

SOBRE LA FIGURA DE LA VIRGEN MARÍA EN ALGUNOS VILLANCICOS DE SOR JUANA

ON THE FIGURE OF VIRGIN MARY IN CERTAIN OF THE VILLANCICOS WRITTEN BY SOR JUANA

MIGUEL ÁNGEL FUENTES ÁVILA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0009-0003-9751-9748>
fuentesavila82@yahoo.com.mx

Resumen

Este acercamiento pretende mostrar cómo se presenta a la Virgen María en algunos villancicos de Sor Juana. Para ello, presenta un panorama de la Mariología y su influencia en el mundo hispánico. Para mostrar los recursos empleados al construir la imagen de María, se intentará aplicar el análisis estilístico estructural de Michael Riffaterre, quien concede gran importancia a las figuras retóricas y a la intertextualidad cuando pretende delinear la significación del poema, perspectiva de particular utilidad al ser los villancicos obras de obligatorio contenido doctrinal. El análisis permitirá considerar si la monja pudo tener peculiaridades y rasgos de originalidad en estos textos.

Palabras clave: Sor Juana, villancicos, Mariología, poesía religiosa, análisis estilístico.

Abstract

This article appraises how Sor Juana portrays Virgin Mary in some of her religious and poetic *villancicos*. An overview of Mariology and its influence on the Hispanic world is presented first; then, to illustrate the literary resources modeling the image of Mary, the method of Michael Riffaterre is employed. The author focuses on rhetorical figures and intertextuality to analyze the poem and since *villancicos* are texts with an inherent doctrinal intention, the stylistic approach is of great significance for our purpose. Moreover, through that perspective, the study enables us to conclude whether Sor Juana's *villancicos* may display original elements or especial features that were beyond the traditional paradigm.

Keywords: Sor Juana, villancico, Mariology, religious poetry, stylistic analysis.

Introducción

Hasta tiempos relativamente recientes, los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, considerados como obra menor, no habían recibido mucha atención por parte de los estudiosos, más atentos a otros textos de la monja que se creían más elaborados y de mayor calidad literaria. Su carácter de textos religiosos destinados al gran público y con una notoria función catequética y doctrinal, hizo que, en no pocas ocasiones, se los viera como escritos de encargo sin mayor relevancia y con pocas posibilidades de tener un aceptable valor literario. Investigaciones de los últimos años se han acercado a estas obras y han puesto de relieve que la Décima Musa hizo en ellos algo más que cumplir los dictados de la tradición teológica y literaria que este género de escritos exigía (Tenorio 9).

Este ejercicio pretende seguir esa línea, en concreto, desea mostrar cómo se presenta la figura de la Madre de Cristo en tres villancicos pertenecientes al juego que se cantó el día de la Asunción de la Virgen María en 1676 en la Catedral de la Ciudad de México. Para ello, se presentará un breve recorrido de la Mariología desde sus orígenes hasta el siglo XVII, dando cuenta de su especial situación en el mundo hispánico,

que contó con prácticas festivas y culturales como el canto de los villancicos, un evento artístico y litúrgico con objetivos muy definidos.

Establecidas las nociones mariológicas fundamentales y esbozada la situación en que los villancicos eran producidos y recibidos, se procederá al acercamiento a dichas obras según los principios del análisis estilístico estructural de Michael Riffaterre, lo que supondrá una exposición sucinta de los mismos. Se intentará así identificar tanto la noción teológica a la que los textos se refieren como los recursos literarios que se emplearon para su expresión. Concluidos los análisis, se tratará de perfilar la imagen de la Virgen María que puede colegirse de los villancicos estudiados, considerando si tiene algún rasgo que permita postular una elaboración original por parte de la jerónima.

Aspectos de la doctrina y el culto mariano

Por principio de cuentas, hay que afirmar que María es la Madre de Jesús, quien, para la fe cristiana, es el Hijo de Dios, la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. La disciplina teológica que emprende el estudio sistemático “sobre la madre de Cristo, la Virgen María, basado en la Palabra de Dios, la Tradición de la Iglesia, los Santos Padres, el Magisterio, la teología y la fe de los fieles” se denomina mariología (Silveira, “Mariología”). Si bien esta no se constituyó hasta el siglo XVII como una ciencia teológica independiente, la reflexión sobre la madre del Salvador y el culto a su persona se originan desde los primeros siglos de la Iglesia (Fiores 336).

Muy pronto la reflexión mariológica fue más allá de los datos del Nuevo Testamento y recurrió también a la tradición eclesial y a las reflexiones teológicas de los Santos Padres, cuyas consideraciones sobre la Madre de Jesús derivan siempre de sus reflexiones sobre el misterio cristológico. Desde los primeros siglos se tienen testimonios de la poesía mariana. Ejemplo elocuente de ellos son los himnos de San Efrén de Siria y el *Akathistos* de la liturgia bizantina (González 183-4).

Las doctrinas de la Maternidad divina de María, declarada como dogma en el 431; su Virginitad perpetua, ya consolidada en el año 553;

su completa santidad, de la que se derivará posteriormente la afirmación de la Inmaculada Concepción; así como su Asunción a los cielos, celebrada ya desde el siglo VI, establecidas inicialmente en el período de la teología patristica (siglos II-VII), serán los pilares de todas las reflexiones mariológicas posteriores (González 183-4. 193. 215. 234).

A partir de la Edad Media, la manera de presentar a la Virgen María se va alejando progresivamente de la figura histórica de la sencilla mujer hebrea del siglo I para concentrarse en la madre de Cristo y en sus prerrogativas. Teólogos como San Bernardo de Claraval otorgan a María títulos que tendrán un éxito enorme en la teología posterior: la madre de Cristo es reina, mediadora y abogada de los creyentes. Es el inicio de la exaltación de la madre de Jesús (Fiores 238, 270-9).

En este tiempo se inicia el debate sobre la santidad primordial de María. Se habla expresamente de su Inmaculada Concepción, celebrada en la liturgia desde el siglo VIII. La doctrina inmaculista se va afirmando poco a poco, pese a las vacilaciones de teólogos como Santo Tomás o la oposición de San Bernardo (González 300). Decisivo es el papel del beato Juan Duns Escoto (1266-1308), que ve este hecho como una redención preservativa:

Immo excellentius beneficium est praeservare a malo, quam promittere incidere in malum et ab eo postea liberare. Videtur etiam quod, Christus multis animabus meruerit gratiam et gloriam, et pro his sint Christo debitores ut mediatori, quare nulla anima erit ei debitrice pro innocentia? (27).¹

La afirmación de que la Madre del Mesías es Inmaculada y no conoció el pecado original ni personal dio pie a la controvertida cuestión de si la madre de Jesús poseyó o no los dones preternaturales, es decir, aquellas cualidades que el hombre habría tenido antes del pecado ori-

¹ Mas excelente beneficio es preservar del mal, que permitir caer en el mal, aunque después se libere de él. Se ve también que, si Cristo mereció para muchas almas la gracia y la gloria, y para todas ellas Cristo es el mediador y el salvador, ¿por qué ningún alma podía serle deudora por su inocencia? (La traducción es nuestra).

ginal: la sabiduría o ciencia infusa, inmortalidad, integridad e impasibilidad o carencia de pasiones desordenadas (Quijano Álvarez 2), así como la omnicontinencia de María, don que Sor Juana explica así: “ella sola [la Virgen María] tiene mayor gracia a que corresponde mayor gloria que todos los ángeles y santos juntos” (2001 IV, 519).

Con el advenimiento del Barroco, la mariología se ocupará preferentemente de reflexionar sobre la suma eminencia de la Madre de Cristo elevada en la gloria, que goza de la presencia de Dios. Esta alta posición es un eco de dos de los valores más preciados del tiempo: la nobleza y el privilegio.

María es contemplada por los autores del siglo XVII como situada en una posición trascendente, que no podría elevarse más, a no ser que llegara a ser igual a Dios: sobrepasa en dignidad y en gracia a todas las demás criaturas, es una protagonista de la salvación, es la exaltación de la persona humana y está situada en un orden aparte (Fiores 27). Parafraseando las consagradas expresiones teológicas, el enfoque mariológico transita de contemplar a la esclava del Señor a exaltar a la Reina del Cielo, proceso en el que no faltaron exageraciones, algunas de las cuales fueron consideradas heterodoxas.

Hay un gran desarrollo de la religiosidad popular, en el que se consolidan devociones como el Rosario. En el plano teológico, se acuña el término *Mariología* y se escriben numerosos tratados a este respecto. Tanto en el culto como en los estudios teológicos, uno de los grandes temas será la Inmaculada Concepción de María, reflexión heredada de la Edad Media (Fiores 337-44).

En el caso concreto de la Monarquía Hispánica, la controversia inmaculista enfrentó a dominicos contra jesuitas y franciscanos y solo se apaciguó hasta que un decreto del Papa Paulo V, en 1617, prohibió la defensa de las doctrinas o los sermones que negaran la Concepción Inmaculada de la Virgen (Martínez Medina 311). A partir de este suceso hubo una verdadera apoteosis mariana en toda España que alcanzó también a los dominios ultramarinos. Municipios, Cabildos, Universidades, Gremios y Cofradías aceptan el juramento de defender la pura

y limpia Concepción de María, de tal suerte que la creencia firme en esta doctrina se convirtió en uno de los elementos distintivos del catolicismo hispano. El ambiente concepcionista estuvo muy presente en los poetas de esa centuria (Bastero 672). La iconografía mariana (algo análogo cabría decir de la imaginería poética) se nutre en gran parte de las elaboraciones de los teólogos (Prosperi 443) y responde al esquema de la Inmaculada, solemnidad que, junto con la Asunción (vista como el complemento y corolario de las excelencias de María), es la fiesta mariana más celebrada.

En la Nueva España, la exaltación de María conoció una producción importante de poesía en honor de la Madre de Cristo, que podríamos dividir en poesía de certamen literario, de carácter elitista y culto, así como la de corte más catequético y cultural, como los villancicos (Fuentes Ávila 230-1.234).

La oración litúrgica oficial de la Iglesia Católica, la Liturgia de las Horas, se celebra para santificar los diversos momentos de la jornada. En las grandes solemnidades estas oraciones se llevaban a cabo en las catedrales, en el caso de los maitines, cerca de la medianoche. Se incluía el canto de los salmos y varias lecturas bíblicas y patrísticas, en latín obviamente. Costumbre fue en el Imperio Español sustituir los responsorios por el canto de los villancicos, composiciones poéticas inicialmente de origen popular que para el siglo XVII se reducían solo a este ámbito litúrgico, pero su tema no era, como lo fue después, exclusivamente de Navidad (Tenorio 20-1).

Estas composiciones musicales en lengua vernácula tendrían además la particularidad de poder ser breves catequesis sobre el misterio o santo celebrado (Ezquerro-Esteban 167-9). No parece entonces que el villanciquero o autor de villancicos tuviera un amplio margen de acción. Por una parte, sus textos tenían que ser plenamente ortodoxos, explicar o loar el misterio que celebraban y, por otra, debían ser comprensibles para asegurar su recepción por parte del auditorio, al que tenían que cautivar de alguna manera. Además de su carácter catequético, se es-

peraba que los villancicos entroncaran con las corrientes de la poesía dominantes en el momento (Krutitskaya 44-5).

Los villancicos marianos de Sor Juana Inés de la Cruz pertenecen a esta tradición que busca adoctrinar y comunicar nociones teológicas haciendo uso de los recursos literarios entonces en boga. En relación a ella se podrá considerar si los textos de la Décima Musa presentan alguna particularidad a este respecto.

El análisis estilístico estructural de Riffaterre

Para el acercamiento a los villancicos de Sor Juana que pretende este ejercicio, se intentará aplicar algunos de los principios que el crítico francés Michael Riffaterre ha desarrollado en su método de análisis poético que denomina estilística estructural. El estudioso afirma que todo texto poético, en mayor o menor medida, es agramatical; es decir, los signos poéticos juegan constantemente con la representación literaria de la mimesis y terminan por impedir una lectura literal del poema. Ejemplos de estas agramaticalidades o desviaciones serían las metáforas, las metonimias, la ambigüedad y los absurdos, por nombrar solo algunos. Esta ruptura de un patrón por un elemento imprevisible es el contexto estilístico. El estilo: *“n’est pas fait d’une succession de figures, de tropes, de procédés, ce n’est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d’un texte, c’est une séquence d’éléments marqués avec des éléments non marqués”* (Riffaterre 65).²

En efecto, según el teórico, el poema (o discurso poético) se caracteriza por su *oblicuidad semántica*. En otros términos, el poema está determinado, no por la mimesis o imitación (representación mimética de la realidad tangible), sino por la semiosis, sinónimo de oblicuidad semántica o desviación del sentido. La poesía expresa los conceptos

² El estilo “no se compone de una sucesión de figuras, de tropos, de procedimientos, no es un énfasis continuo. Lo que hace la estructura estilística de un texto es una secuencia de elementos marcados con elementos no marcados”. (La propuesta de traducción es nuestra).

precisamente de esta manera, es decir, un poema nos dice una cosa y significa otra (Riffaterre 11).

Este desvío, percibido por el lector como una agramaticalidad, se aprehende por medio de un proceso de lectura retroactiva o “retrolectura” también denominada lectura hermenéutica, por medio de la cual el lector va a descifrar las agramaticalidades para acceder a la significancia del poema en tanto que totalidad coherente. La manera como se ordenan y conjugan estas variantes determina un modelo o estructura, el cual se puede conocer en la sintaxis del poema o en su léxico. En otras palabras, es a partir de estas anomalías que se puede establecer la semiosis del poema, en virtud de que aquellas apuntan hacia una estructura o idea ya existente (Vahi 94).

Riffaterre propone otra categoría que tiene un vínculo con la cultura: el hipograma. Este concepto se refiere a aquellos textos del ámbito cultural que el lector relaciona con el poema y que le permiten ir al trasfondo y la comunión se establece entre el texto poético y el acontecer cultural (23). A través del hipograma, el lector recurre a su conocimiento de mundo para abordar el análisis poético y así logra establecer un diálogo con la cultura. De esta manera, el análisis poético estará enfocado en la búsqueda de la matriz o concepto del modelo o estructura y del hipograma o texto de la cultura (Riffaterre 2004).

El hipograma, puede ser una frase, un cliché, una palabra clave, un tema, u otro elemento similar que da su unidad al poema. En la teoría de Riffaterre, el hipograma (matriz) genera las agramaticalidades del poema que crean un efecto estilístico, según tres reglas: la sobredeterminación, la conversión y la expansión.

La sobredeterminación puede ser definida como la regla según la cual los significantes, en lugar de referir a su significado, se refieren uno al otro, organizando así un sistema de significaciones, lo que da al lector la impresión de que la frase que lee se deriva de un hipograma. (Riffaterre 21).

En este caso, al percibir este mecanismo, se va a establecer una jerarquía de semas convocados: la acumulación filtra los semas de las palabras que la componen, sobredeterminando la ocurrencia del sema mejor re-

presentado, anulando los semas minoritarios. Los componentes de la acumulación se hacen sinónimos pese a su sentido original a nivel de la lengua. Sin embargo, no son sinónimos como los de la acumulación. Subordinados unos a los otros, son metonímicos. Así, una palabra del sistema representa todo el sistema dado que en aquel las palabras son referentes las unas de las otras (Riffaterre 40).

La segunda regla de producción del texto, la conversión, “transforma los constituyentes de la frase matriz modificándolos por un solo y mismo factor” (Riffaterre, 76) para producir una frase imprevisible, sobre-determinada por los indicios de la frase intertextual, detectadas por el lector y que generan un exceso de sentido.

La tercera regla, “la expansión”, desarrolla los constituyentes del hipograma en “secuencia de sintagmas explicativos y demostrativos que disipan lo arbitrario cada vez más lejos de proposición en proposición” (Riffaterre 60).

Al considerar la manera en que se produce la significancia del texto, Riffaterre concede un especial papel a la intertextualidad, la cual explica como la percepción que hace que el lector capte que, en las obras literarias, las palabras significan por sus relaciones a complejos de representaciones ya pertenecientes al mundo del lenguaje, entre ellos textos conocidos o fragmentos de textos que, al estar en un nuevo contexto, son identificados como ya existentes (Riffaterre 6).

Así, el poema debe considerarse variante de una estructura o concepto abstracto que va más allá del texto poético pero que, de algún modo, es actualizado en él. Ello supone, como se ha dicho ya, atribuir una gran importancia a la intertextualidad a la hora de delinear la significación en el poema, de particular utilidad para nuestro propósito al ser los villancicos obras cuyo contenido doctrinal era un presupuesto indispensable, es decir, debían hacer referencia a la creencia o festividad que se celebraba.

La alegoría de la profesora universitaria, la retórica excelente y la maestra de capilla: María es sabia por gracia

En los juegos de villancicos en honor de la Asunción de María de 1676, hay tres que tienen una estructura un tanto similar. En ellos se confiere a la Virgen María un oficio peculiar. Uno de ellos presenta a la Madre de Cristo como una catedrática de Teología.

Primero nocturno
Villancico II
La soberana doctora
de las escuelas divinas,
de quien los ángeles todos
deprenden sabiduría,
*por ser quien inteligencia
mejor de Dios participa,*
a leer la suprema sube
cátedra de teología (2001, II, 216, 6).

En otro, María aparece como una maestra de música:

Tercero Nocturno
Villancico IV
Hoy la maestra divina
de la capilla suprema
hace ostentación lucida
de su sin igual destreza.
Dividir las cismas sabe
en tal cantidad, que en ella
no hay semitono incantable,
porque ninguno disuena (2001, II, 220, 7-8).

Un tercer villancico concede a la Madre de Jesús otro oficio muy particular. Se trata ahora de una profesora de retórica.

Villancico VII

Para quien quisiere oír
o aprender a bien hablar,
y lo quiere conseguir,
María sabe enseñar
el arte de bien decir.
Tan lacónica introduce
la persuasión, que acomoda
cuando elegante más luce,
que su Retórica toda
a solo un Verbo reduce (2001, II, 222, 12).

Se pueden encontrar en los tres villancicos algunas agramaticalidades que cuestionarían una representación mimética. Referidos a la Virgen María, no puede pensarse que sean reales sus oficios de profesora universitaria de teología, maestra de música o enseñante de retórica. Considerando que el discurso teológico del tiempo ve a los seres angélicos como reales, su conocimiento intuitivo, siempre superior al humano discursivo, pondría en cuestión que María, una criatura humana, tuviera la mejor inteligencia de Dios. De igual manera, es contradictorio pensar que una clase de retórica se reduzca a un solo verbo. Además, se afirma que para la maestra de música no hay semitono incantable, lo cual contrasta con la teoría musical de su tiempo, que sí afirmaba su existencia (Marín López 87). Se tiene así, una teóloga más sabia que los ángeles, una retórica que casi no habla y una maestra de música que contraría la teoría de la disciplina que enseña. Tales contradicciones, paradojas en la nomenclatura de las figuras retóricas prueban que, nuevamente, ha de emprenderse una lectura hermenéutica de los villancicos en orden a ver cómo los textos imponen cierto control a su decodificación.

Como hipograma de estos textos puede considerarse la expresión “eminencia por gracia”, alrededor de la cual se estructuran las figuras y agramaticalidades que en ellos se contienen. En la teología mariológica, el principio de eminencia consiste en afirmar que “cualquier

gracia o don sobrenatural que Dios ha concedido a algún santo o criatura humana lo ha concedido también a la Virgen María en la misma forma o en grado más eminente, o en modo equivalente” (Royo Marín 48). La eminencia por gracia es muy cercana la noción teológica de omnicontinencia, privilegio de la Virgen por la que gozaría de más gracias y dones que todos los ángeles y santos juntos. Si bien dicha doctrina tuvo su origen en la Iglesia oriental, desde fines de la Edad Media se atribuirán a María, en un intento de asimilación global a Cristo, todos los dones, privilegios y gracias posibles, incluso hasta hablar en lenguas e interpretar (Laurentin 399).

En los tres villancicos se ha obrado una conversión que va a transferir, en una especie de analogía, la teología especulativa, la música y la retórica al mundo de la gracia, de la cual, María es el miembro de la Iglesia más eminente. Es preciso indicar que ciertos términos como el nombre de las notas musicales, los semitonos, el elenco de las partes del discurso o la lista de las cátedras de teología experimentan un tipo de sobredeterminación y se van a constituir en algo que Rifaterre denomina como “interpretantes”, signos mediadores cuya forma representa la equivalencia de dos sistemas significantes, que son pertinentes a dos códigos (81).

La conversión apoyada en la omnicontinencia y la eminencia por gracia vuelve perfectamente coherentes las afirmaciones de que los ángeles “deprenden” de María y de que ella posee de Dios el mejor entendimiento. No hay profesora universitaria más sabia que la Madre de Cristo quien, no por humano discurso, sino por el don eminente de la gracia recibida, conoce los tratados teológicos no por una disquisición, sino porque los vivió en sí misma.

[...] a leer la suprema sube
cátedra de teología.
Ninguno de *Charitate*
estudió con más fatiga,
y la materia de *Gratia*
supo, aun antes de nacida.
Después la de *Incarnatione*

pudo estudiar en sí misma,
con que en la de Trinitate³
alcanzó mayor noticia (2001, II, 216, 6).

Hay que notar, además, que esta presentación de María como profesora universitaria se inspira en la distribución de los estudios de ese tiempo, de modo que se afirma que el catedrático más sabio es una mujer.

La idea de presentar la obra de la redención en Cristo en términos musicales había sido ya desarrollada, entre otros, por San Clemente de Alejandría, quien ve al Redentor como “sinfonía y armonía del Padre”, (Artemi, 456) como quien entona una nueva canción que restaura la armonía perdida. Dialogando con esa tradición, María aparece no como la compositora o garante de tal sinfonía, pero sí como una de sus mejores intérpretes. Por obra de la conversión, el pecado será entonces una desafinación que en la Virgen es simplemente impensable, de ahí que se pueda afirmar que no hay semitono incantable en ella. La Asunción aparece como un gozo de las consonancias eternas de los Tres tonos (la Trinidad).

Dividir las cismas sabe
en tal cantidad, que en ella
no hay semitono incantable,
porque ninguno disuena.
Y así, del género halló
armónico la cadencia
que, por estar destemplada,
perdió la naturaleza.
Con cláusula, pues, final,
sube a la mayor alteza,
a gozar de la Tritona
las consonancias eternas. (2001, II, 220, 7-8).

³ El villancico se refiere al estudio de la caridad como virtud (*De Charitate*), de la Encarnación de Jesucristo (*De Incarnatione*) y sobre la Santísima Trinidad (*De Trinitate*).

La estructura del discurso, según lo señalaba la retórica, pasa a ser el encuadre de la vida de María, donde su Concepción y Asunción, situadas precisamente al inicio y fin de su vida terrena, se han designado con el exordio y el epílogo, parte inicial y final del discurso respectivamente. La mención del Verbo, funciona, en efecto, como un signo dual, cuya significación en el lenguaje habitual (palabra, término de acción) debe ponerse entre paréntesis para ceder a la significación que adquiere en el contexto en que se emplea (Rifaterre, 1978, 92). En este caso, hablar de Verbo es una deuda innegable con la teología joánica (*Nueva Biblia de Jerusalén*, Juan 1) y, a la vez que resalta su carácter gratuito, recuerda la noción de que Jesús es la definitiva palabra de Dios al mundo y, en el contexto del villancico, la condensación perfecta de la retórica de gracia que se atribuye a María.

María sabe enseñar
el arte de bien decir.
Su *exordio* fue *Concepción*
libre de la infausta suerte;
su *Vida* la *narración*,
la *confirmación* su *Muerte*,
su *epílogo* la *Asunción*.
Tan lacónica introduce
la persuasión, que acomoda
cuando elegante más luce,
que su *Retórica* toda
a solo un *Verbo* reduce (2001, II, 222, 12).

El villancico asegura la muerte de María, muy debatida cuestión que ni la Constitución Apostólica *Munificentissimus Deus* de Pío XII quiso zanjar al hacer la definición dogmática en 1950. La Asunción, misterio que estos tres villancicos celebran se menciona siempre como una subida en virtud, precisamente, de la eminencia por gracia, privilegio que concede a la Virgen María una sabiduría de origen divino, superior a la de cualquier otro ser humano e incluso a las potencias angélicas.

A modo de conclusión

Este ejercicio ha intentado mostrar que la perspectiva de análisis estilístico estructural de Riffaterre puede ser adecuada para acercarse a este tipo de poesía religiosa. En el caso estudiado, los villancicos en honor de la Asunción de María de 1676, se ha podido ver que postular un hipograma como el concepto teológico de eminencia por gracia, permite conjuntar armónicamente las aparentes irregularidades o agramaticalidades que los textos podrían presentar e identificar el tipo de recursos empleados.

Estos tres villancicos se inscriben en la tradición teológica y literaria de su tiempo. Contienen algunas nociones surgidas desde la época patristica y otras provenientes de la Edad Media o incluso de épocas un poco posteriores. Se ve en ellos algunos ecos de las discusiones teológicas del tiempo, la organización del conocimiento académico y ciertos usos y costumbres que reflejan su pretendido tono popular, con el que coexisten afirmaciones de denso contenido teológico e incluso opiniones en cuestiones debatidas como la muerte de María. En consonancia con el carácter litúrgico y festivo de su ejecución musical (no olvidemos que los villancicos eran primordialmente textos destinados a ser cantados), la jerónima ha sido capaz de construir de textos llamativos, propios de la espectacularidad barroca.

Con todo, puede verse que Sor Juana no se conformó solo con recibir la tradición literaria, teológica e incluso filosófica de su tiempo. Es verdad que el mismo carácter contradictorio de la María, como Virgen y Madre, era ya un camino abierto para el uso de los recursos literarios como la antítesis, el oxímoron y la paradoja que ciertamente suponen una contraposición. La escritora ha ido más allá, se ha apropiado de la tradición y dialoga con ella.

Por otra parte, si bien muchas antinomias suelen dar pie a que reconozca el poder de Dios, no puede dejarse de lado la múltiple caracterización que Sor Juana ofrece de la Virgen María y el entusiasmo con que la alaba: la presenta como teóloga, música, retórica, como un personaje

de primer orden en la economía de la salvación y con una eminencia de la que no se puede dudar.

Esta sorprendente presentación de María, contrario a lo que pueda pensarse, no rompe por completo ni con la tradición literaria ni con la tradición teológica de su tiempo. Se dirige, a un público muy diverso e incorpora elementos populares y cultos para cautivar a sus posibles oyentes. El carácter activo de María como colaboradora inteligente de la redención existe desde la teología patrística, pero Sor Juana se encarga de acentuarlo y de proyectar en la Virgen una imagen de un ser delicadamente femenino, pero inteligente y consciente de lo que Dios obra en ella. Es una mujer sabia por gracia, pero sabia al fin. Así, a partir de los villancicos de Sor Juana, se puede delinear una mariología “simultáneamente revolucionaria y profundamente tradicional, no ortodoxa, pero tampoco herética” (Cortes-Velez 198).

Referencias

- Artemi, Eirini. (2019). “Clement of Alexandria and the use of musical metaphors and musical myths in his texts”. *Mirabilia*, No. 28, Vol. 1, pp. 444-58.
- Bastero, José Luis. (1989). “Recensión de Mariología poética española”. *Scripta theologica*, No. 21, Vol. 2, pp. 668-73, recuperado de: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/48437/1/19291-58484-1-PB.pdf>
- Cortes-Velez, Dinorah. (2010). “Marian devotion and paradox in Sor Juana Inés de la Cruz”. *Renascence: Essays on values in Literature*, Vol. 62, No. 3, Spring, pp. 79-200.
- Ezquerro-Esteban, Antonio. (2017). “Lo atractivo del idioma. El color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical”. *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, coordinado por Anastasia Krutitskaya y Édgar Alejandro Calderón Alcántar. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, pp. 166-207.
- Fiores, Stefano de. (2011). *María, síntesis de valores. Historia cultural de la Mariología*. Traducción de Constantino Ruiz-Garrido. Madrid: San Pablo.
- Fuentes Ávila, Miguel Ángel. (2020). “Literatura en las iglesias novohispanas”, *Culture e Fede*, Pontificium Consilium de Cultura, Vol. XXXVIII, No. 33, pp. 229-42.
- González, Carlos Ignacio. (1998). *María, evangelizada y evangelizadora. Mariología*; México: CELAM.
- Johannes Duns Scotus, (1933). “De Inmaculata Conceptione B. Virginis Mariae” q. 1, *Theologiae marianae elementa*, ed. de C. Balic, Sibenik: Ka i . 27. Recuperado de: <https://archive.org/details/theologiaemarian0000duns/page/n5/mode/2up>
- Juana Inés de la Cruz, Sor. (2001). *Obras Completas*. Tomo I. Lírica personal; edición y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Tomo II. Villancicos y Letras Sacras; edición

- y notas de Alfonso Méndez Plancarte; Tomo IV. Comedias, sainetes y prosa; edición y notas de Alberto G. Salceda; México: Fondo de Cultura Económica.
- Krutitskaya, Anastasia. (2017). "El villanciquero novohispano en su modus operandi: el caso de la catedral de México". *Fundamentos para una historia crítica de la literatura virreinal*, editado por José Pascual Buxó, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 317-32.
- Laurentin, René. (1979). "Santa María", *Concilium*, 149: *Modelos de santidad*, pp. 390-400.
- Marín López, Javier. (2007). "Apéndice. Glosario de términos musicales utilizados en los cuatro textos de Sor Juana", *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, editado por Lucero Enríquez Rubio, Vol. II, México: UNAM, pp. 84-101.
- Martínez Medina, Francisco Javier. (2017). "La Real Junta de la Inmaculada de 1617 y los libros plúmbeos. Religiosidad popular y monarquía en la Andalucía barroca". *Proyección: Teología y mundo actual*, No. 266, pp. 311-330, recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6125074>
- Nueva Biblia de Jerusalén* (1998). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Pío XII. (1950). *Constitutio apostolica Munificentissimus Deus fidei dogma definitur Deiparam Virginem Mariam corpore et anima fuisse ad caelestem gloriam assumptam*, 1 de noviembre, recuperado de: https://www.vatican.va/content/pius-xii/la/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html
- Prosperi, Adriano. (2007). "L'Immaculée Conception à Séville et la fondation sacrée de la monarchie espagnole". *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 87e année, No. 4, Octobre-Décembre, pp. 435-67, recuperado de: https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_2007_num_87_4_1292
- Quijano Álvarez, R. (1991). "Paraiso terrenal. Estudio dogmático", *Gran Enciclopedia Rialp*, recuperado de: http://www.mercaba.org/Rialp/P/paraiso_terrenal_ii_estudio_dogm.htm
- Riffaterre, Michael. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.
- Riffaterre, Michael. (1981). "L'intertexte inconnu". *Littérature*, No. 41, *Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge: 4-7*, recuperado de: www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330
- Riffaterre, Michael. (2004). "Modelos Hermenéuticos", traducción de Vicente Bernaschina Schürmann. *Cyber Humanitatis*, No. 31, invierno, recuperado de: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14082%2526ISID%253D499,00.html#_ftn1
- Riffaterre, Michael. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Riffaterre, Michael. (1983). *Text production*. New York: Columbia University Press.
- Royo Marín, Antonio. (1997). *La Virgen María. Teología y espiritualidad marianas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Silveira, María de Pilar. "María, madre de Jesús (Mariología)". *Theologica Latinoamericana*, enciclopedia digital de la Facultad Jesuita de Filosofía y Teología de Belo Horizonte, recuperado de: <http://theologicalatinoamericana.com/?p=1255>
- Tenorio, Martha Lilia. (1999). *Los villancicos de Sor Juana*. México: El Colegio de México.
- Vahi, Yagué. (2014). "Étude sémiotique du discours poétique Les Voix de l'aube de Babacar Sall», *Multilinguales*, No. 4, pp. 92-112, recuperado de: <http://journals.openedition.org/multilinguales/1221>