

EL JEROGLÍFICO DEL SENTIMIENTO: LA POESÍA AMOROSA DE SOR JUANA

Margo Glantz
Universidad Nacional Autónoma de México

*Ved que es querer que, las causas
con efectos desconformes,
nieves el fuego congele,
que la nieve llamas brote . . .
¿Cómo el corazón podrá,
como sabrá el labio torpe
fingir halago, olvidando;
mentir, amando, rigores?
¿Cómo sufrir, abatido
entre tan bajas ficciones,
que lo desmienta la boca
podrá un corazón tan noble?
¿Y cómo podrá la boca,
cuando el corazón se enoje,
fingir cariños, faltando
quien le ministre razones?
¿Podrá mi noble altivez
consentir que mis acciones
de nieve y de fuego, sirvan
de ser fábula del orbe? . . .
¡Oh vil arte, cuyas reglas
tanto a la razón se oponen,
que para que se ejecuten
es menester que se ignoren!*

*L*as bajas ficciones de la retórica

Si tomamos al pie de la letra los versos de Sor Juana que he citado a manera de epígrafe, correspondientes al conocido romance que empieza “Supuesto, discurso mío” —intitulado así por sus editores españoles: “Que resuelve con ingenuidad sobre problema entre las instancias de la obligación y el afecto”, y catalogado por Méndez Plancarte con el número 4, en el primer tomo de las *Obras completas* (18-19)—, se advierte una asociación, una correspondencia reiterada entre dos órganos del cuerpo, uno interior e invisible, el corazón, centro de la vida, el afecto y lo verdadero, en consecuencia noble; y otro

órgano exterior y visible, la boca, desde donde fluye la voz, se emiten las palabras, se exhalan los suspiros y pueden deleitarse los sentidos. Correlación tópica, aparece en la poesía contemporánea de la monja y en los textos religiosos, por ejemplo, en una licencia aprobatoria para la publicación de un sermón donde se lee: “desde que de lo íntimo de mi corazón en el púlpito...salió a los labios predicado”. Pero en el poema esa correlación se produce de manera paradójica: la palabra, en apariencia fiel reflejo del sentimiento, lo traiciona y al hacerlo desvirtúa a la razón. En ese transcurso impalpable que hace visibles, o mejor, audibles, los movimientos del corazón, los sentimientos se falsean y se convierten en engaño, un engaño retórico. ¿Es imposible expresar la pasión?, ¿cómo destruir la barrera que el mismo cuerpo impone ? y, sobre todo, ¿cómo romper la cárcel de la retórica y de la cortesanía que en última instancia estarían irremisiblemente ligadas ?

Dámaso Alonso analiza algunos sonetos de Quevedo y los mecanismos por él utilizados para expresar esa “descarga afectiva” que permite que sus poemas puedan clasificarse entre los más grandes poemas de amor escritos en castellano:

Uno de los procedimientos más repetidos en la estructuración poética consiste en desarrollar a lo largo de una breve composición una imagen, muchas veces tomada del mundo de la naturaleza, y al final hacer brevemente una comparación con el estado psicológico de la persona que habla . . . El procedimiento es, pues, trivial Y no podemos atribuir originalidad ninguna técnica a Quevedo. . . . Sin embargo, su extraordinaria capacidad afectiva hace que el final sea apretado, estallante de lágrimas, auténtico dolor de hombre . . . (561-62)

Se parte de una trivialidad, las imágenes convertidas en tópico y reiteradas siglo tras siglo, poeta tras poeta, bajo el imperio de la retórica, esa tirana que reinó desde el siglo V a. C. hasta el siglo XIX (Barthes, *La antigua retórica* 9-15). Y partiendo de ese contrasentido, de la asociación de palabras banales, manoseadas, se puede aspirar a crear un poema perfecto, operación, hay que convenir, muy parecida al oxímoron fuego —nieve denunciado por Sor Juana en su romance. Pero vuelvo a plantear las preguntas: ¿Cómo salir del círculo vicioso trazado por la tradición, la retórica, el decoro cortesano y la dificultad de inventar un nuevo lenguaje amoroso? ¿Cómo trascender los límites del lenguaje para expresar lo inexpressable?

Como todos los poetas de su tiempo, Sor Juana no pretende sólo expresarse a sí misma: construye objetos verbales que son emblemas o monumentos que ilustran una visión del amor transmitida por la tradición poética. Esos objetos verbales son únicos, o aspiran a serlo,

no como expresiones de una experiencia o de una personalidad, ambas irrepetibles, sino por ser combinaciones inusitadas de los elementos que componen el arquetipo poético del sentimiento amoroso (Paz 370) Desenredar ese jeroglífico en algunos poemas de Sor Juana sería quizá la imposible tarea de este ensayo.

El corazón, un jeroglífico de variado plumaje

El corazón es el centro de la vida, “reloj humano” lo llama Sor Juana en el *Sueño*, maquinaria que mide con perfección nuestro tiempo corporal: “vital volante que, si no con mano, / con arterial concierto, unas pequeñas / muestras, pulsando, manifiesta lento / de su bien regulado movimiento” (OC. 1. 340). El corazón puede entonces concebirse de muy diversas formas, ya sea como una máquina (Sabat de Rivers, “Imágenes técnicas y mecánicas”) que riga nuestra fisiología, es decir, como parte de un mecanismo corporal que nos mantiene vivos y es objeto susceptible de estudio científico y técnico. Es importante subrayar que los descubrimientos de Harvey en el siglo XVII sobre la circulación de la sangre probaron fisiológicamente los caminos que seguía el flujo vital, y Descartes en su *Tratado de las pasiones del alma* reconocía las relaciones recíprocas que existen entre el corazón y el cerebro; el filósofo francés pensaba que ciertas pasiones podían producir alteraciones en la sangre, datos que probablemente no conocía Sor Juana, pero que de cualquier manera fueron manejados en su tiempo.

Asimismo, el corazón está asociado a un simbolismo particular; abarca distintos tipos de discursos que en la segunda mitad del siglo XVII dieron origen a una devoción: la del Sagrado Corazón de Jesús, que confirió nuevos significados a antiguos símbolos religiosos, para exaltar de manera particular la corporeidad y en consecuencia la humanidad de Cristo, símbolos que dan cuenta de una coexistencia de discursos paralelos, dentro de la ciencia y la religión que incidieron uno sobre el otro (como bien lo prueba Leonor Correa (104-05), y a su vez sobre la poesía. Pero en la literatura amorosa el corazón es antes que nada el órgano del sentimiento y del deseo. Flaubert pensaba que al hablar del corazón las mujeres designaban en realidad otras partes del cuerpo y Roland Barthes, en sus *Fragmentos del discurso amoroso* afirma:

CORAZÓN : Esta palabra vale para todo tipo de movimientos y de deseos, pero lo constante es que el corazón se constituya en objeto de donación — ya sea mal apreciado o rechazado.

El corazón es el órgano del deseo (el corazón se hincha, desfallece, etc., como el sexo), tal y como se le maneja, aprisionado, en el campo

de lo Imaginario. ¿Qué es el mundo, qué es lo que el otro hará de mi deseo? Esa es la inquietud a donde convergen todos los movimientos del corazón, todos los ‘problemas’ del corazón. (63)

Entendido así, el corazón se constituiría como una figura retórica, la sinécdoque, la figura que toma la parte por el todo, localizando en un solo lugar de la corporeidad el deseo y permitiendo que la materialidad del cuerpo se destruya a golpes de retórica (Dorra). El corazón regula al cuerpo pero a su vez éste, el cuerpo, funciona a manera de resguardo y de cárcel del corazón: el pecho como fortaleza o más bien como una vestimenta protectora para que el sentimiento no se desborde, por ello, Sor Juana — y otros poetas antes que ella — configura en ciertos poemas un arsenal de imágenes de guerra donde la carne sufre una metamorfosis y acaba convirtiéndose en materia mineral para poder pertrecharse mejor contra el acoso amoroso, no siempre con éxito, y como ejemplo incluyo el sexto verso del soneto de los clasificados por Méndez Plancarte como de amor y discreción: “yo templaré mi corazón de suerte / que la mitad se incline a aborrecerte / aunque la otra mitad se incline a amarte”, es decir, el corazón templado como el acero se vuelve objeto de atracción magnética, como en el segundo cuarteto del soneto 165: “Si al imán de tus gracias, atractivo”. Más significativo en este sentido es el romance catalogado con el número 7 por Méndez Plancarte:

Allá va Julio de Enero,
ese papel, no a tus manos
al alma sí, que si es nieve
será de mis tiros blanco.
Arma de loriga el pecho,
ánima aliento bizarro,
y a puntas de mis desdenes
marmóreos prevén reparos.
Dilata del corazón
los senos más reservados,
y en inútiles defensas
dobla a mi valor el lauro.
Arma el alma de cordura
de sufrimiento el cuidado,
de reflejas lo atrevido
y de prudencia lo vano.
Que no bastará a librarte
de mi desdén irritado,
ni las defensas del pecho
ni los esfuerzos del brazo,
pues llevo para rendirte,

por ministros del estrago,
enojo que brota furias,
desdén que graniza rayos . . . (R 6. 26-27)

Imágenes muy semejantes, por lo demás, a las que la monja utilizó en la Loa a *El Divino Narciso* justo cuando los españoles usan sus armas para convencer a los infieles de que la mejor religión es la católica, esos mismos naturales de la antigua Tenochtitlán, quienes minutos antes habían abierto los pechos de sus víctimas para ofrendarle su corazón al Gran Dios de las Semillas. El sacrificio entendido como holocausto puede trocar su signo, desistir de su crueldad y convertirse simbólicamente en un “holocausto feliz”, según los versos de uno de los *Enigmas ofrecidos a La Casa del Placer* edificada por las monjas portuguesas, Sor Juana y la Condesa de Paredes. Este holocausto feliz es obviamente distinto del sacrificio que exige el Dios de las Semillas en la loa mencionada, el sacrificio implica el derramamiento de sangre y contrasta con el sacrificio incruento simbolizado por la Eucaristía, en donde el cristiano ingiere la carne y la sangre de su Dios de manera incruenta: la hostia es un trasunto de la humanidad y divinidad de Cristo. Para la monja, el holocausto cristiano — y específicamente el de Narciso-Cristo— es el único y verdadero simulacro, idéntico en su capacidad de sombra fingida o de trasunto a la escritura y específicamente a los poemas amorosos, ofrenda inmolada en el altar del ser querido, cuya jerarquía humana alcanza peligrosamente la esfera de la divinidad.

El corazón como reliquia

Me gustaría detenerme en un paralelismo religioso, ya insinuado al principio de este texto, con otra imagen: la de un corazón disecado, el de Fernández de Santa Cruz, obispo angelopolitano, ofrendado por el prelado a las monjas del convento de Santa Mónica en Puebla. Dicho corazón-reliquia fue objeto de un sermón obituario de Fray Ignacio de Torres, analizado por María Dolores Bravo e intitulado pomposamente, *Fúnebre, cordial declamación en las exequias del Illmo y Exmo. Señor Doctor Manuel Fernández de Santa Cruz* que consigna las palabras escritas por el obispo en su testamento firmado en 1694, un año antes de la muerte de Sor Juana:

Hijas mías, mando en mi testamento que se saque mi corazón y se entierre en vuestro coro y con vosotras para que esté muerto donde estuvo donde vivía. Y para memorias de las que os sucedieren, en mi retrato poned este rótulo, “Hijas rogad a Dios, por quien os dio su corazón.” (f. 3)

El gesto de Santa Cruz tiene antecedentes, sigue los lineamientos de un modelo, y es por ello una imitación: la del ejemplo codificado por “San Francisco de Sales, el gran príncipe de Génova a quien Santa Cruz tuvo por patrono”, dice otro Torres, fray Miguel, sobrino de Sor Juana, autor de *Dechado de príncipes eclesiásticos*, obituario hagiográfico en honor del obispo; Francisco de Sales había adoptado como pseudónimo el nombre de Sor Filotea, mismo nombre usado por el prelado de Puebla para amonestar a Sor Juana. La imitación se acrisola cuando les hereda a las monjas el órgano máspreciado de su cuerpo y perfecciona la imitación: su corazón se convierte en reliquia del convento.

Esta práctica es antigua; ya hemos visto cómo el obispo imita a su modelo, el santo de Sales que también acudió a una ya sólida tradición cuya práctica consistía en considerar las vísceras de los santos – o de los que aspiraban a serlo – como reliquias. En su libro *La chair impassible*, el historiador boloñés Piero Camporesi describe prácticas – hoy terroríficas– que en aquel entonces formaban parte de una realidad cotidiana y por tanto ordinaria. Basta con reseñar un ejemplo, el de la beata Chiara de Montefalco, apellidada de La Cruz, muerta en olor de santidad en 1308 y objeto de una operación muy especial, realizada en aras del pudor por sus hermanas del convento. Las monjas con habilidad sospechosa tajaron su cuerpo y extirparon las vísceras privilegiando el corazón, desmesuradamente crecido; ese mismo día lo depositaron en un cofre y al siguiente lo abrieron con el fin de verificar si el agigantado tamaño del órgano ocultaba un milagro: al abrirlo la misma monja encontró en su interior y perfectamente formada, debajo de los nervios, “la forma de la cruz hecha de carne y palpando con cuidado encontró otro pequeño nervio que de la misma manera se desprendía del corazón y al observarlo atentamente descubrieron que representaba el flagelo con que el Cristo había sido azotado... (13)”: ¡el sagrado corazón de Jesús figurado junto con los instrumentos de la pasión de Cristo!

En el texto de Fray Ignacio de Torres las cosas son diferentes, los conocimientos anatómicos servían para construir una alegoría de la trascendencia: el corazón de Santa Cruz, custodiado cuando aun estaba vivo “por la membrana del pericardio y el muro de las costillas” (Bravo 95), está descrito de manera muy minuciosa, casi científica, aunque sus analogías remitan a simbolismos religiosos. Dichas analogías subrayan la creciente influencia que los nuevos descubrimientos tendrían sobre las pasiones y su metaforización, ya fuera ésta religiosa o profana. Cito en extenso, las palabras de Torres pronunciadas durante las exequias del obispo, conservadas – ¿para siempre? – en la escritura, como se creía en el siglo XVII:

Para saber guardar el corazón en la vida del espíritu, se mostró maestra en su vida la misma naturaleza. Esta puso al corazón dos custodias que le sirviesen no sólo de defensa y muro para su conservación, sino de régimen o término al movimiento de su vitalidad. La una interior que se llama *pericardio* es aquella túnica o saco de la membrana que lo ciñe, llena de humor acuoso y refrigerante, con tal proporción en la distancia que a los movimientos con que se dilata como que nada, nada le lastime, participando el humor que lo refrigera; por falta de éste se fatiga, se daña, se lisa, se duele; y esto es naufragar en el dolor. Por abundancia se conserva, se alegra, se dilata y esto es bañarse de gozo. La otra custodia con que se guarda es el muro del pecho y vallado de las costillas y una y otra defensa, una y otra custodia miran a conservar el origen de nuestra vida... Pues eso mismo con que la naturaleza le ciñe para defenderlo, es la causal de Salomón para guardarlo... El espiritual y místico corazón, origen y fuente de la vida del alma, quiere Salomón que se guarde con las mismas custodias y defensas con que guarda su corazón la misma naturaleza. Y si estas dos son como he dicho: *la membrana del pericardio*, estas dos custodias en la alegoría que en vida son sepulcro de un corazón *vivo*, sean en la muerte sepulcro de un corazón *muerto*. (f.6; subs. míos)

El corazón deshecho entre tus manos

Si sólo el corazón es verdadero y si la palabra es mentirosa, ¿qué puede hacer el amante para que el amado reconozca la autenticidad de la pasión? Ya señalaba antes cómo el pecho se maneja como si fuese una armadura para proteger al corazón y evitar que se rompa. También mencioné la correlación que Sor Juana establece entre el corazón y la boca, correlación fallida puesto que termina en un engaño retórico, como palabra mentirosa. De esta oposición metafórica se deduce una exigencia, la de contar con otros elementos corporales substitutivos que puedan revelar lo inefable, efectuar algo así como una radiografía amorosa del corazón o, como dice Paz, “la geometría de los afectos” (5. 2). Un desplazamiento metonímico se produce y los ojos sustituyen a la boca: Oímos literalmente con los ojos: “Oye la elocuencia muda / que hay en mi dolor, sirviendo /... las lágrimas, de conceptos (R 6. 24). Así un objeto, el corazón, se revela mediante otros términos manejados como los estados diversos de una identidad, desarrollados a manera de distintos momentos de la misma historia. Me gustaría citar el muy conocido soneto clasificado como el número 164:

En que satisface un recelo con la retórica del llanto.

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
 como en tu rostro y tus acciones vía
 que con palabras no te persuadía,
 que el corazón me vieses deseaba;
 y Amor, que mis intentos ayudaba,
 venció lo que imposible parecía:
 pues entre el llanto, que el dolor vertía,
 el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
 no te atormenten más celos tiranos,
 ni el vil recelo tu quietud contraste
 con sombras necias, con indicios vanos,
 pues ya en líquido humor viste y tocaste
 mi corazón deshecho entre tus manos.

La limpidez del lenguaje con que está escrito el soneto concuerda con la calidad de las lágrimas, en la tradición poética identificadas con la transparencia, es más, esa impenetrable coraza que separa al órgano interior, oculto dentro del tórax, cubierto por los músculos y la piel, puede destruirse gracias a la fuerza del amor que opera a manera de una transmutación alquímica cuyo resultado sería ese precipitado amoroso, el “líquido humor” que en virtud de la exaltación de la pasión es la prueba fehaciente aunque metafórica de un “corazón” fiel y amante. La misma metáfora es usada en textos religiosos; cito otro ejemplo del sermón a que me he venido refiriendo: “Así parece que todo el fuego del amor que V. Md. escondía en su pecho y atesoraba en su corazón, anegado en las fuentes de sus ojos y en el raudal de su llanto, fue traza que no sólo manifestó los excesos de su fineza, sino que indicó querer que viese renovada en las memorias” (f. 7).

El líquido humor hace posible en el soneto la transición entre lo invisible y lo visible: los sentimientos que aparentemente sólo pueden expresarse mediante palabras y ciertos actos concretos —cariños o regalos—, pálidos reflejos de su veracidad, se verifican en el llanto derramado por el amante que humedece las manos de su amado, prueba irrefutable del sentimiento expresado que sanciona su verdad, más allá de las palabras que lo evocan. Y aquí entramos en una delicada convivencia entre el lector y el poeta: la expresión del amor se verbaliza según las reglas que impone la tradición poética —cárcel verbal, cárcel formal— y suele ordenarse siguiendo una serie de imágenes codificadas y reglas de versificación que en algunos poetas es sólo un mecánico ejercicio técnico. ¿Un vulgar calentamiento de la sangre, sencilla operación química, reiteraría el milagro del amor correspondido?

Examinemos otro soneto donde el corazón trabaja para construir una máquina productora de sentimientos visibles y convalidar a las palabras (S 177):

Discurre inevitable el llanto a vista de quien ama

Mandas, Anarda, que sin llanto asista
a ver tus ojos, de lo cual sospecho
que el ignorar la causa es quien te ha hecho
querer que emprenda yo tanta conquista.

Amor, señora, sin que me resista,
que tiene en fuego el corazón deshecho,
como hace hervir la sangre allá en el pecho,
vaporiza en ardores por la vista.

Buscan luego mis ojos tu presencia
que centro juzgan de su dulce encanto;
y cuando mi atención te reverencia,

los visuales rayos, entretanto,
como hallan en tu nieve resistencia,
lo que salió vapor, se vuelve llanto.

En este soneto la monja juega con un equívoco, utiliza una voz masculina, la del amante que se dirige a su amada, y cumple con un ejercicio retórico, el del poeta que puede hablar en abstracto sin que se advierta su sexo —“mi cuerpo . . . / es neutro o abstracto, cuanto / sólo al alma deposite” —, y a la vez y con todo, un ejercicio que reitera la escasez de voces femeninas en la poesía de su tiempo, además, su habilidad para asumir todas las voces y hacerlas verosímiles.

Sor Juana echa mano en este soneto, como lo haría en *Primero sueño*, de los conocimientos científicos de su tiempo. ¿No concordaría con Descartes a quien probablemente no conoció, pero con el que coincide, en que “ciertas modificaciones en la sangre llevaban al nacimiento de pasiones como la alegría o la desesperación, y a la vez, las ideas surgidas en nuestra imaginación, a través de los nervios causaban una rarificación de la sangre, la cual enviaba al cerebro espíritus que fortalecían algún sentimiento?” (Correa 108) y aunque Descartes se refería en este caso al miedo, incluye también los mecanismos fisiológicos que al influjo de la pasión “calientan” la sangre y producen “una especie de efervescencia que la empujaba a salir del corazón” (Correa 108). Y eso es literalmente lo que sucede en el poema: el fuego producido por la pena amorosa “deshace” el órgano de la vida —“el corazón deshecho” — y ese sentimiento extremo “hace hervir la sangre”, expresión por otra parte muy corriente en el lenguaje coloquial: el calor así provocado efectúa una combustión, cual un caldero puesto al fuego cuya agua al hervir se evaporara gracias al proceso de calentamiento,

logrando un efecto poético: la trasmutación de las palabras hace que la sangre se destile y “vaporice en ardores por la vista”.

El ensangrentado noble pecho

Por obra y gracia de la metáfora, el corazón parece destilarse como los licores, pero el pecho sigue manteniendo su coraza, las lágrimas son apenas la expresión, el trasunto, de la pasión correspondida. Una única fórmula existe para romper el corazón, metafóricamente roto a pedazos por la pasión o convertido en líquido transparente para servirle de espejo. Y esa posibilidad podría formularse utilizando unas palabras de Roland Barthes, en relación a “Tácito y el barroco fúnebres”. Ciertas maneras de morir “hace[n] de la muerte un líquido, es decir, la convierten en duración y en purificación” (132). Y eso es lo que sucede en unos sonetos de Sor Juana agrupados por Méndez Plancarte como sonetos Histórico —mitológicos y trabajados minuciosamente por Georgina Sabat (“Heroínas de amor trágico”). En el catalogado como 153 se nos describe la muerte de Lucrecia quien prefiere suicidarse antes que dejarse violar por un monarca romano: “¡Oh famosa Lucrecia, gentil dama, / de cuyo ensangrentado noble pecho / salió la sangre que extinguió, a despecho / del rey injusto, la lasciva llama !” (vv. 1-4). Cuando el tórax es atravesado de verdad, cuando esa caja fuerte que lo resguarda se abre con violencia, el corazón se rompe y sobreviene la muerte. Aquí parecería que hemos accedido al reino de lo real. Sor Juana dedica otro soneto a Lucrecia, el 154, en donde su honestidad es causa a la vez de su muerte y de su fama y la obstinación amorosa de Tarquino se maneja como metáfora de un mito, el de Sísifo, pero no se hace ninguna alusión al pecho destrozado de Lucrecia. Por el contrario, en el último soneto de la serie, el que narra la muerte de Píramo y Tisbe, en que ambos se dan la muerte con la misma espada, parecería a la vista que en el soneto la historia se minimiza cuando la voz poética anuncia blandamente: “. . . Píramo amante abrió la vena / del corazón. . .” (S 157.6-7), sin embargo se nos ha advertido acerca de la desmesura del doble suicidio mediante el epígrafe y luego con las imágenes. La sangre que sale a borbotones de los dos pechos destrozados altera a la naturaleza; el moral pierde su blancura y adquiere un color de sangre coagulada, “de un funesto moral la negra sombra”; y esa misma doble sangre derramada trastorna a “la verde matizada alfombra”. La muerte organiza en este soneto la forma más violenta de la correspondencia amorosa: dos pechos enlazados por la sangre.

Se resuelven así las dos cadenas metafóricas, la del corazón y las lágrimas, la del corazón y la sangre, dos formas de producción de lo húmedo, dos formas de deshacer al corazón, las dos únicas que pueden

destruir la prisión, ese cerco de huesos y de carne que protege al corazón. Aprisionada a su vez por el marco poético escogido, que por lo menos desde el Petrarca parecía ser el más idóneo para expresar la pasión amorosa, la monja novohispana, como antes otros poetas — Lope, Góngora, Quevedo— pudo trascender la cárcel de la retórica y quizá la del claustro, aunque en otra parte haya dicho: “poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión su fantasía”. Me permitiré yo, a mi vez, otra fantasía, la de esbozar una relación entre ese órgano imprescindible para el jeroglífico de los sentimientos —¿la fisiología del amor?— y la forma del soneto. Como el corazón, el soneto se cierra sobre sí mismo, jamás puede salirse de su marco —aunque se trate del vapor que la pasión hace asomar a los ojos. Pienso que a pesar de sus extremos, a pesar de la combustión que transforma los elementos y los transforma gracias a una mezquina combinación térmica, la forma del soneto es muy semejante a la del corazón, este delicado instrumento cerrado sobre sí mismo que cuando se desborda ocasiona la muerte del cuerpo y también la del poema.

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1962.
- Barthes, Roland. *La antigua retórica*. Buenos Aires: Comunicaciones, 1974
- _____. *Fragments du discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977 (En el texto la traducción es mía).
- _____. “Tácito y el barroco fúnebre”. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Bravo, María Dolores. “La permanencia del corazón.” *La excepción y la regla*. México: UNAM, 1998. 91-99.
- Camporesi, Piero. *La chair impasible*. París: Flammarion, 1986.
- Correa, Leonor. “El corazón. Dos representaciones en los mundos científico y religioso del siglo XVII”. *Historia y Grafía 9* (Universidad Iberoamericana, 1997): 90-122.
- Dorra, Raúl. “Jacinto Polo, maestro de Sor Juana”. *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. Ed. Margo Glantz. México: UNAM, 1998. 123-37.
- Glantz, Margo. “Mi corazón deshecho entre tus manos: Sor Juana, sonetos de amor y discreción”. Prólogo a *Amor es más laberinto*. Buenos Aires: Impsat, 1998.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*. Ed. Antonio Alatorre. México: Colegio de México, 1994.
- _____. *Obras Completas*, Vol 1. *Lírica personal*. Ed. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- _____. *Obras completas*. Vol. 8. *El divino Narciso, Autos y Loas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Paz, Octavio, *Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

- Sabat de Rivers, Georgina. "Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de sor Juana". *En busca de Sor Juana*. México: UNAM, 1998. 153-73. _____ . "Imágenes técnicas y mecánicas en la poesía de Sor Juana". *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. Ed. Margo Glantz. México: UNAM, 1998. 335- 56.
- _____. "Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor". *Sor Juana y su mundo*. Comp. Sara Poot Herrera. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, FCE, et al, 1995. 397-445
- Torres, Ignacio de. *Fúnebre, cordial declamación en las exequias del Ilmo. Y Exco. Señor Doctor Manuel Fernández de Santa Cruz, Puebla, herederos del Capitán Juan de Villarreal, 1699*.
- Torres, Miguel de. *Dechado de Príncipes eclesiásticos que dibujó con su ejemplar, virtuosa y ajustada vida el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Doctor Don Manuel Fernández de Santa Cruz. Puebla, 1716*.