

PENSAMIENTO NOVOHISPANO



*nos urbe habeat mors vitaque sancta. ✠ Virgine cum nepti nataque sororis in urbem
Romam illam mecum, te duce Christe, tibi. Instar mi Paulae viduae, Eras
tobique pudicae virginis in sanctis utraque locis. Abstractae mundo, Por
taliq; patrisque maligni oblitae, unde tibi complacuisse queant. In sancta*



NOÉ HÉCTOR ESQUIVEL ESTRADA
Coordinador



**PENSAMIENTO
NOVOHISPANO** 

Noé Héctor Esquivel Estrada

Coordinador

Imagen de portada: DÉCADAS DE LAS GUERRAS DE FLANDES, tomada del libro *SANCTI GREGORII MAGNI PAPAЕ PRIMИ OPERUM TOMVS TERTIVS*, propiedad del Fondo Reservado Bibliográfico de la Dirección General de Patrimonio y Servicios Culturales de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México.

Se agradece la colaboración y compromiso del Instituto de Estudios Sobre la Universidad en el proceso editorial de esta obra.

Primera edición: enero de 2021

ISBN: 978-607-633-250-4 (PDF)

ISBN: 978-607-633-248-1 (impreso)

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, México

<http://www.uaemex.mx>

El presente libro cuenta con la revisión y aprobación de dos pares doble ciego, externos a la Universidad Autónoma del Estado de México.

Expediente de arbitraje 227/2020, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México. Libro financiado con recursos de la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Hecho en México.

CONTENIDO

9 **Presentación**

SIGLO XVI

13 **Lenguaje y lógica en la filosofía y la teología novohispanas**
Mauricio Beuchot

25 **La filosofía jurídica y el derecho natural en Bartolomé de las Casas**
Napoleón Conde Gaxiola

43 **Actualidad de Bartolomé de las Casas**
Noé Héctor Esquivel Estrada

59 **Influencia de Aristóteles en la noción de bárbaro de fray Bartolomé de las Casas**
Cihualpilli Palma Valdos y Nayeli Palma Valdos

69 **Letrados novohispanos en la provincia de Matlazingo. Ensayo bio-bibliográfico**
Gerardo Pérez Silva

95 **Muerte y sepultura en el Valle de Toluca, siglos XVI-XIX**
Hilda Lagunas Ruiz

SIGLO XVII

119 **El suicidio en la poesía de Sor Juana. El caso del soneto 153**
Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza, Claudia Liliana González Núñez y Leonel Vázquez Olguín

137 **La escritura femenina novohispana como desafío al poder eclesiástico del siglo XVII: Ana de Zayas y Sor Juana Inés de la Cruz**
María Cristina Ríos Espinosa

165 **Las composiciones de tierras de colonos españoles y pueblos indios en la Sierra de las Cruces en el siglo XVII**
Florencio Barrera Gutiérrez

EL SUICIDIO EN LA POESÍA DE SOR JUANA. EL CASO DEL SONETO 153



Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza

Claudia Liliana González Núñez

Leonel Vázquez Olguín

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Universidad Autónoma de Zacatecas

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

adsogutierrez@gmail.com / safo2610@gmail.com / lvazquezolguin@gmail.com

Introducción

El suicidio es uno de los temas más recurrentes en la literatura. La jerónima Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) lo aborda en varios sonetos: *Engrandece el hecho de Lucrecia* (153), *Nueva alabanza al hecho mismo* (154), *Contrapone el amor al fuego material, y quiere achacar remisiones a éste, con ocasión de contar el suceso de Porcia* (156) y *Refiere con ajuste, y envidia sin él, la tragedia de Píramo y Tisbe* (157).¹

En estos sonetos, el tratamiento del suicidio depende de los siguientes personajes: en los primeros dos, es una lectura del ultraje y el posterior suicidio de Lucrecia, hija del senador Espurio Tricriptino y esposa de Lucio Tarquinio Colatino; el siguiente al de Porcia, esposa de Marco Junio Bruto (uno de los homicidas de Julio César);² y el último a los de Píramo y Tisbe, consecuencias de un malentendido.³

En este trabajo, se revisa el soneto 153 para comprender el tratamiento que hace la poeta sobre el suicidio. El poema es recopilado en las ediciones de IC (1689) y las de

¹ Los textos se encuentran en *Inundación castálida* (IC de ahora en adelante) (Sor Juana Inés de la Cruz, 1689, pp. 8-10) y *Lírica personal* (Alfonso Méndez Plancarte (ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, 1951; Antonio Alatorre (ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, 2009). Los números arábigos entre paréntesis corresponden al sistema de enumeración, empleado por Alfonso Méndez Plancarte para organizar las obras de la autora, se empleará esta propuesta para referirse a los textos literarios, salvo en casos extraordinarios.

² Tras la muerte de su esposo en Filipos, se suicida: “como nadie te proporcionaba una espada, no dudaste en tragar carbones encendidos” (Valerio Máximo, “Hechos y dichos memorables, Libros I-III”, l. IV, c. 6, 5).

³ Cfr. Higino, *Fábulas*, c. CCXLII, 5 y c. CCXLIII, 8; Ovidio, *Metamorfosis*, l. IV. Si bien Higino menciona solo la tragedia de Píramo y Tisbe, Ovidio la relata con mayor detalle.

Alfonso Méndez Plancarte (AMP) (1951) y Antonio Alatorre (AA) (2009).⁴ El *yo* poético del soneto enfatiza que la decisión de Lucrecia no coincide con sus virtudes y le pide no suicidarse. Entonces, esta petición revela que el tratamiento del suicidio en el poema sigue las ideas católicas.

El presente trabajo realiza, por un lado, una crítica textual a las versiones del soneto 153, presentes en las ediciones mencionadas de la obra de Sor Juana. Los fines de ésta es ubicar y relacionar el poema con los demás, así como identificar el subgrupo al que se adscribe. La crítica también va a reconocer las variantes textuales (distintos usos de vocablos o signos lingüísticos y sus transformaciones temporales), mediante el *Manual de crítica literaria* de Alberto Blecua y los criterios de edición de *Paraíso del Nuevo Mundo*, estos últimos han sido determinados por un grupo de especialistas dedicado al rescate y edición de textos novohispanos.⁵ Por el otro, este trabajo transcribe fonéticamente el poema, se emplean los manuales *Fonética y fonología actual del español*, escrito por Francesco D'Introo, Enrique del Teso y Rosemary Weston, y *El comentario fonológico y fonético de textos. Teoría y práctica*, escrito por Antonio Quilis, los cuales siguen el International Phonetic Association (IPA).⁶

Después de estos pasos, se identifican y analizan la métrica y las figuras retóricas o literarias del soneto, tales como la etopeya, el hipérbaton y la aliteración. Por supuesto, el estudio de la métrica da cuenta del ritmo del poema y para su análisis se utilizará *Métrica española*, de Antonio Quilis. En cuanto a las figuras retóricas o literarias, se empleará como referencia el *Diccionario de retórica y poética*, escrito por Helena Beristáin.

Tras la conclusión de la crítica textual, la transcripción fonética y el análisis de la métrica y las figuras retóricas, se abordará el tratamiento del suicidio en el soneto 153. El acercamiento del suicidio se realiza mediante los siguientes textos: *El suicidio*, de Émile Durkheim, *Sobre el suicidio*, de David Hume, y *Suma teológica*, de Santo Tomás de Aquino. El último es importante, porque proporciona una lectura del suicidio desde el catolicismo y, en consecuencia, como un pecado mortal.

.....
⁴ Para referirse y diferenciar las ediciones consultadas de tales obras, se emplearán las nomenclaturas indicadas entre paréntesis.

⁵ Cfr. María Isabel Terán Elizondo, *El certamen literario Estatua de la Paz (Zacatecas, 1722)*, pp. 59-63.

⁶ Cfr. International Phonetic Association, "The International Phonetic Alphabet", p. 1.



1. La historia de Lucrecia

Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.) ofrece una narración detallada de la violación de Lucrecia, así como su impacto en la sociedad romana.⁷ Durante la edificación del templo de Júpiter, Tarquinio el Soberbio vio a una serpiente que reptaba sobre una de las columnas, lo que interpretó como un presagio. Para consultar sobre el significado de esta visión, envió a Delfos a dos de sus hijos, Tito y Arrunte, quienes invitaron a su primo Lucio Junio Bruto. Al llegar a su destino, los enviados prefirieron preguntar quién sería el próximo gobernante y el oráculo respondió que sería quien besara primero a su madre. A diferencia de los otros, Lucio interpretó que se refería a la Tierra, pues es la madre de todos, por lo que fingió caerse para besar el suelo.

Posteriormente, ya de vuelta en Roma, Tito y Arrunte se reunieron con su hermano Sexto Tarquinio e invitaron a Lucio Tarquinio Colatino. Durante la reunión, conversaron sobre sus esposas y apostaron sobre quién era la más virtuosa; Lucrecia, la esposa de Colatino, fue la ganadora. Al conocerla, Sexto Tarquinio se sintió atraído por su belleza y su virtud. Un día, aprovechando la ausencia del marido de Lucrecia, la violó, tras lo que ella solicitó que su padre y esposo la fueran a ver, quienes debían ser acompañados por personas de confianza. Cuando llegaron, Lucrecia les relató los hechos y pidió que castigarán al culpable como creyeran conveniente y después se suicidó. Después de este episodio, Tito Livio describe las revueltas, que culminaron con el destierro del rey y su familia y la formación de la República Romana. Los primeros cónsules fueron Tarquinio Colatino y Lucio Junio Bruto.

2. Diferencias entre las ediciones

Las obras de Sor Juana se recopilan en varios libros, IC (1689), *Segundo volumen* (1692) y *Fama y obras póstumas* (1714). Alfonso Méndez Plancarte publicó su edición crítica de las obras completas de la jerónima y las organizó en cuatro volúmenes, *Lírica personal, Villancicos y letras sacras, Autos y loas y Comedias sainetes y prosas*. En cada volumen, enumera y clasifica en grupos temáticos los textos. A petición de la editorial, Antonio Alatorre presenta una reedición del primer volumen. En su introducción, el filólogo señala que, si bien es otra versión, se le pidió que mantuviera la enumeración de Méndez Plancarte, desde el 1 hasta el 216, aunque él habría preferido realizar ajustes a su edición.⁸

⁷ Cfr. Tito Livio, "Historia de Roma desde su fundación, Libros I-VI", I, I, c. 56-60.

⁸ Cfr. Antonio Alatorre, *op. cit.*, IX. Este comentario evidencia cómo las políticas editoriales influyeron sobre su versión y visión. Asimismo, sugiere que es importante realizar una revisión exhaustiva de las obras de Sor Juana.

La publicación de IC se debió a la intervención de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (1649-1729). La disposición de los textos es:⁹ un segmento de poesía lírica, que combina sonetos y romances y otros cauces estróficos; una sección de dieciséis sonetos y otros poemas (principalmente, romances) de carácter profano; algunas li-ras, redondillas, décimas y ovillejos de carácter dramático (las loas cortesanías); poemas religiosos, seguidos de varios villancicos; y el *Neptuno alegórico*.

Este panorama permite ubicar el soneto 153, así como sus relaciones con otros poemas. IC inicia con el soneto dedicado a la virreina (195), *A la excelentísima señora Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles, que su Excelencia la pidió y pudo recoger Sor Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos, como Tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos*, en donde la autora agradece su apoyo y evidencia su profundo respeto, cariño y amistad (AMP, “Homenajes de corte, amistad o letras”, p. 303; AA, p. 436).

Desde el 195 hasta el 153, los poemas son *Procura desmentir los elogios, que a un Retrato de la Poetiza inscribió la verdad, que llama pasión* (145) (AMP, “Filosófico-morales”, p. 277; AA, p. 387), *Resuelve la cuestión de ¿cuál sea pesar más molesto en encontradas correspondencias amar o aborrecer?* (166) (AMP, “De amor y discreción”, p. 288; AA 408), *Prosigue el mismo asunto y determina que prevalezca la razón contra el gusto* (168) (AMP, “De amor y discreción”, p. 289; AA, pp. 410), *Continúa el asunto y aún le expresa con más viva elegancia* (167) (AMP, “De amor...”, pp. 288-289; AA, p. 409), *Enseña cómo un solo empleo en amar, es razón y conveniencia* (169) (AMP, “De amor...”, p. 289; AA, p. 411), *Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su divertimento a las Musas* (146) (AMP, “Filosóficos-morales”, p. 277; AA, p. 388), *Muestra sentir que la baldonen por los aplausos de su habilidad* (150) (AMP, “Filosóficos-morales”, p. 279; AA, p.392) y *Escoge antes el morir, que exponerse a los ultrajes de la vejez* (148) (AMP, “Filosóficos-morales”, p. 278; AA, p. 390).

En general, estos textos abordan el amor, en sus distintas variaciones, y la muerte. Así, en algunos sonetos toman el dolor del amor no correspondido, así como el enamoramiento; en otros, los aspectos materiales y efímeros del mundo (la belleza, el cuerpo y la juventud); y en el último poema de la lista se propone de manera poética que la muerte en la juventud es mejor que en la vejez, esto constituye una petición curiosa al lector modelo (un joven).

En las ediciones consultadas, los sonetos 153 y 154 son consecutivos (IC, pp. 8-9; AMP, “Históricos-mitológicos”, pp. 281-282; AA, pp. 396-397). Si bien en ambos poemas se

⁹ Cfr. Aurora González Roldán, “Sobre la estructura de la *Inundación castálida*”.



retoma el mito de Lucrecia, el tratamiento es diferente. En uno, la voz poética empática y pide a la mujer que no se suicide y procure su honra. En el otro, en cambio, se describe la violación con mayor detalle y nuevamente se alaba la honradez, aunque la vuelta de tuerca radica en el contraste: la deshonor es el motivo para que Lucrecia sea recordada, incluso utilizada como uno de los estandartes para la formación de la República Romana.

De acuerdo con la clasificación de González Roldán, el soneto 153 se encuentra en el primer bloque de IC, el profano. En efecto, en el texto se describen personajes paganos-históricos y ajenos al catolicismo (no son bíblicos). A diferencia de otros textos de Sor Juana, no se reflexiona de manera directa sobre conceptos teológicos, sino sobre el suicidio, a partir de la fusión de elementos católicos y clásicos. En otras palabras, el poema es ecléctico.

En las imágenes 1 y 2 se ilustra que los elementos constantes de estos sonetos son la sangre, la fama u honradez y la resistencia, así como al abuso sexual y al suicidio. Además, en ellas se ilustra la ortografía y la puntuación del español del siglo XVII.

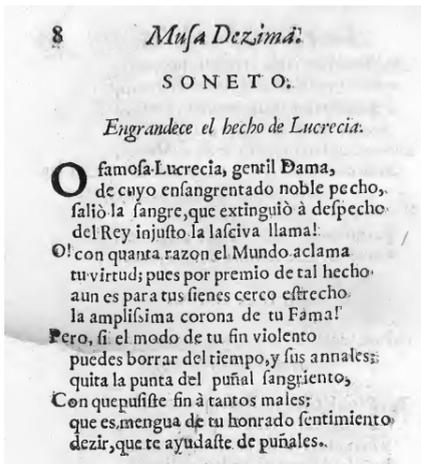


Imagen 1. Engrandece el hecho de Lucrecia.
Fuente: IC, p. 8.

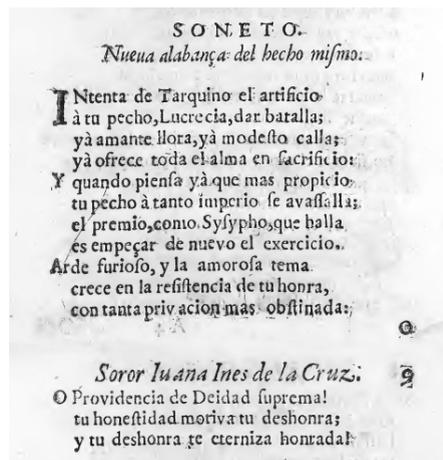


Imagen 2. Nueva alabanza del hecho mismo.
Fuente: IC, pp. 8-9.

Tabla 1. Comparación de las distintas versiones del soneto y su transcripción fonética

	Verso	AMP	AA	Transcripción fonética	Rima
1	1	¡OH FAMOSA Lucrecia, gentil dama,	¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama,	[o fá 'mo sa lu 'kre θja xeN 'til 'da ma]	11A
	2	de cuyo ensangrentado noble pecho	de cuyo ensangrentado noble pecho	[de 'ku yo en san greN 'ta ðo 'no βle 'pe tʃo]	11B
	3	salió la sangre que extinguió, a despecho	salió la sangre que extinguió, a despecho	[sa 'ljo la 'san gre ke eks tin 'gjo a ðes 'pe tʃo]	11B
	4	del Rey injusto, la lasciva llama!	del rey injusto, la lasciva llama!	['del 're i in 'xus to la las 'θi βa 'ʎa ma]	11A
2	5	¡Oh, con cuánta razón el mundo aclama	¡Oh, con cuánta razón el mundo aclama	[o 'koŋ 'kwaN ta řa 'θon el 'muN do a 'kla ma]	11A
	6	tu virtud, pues por premio de tal hecho,	tu virtud, pues por premio de tal hecho,	[tu βiř 'tud 'pwes 'por 'pre mjo ðe 'tal 'e tʃo]	11B
	7	aun es para tus sienas cerco estrecho	aun es para tus sienas cerco estrecho	['a wn es 'pa ra 'tus 'sje nes ' θer ko es 'tre tʃo]	11B
	8	la amplísima corona de tu Fama!	la amplísima corona de tu fama!	[la am 'pli si ma ko 'ro na ðe tu 'fa ma]	11A
3	9	Pero si el modo de tu fin violento	Pero si el modo de tu fin violento	['pe ro sj el 'mo ðo ðe tu 'fim bjo 'leN to]	11C
	10	puedes borrar del tiempo y sus anales	puedes borrar del tiempo y sus anales,	['pwe ðez βo 'řar 'ðel 'tjem po i 'sus a 'na les]	11D
	11	quita la punta del puñal sangriento	quita la punta del puñal sangriento	['ki ta la 'puN ta 'ðel pu 'ñal 'grjeN to]	11C
4	12	con que pusiste fin a tantos males;	con que pusiste fin a tantos males;	['koŋ ke pu 'sis te 'fin a 'taN toz 'ma les]	11C
	13	que es mengua de tu honrado sentimiento	que es mengua de tu honrado sentimiento	[ke ez 'men gwa ðe tw on 'řa ðo seN ti 'mjeN to]	11D
	14	decir que te ayudaste de puñales.	decir que te ayudaste de puñales.	[de 'θir ke te a yu 'ðas te ðe pu 'ña les]	11C

Fuente: se realizó a partir de las versiones de AMP (1951) y AA (2009).

Al comparar las tres versiones del soneto 153 se encuentran cambios. Algunas grafías utilizadas en IC ya no se usan y se emplean otras (*f* por *s*). También, se observan variaciones en la ortografía de algunas palabras (*annales* por *anales*) y en la puntuación (no hay signos exclamativos de apertura). Asimismo, en los versos 4 y 8, la primera letra de los vocablos *rey* y *fama* están en una versión en mayúsculas y en la otra en minúsculas. El uso de la letra capital inicial de estas palabras obedece a la necesidad de resaltar un grado aristocrático o título nobiliario y señalar un concepto abstracto,



que en el soneto se emplea como alegoría. En IC, éstos tienen la letra capital inicial y AMP las mantiene.

No obstante, hay diferencias. En IC, las letras iniciales de “dama” (verso 1) y “mundo” (verso 5) están en mayúsculas y en las otras ediciones no. Aunque estos cambios parecieran insignificantes, modifican el impacto de su lectura, de manera que se interpretan como la pérdida de respeto de la voz poética de IC hacia Lucrecia y ya no se entiende el “mundo” como un nombre abstracto personificado y empleado de manera alegórica. Por último, en la versión de este soneto en IC, la palabra O (verso 1 y 5), de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, cumple una doble función: interjección y vocativo para llamar la atención de Lucrecia. En AMP y AA, esta se moderniza.

3. Análisis del soneto

Un poema es la consecuencia de la ordenación de elementos fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre) y lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración).¹⁰ Es decir, es una construcción estilística y lingüística, cuya materia es la lengua en sus distintas realizaciones (oral y escrita) y el oído el órgano para identificar el ritmo. De ahí que la métrica sea importante, así como las partes fundamentales de la poesía, el verso, la estrofa y el poema. La importancia del verso radica en su capacidad para aglutinarse con otros y formar la estrofa, y ella a su vez en poema, de manera que este se convierte en su realidad rítmica máxima y primordial.¹¹

La versificación del español se basa en un ritmo intensivo o acentual,¹² en donde el acento es la esencia de las palabras y produce en gran parte la belleza del verso y la estrofa.¹³ Antonio Quilis advierte que una palabra aislada cuenta con una carga acentual y su situación cambia al relacionarse con otras. No obstante, es significativo saber qué palabras se acentúan para facilitar la identificación de las rimas.

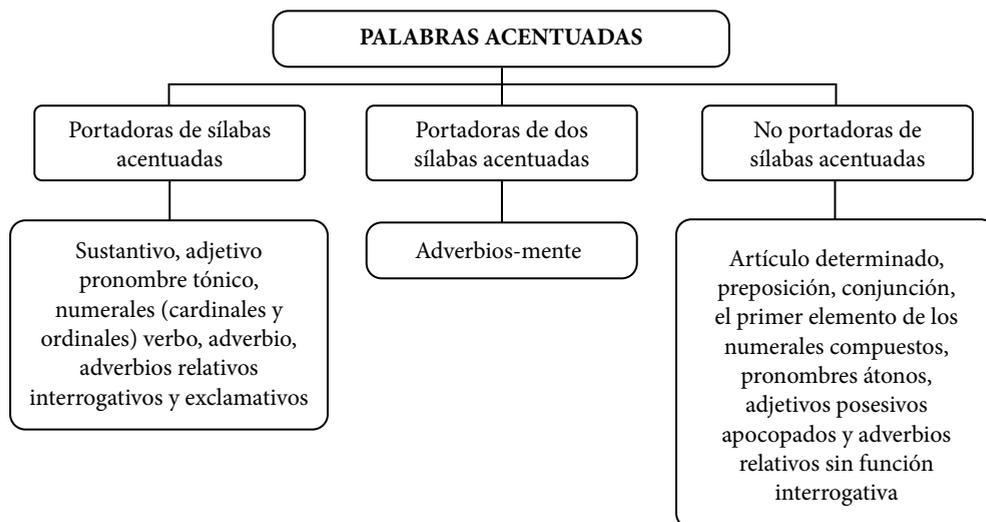
¹⁰ Cfr. Antonio Quilis, *Métrica española*, p. 13.

¹¹ Cfr. Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 14.

¹² Las distintas clasificaciones del verso y dependen de: 1) la cantidad silábica, los versos pueden ser de arte menor (no mayor a ocho sílabas) o mayor (superior a nueve); 2) si son rimados o libres (verso suelto o blanco); y 3) posición del acento, que pueden formar palabras oxítonas (agudas), paroxítonas (graves o llanas) y proparoxítonas (esdrújulas).

¹³ Cfr. Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 19. Los conceptos de belleza y de un poema bien escrito varían y dependen de las Poéticas de la época. En nuestros días, muchos poemas se alejan de las estructuras tradicionales, buscan establecer otras estrategias de creación literaria y ya no necesariamente se vinculan con la belleza. Para los neoclásicos, la belleza se construye a partir del buen gusto, que, sin entrar en detalles, pretende que un texto sea ordenado, que tenga un ritmo constante y organizado y que su contenido no sea saturado (sencillez). Lo barroco sería contrario a estos ideales, pues se considera que los poemas barrocos son excesivos, ríspidos e inaccesibles. Con estos ejemplos, se intuye que la belleza es una construcción ideológica y parte de modelos ya definidos por Poéticas.

Mapa 1. Clasificación de palabras acentuadas



Fuente: se realizó a partir de la propuesta de Alberto Quilis (1975).

En el mapa 1 se muestra que el acento es objetivo y es dado por la misma lengua, además de que su posición afecta la enumeración silábica de los versos. Así, se añade una sílaba si el verso es oxítono (agudo), se mantiene la cantidad si es paroxítono (grave o llano) y se elimina una si es proparoxítono (esdrújulo). Sin embargo, el poeta puede tomarse libertades o licencias poéticas, así como el acento para fortalecer su creación artística, sin importar que rompan con las normas.

Como fenómeno acústico y elemental, la rima es un hecho de lengua.¹⁴ En consecuencia, es la identidad acústica de los versos, construida partir de sus conexiones entre sí y con otros elementos externos. La rima se clasifica de acuerdo con su timbre y su cantidad. En cuanto al timbre, hay dos tipos de rima: 1) la total o consonante, surge cuando todos los fonemas de diferentes versos coinciden a partir de la vocal acentuada o tónica (*deslumbrado* [dez lum bra ðo]/*enarbolado* [e nar ðo la ðo]);¹⁵ y 2) la parcial o asonante, se logra que las vocales de cada palabra coincidan en sonoridad, pero difiere en las consonantes de enmedio y, en consecuencia, resulta imprecisa.

En cuanto a su cantidad, la clasificación coincide con la de las palabras de acuerdo con la ubicación de su acento. De ese modo, hay las rimas oxítonas (agudas), paroxí-

¹⁴ Cfr. Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ El subrayado es de los autores.



tonas (graves o llanas) y proparoxítonas (esdrújulas). Asimismo, en los poemas hay una disposición de las rimas: continua (aaaa, bbbb), gemela (aa, bb, cc, dd), abrazada (abba, cddc) y encadenada (abab, cdcd).

Durante el Barroco, el soneto fue la expresión lírica por excelencia, por ello fue cultivado por Lope de Vega, Góngora y Quevedo, cuya producción literaria es bastante amplia. Durante el Neoclasicismo y el Romanticismo, esta expresión lírica decae o es poco trabajada, ya que en parte los poetas prefirieron otras expresiones literarias más acordes con sus poéticas e intereses artísticos. Sin embargo, hay un resurgimiento del soneto en el Modernismo, aunque tuvo algunas modificaciones formales.¹⁶

Esta estructura poética se compone por catorce versos endecasílabos y organizado en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos; los dos cuartetos tienen una rima abrazada (ABBA, ABBA) y en los tercetos la rima es más libre, aunque el soneto clásico presenta tercetos en rima encadenada (CDC, DCD). Esta forma es cultivada por Sor Juana Inés de la Cruz, quien condensa la tradición petrarquista y la española.¹⁷

Como se observa en la tabla 1, el soneto 153 tiene una estructura clásica y sus catorce versos son paroxítonos: las palabras de cierre son graves (“*dama*”, “*pecho*”, “*despecho*”, “*llama*”, “*aclama*”, “*hecho*”, “*estrecho*”, “*Fama*”, “*violento*”, “*anales*”, “*sangriento*”, “*males*”, “*sentimiento*” y “*puñales*”). Su ritmo es total, perfecto o consonántico, no por estas catorce palabras llanas, sino porque tienen una misma identidad acústica, y su acento estrófico coincide en un signo par (la décima sílaba de cada verso). Mientras los acentos impares son extrarrítmicos, los pares son rítmicos, pues los segundos coinciden con el signo par del acento estrófico. Entonces, el poema tiene un ritmo consonante y yámbico.

El primer verso es iluminador. La frase es una etopeya que introduce a Lucrecia, el personaje clave. Ésta se compone por una interjección y dos adjetivos (*famosa* y *gentil*) y dos sustantivos (*Lucrecia* y *dama*), que son opiniones favorables. Al considerar sus distintas acepciones, el segundo adjetivo se presta a un juego: la dama es noble, en su connotación doble, y es también atractiva y con gracia. En el nivel fonético, Sor Juana emplea la paranomasia en dos vocablos trisílabos (*famosa*: [fa 'mo sa]; y *Lucrecia*: [lu 'kre θja]).

En la línea dos, el par de adjetivos (*ensangrentado* y *noble*) califica al sustantivo (*pecho*), que es la mujer romana, interpretación deducida con el adjetivo relativo po-

¹⁶ Cfr. Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷ Cfr. Alfredo de Michel, “Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana”, pp. 109-116.

sesivo (*cuyo*). Si bien la presencia del pecho ensangrentado contrasta con la línea anterior, se continúa con la descripción paradigmática de este personaje femenino.

En el siguiente verso, hay una aliteración o repetición de [s] y acompañada de la vocal *a*, que produce un sonido silbante o siseo. También, la sangre se repite y se relaciona con otros elementos sugeridos en la línea próxima.

El último verso de la estrofa cuenta con dos imágenes, *rey injusto* y *lasciva llama*. La primera evoca al estatus social y político y las relaciones familiares de Sexto Tarquinio, el violador de Lucrecia; como se mencionó anteriormente, es hijo de Tarquinio el Soberbio, quien asesina a Servio Tulio para gobernar Roma. También, sugiere los comportamientos del padre y del hijo, uno contra el pueblo y el otro contra una mujer virtuosa, que provocaron el descontento de los habitantes. La segunda imagen reúne el deseo lúbrico y la violación del hijo, así como la negativa de Lucrecia para ceder al deseo de su violador.

En este cuarteto, el *yo* poético describe sus impresiones sobre la fama y las virtudes de Lucrecia. Menciona que su reconocimiento se debe a la respuesta al deseo de Sexto, ésta consecuente a su moral. El hipérbaton, que se presenta en la mayoría de los versos, se emplea para construir la etopeya de los personajes.

En cuanto a su forma, el verso cinco se relaciona con el primero. Se reutilizan el hipérbaton y la interjección (*Oh*) para elogiar la virtud de Lucrecia, aunque la segunda se emplea para evidenciar, además, asombro. Al comparar estos versos se encuentran algunas diferencias y similitudes: hay una preposición (*con*), que une el verso cinco con el siguiente, un adjetivo exclamativo (*cuánta*), dos sustantivos (*razón* y *mundo*) y un verbo (*aclamar*). Las similitudes se encuentran en el plano fonético: se vuelve a emplear la aliteración, pero en este caso se repite el sonido [k].

La línea seis del poema tiene una estructura sencilla y se menciona a la virtud, que es motivo por el cual las personas (*mundo*) reconocen a la mujer; además, hay una aliteración con [p], ubicada en la mitad de la línea. En el último par de versos, el hipérbaton se usa otra vez para insistir en la buena opinión que tienen las personas sobre Lucrecia. Asimismo, la hipérbole da cuenta de que su virtud es bastante y es la razón (*corona*) de su fama.

En la segunda estrofa del poema se continúa con la etopeya a la mujer, pero de manera distinta. Si bien en el primer cuarteto se reconocen las cualidades y la respuesta consecuente, el *yo* poético afirma que el mundo también sabe de ellas, haciendo un juego entre pronombres y espacios, entre la primera y tercera persona del singular; esta última es una alusión a la tercera del plural (ellos, las personas).



A diferencias de los anteriores y al igual que el once, el verso nueve tiene una secuencia sencilla y se repiten los sonidos [o] y [ð], con mayor presencia hacia la mitad. En el verso diez, el *yo* poético insiste en el fin de Lucrecia, a partir de una petición (identificado con el verbo *puedes*), que consiste en borrar su acción para que no quede en la historia. En el verso once, el *yo* poético cierra su primer terceto con la imagen del puñal y continúa con ella en el siguiente.

El último terceto tiene dos elementos claves para entender la petición, los sentimientos negativos (*males*) y la implicación del suicidio para Lucrecia. Para ello, conviene volver a la relación de Tito Livio sobre los hechos: Lucrecia no cedía a los deseos de Sexto Tarquino, a pesar de sus súplicas y presiones, hasta que él la amenazó con matarla y colocar su cuerpo junto al de un esclavo degollado para hacer suponer que su muerte había sido consecuencia de adulterio, con el fin de mancillar su honra. Después de la violación, Sexto Tarquino se retira, Lucrecia llama a su padre y a su esposo y les pide que vengán acompañados de un amigo de confianza. Cuando se presentan, el padre con Publio Valerio y el marido con Lucio Junio Bruto, Lucrecia confiesa el ultraje, pide que le den su merecido a su agresor y después se apuñala.¹⁸

El rechazo no es suficiente para evitar la violación, pues incluso en muerte Lucrecia estaría manchada por la calumnia y la deshonra. En ese momento, ceder no implicaba salvarse, sino tener la oportunidad de ser escuchada y exigir justicia. De ahí, la relevancia de su imagen como mártir de las acciones inmorales de los tarquinos. En el soneto, la voz poética alaba la entereza de Lucrecia y también le cuestiona su decisión, pues finalmente el suicidio manchó su honra.

4. El suicidio ¿acto lícito?

Émile Durkheim señala que los antiguos griegos consideraban el suicidio como acto legítimo cuando el individuo era respaldado por el Senado, para lo que debía pedir audiencia y explicar las razones de su decisión. No obstante, si actuaba sin la autorización, al suicida se le negaba la sepultura regular y se le cortaba la mano derecha para enterrarla aparte, con el fin de mostrar que había cometido una injusticia contra la ciudad.¹⁹

Durkheim señala que la poca información sobre las disposiciones del derecho romano primitivo y los fragmentos de la Ley de las XII Tablas tenidos no hablan del suicidio. No obstante, a partir de fuentes históricas, el autor sugiere la existencia de

¹⁸ Cfr. Tito Livio, *op. cit.*, l. I, c. 58.

¹⁹ Cfr. Emile Durkheim, *El suicidio*, p. 286.

una institución, análoga a la griega, destinada a “atemperar los rigores de las disposiciones precedentes”²⁰ y permitir que un ciudadano pudiera suicidarse después de que el Senado hubiera considerado aceptables sus razones. Esta formalidad de un acto individual e íntimo es consecuencia de una lectura política y social: cada individuo es ciudadano activo, se relaciona y se construye con los demás, y su ausencia afectaría a la comunidad.

Debido a que los males o pesares pueden afectar a la virtud, el valor y la realización humanas, en la postura estoica el suicidio era aceptable. Sin embargo, debía ser la consecuencia de un largo proceso de reflexión en el que se agotaran las soluciones racionales para sus males. En otras palabras, para los estoicos el suicidio constituía un acto razonable si era la única solución para aquellos males o pesares que comprometieran la realización humana y sus valores morales.

Aunque esta postura parece ser paradójica, en realidad el suicidio se considera siempre y cuando sea el medio para preservar la vida virtuosa cultivada durante años. Entonces, más que una decisión o acto irracional, debe satisfacer siempre a la virtud de cada individuo. Así, para el filósofo escocés David Hume (1711-1776), el suicidio representa un medio para no prolongar lo indeseable en la vida. En este sentido, es un acto de completa libertad, en el que el hombre tiene el poder de decidir qué hacer, posición que encuentra cierta resonancia con la estoica.

Por otra parte, en el cristianismo primitivo, el suicidio era proscrito, ya que se suponía que era causado por un furor diabólico. De hecho, fue sancionado penalmente en el Concilio de Praga,²¹ en el que se acordó que los suicidas no serían honrados en la misa y se prohibió cantar los salmos durante la celebración fúnebre. En su *Suma teológica*, Santo Tomás de Aquino²² considera que el suicidio es un acto ilícito por tres razones: amor propio, la comunidad y Dios.

De acuerdo con este autor, en el primer caso la inclinación natural del hombre es existir y resistir por sí mismo los embates de la vida, asumiendo un papel defensivo y afirmativo del amor propio, por lo que amarse a sí mismo tiene implicaciones de existencia y connotaciones altas de respeto y aprecio a la vida. En cuanto a la comunidad, el hombre es parte de un todo y su existencia está unida a otras, participa activamente en una comunidad y pertenece a la sociedad. En este sentido, es miembro de un sistema social. Por último, Dios ofrece la vida al hombre como un don divino, es decir, el hombre y su vida le pertenecen a Dios, entonces el hombre no puede disponer de

²⁰ *Ibidem*, p. 287.

²¹ *Ibidem*, p. 284.

²² *Cfr.* Santo Tomás de Aquino, *Summa teológica*, II-II, c. 64, a. 5.



ella. Por tanto, se deduce que el suicidio es un pecado mortal al atentar contra el amor propio, la comunidad y con Dios.

En resumen, al menos para los grecolatinos y católicos, la proscripción del suicidio se debe a un sentido de existencia y pertenencia. En el primer punto, el hombre existe y su presencia lo notan otros y la vida misma, por mínima que pudiera ser, es una gracia. En el segundo, pertenece y se identifica con un grupo, en donde asume acciones y características para construirse. En efecto, esto conlleva a asociarlo a la política, en donde cada acción o decisión influye, de algún modo, sobre el colectivo.

5. El suicidio de Lucrecia en el soneto 153

El personaje de Lucrecia ha sido retomado muchas veces por artistas plásticos —por ejemplo, Lucas Cranach el Viejo, Tiziano, Rembrandt y Botticelli— y poetas, además de las referencias históricas de Tito Livio, quien las tomó de Fabio Píctor.²³ A diferencia de los demás, Sor Juana da un giro completo a las lecturas líricas sobre Lucrecia.

De acuerdo con la narración de Tito Livio, el hecho de ignorar deliberadamente el objetivo de la consulta en Delfos, la referente a la serpiente en el templo de Júpiter, sienta las bases de sucesos desafortunados para los tarquinios y el pueblo romano. El propio Tito Livio no olvida relatar las conductas y excesos del rey y su familia y, en perspectiva, la violación de Lucrecia fue la gota que colmó el vaso. Al confrontar dos colectivos de signos, la virtud de la mujer y los excesos de una familia, se ilustra también el impacto real del suicidio: la justicia.

En ese sentido, la serpiente ilumina como posibilidad y repta sobre los vestigios del pasado para formar un tiempo nuevo en el que el tipo de gobierno cambió. La presencia de la serpiente es fundamental para el relato histórico, pues proporciona las señales del levantamiento contra los tarquinios: el verdadero enemigo se encuentra en la misma familia e irónicamente se repite el hecho; un pariente derroca a otro para gobernar Roma. La muerte de Lucrecia es de interés público, porque su violación y posterior suicidio llevaron a un cuestionamiento ético y moral, además porque ella es patricia y este evento se convierte en un conflicto político.

El verso 12 del soneto 153 es particularmente interesante. La voz poética anuncia que Lucrecia padece males y se deduce que son consecuencias de la violación y la calumnia. Este último verso reorienta el esquema, del rechazo a la resignación, pues

²³ Cfr. Cristina Martín Puente, “La historia de Lucrecia en prosa y en verso”, pp. 1359-1379.

el verse muerta y acusada de adulterio alteraban la imposibilidad de ser escuchada y defenderse. La opinión de Santo Tomás sobre el adulterio es iluminadora: al ser una deformidad especial acerca de los actos venéreos, es una especie nueva de lujuria y va contra la castidad y el bien de la prole, propia y ajena.²⁴ Así, la angustia de Lucrecia surge de dos frentes, por un lado, la violencia de haber sido forzada y, por el otro, el compromiso social a la que se le impuso, que finalmente se cierran en la pérdida de la virtud por acciones ajenas.

De esta manera, el impacto del suicidio de Lucrecia se observa en distintos ámbitos, tales como el moral, el político y el cultural. Como se ha deducido, la figura de esta mujer se convirtió en la representación idónea de belleza y virtud, así como en el estandarte de un movimiento político. Su imagen ha sido utilizada por diversos artistas y regularmente se la menciona más por estos hechos.

¿Qué diferencia al soneto 153 de los demás textos? El *yo* poético utiliza un discurso cercano al clerical, en el cual se condena el suicidio y se insta a tomar otras acciones, que no afecten a la moral. Sin embargo, su llamado no es agresivo, sino compasivo porque se preocupa por la situación de la mujer (9-14). Para ello, se abre un diálogo con Lucrecia mediante algunas expresiones que buscan llamar su atención (1-4, 5-8 y 10), y que también elogian su fama y sus virtudes. Sin embargo, ella no puede responder porque está muerta y su acción es irreversible.

En los versos nueve y diez se hace un giro significativo. Con el verbo *puedes* de la línea nueve se plantean otras posibilidades de lectura, pues indican la capacidad humana de actuar de una u otra manera. Al mismo tiempo, el *yo* poético, mediante ese verbo, sugiere que la historia recuerda a Lucrecia por su suicidio y no por su virtud. Esto crea una incógnita al problematizar la imagen de Lucrecia y sugiere las posibilidades que implicarían el quitar “la punta del puñal sangriento” (11). Por supuesto, esta incógnita no se contrapone con la proscripción católica del suicidio (13).

Ahora bien, el *yo* poético pide a Lucrecia que no se suicide, porque el acto de todos modos dañaría su imagen como mujer virtuosa. Además, se sugiere que existen otras maneras de hacer justicia, sin atentar contra la vida, que en realidad es un don dado por Dios. Dicho de otro modo, la petición es hipotética y quiere resarcir el pecado mortal que Lucrecia cometió.

Para los autores barrocos, el soneto es la expresión lírica más virtuosa, en particular para tratar temas amorosos. Sin embargo, en el poema 153, Sor Juana parece alejarse

²⁴ Cfr. Santo Tomás de Aquino, *op. cit.*, II-IIae, c. 154, a. 8.



del patrón, explora el suicidio y toca de manera tangencial el amor fraternal. Esto se observa en el elogio a Lucrecia (los dos cuartetos), en donde también se vislumbra cierta empatía. El *yo* poético intenta persuadirla (los dos tercetos) para que no se suicide, ya que hay otros medios de hacer justicia.

A manera de conclusión

Dentro del análisis expuesto del soneto 153, se advierten varias conclusiones. Se observaron ligeras variaciones del poema en las tres ediciones consultadas, la de IC y las de AMP y AA, como los cambios ortográficos y de puntuación, así como la sustitución de ciertos signos lingüísticos que ya no se emplean. Por supuesto, estas tres versiones son lecturas distintas de un mismo poema y su ubicación en un todo proporciona otra experiencia estética. De ese modo, no es posible afirmar que una versión es mejor que la otra, sino que son distintas propuestas de lectura.

El soneto tiene una estructura clásica (ABBA, ABBA, CDC, DCD) y su ritmo se construye a partir de las consonantes y es yámbico. Entre las figuras retóricas o literarias utilizadas destacan la etopeya, el hipérbaton, la paranomasia y la aliteración. Además, hay una fuerte presencia de vocablos relacionados con la sangre (“ensangrentado”, “sangriento”), el suicidio (“puñal”, “fin violento”) y la honradez (“honra”, “Fama”).

En cuanto a su tratamiento, el suicidio es visto como un pecado mortal, al ser un acto ilícito que atenta contra el amor propio, la comunidad y Dios. A partir de esta lectura católica, la consecuencia lógica es el rechazo a Lucrecia, ya que manchó su virtud y su alma al suicidarse. Sin embargo, el *yo poético* del soneto 153 plantea un diálogo en donde intenta persuadir a una Lucrecia muerta para que no se suicide y busque otras alternativas para curar su dolor.

Para concluir, el soneto 153 tiene tres partes importantes, tesis, antítesis y síntesis, que están repartidas en todas las estrofas. En la primera refiere a la imagen común que se tiene de Lucrecia, de suicida virtuosa (1-8); en la segunda se contrasta el actuar de Lucrecia conforme a la virtud y al respeto a la vida (9-12); y en la última se presenta el suicidio como pecado (13-14).

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- Blecuca, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, España, 1990.
- Bravo, Bosch, María José, *Mujeres y símbolos en la Roma Republicana. Análisis jurídico-histórico de Lucrecia y Cornelia*, Dykinson, Madrid, 2017.
- D'Introno, Francesco, Enrique del Teso y Rosemary Weston, *Fonética y fonología actual del español*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Durkheim, Émile, *El suicidio*, Akal, Madrid, 2012.
- Higinio, *Fábulas*, Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz (trads.), Gredos, Madrid, 2009.
- Hume, David, "Sobre el suicidio", en David Hume, *Sobre las falsas creencias del suicidio, la inmortalidad del alma y las supersticiones*, El cuenco de plata, Argentina, 2009. pp. 39-60.
- Martín Puente, Cristina, "La historia de Lucrecia en prosa y en verso", en Jesús Luque, María Dolores Rincón e Isabel Vázquez (eds.), *Dulces camenae. Poética y poesía latinas*, Universidad de Granada, España, 2010, pp. 1359-1379.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Alianza, España, 2015.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Alcalá, España, 1975.
- _____, *El comentario fonológico y fonético de textos. Teoría y práctica*, Arco/Libros, España, 1997.
- Ramírez Santacruz, Francisco, *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*, Cátedra, España, 2019.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, BAC, España, 2001.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida*, Juan García Infanzón (imp.), España, 1689.
- _____, "1. Lírica personal", en Alfonso Méndez Plancarte (ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.
- _____, "1. Lírica personal", en Antonio Alatorre (ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- Sosa, Juan Manuel, *La entonación del español. Su estructura fónica, variabilidad y dialectología*, Cátedra, México, 1999.
- Terán Elizondo, María Isabel (ed.), *El certamen literario Estatua de la Paz (Zacatecas, 1722)*, Iberoamericana Vervuert, España, 2019.
- Tito Livio, "Historia de Roma desde su fundación, Libros I-III", en Ángel Sierra (intr.) y José Antonio Villar Vidal (trad.), vol. 1 de *Historia de Roma desde su fundación*, Gredos, España, 1990.
- Valerio Máximo, "Hechos y dichos memorables, Libros I-VI", en Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez (trads.), *Hechos y dichos memorables*, vol. 1, Gredos, España, 2003.
- Valtierra Lacalle, Ana, "Iconografía de Lucrecia. Repercusiones plásticas en la Península Ibérica", *Anas*, Museo Nacional de Arte Romano, Madrid, pp. 241-261.



Hemerografía

- Alatorre, Antonio, “Sor Juana y los hombres”, *Prolija memoria*, núm. 1, Universidad El Claustro de Sor Juana, 2017, pp. 183-198.
- Cortijo Ocaña, Antonio, “Lo(s) gracioso(s) de Sor Juana. El género no religioso en el teatro colonial: de la comedia de santos a la de enredo”, *Prolija memoria*, núm. 1, Universidad El Claustro de Sor Juana, 2004, pp. 55-74.
- De Michel, Alfredo, “Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana”, *Literatura mexicana*, vol. 18, núm.1, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 109-116.
- Luisi, Luisa, “Sor Juana Inés de la Cruz”, *Guaraguao*, tomo 23, núm. 61, 2019, pp. 79-101.
- Poot Herrera, Sara, “Los otros sonetos de Sor Juana”, *Romance notes*, University of North Carolina, Estados Unidos, vol. 58, núm. 2, 2018, pp. 259-274.

Mesografía

- Diccionario de autoridades* (s.a.), Instituto de Investigación Rafael Lapesa y Real Academia Española. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html>. [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2019].
- González, Roldán, Aurora (2010), “Sobre la estructura de la *Inundación castálida*”, en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo*, Iberoamericana Libros y Vervuert Verlag, Francia, 2010. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_089.pdf. [20 de noviembre de 2019].
- International Phonetic Association (2015), “The International Phonetic Alphabet”. International Phonetic Association. Disponible en: https://www.internationalphoneticassociation.org/sites/default/files/IPA_Kiel_2015.pdf [Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2019].