

VIRGINIA GIL AMATE | PABLO NÚÑEZ DÍAZ  
PAULO GATICA COTE | ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA  
(eds.)

# Letras de América

## Siglos XVI, XVII y XVIII

**DE AQUEL PRESENTE A ESTE EN LA  
LITERATURA HISPANOAMERICANA**





LETRAS DE AMÉRICA  
SIGLOS XVI, XVII Y XVIII



# LETRAS DE AMÉRICA SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

*De aquel presente a este  
en la literatura hispanoamericana*



VIRGINIA GIL AMATE  
PABLO NÚÑEZ DÍAZ  
PAULO GATICA COTE  
ANDREA ÁLVAREZ GARCÍA  
(eds.)

Ediciones Trea



INSTITUTO FEIJOO DE  
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

Primera edición: marzo de 2026

© de los textos: los autores de cada capítulo, 2026

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.  
C/ Gran Capitán, 52  
33213 Gijón · Asturias · España  
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712  
trea@trea.es  
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán  
Corrección: Almudena Zapatero  
Maquetación: Almudena Zapatero

Depósito legal: AS 00087-2026  
ISBN: 979-13-88179-00-6

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Índice

Prólogo .....	11
VIRGINIA GIL AMATE	

## PARTE I

### AQUELLOS TIEMPOS TAN PRESENTES. SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

1. Representaciones de los taínos en los primeros encuentros coloniales: crónicas, relatos y percepciones entre dos mundos .....	15
BEATRIZ CALVO-PEÑA	
2. La batalla de Centla o cómo se construyó el relato del primer <i>milagro</i> bélico en tierras mexicanas .....	23
BEATRIZ ARACIL	
3. Poesía lírica de la evangelización en los Andes peruanos .....	35
HELENA USANDIZAGA	
4. El mito del Paso del Noroeste o Estrecho de Aníán: los relatos apócrifos en el contexto de las Crónicas de Indias .....	45
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO	
5. El canto alegórico del ruiseñor en <i>El Bernardo</i> de Bernardo de Balbuena (Libro XI) .....	55
MATÍAS BARCHINO	
6. Hambre y heroicidad en <i>La Florida del Inca</i> .....	71
EVA VALERO JUAN	
7. La crónica de Alexandre Olivier Exquemelin, el cirujano de los piratas .....	83
CAMILA CATTARULLA	
8. «Claro honor de las mujeres, de los hombres docto ultraje». Sor Juana a la luz de M. <sup>a</sup> Jesús de Ágreda, la duquesa de Aveiro y Catalina de Siena ...	89
ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA	

9. **Carlos de Sigüenza y Góngora, escritor de relaciones** . . . . . 101  
MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
10. **Úrsula Suárez, autobiografía limitada de una monja** . . . . . 113  
EVA VALCÁRCEL
11. **¿Hacia un nuevo modelo de santidad femenina en Nueva España?  
Las hagiografías de Ana Guerra de Jesús y Francisca Carrasco  
de San Joseph en el primer tercio del siglo XVIII** . . . . . 123  
RAMÓN JIMÉNEZ GÓMEZ
12. **La mirada inglesa sobre la América hispánica en *A Natural and Civil History  
of California* (1759)** . . . . . 133  
MÓNICA AMENEDO-COSTA
13. **La América meridional en la literatura de viajes dieciochesca:  
de la maravilla al pragmatismo** . . . . . 143  
JORGE CHAUCA GARCÍA
14. **Pedro de Peralta, la imprenta y la censura** . . . . . 155  
PEDRO M. GUIBOVICH PÉREZ
15. **Contexto y transcripción de una sátira política contra el visitador general  
José de Gálvez y su actuación española en Nueva España** . . . . . 167  
CARMEN LUNA SELLÉS
16. **La formación de los jóvenes en el siglo XVIII en América. La propuesta  
educativa de José Joaquín Fernández de Lizardi en *La Quijotita y su prima*** . . . 181  
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

## PARTE II

PASADO Y PRESENTE: FORMAS DE ESTUDIO, VÍAS DE ANÁLISIS Y POLARIDADES  
DEL CONOCIMIENTO

17. **Exploración y escritura sobre el Pacífico novohispano (1522-1543):  
reflexiones en torno al género relación** . . . . . 193  
ALBERTO SANTACRUZ ANTÓN
18. **El pequeño Cupido de la casa del deán de Puebla** . . . . . 203  
JOSÉ CARLOS ROVIRA
19. **Los múltiples sentidos de la refracción: lecturas y relecturas  
de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa** . . . . . 221  
PAULA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
20. **El Barroco hispanoamericano: revisión crítica y excesos interpretativos** . . . 233  
JOAQUÍN ROSES

21. **Tal es mi poesía. Poesía-herramienta (sor Juana Inés de la Cruz. La poesía, escudo y arma de lucha feminista)** ..... 261  
PEPA MERLO
22. **Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica mexicana.** . 269  
ANTONIO LORENTE MEDINA
23. **Expediciones ilustradas a las pampas argentinas: el *Viaje* de Luis de la Cruz** .. 287  
TEODOSIO FERNÁNDEZ
24. **Notas sobre la modernidad ilustrada en el Perú: hacia una relectura del archivo colonial del siglo XVIII** ..... 297  
ROLANDO CARRASCO

## PARTE III

## ÁNGULOS DE LAS RECUPERACIONES LITERARIAS DEL PASADO. SIGLOS XX Y XXI

25. **Augusto Roa Bastos. La otra crónica de su Almirante** ..... 315  
PACO TOVAR
26. ***Crónica del descubrimiento* (1980) de Alejandro Paternain: una ucronía americana fallida** ..... 335  
ANÍBAL SALAZAR ANGLADA
27. **Algunas reescrituras argentinas de las Crónicas de Indias** ..... 349  
FEDERICA ROCCO
28. **Andar en modo inverso: mutaciones del contar y reveses del decir en *Las niñas del naranjel* de Gabriela Cabezón Cámara** ..... 359  
MARTA INÉS WALDEGARAY
29. **La revisión de la conquista de América en *Las niñas del naranjel* (2023) de Gabriela Cabezón Cámara** ..... 373  
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER
30. **De elegías y resistencias: Atahualpa y Rumiñahui en la poesía ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX** ..... 385  
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO
31. **A vueltas con el Inca Garcilaso de la Vega. Ficciones peruanas en torno al autor y su mundo (siglos XX y XXI)** ..... 399  
CARMEN DE MORA VALCÁRCEL
32. **El Inca Garcilaso de la Vega y Manuel González Prada: herencia inca y reconstrucción identitaria** ..... 419  
AURA CRISTINA BUNORO

33. **El Inca Garcilaso como modelo para la narrativa transnacional peruana:**  
*El sol de Lima* de Luis Loayza ..... 429  
 ERWIN SNAUWAERT
34. **«En las raíces de la yuca»: la poesía subversiva de Marianela Medrano** .... 441  
 ESTEFANÍA TAMARGO GONZÁLEZ
35. **Desconstrucción y reescritura del periodo virreinal desde la perspectiva de la minificción mexicana contemporánea escrita por mujeres** ..... 453  
 CECILIA EUDAVE
36. **De la razón que arde al fuego que ilumina: «Tránsito de sor Juana Inés» de Sara de Ibáñez** ..... 463  
 MARÍA ISABEL CALLE ROMERO
37. **El sujeto subalterno: esclavos y piratas en *El médico de los piratas*, de Carmen Boullosa** ..... 475  
 SONIA RICO ALONSO
38. **La tapada limeña: ¿mujer rebelde?** ..... 485  
 GIOVANNA MINARDI
39. **Otra labor de manos o los empeños de una narradora *contra el olvido*: una novela de Ana Teresa Torres** ..... 493  
 NIEVES MARÍA CONCEPCIÓN LORENZO

## De la razón que arde al fuego que ilumina: «Tránsito de sor Juana Inés» de Sara de Ibáñez

MARÍA ISABEL CALLE ROMERO  
*Universitat Rovira i Virgili*

Estructura y misterio, como dos líneas inalcanzables y gemelas, tejían de nuevo la vieja, temible y sangrienta rosa de la poesía. Y unas poderosas manos de mujer uruguaya la levantan hoy, brillando aún de sustancias originales, en esta claroscuro hora crepuscular del mundo.<sup>1</sup>

La intensidad y el hermetismo de la lírica de Sara de Ibáñez, el rigor formal, la profundidad existencial y su universo simbólico han consolidado su poética como indispensable dentro de la poesía uruguaya del siglo xx y como una de las voces más originales de la literatura hispanoamericana. Sara de Ibáñez se inscribe en la llamada Generación del Centenario, grupo de escritores uruguayos nacidos entre 1895 y 1910. A diferencia de sus predecesores, esta generación no articuló una conciencia colectiva: sus integrantes desarrollaron sus obras desde la individualidad o en pequeños núcleos ligados por afinidades estéticas.<sup>2</sup> Sara de Ibáñez, aunque considerada una «reservista» dentro de su generación por la fecha tardía de su debut literario (1940), encarna plenamente el espíritu de este grupo. Escribe Gabriela Mistral en un homenaje póstumo a Ibáñez: «Cuando lo leí por primera vez supe, de golpe, que había en nuestra gea americana algo muy nuevo y recién estrenado, nueva no solo en ser la última voz de la raza en el tiempo sino por ser absolutamente un verbo virgen, cabal y definitivo».<sup>3</sup>

Esta postura individualista la emparenta con figuras como Emilio Oribe, Esther de Cáceres o Carlos Rodríguez Pintos. Ramón Xirau entronca a Ibáñez con Garcilaso, san Juan, sor Juana y, en general, el barroco, pero también con Neruda, García Lorca

<sup>1</sup> Pablo Neruda en su prólogo a Sara de Ibáñez: *Canto*, Buenos Aires: Losada, 1940.

<sup>2</sup> Gladys Mántaras y Jorge Arbeleche: *Sara de Ibáñez. Estudio crítico y antología*, p. 19, Montevideo: Signos, 1991.

<sup>3</sup> Luis Gómez Mango (coord.): *Homenaje a Sara de Ibáñez*, p. 19, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1971.

en algunos romances y, tal vez, Jorge Guillén.<sup>4</sup> Sara de Ibáñez forma parte de un elenco extraordinario de mujeres intelectuales hispanoamericanas que, desde las primeras décadas del siglo xx, habían conquistado espacios relevantes en las letras y el pensamiento. Como señala Niall Binns, en países como Uruguay y Cuba, el movimiento feminista ya había producido frutos visibles: junto con figuras pioneras como Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira y Juana de Ibarbourou, la generación de los años treinta vio surgir con fuerza a Esther de Cáceres, las hermanas Luisi —Paulina, Clotilde y Luisa— y a la propia Sara de Ibáñez, quien consolidó su voz en un panorama literario aún dominado por hombres, aportando una poesía que no solo igualaba, sino que superaba, en complejidad y rigor, a la de muchos de sus contemporáneos.<sup>5</sup> Enid Valle, en el capítulo dedicado a la década de los setenta del libro de Perelmuter retrata una modernización de la figura de sor Juana, haciendo que su obra se haga más llamativa para el público moderno, alejado ya del gusto colonial barroco.<sup>6</sup>

El primer libro de Sara de Ibáñez, *Canto* (1940), fue inmediatamente reconocido como una obra consumada. Como afirmó Jorge Carrera Andrade, «la única fiesta que acepta es la de las palabras», refiriéndose a su poesía como «neoculteranismo surrealista»;<sup>7</sup> Josep Carner elogió su capacidad de manejar «hoy en día la lengua española con más ciencia, felicidad, fluidez y melodiosa dulzura».<sup>8</sup>

A esta primera obra publicada le siguieron otros poemarios como *Canto a Montevideo* (1941), *Hora ciega* (1943), marcado por la Segunda Guerra Mundial; *Pastoral* (1948); *Artigas* (1952); *Las estaciones y otros poemas* (1957), donde encontraremos publicados por segunda vez los sonetos que conforman «Tránsito de sor Juana Inés», *La batalla* (1967) y *Apocalipsis XX* (1970). Finalmente, su esposo Roberto Ibáñez reunirá sus últimos poemas en *Canto Póstumo* (1973) en el que recogerá los tres últimos poemarios de Sara de Ibáñez: *Baladas y canciones*, *Gavilla* y *Diario de la muerte*.<sup>9</sup>

La influencia del Barroco en la poesía de Sara de Ibáñez se manifiesta no solo en la riqueza de sus imágenes, sino en el modo en que su estructura lingüística y simbólica se construye desde las tensiones propias de aquel estilo: la paradoja, el oxímoron, el hipérbaton, la metonimia y la metáfora no son recursos aislados, sino el tejido mismo

<sup>4</sup> Ramón Xirau: *Poesía iberoamericana: Doce ensayos*, pp. 87-88, México: Secretaría de Educación Pública, 1972.

<sup>5</sup> Mario Camgña: «Niall Binns, la guerra civil española y la vida intelectual en Hispanoamérica (Entrevista)», *Guaragua*, vol. 25, n.º 68, 2021, pp. 64-65.

<sup>6</sup> Rosa Perelmuter: *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, p. 331, Nueva York: Ideas, 2021.

<sup>7</sup> Gladys Mántaras y Jorge Arbeleche: *Sara de Ibáñez...*, o. cit., p. 8.

<sup>8</sup> Gladys Mántaras y Jorge Arbeleche: *Sara de Ibáñez...*, o. cit., p. 21.

<sup>9</sup> Sara de Ibáñez: *Canto a Montevideo*, Montevideo: Comisión Municipal de Cultura, 1941; *Hora ciega*, Buenos Aires: Losada, 1943; *Pastoral*, México: Cuadernos Americanos, 1948; *Artigas*, Montevideo: Impresora Uruguaya, 1952; *Las estaciones y otros poemas*, México: FCE, 1957; *La batalla*, Buenos Aires: Losada, 1967; *Apocalipsis XX*, Caracas: Monte Ávila, 1970; *Canto póstumo*, Buenos Aires: Losada, 1973.

de su voz. Como en el Barroco, el significado no se impone: se insinúa en las rupturas del orden sintáctico, en las tensiones del sentido, en la proliferación de símbolos que remiten siempre a un más allá de la palabra. Aun así, Ibáñez no imita el barroco, lo habita, lo reactiva, lo renueva como forma viva de pensar lo invisible.

En esta sólida tradición poética se inscribe «Tránsito de sor Juana Inés», un ciclo de catorce sonetos que Sara de Ibáñez publica en 1952 en la revista *Cuadernos Americanos* de México<sup>10</sup> y más tarde incorpora a *Las estaciones y otros poemas* (1957). Estos sonetos, concebidos como homenaje por el tricentenario del nacimiento de sor Juana en 1951,<sup>11</sup> revelan no solo la admiración profunda de Ibáñez por la poeta novohispana, sino también la convicción de que su voz es heredera directa de aquella tradición barroca. Lejos de tratarse de un gesto conmemorativo aislado, este conjunto de sonetos manifiesta una apropiación espiritual, estética e intelectual que atraviesa toda la obra de Ibáñez desde sus inicios. El concepto de *tránsito*, tal como lo recrea Sara de Ibáñez en su corona de sonetos, puede leerse como una reelaboración simbólica del Tránsito de María en la tradición católica, es decir, una ascensión gloriosa que evita la corrupción de la muerte, trasladando el cuerpo entero a una esfera de luz. Así, el tránsito en Sara de Ibáñez no culmina en una muerte, sino en una glorificación poética: una sor Juana suspendida entre niebla y fuego, a quien no se entierra, sino que se corona.

Estos sonetos se inscriben en la tradición petrarquista, utilizando el endecasílabo heroico como forma base, pero modulándolo ocasionalmente con variantes melódicas y enfáticas para intensificar el sentido lírico y dramático del texto. Sin embargo, Sara de Ibáñez introduce una innovadora estrategia compositiva que se articula en dos vertientes fundamentales.

En primer lugar, en «Tránsito de sor Juana Inés», el primer soneto actúa como paradigma textual del que se extraen sus versos y en él se establecen las ideas y el tema central, el homenaje a sor Juana Inés de la Cruz. Los trece sonetos siguientes funcionan como una glosa en la que cada soneto reutiliza, en orden secuencial, un verso del soneto paradigma como base para desarrollar y expandir las ideas y las imágenes poéticas que en él se introducen.

<sup>10</sup> Sara de Ibáñez: «Tránsito de sor Juana Inés de la Cruz», *Cuadernos Americanos*, México, 1952, pp. 205-2013.

<sup>11</sup> Dalmacio Rodríguez y Dalia Hernández explican estos actos de homenaje a sor Juana en el capítulo de la década de 1950 del famoso libro de Rosa Perelmutter: *La recepción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*, Nueva York: Idea, 2021: «El ferviente entusiasmo con el que se celebró su natalicio propició, durante ese año y los subsecuentes, que se multiplicaran los estudios académicos y que las apropiaciones simbólicas y los lazos de identidad con diversos sectores sociales se fortalecieran y diversificaran. Junto a numerosos estudios críticos y de divulgación, la alta apreciación de su persona quedó registrada en abundantes recreaciones biográficas, puestas en escena de algunas de sus piezas dramáticas, representaciones iconográficas y exaltaciones poéticas» (p. 151). Recuérdese también que Alfonso Méndez Plancarte publica el tomo I dedicado a la *Lírica personal* de las *Obras Completas* de sor Juana Inés de la Cruz el mismo año 1951.

Asimismo, en una segunda vertiente, estos sonetos pueden clasificarse como una *Corona de sonetos* (*Corona di sonetti*), puesto que todos giran en torno a un mismo tema: el diálogo intertextual con sor Juana Inés de la Cruz. Esta «Corona» es, en esencia, un ciclo de sonetos interrelacionados que no solo mantienen una estructura formal estricta, sino que también comparten una unidad temática y un flujo continuo que permite a la autora explorar la figura de sor Juana desde diferentes perspectivas. Como ha señalado Casu, estas formas heredadas, como la *corona di sonetti* y los *sonetti Fratelli*, encuentran sus raíces en los modelos renacentistas italianos (Caro, Venier, Tasso),<sup>12</sup> pero en manos de Ibáñez se resignifican como estructuras capaces de vehicular el tránsito espiritual de una poeta hacia otra, de una tradición hacia una renovación lírica.

Se ha estructurado el análisis de estos sonetos en torno a cuatro coronas simbólicas que permiten recorrer la arquitectura espiritual y poética de la corona de sonetos de Sara de Ibáñez. Cada una de ellas representa una fase del tránsito de sor Juana: desde la misteriosa levedad de su figura hasta el fuego de su palabra creadora, pasando por la tensión mística del conocimiento y el sacrificio último de su voz.

### Corona del alma suspendida (primer cuarteto: sonetos I, II, III y IV)

El primer cuarteto abre con una construcción enunciativa en segunda persona estableciendo un vínculo elegíaco entre la voz lírica y la figura de sor Juana, quien es invocada como figura tutelar. Se observa aquí un plano de comunicación asimétrica: el sujeto poético escucha, pero quien transita permanece muda, convertida así en presencia poética pura. Se establece así entre *Primero sueño*<sup>13</sup> y la corona de sonetos de Sara de Ibáñez un juego intertextual de pronombres enunciativos que propone una continuidad poética más allá del tiempo. Del «quedando a luz más cierta / el mundo iluminado, y yo despierta» (*Primero Sueño*, vv. 974-975) de sor Juana, se pasa al «Te escucho andar entre la hierba fina», donde la voz poética cede el protagonismo al tú invocado, desplazando el foco del sujeto al objeto lírico.

Según la teoría de la interacción de Iser, podemos afirmar que la relación que se establece entre Sara de Ibáñez y sor Juana Inés de la Cruz no corresponde a un modelo de contingencia simétrica ni a una interacción puramente receptiva, encontramos una interacción de contingencia recíproca, el tipo más complejo según Iser, en el que

<sup>12</sup> Agostino Casu: «Sonetti 'fratelli'. Caro, Venier, Tasso», *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, n.º III, 2000, p. 79.

<sup>13</sup> Juana Inés de la Cruz: *Obras completas. Lírica personal I*, Antonio Alatorre (ed.), pp. 414-472. México: FCE, 2012. La citación del «Primero Sueño» incluido en esta obra se realizará a partir de los versos correspondientes según esta referencia.

el lector responde activamente al texto desde su propio «plan de conducta», generando un espacio de reciprocidad poética, hermenéutica y creadora.<sup>14</sup> Complementariamente, según Jauss, la postura estética de Ibáñez frente a sor Juana se puede leer como una identificación admirativa. En este modelo hermenéutico, la admiración no se reduce a la imitación servil, sino que comporta una «asunción de modelos» que «provoca la esperanza de lo ideal».<sup>15</sup>

En este primer cuarteto del Soneto I de Sara de Ibáñez, la figura de sor Juana Inés de la Cruz emerge como una silueta translúcida que camina —o más bien flota— «entre la hierba fina», en un gesto casi incorpóreo que la sitúa ya no solo entre dos mundos, sino en el lugar exacto de su oscilación: «es anfibia ciudadana de dos mundos».<sup>16</sup> En este verso, el oído —y no la vista— se convierte en el sentido que capta el tránsito, lo que revela la naturaleza misteriosa de sor Juana: no es un cuerpo, sino un alma, una vibración, una huella sonora en el mundo. Este tránsito no es casual: es el mismo que ella misma formula en su obra, especialmente en *Primero Sueño*, donde su alma, desligada del cuerpo, busca «la Causa Primera siempre aspira, / céntrico punto donde recta tira / la línea, si ya no circunferencia / que contiene, infinita, toda esencia» (vv. 408-411), anhelando lo celeste mientras aún gravita en lo terrenal. Para Paz, en el viaje del alma de sor Juana «no solo no hay demiurgo: tampoco hay revelación. Con *Primero Sueño* principia una actitud —la confrontación del alma solitaria ante el universo— que más tarde, desde el romanticismo, será el eje espiritual de la poesía de Occidente»,<sup>17</sup> y es aquí donde se circunscribe Sara de Ibáñez.

La segunda imagen del cuarteto —«donde la rosa de tu pensamiento»— introduce el motivo axial del intelecto como floración. Esta rosa, símbolo barroco de la mente lúcida pero efímera, se cuaja en un terreno de contradicciones. En el Soneto II, Ibáñez reescribe esa flor como un lugar de lucha: «donde la rosa de tu pensamiento / cruza el umbral ambiguo de la bruma» (vv. 1-2). El pensamiento sorjuanista es luminoso, pero también es sombra; cruza, como en un rito de paso, un «umbral» de niebla donde lo racional se enfrenta a su límite.<sup>18</sup> Ese fuego del intelecto es probado por el entorno, por «el duro viento» del mundo, que en el poema no es otra cosa

<sup>14</sup> Wolfgang Iser: *El acto de leer*, pp. 264-270, Madrid: Taurus, 1987.

<sup>15</sup> Hans Robert Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, pp. 264-265, Madrid: Taurus, 1986.

<sup>16</sup> Verónica Volkow: «Primero sueño de Sor Juana: una lectura anagógica», *Interpretatio*, vol. 2, n.º 2, 2017, p. 135.

<sup>17</sup> Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, en *Obras completas III*, pp. 1125-1126, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001.

<sup>18</sup> Refiriéndose a la estrategia retórica del nihilismo y la melancolía barroca afirma Fernando de la Flor: «una *estética negativa* presidida por un violento claro-oscuro, un reparto de luces y, sobre todo, de sombras, que se extiende por el mundo sublunar, como lo hace el metafórico cono de opacidad soñado por sor Juana Inés de la Cruz», Fernando R. de la Flor: *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, p. 33, Madrid: Cátedra, 2002.

que la metáfora de la imposibilidad de ascenso. La «batalla» se hace visible en «la geometría de la espuma» (v. 5) y en la «feroz montaña» que «te enamora» (v. 9), es decir, que la retiene y la castiga por aspirar a más:

Tanto no, del osado presupuesto  
 revocó la intención, arrepentida,  
 la vista que intentó, descomedida,  
 en vano hacer alarde  
 contra objeto que excede en excelencia  
 las líneas visuales

(*Primero Sueño*, v. 454-458)

El tercer verso del cuarteto, «en el secreto valle, al duro viento», se despliega con intensidad en el Soneto III, donde ese valle se convierte en un espacio oculto de prueba espiritual. El viento aquí no es brisa, sino embate: es lo que azota al pensamiento, lo que ciega su ascenso. El valle —«Estos, pues, montes dos artificiales / (bien maravillas, bien milagros sean)»— (*Primero Sueño*, vv. 412-413) se ve atravesado por un «rayo ceniciento» (v. 5) que representa la luz caída, convertida en dolor. Lo confirma Ibáñez al decir: «la brusca estrella musical te oprime» (v. 6), donde la estrella se vuelve peso. Todo en este valle es tensión entre «la florida llama» (v. 8), que alimenta la conciencia, y el «polvo» que la «lastima» (v. 7). Es la misma geografía del alma que habita el *Primero Sueño*:

El alma, pues, suspensa  
 del exterior gobierno —en que, ocupada  
 en material empleo,  
 o bien o mal da el día por gastado—,  
 solamente dispensa  
 remota, si del todo separada  
 no, a los de muerte temporal opresos  
 lánguidos miembros, sosegados huesos

(vv. 192-198)

Este «polvo» que «lastima» en Ibáñez resuena en los «huesos» de sor Juana como una metáfora de la densidad física que impide al alma alcanzar la claridad total.

Finalmente, la imagen «cuajaba en escultura de neblina» encuentra su expansión en el Soneto IV. Esa escultura, aparentemente inconsistente, se torna en forma sutil, casi ingravida, de permanencia poética. Sor Juana, afirma Ibáñez, es «el vago arcángel en tu voz confeso» (IV, v. 2): su voz no solo dice, sino que revela una verdad superior, que trasciende la materia. La neblina, lejos de borrar, da contorno. Pero no sin dolor «paladeaste una llaga repentina» (v. 5), evocando tanto el desgarramiento interior

como la mundanal mordida que padeció sor Juana. Esa «espina precoz» (v. 8) es, el silencio impuesto: «... el entendimiento, aquí vencido / no menos de la inmensa muchedumbre / de tanta maquinosa pesadumbre ...» (*Primero Sueño*, vv. 470-472).

Pero a pesar de todo, Sara de Ibáñez declara en el último verso del Soneto IV: «¿Cómo tu brizna con el viento pudo?» (v. 14). Es una pregunta y una afirmación: sor Juana, ligera como una brizna, resistió. Su palabra, su razón y su fuego la salvaron. Como recuerda Margo Glantz, «en sor Juana el saber es doloroso, pero es también la forma suprema del deseo; un deseo que no se extingue ni en la renuncia ni en la muerte».<sup>19</sup>

### Corona de la mies y el alba (segundo cuarteto: sonetos V, VI, VII y VIII)

El segundo cuarteto del Soneto I se erige como vértice simbólico del tránsito espiritual de sor Juana. Ese rostro «albar» no es solo blancura, sino «resplandor sagrado», imagen de una pureza iluminada por el conocimiento que asciende, «madona planetaria», según Leiva.<sup>20</sup> En el Soneto V, esta imagen se glosa con énfasis en la irradiación intelectual: «en la abrasada curva del azoro / y luz a luz enfrenta el rubio coro» (vv. 2-3), versos en los que la luz no solo ilumina, sino que quema y revela. La mies —símbolo tradicional del saber recogido, de la tierra cultivada— se convierte en el espejo terrestre sobre el que se proyecta la inteligencia celestial de sor Juana. Sin embargo, en ese gesto de inclinación hay también un descentramiento: sor Juana, al mirar la tierra, también se ve a sí misma atrapada en ella. El cuerpo se delata en «la piel amaga con sabroso frío / y el hueso invade en incendiada niebla» (vv. 13-14), como si el deseo de elevación se viera frenado por la certeza del cuerpo, de lo terreno, de lo percedero.

Este conflicto es el que articula el siguiente verso: «descifrando figura y movimiento», que encuentra su eco en el Soneto VI. El verbo *descifrar* señala ya la actitud intelectual de sor Juana, el misterio en *Primero Sueño*, donde la inteligencia, al tratar de abarcar el conocimiento, se deshace en un «caos retratado / de confusas especies» (vv. 549-550). La glosa de Ibáñez retoma ese impulso en un campo léxico especulativo: «descifrando figura y movimiento / en caprichoso manantial te anegas» (vv. 1-2), donde la figura es la forma visible y el movimiento su trascendencia. El manantial, natural y fluido, es metáfora del pensamiento originario que desborda lo físico. La «danza» que ejecuta (v. 4) puede ser goce o tormento, pues la belleza intelectual se paga con el desgaste corporal. La luz, una vez más, es clave: «abre a puntas de miel estrellas ciegas» (v. 7), metáfora exquisita de un saber que no ve, pero que arde en su dulzura.

<sup>19</sup> Margo Glantz: *Sor Juana Inés de la Cruz: Saberes y placeres*, p. 132, México: Instituto Mexiquense de Cultura.

<sup>20</sup> Rodrigo Leiva: *Introducción a Sor Juana. Sueño y realidad*, p. 25, México: UNAM, 1975.

La tensión se agudiza en el siguiente verso del cuarteto: «A Dios respira con amor violento», glosado con intensidad en el Soneto VII. Ibáñez no suaviza esta violencia del amor divino, sino que la acentúa: «A Dios respira con amor violento / y en el duro ejercicio resplandece» (vv. 1-2). La brasa, el fuego que consume, es también el que da forma y sentido: «porque la brasa original acrece / su cuerpo vivo en ofertorio lento» (vv. 3-4). Este cuerpo, que en los sonetos anteriores era obstáculo, es aquí ofrecido, elevado, sublimado. La «proeza celestial» (v. 6) no está en la victoria, sino en el gesto de renuncia, en esa «paloma entre jardín y cielo» (v. 13), suspendida, como el alma, siempre entre el deseo de saber y la imposición de los límites: «el cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo» (*Primero Sueño*, vv. 201-203).

Este gesto final se resume con dolor y lucidez en el último verso del cuarteto: «Presta a morir, la sangre matutina». El Soneto VIII glosa esta frase con una solemnidad trágica, en la que el alba ya no es símbolo de esperanza sino de interrupción. Como en *Primero Sueño*, donde el amanecer frustra la experiencia onírica del conocimiento («volviendo al otro lado, / a cobrar empezaron los sentidos, / dulcemente impedidos del natural beleño, / su operación, los ojos entreabriendo», vv. 863-866), aquí la sangre retorna en el instante del despertar. Sor Juana abarcó el todo, pero con las manos vacías: «La doble hazaña de tu edad culmina / y ciñe al universo en puño escaso» (vv. 5-6). El último cuarteto finaliza con una brutal paradoja: «toda la luz te grita ¡ahora! y sueñas» (v. 12), es «la sustancia del sueño» la que «va horadando y penetrando aquellos parajes»,<sup>21</sup> no con la vigilia.

### Corona de la pluma encendida (primer terceto: sonetos IX, X y XI)

En el Soneto IX, «Te escucho andar, paloma de las nieves», reitera el motivo inicial del Soneto I, el movimiento leve, apenas perceptible, pero ahora transfigurado en imagen aviaria y paradójica. La paloma, pureza y ascensión, se tiñe de la contradicción helada que impone el sintagma «de las nieves», como si el vuelo estuviera ya inscrito en la quietud, como si la blancura misma escondiera un fuego helado. Este oxímoron —la levedad del vuelo y la densidad de la nieve— halla su resonancia directa en este soneto donde Ibáñez escribe: «Nácar que el ñublo de un suspiro ostentas, / a la intemperie del amor te atreves» (vv. 3-4).

Esa tensión entre la materia y la elevación encuentra su forma más acabada en el segundo verso del terceto: «en encendida pluma de alegría», verso central del sistema simbólico del ciclo, glosado en el Soneto X. La pluma es signo múltiple: parte

<sup>21</sup> José Lezama Lima: *La expresión americana*, p. 96, México: FCE, 1993.

del ave y por ende del vuelo, pero también instrumento de escritura, metonimia de la palabra poética. Que esté «encendida» implica aquí el fuego creador, la llama del logos que arde sin consumir. Es la poesía la que arde y salva. El fuego no la destruye, la eleva. No es casual que este sea el Soneto X, cifra perfecta de su condición de «décima musa», título que la nombra y consagra, pero que aquí se resignifica como proceso de inmolación luminosa, donde la lengua que canta es también la que arde.

Por ello, el verso final del terceto: «sobre la oscura flor las plantas leves» enuncia la culminación del ascenso, pero también el enigma de su persistencia. Este movimiento delicado, suspendido, se glosa en el Soneto XI con una afirmación de naturaleza mística: «Vas a ti desde ti, rumbos divinos / se enredan en la llama cautelosa» (vv. 9-10). Ibáñez formula aquí una paradoja que pertenece al núcleo más profundo del pensamiento neoplatónico: no necesita partir para alcanzar lo trascendente, porque ya lo habita. La llama que la guía es «cautelosa», porque no deslumbra, sino que ilumina desde dentro, como si fuera la sabiduría misma la que se reconoce a sí misma en el tránsito. Ya no existe violencia ni ruptura: «ya de vuelta de todos los caminos, / con todas las edades de la rosa» (vv. 13-14). La rosa deja de ser solo metáfora del conocimiento, para volverse emblema de su permanencia. Todas las edades, todos los ciclos están en ella. Ya no hay lucha entre lo terreno y lo celeste: sor Juana ha reconciliado los dos mundos en la palabra. Ha vencido con fuego y blancura, con pluma y nieve.

### Corona del panal herido (segundo terceto: sonetos XII, XIII y XIV)

Afirma Ramón Xirau en su ensayo: «Hay que ver la obra de Sara de Ibáñez hecha de tierra, panales, viento, aire, Mar del Plata, cálidas formas de flores y aromas, geometrías perfectas. En ella, y continuadamente, un doble aspecto: mundo y sueño, mundo y sueño de mundo. En pocos poetas reunidos y fundidos lo “real” y lo “ideal”, la materia y el espíritu».<sup>22</sup> Muestra de ello es esta última corona.

La última tríada del Soneto I se abre con un nuevo verbo sensorial: «Y oigo subir la amarga melodía». El cambio de «escuchar» a «oír» no es un matiz menor: es el paso de la atención activa a la pasividad del impacto, del encuentro voluntario con la presencia del alma de sor Juana al dolor inevitable de su huella, su canto espiritual se aleja del interlocutor que atentamente escuchaba en un principio. En este Soneto XII, Sara de Ibáñez profundiza este giro tonal y sensorial: «Y oigo subir la amarga melodía, / dolor de flauta, cárdeno suspiro» (vv. 1-2). Aquí la melodía no es ya solamente eco de grandeza, sino estigma, residuo de la carne herida, de la historia truncada. El suspiro es «cárdeno» y el lenguaje musical se tiñe de sangre, es «epifanía» de una

<sup>22</sup> Ramón Xirau: *Poesía iberoamericana...*, o. cit., p. 87.

«sangre turbia» (v. 4), signo explícito de ese tránsito no limpio entre mundos, sino atravesado por impurezas, sacrificios, batallas sin redención.

La imagen de una sor Juana que ya desde su nacimiento está destinada a sufrir por la palabra aparece con fuerza desgarradora en el Soneto XIII, donde Ibáñez despliega con mayor precisión esta idea de marca originaria: «¿Qué, al nacer, te cambió los labios breves / en hontanar de trémula noticia» (vv. 1-2). Ese «hontanar» —fuente temblorosa— es la metáfora inaugural de un lenguaje destinado a fluir entre el gozo y la pérdida. Desde su primer balbuceo, la voz de sor Juana está contaminada por el temblor del mundo, por la fragilidad de una condición que no puede sino sublevarse «contra el alba» (v. 5), porque es esa alba la que interrumpe —como en el *Primero Sueño*— la ascensión del alma hacia el conocimiento absoluto. «Y hagas a tus blancuras injusticia» (v. 6), escribe Ibáñez con gravedad ética: la voz de sor Juana se ve obligada a traicionarse, a negar la pureza que la constituye. En esta paradoja se cifra la grandeza trágica de su figura.

El ciclo culmina en la imagen más amarga, la más dulce y cruel al mismo tiempo: «en custodio panal de la agonía», verso último del soneto temático, glosado en el Soneto XIV. Aquí Ibáñez sintetiza con maestría la doble condición de la palabra sorjuanista: miel y cárcel, dulzura y castigo, canto y silencio. «En custodio panal de la agonía / trocada fuiste, galardón de abejas» (vv. 1-2), dice la poeta uruguaya, y con ello establece la metáfora total: sor Juana fue transformada —por fuerzas sociales, religiosas y epistémicas de su tiempo— en un recipiente de goce ajeno, en depósito de dulzura contenida, en un galardón que encierra, pero no libera.

La imagen del sacrificio se hace explícita cuando Ibáñez afirma: «De cuánto a la plegaria consumiste / mujer y en melado fuego» (vv. 9-10). En esta visión, sor Juana es simultáneamente humana y celestial, carne y verbo. Sin embargo, como en el *Primero Sueño*, el final no es una caída, sino un resplandor suspendido.

Ibáñez cierra su corona con un giro que contiene ecos del éxtasis místico: «Y Dios, en la poesía que sufriste, / y en éxtasis caudal, bebió tu ruego» (vv. 13-14). No se trata aquí de una victoria clara, sino de una entrega absoluta, una comunión donde Dios no redime a sor Juana, pero sí acoge su voz. El fuego que en otros sonetos era llama ascensional, aquí arde en el interior del panal. Como afirma Margo Glantz acerca del *Primero Sueño*: «el alma abatida a las rateras noticias de la tierra, trata de reafirmarse y encontrar un punto de apoyo, necesario para reintentar su ascenso en esa aventura interminable que deletrea los caracteres del estrago».<sup>23</sup>

Los poemas de Sara de Ibáñez no se limitan a ser meras representaciones: se erigen, en sí mismos, como actos fundacionales de mundo, en el sentido ontológico

<sup>23</sup> Margo Glantz: «Sor Juana: los materiales afectos», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas XIV Congreso AIH*, vol. IV, p. 19, Newark: Juan de la Cuesta, 2001.

que Heidegger otorga al arte como instauración de verdad. El poema deviene objeto: no copia la realidad, sino que la genera. Una nueva realidad nace en el lenguaje —no como imitación, sino como irrupción— y esta realidad ficcional no representa, sino que sustituye a lo representado. Es otro mundo, un mundo aparte donde lo visible y lo audible no remiten a un afuera, sino que configuran una interioridad: la del sujeto lírico, que en su despliegue se vuelve común, compartida, reveladora.

Por todo esto, la contribución de Sara de Ibáñez a la poesía en español es indiscutible. Con una obra rigurosa y profunda, Sara de Ibáñez creó un universo poético personal y universal a la vez. «Su fusilería metafórica»,<sup>24</sup> su claridad simbólica, su dedicación a la forma y su exploración de lo sagrado son elementos que la distinguen.

Lejos de un simple formalismo, su poesía es el testimonio de una mente en estado de vigilia, abierta al misterio, como ella misma lo expresó: «poesía es lo que queda en la voz después de haber estado a punto de morir de la presencia divina».<sup>25</sup> Su voz, tan singular, sigue resonando como «una lámpara que alumbra el mundo secreto de los símbolos».<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Disponible en línea en <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_4\\_003.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_4_003.pdf)>. Según definición de Enrique Anderson Imbert (cfr. Gladys Mántaras y Jorge Arbeleche: *Sara de Ibáñez...*, o. cit., p. 9).

<sup>25</sup> Antonio Pallares: «Sara de Ibáñez», *Almanaque BSE*, 1993, p. 22.

<sup>26</sup> Luis Gómez Mango (coord.): *Homenaje...*, o. cit., p. 25.

Este libro contiene 39 estudios dedicados a la literatura hispanoamericana virreinal, a las visiones que América produjo en otras literaturas y a las recuperaciones poéticas y narrativas del pasado americano en la literatura hispanoamericana contemporánea. Su diversidad temática permitirá encontrar, para los siglos xvi, xvii y xviii, trabajos sobre crónicas de Indias, poesía lírica y épica, tratados educativos o memorias que reconstruían expediciones y vivencias, junto a los que ofrecen un análisis del contexto cultural, político y material en el que se desarrolló la escritura y la vida. La percepción de ese pasado, dada a lo largo del siglo xx y lo que va del xxi, en la novela histórica y biográfica, la ficción alternativa, la minificción y la poesía no conducen a una armonía de las partes o a un diálogo entre el pasado y el presente, más bien muestran una discordia entre lo que se fue y lo que se quiere ser. Entre esos dos planos temporales, el lector encontrará unos capítulos que proponen perspectivas de estudio, algunas son propias de la época que nos rodea, otras siguen la senda que no ha dejado de transitar la Filología. Si este libro, fruto del trabajo de sus autores, sirve para aprender quizá consiga que a nadie *le pese lo que no pesa*.