

UN HALO VANIDOSO ENTRE LOS SONETOS A LA ROSA DE SOR JUANA

A VAIN HALO AMONG SOR JUANA'S SONNETS TO THE ROSE

CARLOS OLIVA VEGA

Pontificia Universidad Católica de Chile
croлива@uc.cl

Resumen: Para el siglo XVII, la época de Gracián, el ingenio era la facultad que revelaba las relaciones secretas entre las cosas y las ideas, expresándolas en una forma única (Octavio Paz, 1991). Sor Juana encarnó lo anterior al reducir la pluralidad de la vida en unidades líricas llenas de agudeza. La vanidad de la rosa, plasmada en tres sonetos, resultó ser uno de los tópicos favoritos de la monja para plasmar su sentir melancólico en el siglo de la mentira generalizada (Rodríguez de la Flor, 2005). Paradójicamente, la rosa resultó ser un emblema de la verdad, una metáfora del desengaño que permitía mirar más allá de los bastidores de la corte virreinal, aquel *theatrum mundi* que tan bien conoció la poeta novohispana.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz, Siglo de Oro, vanitas, desengaño, melancolía.

Abstract: By the 17th century, the age of Gracián, ingenuity was the faculty that reveals the secret relationships between things and ideas, expressing them in a unique form (Octavio Paz, 1991). Sor Juana embodied this by reducing the plurality of life into lyrical units filled with acuity. The Vanity of the Rose, captured in three sonnets, proved to be one of the nun's favorite topics to express her melancholic feelings in the century of widespread lies (Rodríguez de la Flor, 2005). Paradoxically, the rose, turned out to be an emblem of truth, a metaphor for disillusionment, allowing us to look beyond the viceregal court, that *theatrum mundi* that the New Spanish poet knew so well.

Key words: Sor Juana Inés de la Cruz, Golden Age, vanitas, disillusionment, melancholy.

Recibido: 13/06/2025. Aceptado: 25/09/2025.

Las palabras de Salomón en el *Eclesiastés* “vanidad de vanidades, todo es vanidad” (*vanitas vanitatum et omnia vanitas*), no sólo conforman una de las líneas más reconocidas de la cultura cristiana, sino también, una de las citas que mejor representa el espíritu del período barroco. No es raro que su contraparte en el pensamiento filosófico y religioso español haya sido conocida como desengaño, concepto que puede definirse “como una especie de sabiduría que permite al hombre mirar las cosas al margen de su apariencia, indagando sobre su verdadera esencia” (Vives-Ferrándiz, 2013, 32). “Mirar” es una acción que se torna crucial para la España áurea, donde la vista primaba en la jerarquía de los sentidos debido, en gran parte, a los efectos contrarreformistas de la Iglesia católica, institución que supo “articular los principios teológicos más abstractos con las manifestaciones cotidianas de la población” (Álvarez, 2015, 99). El Concilio de Trento (1545-1563) ayudó a impulsar un tipo de arte cuyos principales objetivos eran la conversión y la persuasión (González Echevarría, 1996). De este modo, la grandeza de las verdades últimas, como la revelación de la fe, se vio plasmada tanto en los proyectos arquitectónicos que pretendían inspirar y sobrecoger a los creyentes, como en la retórica moral que bien explicitan los emblemas de Hernando de Soto, las empresas de Juan de Borja y los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, donde la imagen es la materia constante, la unidad constitutiva de la meditación. Es en este sentido que el discurso del desengaño permitió al individuo extender la vista y observar la representación de la vida humana, llevándolo a reflexionar en torno a la brevedad de la existencia desplegada al interior del *theatrum mundi*. Klibansky, Panofsky y Saxl sostienen que en el siglo XVI quedaron “sentadas las bases de lo que sucedería en el período barroco, a saber, la fusión de la efigie de la melancolía con la imagen representativa de la vanidad” (1991, 366). Tenía sentido. Según Vives-Ferrándiz, “la *vanitas* moldea una mirada que mira al tiempo, al instante presente y al momento pasado, para reconocer en cada dimensión el retrato que compone su calavera” (2013, 17). El cráneo desnudo como metáfora del *memento mori* fue uno de los símbolos más poderosos cuando se trató de estremecer la mirada del observador, incitándolo a ver o recordar su mortalidad. Para Covarrubias, recordar era, en su primera acepción, “despertar el que duerme” (*Tesoro*, tomo 2, 1673, 156), de ahí a esta figura escatológica utilizada por los artistas para mover o despertar a quien la confrontaba. La *mors secca*, como le llama a la calave-

ra Fernando Rodríguez de la Flor en *Imago* (2009), aparece muy temprano en el repertorio hispano como aquello que anamórficamente se lee escondido en la carne. “La lectura anamórfica de la muerte en la vida se hace una poderosa fórmula al servicio del desengaño (...) ‘Ver’, anamórficamente, es ver lo que será algún día lo que hoy ‘parece’ otra cosa” (102). Este intuición distorsionado posibilitaría un sinnúmero de “metáforas de la relatividad absoluta dentro de la que se mueve la mirada humana, configurándose finalmente en un espacio poseído por el sentimiento de vanitas generalizada, el cual afecta sobre todo a la propia capacidad de cognición” (64), señala el estudioso. Frutas, libros, animales muertos y rosas, fueron materiales obligados a la hora de representar la fugacidad de la vida, la tragedia de la finitud humana, características todas no tan sólo de las naturalezas muertas, sino también y, en primer lugar, de una crisis espiritual plasmada en la vieja discordia de la época entre el alma y el cuerpo.

La mayoría de los estudios de la *vanitas* se ha centrado en el ámbito de la pintura. Son escasos los que han profundizado en el tema desde la poesía, salvo por unos breves artículos como el de Baerbel Becker-Cantarino “‘Vana Rosa’, from Ausonius to Góngora and Gryphius” (1972/1973), y el de Bruce Wardropper “Vanitas Poetry in the Spanish Baroque” (1992). Esto se explica porque el tópico ha sido examinado como subtema de uno mayor: la pintura de la naturaleza muerta, pero también, porque en la lírica se ha subsumido a otra temática no menos importante: el *carpe diem* horaciano y su versión floral *collige, virgo, rosas* (“recoged, doncella, las rosas”) de Ausonio, tan influyente en la tradición peninsular y desde la cual se ha interpretado confusamente la *vanitas* de la rosa. El famoso soneto de Góngora “Ayer naciste y morirás mañana”, por ejemplo, es visto por Salcedo Coronel como una imitación de los versos de Ausonio (1645, 502), y el ineludible análisis antológico de Blanca González Escandón, *Los temas del “carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española* (Barcelona, 1938), no diferencia entre la tradición del *carpe diem* y la rosa como símbolo de la *vanitas*. Tampoco lo hace Elias L. Rivers, quien no dice una palabra sobre la vanidad en esta tradición floral en “Géneros poéticos en el Siglo de Oro” (1992) y mucho menos Antonio Alatorre en “Un soneto de Góngora” (1990), en donde repasa tangencialmente la tradición del *carpe diem* y del *collige, virgo, rosas*. Es más, quienes analizan los distintos sonetos a esta flor escritos en esta etapa, tienden a reducir los poemas a compartimentos

estancos según los tópicos del *carpe diem*, del *collige, virgo, rosas* y de la *vanitas*, asumiendo que los dos primeros penetraron en el imaginario barroco impunemente, como si la retórica moral que colonizó el pensamiento áureo fue menos un alarde contrarreformista que uno de los discursos característicos de esa sociedad del disimulo y el desengaño (Álvarez, 2015, 220). Sería óptimo preguntarse el porqué los motivos del *carpe diem* y el *collige, virgo, rosas* tuvieron tanto eco en los ingenios del Barroco, interrogante que me atrevo a responder así: porque la finitud de la vida terrenal en la que tanto insistía la doctrina católica se convirtió en uno de los recursos poéticos que más estimuló a los escritores de este periodo y que tanto el *carpe diem* horaciano como el *collige, virgo, rosas* potenciaron con su conceptuosa significación.

Es sabido que Ausonio, aún imbuido de la tradición pagana, reinterpretó el *carpe diem* horaciano en su *collige, virgo, rosas* (Becker-Cantarino 1972/1973), otorgándole un rostro específico a la transitoriedad ya tratada por distintos poetas latinos (como Anacreonte, Horacio, Ovidio, Séneca) en la imagen de la rosa. Este motivo, a su vez, influiría en Bernardo Tasso, cuyo soneto “*Mentre che l’auro crin v’ondeggia intorno*” se convirtió en una pieza ineludible del repertorio lírico, inspirando, por cierto, el poema de Garcilaso de la Vega “En tanto que de rosa y azucena” (Antonio Alatorre, 1990, 8). Sin embargo, según Becker-Cantarino, “Garcilaso remains essentially in the *carpe diem* tradition” (1972/1973, 41). El crítico sugiere que la identificación de la rosa con la *vanitas* tiene un correlato bíblico que habría llegado a España desde la tradición medieval, específicamente, del siglo XII, donde “las cosas naturales son símbolos del ser humano, de la vida humana” (Raña Dafonte, 2009, 50). En el teólogo Alanus de Insulis, de hecho, la rosa se convierte en símbolo de la transitoriedad de la vida, y en él, dice Becker-Cantarino, “the merging of the biblical flower imagery, as an expression of the transitoriness of life, with that of the rose becomes evident. The *vana rosa* in the Christian interpretation exemplifies man’s lot: ‘oriendo moriens’” (1972/1973, 41). La fugacidad de la rosa sería un tópico dominante en el siglo de la Contrarreforma, convirtiéndose, según este autor, en la flor del desengaño por antonomasia en el XVII en España. Considerando este contexto, resulta poco prudente soslayar el carácter vanidoso de los poemas a la rosa escritos en esta centuria y asociados al *carpe diem* o al *collige, virgo, rosas*. La óptica barroca se transformó en un

dispositivo que permitía instaurar una red de semejanzas con el fin de establecer una lectura moral del mundo natural (Rodríguez de la Flor, 2009). No sorprende, entonces, que la rosa terminara siendo uno de los motivos figurativo más representativos de la *vanitas* al monopolizar la metáfora de la transitoriedad de la vida y la soberbia (“pompa vana”) en una misma imagen, apareciendo en la pluma de distintos autores como Juan de Mena, Jorge Manrique, Gutierre de Cetina, Francisco de Medina, Lope de Vega, Leonardo de Argensola, Francisco de Quevedo, Cristóbal de Mesa, Luis Martín de la Plaza, Francisco de Rioja, Juan de Jáuregui, Miguel Colodrero, Esteban Manuel Villegas, Calderón de la Barca (García Berrío, 1978; Rivers 1992) y, por supuesto, sor Juana Inés de la Cruz, quien compuso tres sonetos en torno a la rosa inspirados en varios de estos precursores. La monja novohispana expresó en la *inventio* de distintos sonetos con este motivo este *carpe diem* horaciano, pero cargándolos con el sentir melancólico de la época, el discurso de la *vanitas vanitatem*.

El siguiente es un análisis de este tríptico floral sorjuanino. Es el segundo en su tipo después del que Alessandra Luiselli publicara en el libro del Colegio de México en homenaje a la poeta: *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando* (1997). Si bien el tratamiento de Luiselli extrapola su análisis al tópico del *carpe diem*, no ahonda en el más significativo aún para el periodo, el de la *vanitas*. Otros trípticos se esbozaron en torno a la obra de sor Juana, pero ninguno de ellos referente a sus “rosas”. Me refiero al de Alfonso Méndez Plancarte para la revista *Ábside* bajo la rúbrica de “Tríptico de la Fénix” (1951). En él, el sacerdote reconstruye la vida de la escritora en tres momentos particulares (Luiselli, 1997, 137). Hay otra alusión a trabajos tripartitos de la religiosa mencionada por el académico italiano Darío Puccini en *Cuadernos americanos* (1968), en donde afirma que la poeta elaboró trípticos a la muerte de la marquesa de Mancera, al amor no correspondido “y alguno del estilo de aquellos dedicados a Anarda y a Lisarda” (197-198).

El trabajo de David Galicia Lechuga, titulado “*Carpe diem y vanitas vanitatum* en los sonetos de Sor Juana” (2011) es el que más se acerca al análisis que aquí se intentará. No obstante, Galicia no aborda, al igual que Luiselli, el contexto epocal melancólico que trasunta los sonetos de la madre jerónima; tampoco ahonda en el origen contrarreformista que facilitó el tratamiento del tópico en el arte occidental, y no trata el tríptico floral

como tal, sino que aborda el soneto “Miró Celia una rosa que en el prado” como representativo del *carpe diem* y, el resto, desde la *vanitas vanitatum* someramente, a saber, los poemas “En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?”, “Rosa divina, que en gentil cultura” y “Este que ves, engaño colorido”.

Desde el tópico de la *vanitas*, varios estudiosos han tratado el asunto en otras piezas más representativas de sor Juana, como el Romance 51 analizado por Beatriz Colombi (2017), o el famoso soneto “Este, que ves, engaño colorido” examinado por Patricia Saldarriaga (2018) y Guillermo Molina Morales (2020). Este último discute también el ámbito vanidoso de las piezas “En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?” y la que abordaré, “Rosa divina que en gentil cultura”, pero sin ahondar en su vínculo horaciano y concluyendo con la idea poco convincente de que el tópico de la *vanitas* en la escritora mexicana es “un ejercicio intelectual basado en símbolos, no en sucesos vividos” (2020, 142). Colombi ha demostrado cómo la *vanitas* resultó ser un discurso que la monja abrazó también en vida, y el Romance 51 da cuenta de aquello al ser este una elaborada respuesta versificada a los elogios que le trajo su fama transatlántica. En este romance, dice la académica argentina, el sujeto lírico “asume la actitud del filósofo desengañado que hará caer los velos de la ficción del discurso encomiástico” (2017, 26), ya que “los encomios recibidos y la propia obra se funden en un lúgubre cuadro de *vanitas*” (28). En su “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, por otro lado, la monja constata su preocupación por esta fugacidad vital refiriendo en dos ocasiones el tema de la existencia vanidosa. Se trata de una inquietud epocal, insisto, que una religiosa difícilmente podría haber ignorado. Según Bruce Wardropper, la aceptación de la muerte en torno a la cual los poetas del período escriben “lies somewhat in the margin of the *vanitas* tradition” (286) y, aún más: “the measurement of time in poetry, whatever its associations, necessarily leads to a contemplation of the passage of time to eternity, which is the ultimate objective of *vanitas* poetry” (289). Indirecta o directamente, la fugacidad del tiempo (*tempus fugit*) fue un asunto tratado *in extenso* por la monja en distintos poemas, pero por sobre todo en aquellos en donde las flores, o las rosas, en el caso del tríptico del que a continuación hablaremos, emergen como metáforas de la brevedad de la vida.

La rosa divina

Se desconoce la fecha de composición de los tres sonetos florales, no obstante, las piezas fueron publicadas en vida de su autora y en dos momentos distintos. El primer poema de este tipo conocido por su primer verso “Miró Celia una rosa que en el prado”, apareció en *Inundación castálida* (1689), mientras que los otros dos, también identificados por su primera línea, “Rosa divina que en gentil cultura” y “Señora doña Rosa, hermoso amago”, en el llamado *Segundo volumen* (1692). De los tres, es el segundo el que mejor expresa el tema de la *vanitas*:

Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura.

Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura.

¡Cuán alta en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego, desmayada y encogida,

de tu caduco ser das mustias señas,
conque con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!

(389)

Magisterio, enseñanza, engañas, enseñas... Sor Juana entrevera en su breve entramado lírico una pedagogía del desengaño propia del disciplinamiento estoico de Gracián, donde la única verdad posible es la de la mortalidad. “Quien comienza ignorándose, mal podrá conocer las demás cosas. Pero ¿de qué sirve conocerlo todo, si a sí mismo no se conoce? Tantas veces degenera en esclavo de sus esclavos cuantas se rinde a los vicios. No hay salteadora Esfinge que así oprima al viandante (digo, viviente) como la ignorancia de sí, que en muchos se condena estupidez, pues ni aún saben que no saben, ni advierten que no advierten” (cit. en Vives-Ferrándiz, 2013, 319). La rosa de sor Juana es un arrebato visual que alberga una correlación de contrariedad, porque es ella misma, la flor, manifestación de la cuna y la sepultura humanas, expresando en una misma forma las tensiones de la

época, los contrastes, los opuestos. La rosa es un reservorio de funciones opuestas: mece al infante y confina al cadáver, es nacimiento y es muerte, luz y oscuridad, claroscuro pictórico devenido retórico al servicio de una reflexión moral. Sor Juana hace gala de su inmenso ingenio al volcar en una misma figura la agudeza en la improporción. No obstante, lo anterior, es el primer verso del segundo cuarteto el que entrega la clave de este poema, al decir que esta rosa es “amago de la humana arquitectura”. Mientras que amago, según el *Diccionario de Autoridades*, es un “acometimiento, amenaza, ò demonstración, con la qual se explica y demuestra mucho más de lo que se quiere hacer, ò executar” (tomo 1, 1726, 258), arquitectura “is a very Calderonian word that expresses the Baroque’s view of the psyche as a machinery of competing forces. Hence, if the rose resembles being, being manifests itself as visible form, in the way that baroque theatre allows theatrical props to be visible” (González Echevarría, 1996, 222). Durante el barroco hispano, el mundo era entendido como un espacio de representación, y desengañarse implicaba mirar más allá de los bastidores para encontrar la verdad. La rosa de sor Juana es metáfora, representación de la altivez y, por ende, afrentosa, soberbia, ejemplo de la vacua gentileza de esa corte tan llena de gestos y modales, corte que la monja conoció profundamente antes de entrar en clausura, pues vivió con los virreyes (el marqués de Mancera y su mujer, Leonor Carreto) entre los dieciséis y veinte años. Dice Octavio Paz que “la corte no sólo tuvo una influencia decisiva en la vida política y administrativa, sino que fue el modelo de la vida social. Sin la corte no podemos comprender ni la vida ni la obra de sor Juana; no sólo vivió en ella durante su primera juventud, sino que su vida puede verse como la historia de sus relaciones, a un tiempo íntimas, frágiles e inestables, con el palacio virreinal” (1991, 42). Escenario de bailes y representaciones, proscenio de intrigas y conjuras, ejemplo de comportamientos, ademanes e imposturas, de pompa y vanidad, la rosa de sor Juana es émula de aquel teatro virreinal, imagen de la ilusión, de la vanidad del artificio humano.

Al igual que otros sonetos a la rosa, como he sostenido, el de la poeta novohispana se inscribe en esa larga tradición de asociar la imagen de esta flor con la belleza y la fugacidad de la vida. En la monja, sin embargo, la *elocutio* de este poema proscribía los tintes eróticos de sus precursores, refutando la invitación a gozar de la vida (el tópico del *carpe diem*) para elaborar una reflexión filosófica en torno a las formas de la rosa. Hay ecos de Góngora:

Ayer naciste y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida
y para no ser nada estás lozana?
Si te engañó su hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.
Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.
No salgas, que te aguarda algún tirano:
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte.
(2012, 1641)

Sin embargo, se atribuye a un soneto de Lope la inspiración directa para sor Juana (Luiselli, 1997; Galicia, 2011), a saber:

Rosa gentil, que al alba de la humana
belleza eres imagen, ¿qué pretendes,
que sobre verdes esmeraldas tiendes
tu mano de coral teñida en grana?
Si cetro, si laurel, si ser tirana
de tantos ojos, que en tu cárcel prendes,
¡cuán en vano solícita defiendes
reino que ha de durar una mañana!
Rinde la vanidad que al sol se atreve,
¡oh cometa de abril!, tan presto oscura,
que, puesto que tu vivo ardor te mueve,
el ejemplo de tantas te asegura
que quien ha de tener vida tan breve
no ha de tener en tanto su hermosura.
(En Pérez de Guzmán, 2017, 64)

El juego de la *imitatio* nutre la *inventio* de la monja no sólo con el tópico de la *vanitas vanitatum* de la rosa, sino también, su *elocutio*, pues extrapola palabras clave de este soneto de Lope y el anteriormente citado: *engaño*, *gentil*, *eres*, *belleza*, *humana*, *vano*, *cuán*, *ejemplo*, *vida*, *muerte*, *hermosura*. Respecto del poema de Lope, el de sor Juana lo supera en elegancia

y armonía. “El preciosismo léxico y una emoción más intelectualizada distancia a la monja virreinal de su modelo peninsular” (Luiselli, 1997, 144). La pieza de la mexicana amplifica los atributos dados por el madrileño a su rosa; la de este es gentil, la suya, divina; la de este es imagen de la humana belleza, la suya, amago de la humana arquitectura. Hay una diferencia sustancial incluso en el ritmo de cada poema y en la *dispositio*. El del dramaturgo es acelerado, entre otras razones, por el abuso de sentencias contundentes en casi la mayoría de los versos, muy cercanos al fenómeno métrico de la esticomitía teatral, es decir, cuando los personajes entablan un diálogo hablando verso a verso, haciendo coincidir la unidad sintáctica de la sentencia con el metro. La pieza de sor Juana, en cambio, es cadenciosa, lenta, básicamente, porque es un poema escrito en función de tres largas oraciones: la primera de ellas coincide con el primer cuarteto y es la presentación del tópico; la segunda oración corresponde al segundo cuarteto, donde se atribuye la metaforización de la flor; y la tercera corresponde a los dos tercetos que operan como una sola estrofa que alberga el remate moral. Todo lo anterior suspende al lector hasta el endecasílabo último.

Se ha dicho que, así como la pintura, también es la poesía (*ut pictura poesis*), y aquí vemos cómo esta rosa fugaz esplende en su magisterio purpúreo en las primeras líneas, para marchitarse, desmayada y encogida, en las líneas finales.

Porque todo poeta aquí se roza

La autora novohispana debió haber tenido claro que, al escribir una pieza en torno a la rosa, no sólo imitaba a sus precursores, sino también, medía sus habilidades líricas. Así lo evoca en el último verso del llamado “Soneto jocoso, a la Rosa”:

Señora doña Rosa, hermoso amago
de cuantas flores miran sol y luna:
¿cómo, si es dama ya, se está en la cuna,
y si es divina, teme humano estrago?
¿Cómo, expuesta del cierzo al rigor vago,
teme, humilde, el desdén de la fortuna,
mendigando alimentos, importuna,

del turbio humor de un cenagoso lago?

Bien sé que ha de decirme que el respeto
le pierdo con mi mal limada prosa.

Pues a fe que me he visto en harto aprieto;

y advierta vuesarced, señora Rosa,

que no le escribo más este soneto,

que porque todo poeta aquí se roza.

(400)

Según Antonio Alatorre, la fórmula *todo poeta aquí se roza* puede ser entendida a la luz de lo sostenido por Gracián, “sobre ciertas ‘agudezas’ que están al alcance de todas las fortunas: ‘Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil’. Así, el soneto que ha hecho la poetisa no es como para que doña Rosa se ponga muy oronda” (2009, 401). Alatorre no es claro, pero Gracián se refiere a la paronomasia, un tipo de semejanza entre dos o más vocablos que se diferencian por algún rasgo fonético, en este caso, *rosa* y *roza*. Sor Juana, a su vez, alude indirectamente al jesuita con la palabra *roza*, pero también al hecho mismo de escribir un soneto en torno a esta flor. El *Diccionario de Autoridades* da cinco acepciones para la palabra rozar, pero en esta estructura, considerando la cita de Gracián, la cláusula implica que todo poeta puede tropezar al abordar un tema tan popular, que es lo que sor Juana, a mi juicio, quiso decir con su remate sentencioso. En la edición del *Segundo tomo* (1692), este soneto, que va a continuación de “Rosa divina...”, es, de algún modo, la continuación mordaz de su antecedente luctuoso. Sor Juana retoma el motivo de la *vanitas* y, para ello, recoge del poema anterior palabras clave como *hermoso*, *amago*, *cuna*, *divina*, *humano*, más un set de rimas asonantes que permiten extender la sutil música de los cuartetos del poema anterior terminados en *ura*: *cultura*, *hermosura*, *arquitectura*, *sepultura*. Los cuartetos que le siguen en este poema recogen esa rima en las palabras *luna*, *cuna*, *fortuna* e *impostura*. La cuna y la sepultura de Quevedo son evocadas aquí, sin duda, porque la rosa nuevamente es amago, pero no ya de la “humana arquitectura”, no del género completo, sino más bien de la mujer, de una dama y, como tal, se entiende la interpelación a Rosa, así, con mayúscula, con su nombre propio. Hay acá una demanda directa a la flor del desengaño, del mismo modo que la hay en “Miró Celia una rosa...” confirmado por la mención de “mi mal

limada prosa” en este poema. Si para Covarrubias, prosa era “la oración suelta” (*Tesoro*, tomo 2, 1673, 150), para *Autoridades* prosa es la oración corriente que “se usa regularmente en el modo común de conversar y tratar unos con otros” (primera acepción, tomo 5, 1737, 409), pero también, “la conversación o plática impertinente y pesada de alguno, gastando mucha abundancia de palabras y ponderaciones, para expresar alguna cosa de poco momento” (segunda acepción, *ibid.*).

Pero la rosa, como en el soneto anterior, también es divina, debido a su hermosura, una característica que motiva al hablante lírico a un cuestionamiento punzante: “¿cómo si es dama ya se está en la cuna? / ¿y si es divina, tema humano estrago?” La razón de esta inquietud radica en que una misma forma breve sugiere, a modo de anamorfosis, la cuna y la sepultura. Si las interrogantes se extienden al segundo cuarteto, es porque el hablante lírico no logra comprender que una esencia divina, que enfrenta con garbo el rigor de la intemperie, tema, humillada, la indiferencia de la fortuna; “humillada” es una condición humilde que remonta al “desmayada y encogida” del soneto anterior que da “mustias señas” de su ser al mendigar alimentos del pantano que la cerca, siniestra escena que ha pasado desapercibida a los ojos de la crítica, crítica que ha preferido detenerse en la comicidad de los tercetos y no en la sombría atmósfera de los primeros ocho versos. Según Rodríguez de la Flor, lo siniestro, o, más bien, lo monstruoso, siempre carga con un principio visual anamórfico, pues depende de alguna manera de quien mira y, por extensión, de quien desenfoca al observar, pero también arrastra tras de sí una *óptica aberrante* que da cuenta de la ambigüedad del mundo y la falibilidad del aparato visual. Por ello, dice este autor, “la época construirá la idea de una ‘vista interior’, una, más segura, ‘óptica espiritual’ (presidida por un *oculo mentis*), un *inscape* hacia un paisaje y hasta ‘teatro’ interior no sometida aquella a contraste con ninguna clase de realidad, sino libre y poderosa en su capacidad para disponer e interpretar los signos del mundo (2009, 45).

Los tercetos que vienen invierten de un modo abrupto el temple de ánimo sombrío de los cuartetos al chocar por su tono burlón. Alessandra Luiselli sostiene que “la monja mexicana no ha respetado a la rosa, mofándose, a lo largo de todo el soneto, de esta flor y de la tradición literaria contenida en ella” (1997, 146), explicando, además, que la autora continúa de este modo “la tradición barroca de la poesía festiva” (*ibid.*). La académica ha

olvidado que lo tragicómico es una de las características del espíritu melancólico que atraviesa al Barroco, que es precisamente el tópico de la *vanitas* el que permite a sor Juana esta agudeza burlona. Conocida era la representación en el *theatrum mundi* de Heráclito y Demócrito, filósofos que encarnaban para el período dos modos de abordar la realidad: el primero lloraba mientras miraba al pasado y el segundo reía mirando hacia el futuro. Si bien era Heráclito el que se vinculaba con la actitud melancólica, “la risa de Demócrito alude a una manifestación sofisticada de la melancolía pues ‘se trata de una risa seria, de una risa sin alegría, de una risa que, quiérase o no, se excluye del mundo, y que [...] no posee en sí misma ninguna virtud terapéutica’”, afirma Vives-Ferrándiz (2013, 225), citando el prólogo de la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton. Lo anterior da cuenta de que una conciencia de opuestos habitaba al individuo de ese momento, en sintonía con un mundo concebido como un espacio de lucha de contrarios. Asistir a este *theatrum mundi* generaba la risa o el llanto ante las miserias de la vida, dos máscaras con las que en Grecia se representaba el arte dramático y que en el Siglo de Oro plasmaban dos formas de abordar la *vanitas* de la vida tal como se aprecia en este poema supuestamente jocoso. “Esta elección subversiva entre el llanto de Heráclito o la risa de Demócrito permite que el conflicto y la contradicción sean los pivotes cognitivos para que el mundo adquiriera su propia conservación” (Álvarez, 2015, 43-44). Sor Juana despoja a la rosa de toda dignidad, la hace mendiga, habitante de un lodazal oscuro, padeciendo junto a otras de su tipo el humor de un cenagoso pantano burlándose, a través del hablante lírico, de esta situación de “doña Rosa” al final de su soneto.

Carpe diem en la vanitas

En “Miró Celia una rosa que en el prado” nuevamente la flor asume la representación de la “pompa vana”, palabras ya presentes en el soneto “Rosa divina...”, metáfora que recuerda a Lope, otra vez, pues está presente en sus poemas a la rosa “Cortada en un cristal en agua pura” y “Doncella en los pimpollos de Abril nace”. Pero la particularidad del poema de la religiosa está en la vuelta aguda con la que tumba la tradición expresada aquí en una de las versiones líricas del *carpe diem* horaciano, el *collige, virgo, rosas*

de Ausonio. La *elocutio* de este poema no muestra –como sus antecesores– la interpelación a una joven, más bien permite que esta se exprese por primera vez en la poesía de ese tiempo en primera persona (Rivers, 1992; Luiselli, 1997). Veamos:

Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz la pompa vana,
y con afeites de carmín y grana
bañaba alegre el rostro delicado;
y dijo: “Goza, sin temor del hado,
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hubieres hoy gozado;
y aunque llega la muerte presurosa
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza:
mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja”.
(390)

Celia –famoso nombre aparecido en los versos de Lope en la *Arcadia* y en media docena de sonetos a la rosa (Juan Pérez de Guzmán, 2017)- es citada por la poeta en lo que hoy se conoce como estilo directo con sus respectivas marcas de atribución. Sor Juana cumple con la *imitatio auctoris*, pero construyendo, como diría Lina Bolzoni, “una relación intertextual basada en el juego entre continuidad y diferencia” (2007, 126) al dar la voz a una figura femenina refutando, a través de ella, a los poetas de su tradición. Sobre este tipo de diferencia con sus precursores, Beatriz Colombi elaboró un sugestivo análisis respecto de la capacidad de la jerónima de transformar y reescribir la representación de los afectos de acuerdo con la práctica metropolitana. Cito:

“La poeta mexicana no puede haber pasado por alto la audacia (...) de situarse en el lugar de las emociones, asignado por el discurso patriarcal a la mujer. De este modo, apunta a la construcción de otra comunidad emocional, donde muchas mujeres podrían alinearse, adoptando una postura opuesta a la opinión dominante. Aun asumiendo el rol enunciativo aparentemente débil que la cultura de su época asignaba a la emo-

cionalidad, desestabiliza desde esa posición las convenciones predominantes en la tradición metropolitana”. (2023, 49-50).

Bajo este prisma no es extraño que el soneto “Miró Celia una rosa que en el prado” haya inquietado al editor de la reedición de 1690 de *Inundación castálida*. Este cambió el epígrafe original con el cual apareció publicado en la primera edición de 1689. La primera versión, “Escoge antes el morir, que exponerse a los ultrajes de la vejez”, fue sustituida por “Muestra se debe escoger antes el morir, que exponerse a los ultrajes de la vejez”. Según Carla Fumagalli, quien ha estudiado estos cambios paratextuales de las ediciones de la monja, en este caso puntual “el editor expande el texto e intenta borrar las marcas de sujeto con el objetivo de evitar interpretaciones personales” (2025, 91), de este modo, dice: “se castiga cierta libertad hermenéutica del lector al re-encauzar el sentido de lo que sigue al epígrafe, en evidente contradicción con el deseo del prólogo en verso de sor Juana, que confía su obra a la libre interpretación de su lectorado” (*ibid.*).

Lo críticos de distintas épocas han visto en el imperativo “goza” de este y otros poemas del Barroco un vínculo con el *carpe diem* horaciano y, por extensión, con la actitud epicúrea de saborear los frutos de la juventud tan presta a desaparecer. Berrio ha ido más lejos, incluso, al afirmar que los sonetos áureos escritos bajo el motivo del *carpe diem* son poemas que llevan una queja y esta “queja tiene como término la *dama*” (1978, 244). En el caso de sor Juana, no hay tal queja, y si bien esta pieza se inscribe con justicia en el motivo horaciano, este surge envuelto con la aureola de la vanidad. La clave está en el endecasílabo que abre esta estructura, específicamente en la palabra “miró” (reforzado por el “mira” que abre el endecasílabo duodécimo), hecho que impulsa la reflexión de Celia y su consejo a la ingenua rosa. “Miró” es un observar más allá de lo evidente, un mirar el presente y el pasado, un mirar en la flor la anamorfosis de la muerte en la vida, “poderosa fórmula al servicio del desengaño”, según Rodríguez de la Flor (2009, 102), porque “‘ver’, anamórficamente, es ver lo que será algún día lo que hoy ‘parece’ otra cosa” (*ibid.*).

Con “Miró Celia una rosa que en el prado” quedan atrás las imprecaciones de Quevedo, Góngora, Lope y otros más a la mujer, pues en esta pieza, es esta quien interpela a su contraparte vegetal, aconsejándola, desde su propia experiencia femenil, a que goce sin temer la muerte. Alessandra Lui-

sellí asevera que en este poema sor Juana “no se opone a que las jóvenes gocen, se opone a que se utilice el ejemplo de la vida efímera de la rosa para amenazar a la mujer, injuriándola en su madurez” (1997, 154), aunque se equivoca al sostener que la monja refuta el tópico del *carpe diem*, este, más bien, es matizado por el aura vanidosa que envuelve el imperativo “goza”, intuición distorsionada que permite a Celia identificar en esta flor el “*oriendo moriens*” bíblico que permeó la interpretación cristiana de la *vana rosa* medieval (Becker-Cantarino, 1972/1973, 41) y que los poetas barrocos convertirán en la flor del desengaño.

Conclusión

El ejercicio de la *imitatio* es la base poética que incita una y otra vez la *inventio* de sor Juana Inés de la Cruz. Los tres sonetos sobre la vanidad de la rosa lo corroboran, así como también la *elocutio* de cada una de las piezas al interpolar palabras clave tomadas de sus precursores. El tópico de la *vanitas vanitatem* que permeó la tradición lírica del *carpe diem* y el *collige, virgo, rosas*, permitió a la jerónima demostrar su virtuosismo en la elaboración de estos poemas no solo a partir de la *imitatio*, sino también al plasmar su estilo dando cuenta de su ingenio. Al recopilar el contenido para la *inventio* de su tríptico, sor Juana recogió también las palabras de sus precursores, reordenándolas a su manera en un ejercicio de continuidad y diferencia muy propio de su estilo para situarse en estos sonetos, específicamente en el “jocoso” y en el “Miró Celia...” en el lugar de las emociones donde muchas mujeres podrían alinearse, “adoptando una postura opuesta a la opinión dominante” (Colombi, 2023, 50).

Para el siglo XVII, la época de Gracián, “el ingenio, hecho de inteligencia y sensibilidad, es la facultad que descubre las relaciones secretas entre las cosas y las ideas y que acierta con la forma única que las expresa” (Paz, 1991, 369). Sor Juana encarnó lo anterior al reducir la pluralidad de la vida en unidades líricas llenas de agudeza. La *vanitas* de la rosa resultó ser uno de los tópicos favoritos de la religiosa para plasmar su sentir melancólico “en el siglo de la mentira generalizada” (Rodríguez de la Flor, 2005, 294). Como símbolo del desengaño, como “hermoso amago” de la humana arquitectura, como contraparte femenil, en definitiva, esta flor resultó ser la

anamorfosis de la muerte en la vida, de la cuna y la sepultura, metáfora otra del *memento mori* que, al igual que la calavera, estremecía y moldeaba la mirada del observador para ver más allá de los bastidores de la corte virreinal, aquel *theatrum mundi* que tan bien conoció la escritora novohispana.

Este es, creo, el halo vanidoso que permea las rosas de sor Juana Inés de la Cruz.

Bibliografía

- Alatorre, A. (1990). Un soneto de Góngora. *Estudios ITAM*, 21, pp. 7-34.
- Álvarez Solís, Á. (2015). *La república de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco*. Ediciones La Cebra.
- Becker-Cantarino, B. (1972/1973) “Vana Rosa”, de Ausonius a Góngora y Gryphius. *Revista Hispánica Moderna* 37(1/2), 29-45. <http://www.jstor.org/stable/30203124>
- Berrio, A.G. (1978). Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el “carpe diem”. *Dispositio*, (39), 243-293. <http://www.jstor.org/stable/41491146>
- Bolzoni, L. (2007). *La estancia de la memoria*. Cátedra.
- Colombi, B. (2017). Sor Juana Inés de la Cruz ante la fama. *Prolíja memoria. Estudios de cultura virreinal*. Segunda época, Vol. 1, n.º 1, mayo-noviembre, pp. 9-30.
- Colombi, B. (2023). “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”. Poesía y afectos en Sor Juana Inés de la Cruz. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año IX, n.º 17, segundo semestre, pp. 41-57.
- Covarrubias Orozco, S. de. (1673-1674). *Tesoro de la lengua castellana*.
- Cruz, J. I. de la. (2009). *Obras completas I. Lírica personal*. Antonio Alatorre (ed., introd. y notas). Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Real Academia Española.
- Fumagalli, C. (2025). “Solamente lo que toco veo”. Las ediciones antiguas de sor Juana Inés de la Cruz (1689-1725). Editorial Iberoamericana/Vervuert.
- Galicia Lechuga, D. (2011). Carpe diem y *vanitas vanitatum* en los sonetos de sor Juana. *Acta Poética* 32, n.º 1, pp. 205-231.

- Góngora, L. de. (1645). *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora*. Comentado por José García de Salcedo Coronel.
- Góngora, L. de. (2022). *Sonetos*. Juan Matas Caballero (ed.). Cátedra.
- González Echevarría, R. (1996). Colonial lyric. *The Cambridge History of Latin American Literature* (ed. González Echevarría, R., y Pupo-Walker, E.). Cambridge University Press, pp. 469-481.
- Klibansky, R., E. Panofsky y F. Saxl. (1991). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza.
- Luiselli, A. (1997). Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de sor Juana Inés de la Cruz. *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (edit. por S. Poot Herrera). El Colegio de México, pp. 137-157.
- Molina Morales, G. (2020). Entre la santidad y la rebeldía: el tópico de la *Vanitas vanitatis* en los poemas de Anne Bradstreet y de Sor Juana Inés de la Cruz. *Prolíja memoria. Estudios de cultura virreinal*. Segunda época, Vol. 4, n. 1-2, noviembre, pp. 129-144.
- Paz, O. (1991). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez de Guzmán, J. (2017). *Cancionero de la rosa. Tomo I*. Colección de escritores castellanos líricos. Secretaría de Cultura, México. Edición digital.
- Puccini, D. (1968). La poesía de sor Juana Inés de la Cruz en sus vértices imaginativos. *Cuadernos americanos*, n.º 3, Año XXVII, vol. CLVIII, mayo-junio, pp. 197-208.
- Raña Dafonte, C. (2009). Natura optima parens. La naturaleza en el siglo XII. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 16, pp. 43-56.
- Rivers, E., (1992). Géneros poéticos en el siglo de oro. *Nueva Revista de Filología Hispánica* T. 40, n.º 1, pp. 251-264.
- Rodríguez de la Flor, F. (2005). *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Marcial Pons Ediciones de Historia.
- Rodríguez de la Flor, F. (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Abada Editores.
- Saldarriaga, P. (2018). La engañosa *vanitas* en “Este que ves...” de sor Juana Inés de la Cruz. *Romance Notes*, Vol. 58, n.º 2, pp. 287-97.
- Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2013). *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Ediciones Encuentro.