

LA ROSA DE ALEXANDRIA: ¿UNA QUERRELLA SECRETA DE SOR JUANA?



Elías Trabulse

El 25 de noviembre de 1691 se cantaron en la catedral de Oaxaca los *Villancicos* que sor Juana Inés de la Cruz había compuesto en honor de Santa Catarina de Alejandría. Ese mismo año fueron impresos en Puebla, precedidos de una "Dedicatoria" del doctor Jacinto de Lahedesa Verástegui, en la cual exaltaba las virtudes intelectuales de sor Juana.

Desde hace varios años diversos investigadores de la vida y obra de la monja han señalado el carácter autobiográfico y no impersonal de esa obra. También han reparado en el elogio que hace de las cualidades intelectuales de la santa y en su nada velada actitud de proponerla como modelo de mujer sabia frente a todos aquellos que negaban el derecho de las mujeres para realizar trabajos intelectuales o bien que ponían en duda su capacidad para llevarlos a cabo.

El haber elegido a Santa Catarina como ejemplo de sabiduría femenina no fue casual en ese conflictivo año de 1691. Ya diez años antes, en su beligerante "Carta" a su confesor Antonio Núñez de Miranda, la había citado como modelo de mujer letrada, y apenas unos meses antes, en su *Respuesta* a sor Filotea de la Cruz, había repetido la mención.

El interés de esta notas es el de señalar dos puntos relacionados con esa peculiar obra de sor Juana: primero la *fuentes* literaria de que partió y segundo el *método expositivo* que utilizó.

Los textos hagiográficos clásicos sobre la vida de Santa Catarina son el *Breviario romano* y la *Leyenda dorada* de Jacobo de Vorági-

ne. Sor Juana conoció sin duda el primero de ellos, y es probable que también haya leído el segundo. Sin embargo, para elaborar sus *Villancicos* partió de otra obra que por su carácter y contenido podemos señalar como la *fuentes* básica.

En el año de 1672 apareció en México una obra de título *La rosa de Alejandría*. Se trataba de un grueso volumen de más de 300 páginas que había sido impreso por Francisco Rodríguez Lupercio por encargo de dos curas beneficiados de la parroquia de Santa Catalina de la capital del virreinato. Su autor fue el presbítero criollo Pedro de la Vega, licenciado por la Universidad de México y miembro de la Congregación de la Purísima Concepción. La obra llevaba una "Aprobación" del padre Núñez de Miranda y una "Licencia" del virrey marqués de Mancera. Acerca del título de la obra el autor dice que utilizó el de "Rosa de Alejandría" ya que, según San Ambrosio, la rosa es "vistoso jeroglífico de un mártir", además de que "a Santa Catarina por virgen, por mártir y por doctora, le viene, como nacido, el epíteto de Rosa; y por su esclarecida patria, el serlo de Alejandría". Inclusive el largo texto está dividido en doce "rosiclères" a manera de capítulos. Al principio de la obra cita sus fuentes entre las que destaca la *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra. Más adelante mencionará también a Jacobo de Vorágine.

La importancia de este libro poco conocido es que, todo él, está atravesado por un profundo sentimiento antifeminista. De la Vega no disimuló, ni intentó hacerlo, la profunda aversión que a él, como a su amigo y colega Antonio Núñez de Miranda, le producían las mujeres sabias; y cuando aborda el caso de Santa Catarina no puede menos de decir que su sabiduría no era sino producto de sus "varoniles rasgos". Más aún, a pesar de declarar a Santa Catarina como la "Décima Musa del Parnaso" y "Patrona de las Musas en Egipto", afirmó que su heroísmo desmentía la realidad de su sexo, y que la fortaleza de que hizo gala ante los suplicios no eran sino el producto de un "varonil principio". Sin embargo, toda esta manifestación de espíritu antifeminista acaso hubiera pasado inadvertida por sor Juana, diecinueve años más tarde (después de todo, diversos libros y sermones de la época propalaban ese sentimiento), de no ser por dos razones. La primera fue que la "Aprobación" de fecha 28 de julio de 1671 la había dado su anti-

guo confesor, el jesuita Núñez de Miranda, quien había leído la obra a petición expresa del marqués de Mancera; y la segunda, que en un largo capítulo De la Vega arremete contra las mujeres sabias de su época, apoyado en el testimonio del patrón de la orden de sor Juana: San Jerónimo. El retrato que De la Vega pintó en 1672 bien podía haber sido rubricado, en ese año y en 1691, por el confesor de sor Juana, quien en esos años se había percatado, más allá de toda duda, de lo difícil que era hacer que la monja olvidara sus "locuras" literarias y eruditas para dedicarse a la vida ascética y contemplativa de una monja, tal y como él se lo había exigido infructuosamente. Incluso, en un pasaje, De la Vega escribió algo que parecería un retrato hablado de sor Juana en 1671. El texto dice así:

Estudiaba para vivir como prudente, porque le ajustase después esta alabanza, que le da en su oficio la Iglesia. Leía para portarse como sabia, pues por tal había de ser de las universidades patrona. No hacía alarde de entendida con *desdoras de bachillera*. Por eso no atendía a lo dulce engañoso del estilo en los poetas que estudiaba, y oradores que aprendía, sino a lo útil de la sentencia y lo honesto de la enseñanza. ¡Qué ilustre idea, aunque gentil, a las doncellas de ahora! Aun desde los tiernos años se enseñan muchas a amar con disfraces de que aprenden a leer. Ni aun oír, cuanto más leer poetas, permitía San Jerónimo a las vírgenes de su tiempo; ya hoy, o es mayor el seguro o más buscado el peligro. No es justo se aprenda en la edad pueril lo que es necesario se desaprenda en la grande. Y con dificultad se olvida lo que en la niñez no se desdeña; sentencia del filósofo andaluz (Séneca) que deben repensar los padres en la educación de los hijos.

Y más adelante añade una censura para los que leen poesía erótica:

Ni aun tocar los libros de lascivos poetas permitió el más profano maestro que tiene en sus escuelas cupido; (Ovidio) ¿qué pronunciará al leerlos? Estrago de juveniles años los llamó muy bien Anónimo. Salvillas de oro donde se sirve el veneno en dulzura de palabras. Lastimosa cosa que culpemos mucho a Ovidio por sus libros de arte amandis, que condenemos las ternuras de Catulo, y no se repare en muchos libros, que apostadamente andan en manos de azucenas cán-

didas, ¡con riesgo de ajarse al cierzo que levantan tales libros! De quienes escribe Horacio, no enseñan más que a pecar, a quien no sabe qué es culpa.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que en 1671 sor Juana llevaba ya dos años en el convento de San Jerónimo, o, más correctamente, de Santa Paúla; y que a pesar de ello no había abandonado, tal como Núñez de Miranda había erróneamente supuesto, ni sus estudios ni sus actividades literarias. Cuando en 1682 sor Juana escribe acre "Carta" a su confesor, las relaciones entre los dos habían llegado a un límite. La ruptura subsecuente no fue más que la conclusión obvia de esos doce años de tensión entre ambos; que si algo muestra es la tenacidad moralizadora de Núñez de Miranda, y la esquivez de una sor Juana que se siente cada vez más acorralada y que opta por la ruptura ante el obsesivo celo confesional del sacerdote. Ni el biógrafo y penegirista de Núñez, el jesuita Juan Antonio de Oviedo, pudo ocultar la fuerte presión moral que aquél ejerció sobre la monja y que logró "exasperarla", como ella misma dice, ya que el padre había llegado incluso a externar públicamente su desaprobación a las actividades de sor Juana, calificándolas de "escandalosas".

Vienen entonces esos diez años de paz en que sor Juana alcanza, en una libertad relativa, la cima de su creación poética. El año de 1691 presencia, por así decirlo, el reinicio de las hostilidades abiertas, porque ocultas siempre las hubo. La *Carta* del obispo Fernández de Santa Cruz vuelve a desatar la polémica. La *Respuesta* de sor Juana y los *Villancicos* de Santa Catarina fueron la contestación de la monja: la primera para rebatir al obispo y los segundos para refutar una obra publicada dos décadas antes y que reflejaba claramente el ideario antifeminista de su antiguo confesor. Si antes de ese año no se había preocupado en impugnar *La rosa de Alejandría* era porque posiblemente consideró inoportuno e innecesario reabrir un debate que volvería a acarrearle desavenencias y disgustos. Pero en 1691 el clima de paz se había perturbado y era imperativo defenderse, y de ser necesario atacar. La *Respuesta* a sor Filotea fue un acto de defensa; los *Villancicos* fueron la ofensiva.



Los *Villancicos* de Santa Catarina fueron redactados en dos niveles: *el obvio* y *el secreto*. En el primero sor Juana emprendió el penegórico de la santa y la defensa de los derechos intelectuales de la mujer. En el segundo dibujó con enorme sutileza un jeroglífico hermético que reafirmaba, en un nivel superior, las cualidades espirituales femeninas. De esta manera convirtió la confutación de *La rosa de Alejandría* en un acto de desagravio y en una exaltación extraordinaria de la feminidad. Veamos cuál fue su *método expositivo*.

El primer aspecto, *el obvio*, ha sido ampliamente estudiado. Las virtudes de Santa Catarina, su fortaleza, sabiduría y santidad, son paradigmáticas, tanto para las mujeres como para los hombres. Sobre todo su sabiduría es alabada de diversas maneras por sor Juana. La disputa con los cincuenta sabios convocados por el emperador —el célebre pasaje alegórico citado tantas veces y que vemos inserto inclusive en la primera biografía de sor Juana— le da pie a rebatir una y otra vez el libro de De la Vega. En versos donde campea la más fina ironía llega a decir que lo notable no fue que los venciera —eso se daba por hecho que así sucedería— sino que ellos hubieran aceptado su derrota: “Nunca de varón ilustre/triunfo igual habemos visto”.

Después del penegórico viene la diatriba. Los villancicos VI y XI ponen en la picota a aquellos hombres que advierten contra las mujeres doctas, pero, sobre todo, a los que afirman que ellas sólo deben “hilar y coser”. Estos pasajes nos traen a la memoria una obra de Núñez de Miranda donde prescribe, en un largo capítulo de 25 páginas de letra menuda, que la actividad por antonomasia de las monjas debía ser el “ejercicio de manos y labor”, y en esta clasificación se comprendía “labrar, bordar e hilar”. Así, no es difícil que la cuarteta del *Villancico XI*, que dice:

Porque, como dizque
dice no sé quién
ellas sólo saben
hilar y coser...

haga alusión a esa obra, y ese "no sé quién" sea Núñez de Miranda.

Es probable, sin embargo, que la dimensión secreta, es decir, hermética, que recorre de principio a fin los *Villancicos* de Santa Catarina, revista un mayor interés, pues ahí nos dejó sor Juana un retrato de sí misma, como mujer y como intelectual, que sólo podría ser comprendido por los iniciados, o sea por aquellos que estuvieran familiarizados con las claves, jeroglíficos y símbolos del hermetismo y de la alquimia. Toda esa obra está envuelta en una atmósfera "egipcia", cabe decir hermética, donde los signos mencionados tienen casi siempre dos significados: el evidente, perceptible por todos, y el oculto, sólo comprendido por unos cuantos, y acaso sólo por sor Juana. En efecto, al recorrer el texto de los once villancicos de la santa de Alejandría nos percatamos que sor Juana empleó diversos símbolos, algunos de los cuales habían sido utilizados también, aunque en otro contexto, por De la Vega en *La rosa de Alejandría*. El primero de esos símbolos es obviamente el de la *Rosa*, relacionada con la Gran Obra del arte de la alquimia, es decir con la transmutación de los cinco metales viles en oro. El segundo es el de la *Estrella*, símbolo femenino por antonomasia, que representa al mercurio filosofal. El tercero es el *Uroboro*, que representa la eternidad, como una serpiente que se muerde la cola. El cuarto es la *crux hermética, isíaca o ansata*, símbolo masculino al que se une la rosa en un matrimonio alquímico. Este es el símbolo empleado como distintivo por la Hermandad Rosa-Cruz. El quinto es la *palingenesia* o sea la resurrección de la rosa a partir de sus cenizas. El sexto es el *círculo* como jeroglífico infinito de Dios. Y, por último, el séptimo es el *Sol* y la *Luna* como representantes del *rey* y la *reina*, el principio masculino y el femenino, que al unirse al final de un largo proceso alquímico forman el andrógino o hermafrodito, que reúne en sí las cualidades opuestas, y que representa a la piedra filosofal, es decir el producto final de la Gran Obra. Todos estos símbolos de la alquimia clásica representan "La flor de la sabiduría", tal como aparece en la copiosa iconografía alquímica. En una de estas imágenes, que aparece en el *Alchimistischen Manuscript*, que data de 1550, y que se conserva en la Universidad de Basilea, vemos representados todos los símbolos empleados por sor Juana en sus

Villancicos de Santa Catarina: en el centro, el *Uroboros* rodeado del Sol, la Luna, la rosa y la estrella. Muchas de estas imágenes aparecen en los textos de alquimia impresos en los siglos XVI y XVII; y fue probablemente en dos de ellos en los cuales sor Juana obtuvo sus conocimientos de alquimia. Me refiero al *Oedipus Aegyptiacus* y al *Mundus Subterraneus*, de Athanasius Kircher, autor clave para adentrarnos en los conocimientos herméticos de nuestra monja. Ahí aparece el proceso de la Gran Obra, y la explicación detallada de cada una de sus etapas. Además, Kircher describió la *crux hermética* y su simbolismo, así como el significado alquímico del andrógino. De Kircher tomó sor Juana su idea de la rosa que resucita tal como aparece en el villancico V.

De hecho, Sor Juana estructuró sus *Villancicos* como el itinerario de la Gran Obra alquímica o sea el trayecto que va del nacimiento a la resurrección, y de ahí a la consumación del matrimonio alquímico. Así en el villancico I nos habla del nacimiento de la rosa y de la estrella; en el II nos describe la vida eterna de la rosa y acude al paralelo de la serpiente con el río Nilo, ambos eternos; en el IV nos menciona el proceso de sublimación alquímica sufrida por la rosa y nos habla del círculo, "jeroglífico infinito" de Dios, donde la rosa encuentra la muerte, sólo para resucitar, para la sabiduría eterna, en el villancico V. Finalmente en los números IX y X nos describe el momento de plenitud: la boda entre el Sol y la Luna bajo la influencia espiritual del mercurio femenino representado por la estrella blanca. Aquí sor Juana equipara la rosa, la estrella y la Luna con Santa Catarina, y al Sol con Dios. Así queda consumado el acto final, es decir el *coniunctio* de los alquimistas. El duelo entre la rosa y la estrella se resuelve pacíficamente en la apoteosis de Santa Catarina: Rosa, Azucena, Estrella, Luna, Egipcia y Virgen.

Son los nombres que la definen, o, como dice sor Juana:

Son nombres que en tu historia
el tuyo dulce sella:
que eres Rosa, Azucena, Luna, Estrella.

Y en esos nombres se exalta su naturaleza de virgen, sabia y mujer.

Sin embargo, mucho erraríamos si pensáramos que sor Juana limitó su exposición al encadenamiento de esos jeroglíficos. Con indudable sutileza planteó un enigma que servía, primero, para refutar a los que ponían en duda las capacidades intelectuales de la mujer, pues ella había sido capaz de exponer ese enigma a su vista en los *Villancicos*, sin que ellos hubieran percibido, ni remotamente, la clave simbólica que contenía, y, segundo, para identificarse ella misma con la rosa y con la estrella. En efecto, sor Juana entremezcló, como los alquimistas, la riqueza de las imágenes poéticas con los jeroglíficos herméticos y con sus propias experiencias personales. Así, la mujer acosada por un confesor intolerante y por dos obispos, encontró en la muerte y resurrección de la rosa un eco de su propia situación psicológica. Era morir al mundo para nacer al conocimiento, como la rosa. Porque la verdadera rosa y la verdadera estrella de los *Villancicos* es la misma sor Juana. De esta manera, es posible ahora, a 300 años de haber sido cantado por primera vez, descifrar el jeroglífico de la rosa, y encontrar ahí, el nombre de esa rosa, por medio de la cual sor Juana manifestó su voluntad de conocimiento y su orgullo de ser mujer.