad total de granos que desea recibir Seta. Resulta una cifra tan enorme...

– Sea cual fuere su magnitud –le interrumpió con altivez el rey– mis graneros no empobrecerán. He prometido darle esa recompensa y, por lo tanto, hay que entregársela.

– Soberano, no depende de tu voluntad el cumplir semejante deseo. En todos tus graneros no existe la cantidad de trigo que exige Seta. Tampoco existe en los graneros de todo el reino. Hasta los graneros del mundo entero son insuficientes. Si deseas entregar sin falta la recompensa prometida, ordena que todos los reinos de la Tierra se conviertan en labrantíos, manda desecar los mares y océanos, ordena fundir el hielo y la nieve que cubren los lejanos desiertos del Norte. Que todo el espacio sea totalmente sembrado de trigo, y toda la cosecha obtenida en estos campos ordena que sea entregada a Seta. Sólo entonces recibirá su recompensa.

El rey escuchaba lleno de asombro las palabras del anciano sabio.

– Dime, cuál es esa cifra tan monstruosa –dijo reflexionando–.

– ¡Oh, soberano! Dieciocho trillones cuatrocientos cuarenta y seis mil setecientos cuarenta y cuatro billones setenta y tres mil setecientos nueve millones quinientos cincuenta y un mil seiscientos quince.

### **Sobre la progresión aritmética**

Si se comienza por la unidad, hay que sumar las siguientes cifras: 1, 2, 4, 8, etc. El resultado obtenido tras 63 duplicaciones sucesivas nos mostrará la cantidad correspondiente a la casilla 64, que deberá recibir el inventor. Podemos hallar fácilmente la suma total de granos, si duplicamos el último número, obtenido para la casilla 64, y le restamos una unidad. Es decir, el cálculo se reduce simplemente a multiplicar 64 veces seguidas la cifra dos:

$2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2$ , y así sucesivamente 64 veces.

Con objeto de simplificar el cálculo, podemos dividir estos 64 factores en seis grupos de 10 factores 2 y uno de 4 factores 2. La multiplicación sucesiva de 10 factores 2, como es fácil

comprobar, es igual a  $1024$  y la de 4 factores 2 es de 16. Por lo tanto, el resultado que buscamos es equivalente a:

$$1024 \times 1024 \times 1024 \times 1024 \times 1024 \times 1024 \times 16$$

Multiplicando  $1024 \times 1024$  obtenemos 1.048.576

Ahora nos queda por hallar:

$$1.048.576 \times 1.048.576 \times 1.048.576 \times 16$$

Restando del resultado una unidad, obtendremos el número de granos buscado: 18.446.744.073.709.551.615

Para hacernos una idea de la inmensidad de esta cifra gigante, calculemos aproximadamente la magnitud que debería tener el granero capaz de almacenar semejante cantidad de trigo. Es sabido que un metro cúbico de trigo contiene cerca de 15 millones de granos. En ese caso, la recompensa del inventor del ajedrez debería ocupar un volumen aproximado de 12.000.000.000.000 m<sup>3</sup>, o lo que es lo mismo, 12.000 km<sup>3</sup>. Si el granero tuviera 4 m de alto y 10 m de ancho, su longitud debería de ser de 300.000.000 km, o sea, el doble de la distancia que separa la Tierra del Sol.

El rey hindú, naturalmente, no podía entregar semejante recompensa. Sin embargo, de haber estado fuerte en matemática, hubiera podido librarse de esta deuda tan gravosa. Para ello le habría bastado simplemente proponer a Seta que él mismo contara, grano a grano, el trigo que le correspondía.

Si Seta, puesto a contar, hubiera trabajado noche y día, contando un grano por segundo, en el primer día habría contado 86.400 granos. Para contar un millón de granos habría necesitado, como mínimo, 10 días de continuo trabajo. Un metro cúbico de trigo lo habría contado aproximadamente en medio año, lo que supondría un total de 5 cuartos. Haciendo esto sin interrupción durante 10 años, habría contado 100 cuartos como máximo.

Por consiguiente, aunque Seta hubiera consagrado el resto de su vida a contar los granos de trigo que le correspondían, habría recibido sólo una parte ínfima de la recompensa exigida.

De Amebas a la Deriva. Clasificado en Matemáticas y Lógica por Bender el 29 de Enero del 2008.

<http://amebasaladeriva.com/la-leyenda-del-tablero-de-ajedrez-progresion-aritmetica/matematicas-y-logica/>

## Ajedrez y Matemática

Se ha preguntado de cuántos movimientos es la partida más larga posible<sup>6</sup> o cuántas partidas distintas de ajedrez existen, sin analizar su calidad. Preguntas como estas han provocado gran discusión desde inicios de siglo, la aparición de los ordenadores o computadoras han ayudado a responderlas. La partida más larga posible es de 5899 movimientos y  $10^{18900}$  es la cantidad de partidas diferentes.

M. Chavez, A. Murillo, M. Murillo. “Un mosaico de ajedrez. Ajedrez y Matemática”, en *Revista Digital Matemática* (Volumen 9, Número 1, Julio 2008), p. 13.  
<http://www.cidse.itcr.ac.cr/revistamate/ContribucionesN12001/ajedrez/pag13.html>

## Apéndice D

### Análisis silábico de los versos endecasílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	A	man	te,—	ca	ro,—	dul	ce	po	so	mí	o,
2	fes,	ti	vo	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ños
3	a	le	gre—	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,
4	di	cho	so—	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
5	O	fren	das—	fi	nas—	a	tu	se	quio	se	an
6	a	man	tes—	se	ñas—	de	fi	no	lo	caus	to,
7	al	pe	cho—	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
8	al	cue	llo—	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos.
9	Te	la	cen—	fir	mes,—	pues	mi	mor	no	no	ra,
10	en	u	fa	no—	siem	pre,—	que	son	a	tu	gra
11	vo	lun	tad—	y	jos—	las	me	jo	res	jo	yas,
12	a	cep	tas—	so	las,—	las	de	mis	ha	la	gos.
13	No	ti	vas—	sir	van,—	no,	de	mos	tra	cio	nes
14	de	lus	tres—	fies	tas,—	de	tos	a	pa	ra	tos,
15	lú	ci	das—	dan	zas,—	cé	le	bres	fes	ti	nes,
16	cos	to	sas—	ga	las—	de	re	gios	sa	ra	os.
17	Las	cor	tas—	mues	tras	de—	ca	ri	ño	cep	ta,
18	víc	ti	mas—	pu	ras	de—	a	fec	to	cas	to
19	de	mi	mor,—	pues	to—	que	te	frez	co,	po	sa
20	di	cho	sa,—	la	que,—	Due	ño,	te	con	sa	gro.
21	Y	su	ple,—	por	que—	si	mi	se	quio	mil	de
22	pa	ra	ti,—	vis	to,—	pa	re	cie	re	ca	so,
23	pi	do	que,—	cuer	do,—	no	pre	cies	la	fren	da

24 es ca sa cor ta,— si no mi cui da do.  
 25 An sio so— quie re— con mi pro pia vi da  
 26 fi no no mi mor— a cre cen tar tus a ños  
 —a  
 27 fe li ces,— y yo— quie ro; pe ro u na,  
 28 u ni da,— so la,— la que ni ma tram bos.  
 a en ti vi va  
 29 E ter no— vi ve:— vi ve, y en ti fi ca dos,  
 30 e ter na,— pa ra que— den ti fi ca dos,  
 31 pa ra dos— cal men— el A mor y Tiem po  
 el  
 32 sus pen sos— de que— nos mi ren mi la gros.

#### Análisis silábico de los versos octosilabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8
1	ca	ro,—	dul	ce	po	so	mí	o,
2	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ños
3	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,
4	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
5	fi	nas—	a	tu	se	quio	se	an
6	se	ñas—	de	fi	no	lo	caus	to,
7	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
8	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos.
9	fir	mes,—	pues	mi	mor	no	no	ra,
10	siem	pre,—	que	son	a	ig	gra	do
11	y	jos—	las	me	jo	res	jo	yas,
12	so	las,—	las	de	mis	ha	la	gos.
13	sir	van,—	no, en	de	mos	tra	cio	nes
14	fies	tas,—	de	tos	a	pa	ra	tos,

			al					
15	dan	zas,—	cé	le	bres	fes	ti	nes,
16	ga	las—	de	re	gios	sa	ra	os.
17	mues	tras	de—	ca	ri	ño a	cep	ta,
			el					
18	pu	ras	de—	a	fec	to	cas	to
			el					
19	pues	to—	que	te	frez	co,	po	sa
				o		Es		
20	la	que,—	Due	ño,	te	con	sa	gro.
21	por	que—	si	mi	se	quio	mil	de
				ob		hu		
22	vis	to,—	pa	re	cie	re	ca	so,
						a		
23	cuer	do,—	no	pre	cies	la	fren	da
			a			o		
24	cor	ta,—	si	no	mi	cui	da	do.
25	quie	re—	con	mi	pro	pia	vi	da
								a
26	mor—	a	cre	cen	tar	tus	a	ños
27	y	yo—	quie	ro;	pe	ro	u	na,
						es		
28	so	la,—	la	que	ni	ma	tram	bos.
				a		a en		
29	vi	ve:—	vi	ve,	yo	ti	vi	va
				y	en			
30	pa	ra	que—	den	ti	fi	ca	dos,
			i					
31	cal	men—	el	A	mor	y	Tiem	po
						el		
32	de	que—	nos	mi	ren	mi	la	gros.

## Análisis silábico de los versos hexasílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6
1	dul	ce	po	so	mí	o,
2	tus	fe	li	ces	a	ños
3	só	lo	mi	ca	ri	ño,
4	pue	de	ce	le	brar	los.
5	a	tu	se	quio	se	an
6	de	fi	no	lo	caus	to,
7	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
8	ca	de	nas	mis	bra	zos.
9	pues	mi	mor	no	no	ra,
10	que	son	a	ig	gra	do
11	las	me	jo	res	jo	yas,
12	las	de	mis	ha	la	gos.
13	no,	de	mos	tra	cio	nes
14	en	tos	a	pa	ra	tos,
15	de	al				
16	cé	le	bres	fes	ti	nes,
17	de—	re	gios	sa	ra	os.
18	de—	ca	ri	ño	cep	ta,
19	el	a	fec	to	cas	to
20	de—					
21	que	te	frez	co,	po	sa
22	o			Es		
23	Due	ño,	te	con	sa	gro.
24	si	mi	se	quio	mil	de
25	pa	ob	cie	hu	ca	so,
26	re	re		a		
27	no	pre	cies	la	fren	da
28	a			o		
29	si	no	mi	cui	da	do.
30	con	mi	pro	pia	vi	da
31						a
32	cre	cen	tar	tus	a	ños
33	quie	ro;	pe	ro	u	na,

28      la      que      ni      es  
              a                              ma  
                                              a  
29      vi      ve,      yo      en      vi      va  
              y      en  
30      que—      den      ti      fi      ca      dos,  
              i  
31      el      A      mor      y      Tiem      po  
                                              el  
32      nos      mi      ren      mi      la      gros.

## Apéndice E

### Análisis acentual de los versos endecasílabos

Sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	A	man	te,—	ca	ro,—	dul	ce	po	so	mí	o,
							Es				
1			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
2	fes,	ti	vo	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ños
			y—								
2			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
3	a	le	gre—	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,
3			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
4	di	cho	so—	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
4			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup>, y 10<sup>a.</sup></b> .								
5	O	fren	das—	fi	nas—	a	tu	se	quio	se	an
							ob				
5			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
6	a	man	tes—	se	ñas—	de	fi	no	lo	caus	to,
							ho				
6			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 7<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
7	al	pe	cho—	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
7			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 9<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
8	al	cue	llo—	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos.
8			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 7<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
9	Te	la	cen—	fir	mes,—	pues	mi	mor	no	no	ra,
	en						a		ig		
9			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
10	u	fa	no—	siem	pre,—	que	son	a	tu	gra	do
								a			
10			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 7<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
11	vo	lun	tad—	y	jos—	las	me	jo	res	jo	yas,
			o								
11			Acento en las sílabas <b>3<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
12	a	cep	tas—	so	las,—	las	de	mis	ha	la	gos.
12			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
13	No	ti	vas—	sir	van,—	no,	de	mos	tra	cio	nes
	al					en					
13			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, y 10<sup>a.</sup></b> .								
14	de	lus	tres—	fies	tas,—	de	tos	a	pa	ra	tos,
	i					al					
14			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
15	lú	ci	das—	dan	zas,—	cé	le	bres	fes	ti	nes,
15			Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b> .								
16	cos	to	sas—	ga	las—	de	re	gios	sa	ra	os.

16			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 7<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
17	Las	cor	tas—	mues	tras	de—	ca	ri	ño	cep	ta,
						el			a		
17			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
18	víc	ti	mas—	pu	ras	de—	a	fec	to	cas	to
						el					
18			Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
19	de	mi	mor,—	pues	to—	que	te	frez	co,	po	sa
		a					o		Es		
19			Acento en las sílabas <b>3<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
20	di	cho	sa,—	la	que,—	Due	ño,	te	con	sa	gro.
20			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
21	Y	su	ple,—	por	que—	si	mi	se	quio	mil	de
							ob		hu		
21			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
22	pa	ra	ti,—	vis	to,—	pa	re	cie	re	ca	so,
									a		
22			Acento en las sílabas <b>3<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
23	pi	do	que,—	cuer	do,—	no	pre	cies	la	fren	da
						a			o		
23			Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 7<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
24	es	ca	sa	cor	ta,—	si	no	mi	cui	da	do.
			y—								
24			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, y 10<sup>a.</sup></b>								
25	An	sio	so—	quie	re—	con	mi	pro	pia	vi	da
25			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
26	fi	no	mi	mor—	a	cre	cen	tar	tus	a	ños
			—a								
26			Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
27	fe	li	ces,—	y	yo—	quie	ro;	pe	ro	u	na,
									es		
27			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
28	u	ni	da,—	so	la,—	la	que	ni	ma	tram	bos.
						a			a		
									en		
28			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
29	E	ter	no—	vi	ve:—	vi	ve,	yo	ti	vi	va
							y	en			
29			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
30	e	ter	na,—	pa	ra	que—	den	ti	fi	ca	dos,
						i					
30			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
31	pa	ra	dos—	cal	men—	el	A	mor	y	Tiem	po
									el		
31			Acento en las sílabas <b>2<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup>, 8<sup>a.</sup> y 10<sup>a.</sup></b>								
32	sus	pen	sos—	de	que—	nos	mi	ren	mi	la	gros.

## Análisis acentual de los versos octosílabos

Sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8
1	ca	ro,—	dul	ce	po	so	mí	o,
				Es				
1		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> , 6 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
2	pron	to—	tus	fe	li	ces	a	ños
2		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 5 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
3	can	ta—	só	lo	mi	ca	ri	ño,
3		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
4	por	que—	pue	de	ce	le	brar	los.
4		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
5	fi	nas—	a	tu	se	quío	se	an
				ob				
5		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 5 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
6	se	ñas—	de	fi	no	lo	caus	to,
				ho				
6		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
7	ri	ca—	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
7		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 6 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
8	dul	ces—	ca	de	nas	mis	bra	zos.
8		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
9	fir	mes,—	pues	mi	mor	no	no	ra,
				a		ig		
9		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> , 5 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
10	siem	pre,—	que	son	a	tu	gra	do
						a		
10		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
11	y	jos—	las	me	jo	res	jo	yas,
	o							
11		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 5 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
12	so	las,—	las	de	mis	ha	la	gos.
12		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
13	sir	van,—	no, en	de	mos	tra	cio	nes
13		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 5 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
14	fies	tas,—	de	tos	a	pa	ra	tos,
				al				
14		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
15	dan	zas,—	cé	le	bres	fes	ti	nes,
15		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 3 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
16	ga	las—	de	re	gios	sa	ra	os.
16		Acento en las sílabas 1 <sup>a.</sup> , 4 <sup>a.</sup> y 7 <sup>a.</sup>						
17	mues	tras	de—	ca	ri	ño	a cep	ta,

		el					
17		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
18	pu	ras de— a fec to cas to					
		el					
18		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
19	pues	to— que te frez co, po sa					
		o Es					
19		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
20	la	que,— Due ño, te con sa gro.					
20		Acento en las sílabas <b>3<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
21	por	que— si mi se quio mil de					
		ob hu					
21		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
22	vis	to,— pa re cie re ca so,					
		a					
22		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
23	cuer	do,— no pre cios la fren da					
		a o					
23		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 4<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
24	cor	ta,— si no mi cui da do.					
24		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
25	quie	re— con mi pro pia vi da					
		a					
25		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
26	mor—	a cre cen tar tus a ños					
26		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
27	y	yo— quie ro; pe ro u na,					
		es					
27		Acento en las sílabas <b>3<sup>a.</sup>, 6<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
28	so	la,— la que ni ma tram bos.					
		a a en					
28		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
29	vi	ve:— vi ve, yo ti vi va					
		y en					
29		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 3<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
30	pa	ra que— den ti fi ca dos,					
		i					
30		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 3<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
31	cal	men— el A mor y Tiem po					
		el					
31		Acento en las sílabas <b>1<sup>a.</sup>, 5<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					
32	de	que— nos mi ren mi la gros.					
32		Acento en las sílabas <b>4<sup>a.</sup> y 7<sup>a.</sup></b>					

## Análisis acentual de los versos hexasílabos

Sílaba verso	1	2	3	4	5	6
1	dul	ce	po	so	mí	o,
		Es				
1	Acento en las sílabas <b>1<sup>a</sup>.</b> , <b>3<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
2	tus	fe	li	ces	a	ños
2	Acento en las sílabas <b>3<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
3	só	lo	mi	ca	ri	ño,
3	Acento en las sílabas <b>1<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
4	pue	de	ce	le	brar	los.
4	Acento en las sílabas <b>1<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
5	a	tu	se	quío	se	an
		ob				
5	Acento en las sílabas <b>3<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
6	de	fi	no	lo	caus	to,
		ho				
6	Acento en las sílabas <b>2<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
7	mi	co	ra	zón,	jo	ya,
7	Acento en las sílabas <b>4<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
8	ca	de	nas	mis	bra	zos.
8	Acento en las sílabas <b>2<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
9	pues	mi	mor	no	no	ra,
		a		ig		
9	Acento en las sílabas <b>3<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
10	que	son	a	tu	gra	do
			a			
10	Acento en las sílabas <b>2<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
11	las	me	jo	res	jo	yas,
11	Acento en las sílabas <b>3<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
12	las	de	mis	ha	la	gos.
12	Acento en las sílabas <b>1<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
13	no,	de	mos	tra	cio	nes
		en				
13	Acento en las sílabas <b>1<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
14	de	tos	a	pa	ra	tos,
		al				
14	Acento en las sílabas <b>1<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
15	cé	le	bres	fes	ti	nes,
15	Acento en las sílabas <b>1<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					
16	de	re	gios	sa	ra	os.
16	Acento en las sílabas <b>2<sup>a</sup>.</b> <b>y 5<sup>a</sup></b>					

- 17 el ca ri ño cep ta,  
a
- 17 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 18 el a fec to cas to
- 18 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 19 que te frez co, po sa  
o Es
- 19 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 20 Due ño, te con sa gro.
- 20 Acento en las sílabas **1<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 21 si mi se quio mil de  
ob hu
- 21 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 22 pa re cie re ca so,  
a
- 22 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 23 no pre cies la fren da  
a o
- 23 Acento en las sílabas **2<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 24 si no mi cui da do.
- 24 Acento en las sílabas **1<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 25 con mi pro pia vi da  
a
- 25 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 26 cre cen tar tus a ños
- 26 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 27 quie ro; pe ro u na,  
es
- 27 Acento en las sílabas **1<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 28 la que ni ma tram bos.  
a a  
en
- 28 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 29 vi ve, yo ti vi va  
y en
- 29 Acento en las sílabas **1<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>.**
- 30 i den ti fi ca dos,
- 30 Acento en las sílabas **1<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 31 el A mor y Tiem po  
el
- 31 Acento en las sílabas **3<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**
- 32 nos mi ren mi la gros.
- 32 Acento en las sílabas **2<sup>a</sup>. y 5<sup>a</sup>**