

la escritura de sor Juana como inscripción jeroglífica, de las oscuridades y luminosidades del Sueño, de la magia y la técnica operando en el poema, de la música corporal y el silencio como construcción musical. El tercero, “Sor Juana y los indios”, publicado en el año 2007, se generó a raíz de una ponencia titulada “Sor Juana chamana” leída en Barcelona en 2005, y es resultado del hallazgo de una producción etnopoética en pleno periodo barroco —de un *etnobarroco*—. Por eso se analiza ahí lo que la monja llamó en un romance “las infusiones mágicas” o el “hechizo” derramado en sus letras por los indios, abordando loas y tocotines, sátiras y sacrificios, conquista y sonoridades nahuas, herbolaria y teofagia caníbal, muy en especial en la loa del auto del Divino Narciso, que he preferido llamar *Loa del Dios de las Semillas* y que me he visto tentado a aproximar a los cantos chamánicos de María Sabina.

En cuanto al nombre del libro, se me presentó cuando comencé a escribir la tercera parte, como parte de un pequeño volumen que habría de reunir esos tres ensayos: *Sor Juana chamana*. Algo tiene de provocación pero también de intuición y sugerencia, y de la certeza que surge del trabajo de las asociaciones: una suerte de *azar objetivo* que no tendría por qué no operar en una poeta que no cancela la visión onírica, que trabaja con el sueño y afirma que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado *dormida mejor que despierta*.

México, 24 de julio del 2012

La Musa de la hampa

¡Ved! ¡qué devoto *Flos sanctorum*, libro de vidas, que es *Flos latronorum*!

CALDERÓN. *Las jácaras*

“Musa de la hampa” es la musa de los ovillejos de sor Juana; aquella que, siéndole propicio Apolo, roba conceptos dichosos o desdichados a otros poetas, “con toda la trampa” y letra, y sin fatigarse por ello. Es la musa matante (aunque “a ninguno obligue / a que encargue su alma”), la musa de las “metáforas cansadas”, que hace pensar que el acto de tomar la pluma es también “robo muy pensado”, y deja al lector el trabajo que ella prefriere no tomarse: “pues su sudor le cuesta al que leyere”.¹

Pero la “Musa de la hampa” es, en la misma medida, esa musa predilecta del siglo XVII español, la de las bravatas de los hampones, la musa plebeya de los bajos fondos sociales que cultivó Quevedo y formuló un nuevo género del romance barroco: la *jácara*, romance inmerso en la vida del elemento criminal y escrito en la abstrusa lengua de la jacatandina: la germanía.

De ser una especie de romance cantado, la *jácara* pasó muy pronto a los escenarios teatrales. Allí perdió buena parte de su inspiración rufianesca convirtiéndose, a cambio, en el plato favorito de los mosqueteros y en final imprescindible de las representaciones

¹ Cf. los versos de los ovillejos a los que aludo de una manera muy libre: 95-96, 111-116 y 135-140. Para referirme, en adelante, a la edición de las obras de sor Juana de Alfonso Méndez Plancarte, uso las siglas SJ y doy el tomo y la página correspondientes. En cuanto a las *jácaras*, figuran en el tomo II, donde llevan los números que señalo entre paréntesis.

escénicas. Transpuesto lo anecdótico, los actores se mezclan con los espectadores: "pide en el patio jácara un representante"; los cómicos disputan sobre quién ha de cantar la jácara y la pieza termina en una turbamulta (Cotarelo 2: 530-531).² Estos tres momentos, presentes en sendas jácaras de Quiñones de Benavente, pueden dar una idea aproximada del modo en que pervivió la jácara como género de romance entremesado.³

Pero la jácara se adaptó, también, a las exigencias de las ceremonias sagradas. Lo mismo Lope que Antonio de Solís compusieron jácaras a lo divino, y ya en la década de 1670 la jácara se había convertido en tradición obligada y pieza inevitable de las colecciones de villancicos. Cosa extraña: la jácara, ese romance apto para cantarse en antros y cocheras, encontró su último refugio en la Iglesia, donde, al igual que los delincuentes que la inspiraban, podía y pudo ampararse en sagrado.

La Mari-Zarpa del entremés *Las jácaras*, de Calderón,⁴ es una suerte de moza quiijotesca cuya "tema" obsesiva son, precisamente, las jácaras. Mozas y viejas, viudas y doncellas, solteras y casadas sucumben, indistintamente, si hemos de creer a otra jácara de

² La acotación que copio corresponde a una jácara de Quiñones de Benavente (Cotarelo 2: núm. 225), pero otras jácaras de Quiñones presentan indicaciones parecidas. Así la 217: "(Dan voces en el patio pidiendo jácara)" y la 257: "Piden los mosqueteros jácara". Un buen ejemplo de disputa entre los cómicos es la de la jácara 233, también de Quiñones: "JULIANA (*desde la cazuela, representando*): ¡jácara! TOMÁS: Moñi-cazuela, / no alborotes el corral. / Cántala tú, si la quieres, / o calla con Barrabás". O la de la jácara 257, donde las dos actrices discuten sobre el escenario. En cuanto a la turbamulta final, basta ver la 241, donde, tras arrear los gritos que piden jácara y saltar tres cómicos por los escotillones, "sale María de Valcázar a caballo por el patio", cantando la jácara y provocando el júbilo de los asistentes.

³ Sobre la "jácara entremesada", cf. Bergman: 31-34.

⁴ Resumo el argumento del entremés calderoniano. Mari-Zarpa es una moza que ha dado en la locura de "cantar con grande desenfado / jácaras noche y día". Una burla se trama a su alrededor: conforme la muchacha canta algunas jácaras famosas, los fantasmas de sus protagonistas aparecen frente a ella. Atemorizada, Zarpa promete abandonar la "tema" que la obsesiona. Pero tan pronto descubre el engaño, rompe su promesa: "ZARPA: ¿No son visiones? TODOS: No. ZARPA: Pues / a mis jácaras vuelvo" (Calderón de la Barca: 88-100).



Sebastiana del Castillo, pliego de cordel del siglo XVIII.

Quiñones,⁵ al encanto de las jácaras madrileñas. Faltaba únicamente, para completar este catálogo femenino de la jacarandina, una monja, y esa falta la suple con creces —aunque de manera harto distinta que la alegre Mari-Zarpa— sor Juana.

Nueve son las jácaras que nos legó sor Juana en sus colecciones de villancicos,⁶ cuatro de ellas dedicadas a la Asunción de María, dos a su Concepción, una a san Pedro Nolasco, otra más a san Pedro Apóstol y una última a san José. La jácara a san Pedro Apóstol, fechada en 1677, ocupa (por razones que explico más adelante) una posición irregular en la serie de los villancicos: es la primera pieza del tercer nocturno. Si prescindimos de ella, las jácaras restantes se dividen, nitidamente, en dos grupos. Las cuatro primeras, compuestas entre 1676 y 1679, son jácaras escritas para ser cantadas y cierran, sin excepción, el segundo nocturno. Las últimas cuatro, en cambio, compuestas entre 1685 y 1690, forman parte de la *ensalada* que cierra el ciclo completo de los tres nocturnos y se aproximan, por tanto, al modelo de bailes y jácaras entremesadas. Dos de ellas son, plenamente, jácaras “a dos voces”. Tres sirven de introducción a la ensalada y la última, de 1690, la concluye y sirve de *fin de fiesta*.

Las jácaras no ocupan un lugar importante en la obra de sor Juana. No son ni más ni menos originales que las jácaras de otros villanciqueros de la época. Pero son, en cierto modo, ejercicios de estilo (con lo que esta palabra supone de *entonación* de la lengua y la lectura), actos de escritura que tienen como referencia, no la vida auténtica del inframundo ni la vida ficticia del teatro de comedias, sino la “Musa

⁵ Me refiero a la *Jácara de doña Isabel, la ladrona* (Cotarelo 2: núm. 249), que comienza: “En ese mar de la corte...”, y dice más adelante: “donde vive entremetida / de suerte la jacaranda, / que desde los morteruelos / se ha subido a las guitarras, / y las que antes en cocheras / apenas hablar osaban, / ya en indianas barandillas / le dan silla y almohada”. Para enumerar después: “¿qué casada no la gruñe, / qué doncella no la labra, / qué viuda no la pellicza, / qué soltera no la carda...?”.

⁶ En la serie de “Bailes y tonos provinciales”, hay una pieza (SJ I: 184-186), titulada *Jácara*, cuya letra no recuerda las jácaras ni por su tono ni por su tema. Es, como anota Méndez Plancarte, (SJ I: 471), un simple romance octosílabo.

de la hampa” de los poetas, esa musa plagiaria que se entretiene cantando metáforas vulgares.

Me limito, pues, a mostrar, en un cuadro de conjunto, los juegos de sor Juana: ciertos rasgos, ciertos gestos, ciertas expresiones; ciertas maneras de organizar la jácara que, anticipando nuestros corridos, conforman otra sacra imaginaria, que presento aquí en unas cuantas “imágenes diversas”.

Asunción, 1676

“Un corrido es lo mismo que una jácara”, escribe sor Juana en el estribillo de su primera jácara de la Asunción (núm. 222), fechada en 1676. El tono jácaro del estribillo se define por una serie de exclamaciones convencionales, llenas por sí mismas de bravuconería: “¡Aparten! ¿Cómo, a quién digo? ¡Fuera, fuera! ¡Plaza, plaza!”. Y la que así sale, al ritmo del pregón (“—¡Vaya de jacaranda, vaya, vaya!”) es, a la vez, la jácara y la Virgen María en su Asunción al cielo. De ahí el retruécano con la palabra *corrido*: *corre* el romance y, en su marcha hacia el cielo, “corre María con leves plantas”.

Dos coplas enmarcan el romance. Una sirve de introducción al canto y la otra de despedida, ejemplarizante como la de muchos corridos:

¡Vaya muy en hora buena,
que será cosa muy justa
que no muera como todas
quien vivió como ninguna!

(SJ II: núm. 222, 72-75)

El romance nos presenta una alegoría de la Virgen teñida de fábulas novelescas y de imaginaria apocalíptica. María es hermosa y valiente como las heroínas de Ariosto, “deshacedora de tuertos, / destrozadora de injurias”. Es una auténtica dama andante, una de esas valientes que pueblan el submundo de las novelas vulgares. “La Valiente de aventuras”, dice sor Juana, donde *aventuras* es tér-

mino caballeresco y alude al romance de Quevedo a una farsanta: "la belleza de aventuras, / aquella hermosura andante".⁷ Las imágenes sacralizadas de la lucha contra el dragón van seguidas de otras imágenes mágicas y caballerescas, como el "tesoro escondido" que, "con cierta virtud [...] oculta", disputa a otros paladines esta "andante de las esferas".

Y una expresión germanesca que vale por "irse huyendo" le sirve a sor Juana para describir la fuga gloriosa de María: "del mundo se nos afufa".⁸

Concepción, 1676

Las jácaras son palabras para vender y cantar.⁹ Y a ese hecho alude, figuradamente, la primera jácara de la Concepción (núm. 230), fechada en 1676:

¡Oigan, miren, atiendan
lo que se canta,
que hoy la Música viene
de mucha gracia!

(SJ II: núm. 230, 1-4)

Digo que alude figuradamente porque la expresión entraña, muy en el tono de estas jácaras a lo sagrado, un doble y hasta un triple sentido: María Inmaculada ha sido concebida en la gracia de Dios, es de su gracia de la que se canta; pero la música viene, también,

⁷ Esta última no es sino una de las valiosas referencias que da Méndez Plancarte en sus notas a la jácara y que incluyen citas de pasajes de Montoro, Ramirez de Vargas, Polo, Carrasco de Figueroa y Quevedo, descontando las citas bíblicas de san Mateo y el *Cantar de los Cantares* (SJ II: 361-362). En cuanto al vocablo *aventura*, dice textualmente Covarrubias que "es término de libro de cavallerías".

⁸ *Afuár*, según el *Diccionario de Autoridades* (Aut.) "es voz vulgar y jocosa". El *Léxico* de Alonso Hernández lo define como voz germanesca: "Huir. Hacer huir". Y remite al *Vocabulario de germanía* de Juan Hidalgo: "irse huyendo".

⁹ Citamos el título de un libro de Luis Díaz Viana sobre los romances populares.

"de gracia", gratuitamente (*gratis*, como diríamos nosotros), y ella misma es graciosa, se canta con donaire.

"Antes que todas las cosas / érase una hermosa Niña", comienza el romance, como si fuera a contar un cuento maravilloso. Pero lo que se narra, más bien, es una *empresa* emblemática, un hecho de valor y ánimo, la embestida contra la Serpiente y la herida que, "con linda gracia", le inflige la Virgen en la cabeza. Como en otras jácaras de sor Juana, la narración se disuelve en el juego de referencias y sentidos. Pero el tono de jácara persiste, y persiste *gracias* a ese curioso juego de referencias cultas y notas vulgares. El diablo se da, entonces, al diablo; o de acuerdo con la expresión popular que usa sor Juana y que incorpora el apodo que el vulgo le aplica al diablo, "bramando se da a Patillas".¹⁰

La jácara concluye con una copla que, a modo de despedida, alude a la circunstancia del canto, al tipo de canto que se entona y al cantor que lo interpreta ante el público (como solían hacerlo los ciegos y lo hacen aún los corridistas): "es la fiesta y es el canto / de esta mi jacarandina".

San Pedro Nolasco, 1677

Es "a los valientes" a quienes convida el pregón de la jácara de san Pedro Nolasco (núm. 239), fechada en 1677, a oír *contar* y girar la cuenta de las hazañas de Pedro. Y como corresponde a la índole de esas hazañas —rescates de cautivos por la vía de pagos y operaciones económicas—, la diversión no puede ser, esta vez, gratuita: "¡la atención no es de gracia, sino deuda!".

¹⁰ *Patillas* es el "nombre que vulgarmente se da al demonio" (Aut.). Méndez Plancarte matiza el vulgarismo: "jugueteón apodo del Diablo", y da una breve paráfrasis de la locución empleada por sor Juana: "el Diablo se da al Diablo, por la cólera" (SJ II: 367). Méndez Plancarte menciona, además, la aparición de la palabra *Patillas* en otro villancico de sor Juana (núm. 322). Sor Juana repite allí, de otro modo, el mismo juego de la jácara: si en ésta el diablo se da a Patillas, allá, *Patillas* "se hizo un Lucifer". (Y se trata, también, de un romance aparentemente infantil: "Érase una niña, / como digo a usté...").

El romance juega, claramente, a ser una versión a lo divino del estilo y el argumento de los *romances de ciego* (y especialmente, de los romances de bandoleros). Atiéndase, si no, a la retórica de la copla introductoria, típica del "romancero vulgar":

Oigan, atiendan, que canto
las hazañas portentosas
de aquel asombro de Marte,
del espanto de Belona.

(SJ II: núm. 239, 7-10)

Sor Juana imita y parodia esa adjetivación tremendista, esa "retórica vulgar",¹¹ esa erudición semiculta y seudopopular que marca con su impronta la poesía de cordel. Compara las hazañas de Nolasco con las de Serralonga, célebre bandido de Cataluña que glorificaron los ciegos en sus relaciones.¹² Resuelve, en fin, las prolijas andanadas verbales de los ciegos en una estructura sintética y escasamente narrativa (aunque con la apariencia de serlo), compuesta de epítetos y circumlocuciones sueltas, susceptibles de una doble lectura: jaca-resca una y la otra velada por la jácara, irónicamente hagiográfica.

Nolasco es un saltador que no cobra sus víctimas en desplorado; un ladrón de almas que las "despacha" —en el doble sentido de matarlas y negociarlas— al reino de los cielos. Y así como el *caballista* despoja a sus presas en los caminos, el bravo Nolasco, "si desenvaina la hoja", arranca a nobles y plebeyos las limosnas precisas para el rescate de esclavos (aunque sus víctimas se reduzcan a vivir de la misericordia):

Bandolero que, en poblado
robando las almas todas,
a cenar con Jesucristo

¹¹ La referencia es, aquí, el trabajo de María Cruz García de Enterría: "Retórica vulgar".

¹² Méndez Plancarte (SJ II: 372) menciona un pliego, sin fecha, titulado: *El Catalán Serralonga, relación famosa, en que se refiere la grande y singular resistencia que hizo a la justicia*. 4 fols. Méjico, Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera.

despachó muchas personas.
El que, desnudando a todos
con una maña famosa,
dejó la nobleza y plebe
a pedir misericordia.

(SJ II: núm. 239, 23-30)

"Trajo la vida vendida", escribe sor Juana, parodiando al cantor invidente que salmodia sus versos al pie del patíbulo (y santifica con ellos la figura del bandolero ajusticiado). "Vendida" como el matón que tiene a precio su vida, pero también como el santo que, para redimir cautivos, vende la suya a los infieles. A caballo entre la santidad y el crimen, san Pedro Nolasco acaba como "los de su trato" y calaña, ejemplo vivo y viva anfibología:¹³

Mas como los de su trato
nunca de otros fines gozan,
después de tantas andanzas,
murió pidiendo limosna.

(SJ II: núm. 239, 55-58)

San Pedro Apóstol, 1677

Para entender la jácara de san Pedro Apóstol (núm. 248), fechada en 1677, hay que situarla en el ciclo de villancicos en que se integra: (II) Pedro es maestro de primeras letras; (III) Pedro es maestro de matemáticas; (V) Pedro es catedrático de prosodia y métrica; (VI) un doctor argumenta contra la duda de Pedro en términos de sùmulas y silogismos. Todos esos villancicos versan sobre asuntos académicos; todos explotan vocabularios técnicos. Ahora bien, de acuerdo con el tono técnico-doctoral del ciclo, el jaque es aquí un esgrimista, un experto en las teorías geométricas de Carranza y

¹³ "Trajo la vida vendida...". Así como se dice de un valentón, que "vende cara su vida", el santo quiso venderse —literalmente— para redimir cautivos (SJ II: 373).

Pacheco,¹⁴ un maestro que, envalentonado, pregona el "cartel" de su desafío.

"Allá va, cuerpo de Cristo", dice al principio la jácara, usando una expresión colérica que entraña, a la vez, un juramento y el arranque de un combate cuerpo a cuerpo. La lucha de Pedro y Malco en el Monte de los Olivos se reconstruye, en la jácara, sobre el modelo de una teoría de la esgrima. He aquí algunas de las piruetas practicadas por los protagonistas: *alcance, regulada, compás y ángulo recto; tajo, treta y revés; compás curvo, garatusa, quiebro e irremediable*. La secuencia culmina con la derrota de Malco, por rápida treta urdida en tres ángulos y nueve movimientos:

Y aunque de la garatusa
tuvo noticia, y del quiebro,
le dio con la irremediable,
al gallinazo venciendo.¹⁵

(SJ II: núm. 222, 72-75)

Era necesario hacer estas precisiones para apreciar el ritmo narrativo de la jácara, compuesto y descompuesto, se diría, por los movimientos tácticos de los duelistas. Pero hay que añadir que entre la esgrima y la jácara existe más de una semejanza. Si el esgrimista brilla por su fama de jaque y bebedor empedernido, también su lengua —metafórica y técnica al mismo tiempo, sugerente y herméutica— se adapta a los fines de la germanía.

¹⁴ Jerónimo de Carranza y Luis Pacheco Narváez, autores de las *Grandezas de la espada*, son los inventores de las "teorías geométricas" de que hacen es carnio el Buscón y don Quijote. Sugiero confrontar la alegoría de Pedro como maestro de esgrima con la cita de Quevedo a la que alude el *Diccionario de Autoridades* en la entrada titulada: "Maestro de esgrima": "Esto es lo bueno, y no las borracheras que enseñan estos bellacos maestros de esgrima, que no saben sino beber".

¹⁵ *Garatusa* es, en la esgrima, "una treta compuesta de nueve movimientos, y partición de dos y tres ángulos, que la hacen por ambas partes, por de fuera y por de dentro, arrojando la espada con fuerza a los lados, y de allí vuelven a subirla para herir de estocada en el rostro o pecho" (Aut.).

La jácara de san Pedro Apóstol da fin con otra pirueta de españolines, la *conclusión*, que "en la esgrima es la acción de concluir al contrario" (Aut.).

Asunción, 1679

La segunda jácara de la Asunción (núm. 256), fechada en 1679, involucra una rica imaginaria. Forma, en conjunto, un retablo de bellas imágenes alusivas a la visión del evangelista en Patmos, donde a ese "Juan de buen alma" (como dice sor Juana) se le muestra el retrato alegórico de María.¹⁶

Imágenes coloridas y ponderaciones bizarras de la jacarandina se yuxtaponen en el retrato hablado de la Virgen, "aquella mujer valiente" de nuestro romance. Véase, si no, este piropeo de sor Juana: "¡Los ojos! ¡Ahí quiero verte, / solecito arrebolado!", en el que *ahí* se pronuncia *ái*, como se hace popularmente. O esas expresiones bizarras donde se dice que, temblando de miedo de sus mejillas, los "abriles" se achican y empalidecen los "mayos": "No hay simil / que venga" a María cuando se engalana: "no tiene para alfileres / en todo el cielo estrellado".¹⁷

Pero lo más singular de esta bonita jácara es el "salto" de María hacia el firmamento, que el estribillo pregona del siguiente modo: "¡Ábate allá, que viene, y a puntillazos / le sabrá al sol y luna romper por los cascos!".¹⁸ Alegre y muy plásticamente, sor Juana pinta la en-

¹⁶ "Es un Juan de buena alma. Modo común de hablar con que se explica un hombre floxo, dexado, sin aliento, ni vigor, que no se inquieta, altera, ni enoja por accidentes, ni contratiempos que le ocurran" (Aut.). Y ese Juan es el autor del Apocalipsis.

¹⁷ "Estarse o ponerse de veinte y cinco alfileres. Phrase con que se pondera y alaba alguna persona quando va con exquisito adorno de galas y joyas" (Aut.). Pero sor Juana juega con el sentido germanesco de la voz *alfiler*: "Germanía. Alguacil; en el sentido de que el alguacil prende de la misma manera que prende el alfiler" (Léxico).

¹⁸ La Virgen la emprende a patadas contra el sol y la luna a la voz de ¡*Abate!*, "locución vulgar" (Aut.) consignada en el *Léxico* de Alonso Hernández: "Abate que voy. ¡Apártate, huye, que voy!; ¡no te muevas!".

trada de María a los cielos con una nota personal que alude, como señala Méndez Plancarte (SJ II: 394), al enclaustramiento ("que entrar y salir es cosa / en que yo ni entro ni salgo").¹⁹

Otro pinte cómo rompe
los celestiales tejados,
que yo solamente puedo
hablar de tejas abajo.

(SJ II: núm. 256, 69-72)

"Hablar de tejas abajo", es decir: "no meterse en teologías quien no lo entiende" (como define el *Tesoro* de Covarrubias); quedarse, como la jácara, con el brillo de la imaginaria.

Asunción, 1685

Más que un romance para ser cantado, la tercera jácara de la Asunción (núm. 274), fechada en 1685, es una jácara para representarse a dos voces, una jácara escénica, entremesada.²⁰ La acción se desarrolla al margen del resto del espectáculo, sobre el cual versa y dentro del cual improvisa antidramáticamente, con medios estrictamente orales. Un error hace surgir la jácara: "Yo perdí el papel, señores, / que a estudiar me dio el maestro". Y ese error da lugar al diálogo entre los actores: "—Pues no os dé ningún cuidado, / que otras cosas cantaremos".

La jácara en sí no ocupa más que una mínima parte de la jácara, aunque toda la escena, como indica la acotación del texto, se anuncie "en tono de jácara":

1. Vaya, pues, y empiece usted.
2. En nombre de Dios, comienzo.

¹⁹ "Saber entrar y salir. Phrase con que se da a entender que uno es capaz, tiene ingenio y vivacidad, y que sabe dar razón de sí y de lo que se ofrece responder, en qualquiera materia que se proponga y discorra" (Aut.).

²⁰ La jácara forma la introducción de la ensalada que sirve de fin de fiesta a este ciclo de villancicos. La acotación de sor Juana reza: "(En tono de jácara la introducción, a dos voces)".

Érase aquel valentón
que a Malco cortó en el Huerto
la oreja.

1. ¡Cuerpo de tall,
¡ahora sale con san Pedro,
que es día de la Asunción?
2. ¿Pues qué viene a importar eso?

(SJ II: núm. 274, 17-24)

El artificio de la jácara surge de un segundo error de los representantes. La narración se inicia del modo más convencional,²¹ pero yerra al referirse al objeto de los villancicos. La solución consiste en justificar el equívoco: ¿no concurririeron todos los apóstoles al tránsito de María? ¿y no concurrió, con todos ellos, también san Pedro?

Así se define la jácara como género metadramático, oralizante, improvisatorio. Una jácara que olvida la jácara; una jácara de la Asunción que es una jácara de san Pedro; un engatusamiento: "cualquier cosa, y Dios delante, / pues delante lo tenemos".

Concepción, 1689

Es un ángel poblano el que canta la segunda jácara de la Concepción (núm. 282), fechada en 1689. Y lo hace como solista del coro angélico, queriendo, como reza el prólogo de esta otra ensalada, "aliviar con lo ligero, la gravedad de los tonos".

Comienza el querube ponderando la bizarria de la Virgen, en quien, con además de tahúr, "quiso Dios echar el resto".²² Un Gé-

²¹ Triplemente convencional, se diría: "¡Vaya, pues!" es una expresión típica para iniciar una jácara; "En nombre de Dios" es una de las formas características que usa el poeta vulgar para iniciar sus relaciones; "Érase aquel valentón" es una variante convencional del modo de presentar al jaque en este tipo de poesía. Por lo demás, el episodio de Malco es un lugar común en las jácaras dedicadas a san Pedro.

²² *Echar el resto* es una expresión derivada de la tahurería. Resto, "en los juegos de envite, es aquella cantidad que separa el jugador del demás dinero para jugar y envidiar" (Aut.). Y así reservó Dios a María la gracia de ser concebida inmaculadamente.

nesis bravucón y un *Apocalipsis* plebeyo dan el tono vulgar de la jacarandina, interpretando los textos sagrados a través de los oficios populares. Y si María se le revela a san Juan en una visión escatológica ("vestida de sol, y la luna bajo sus pies", dice el evangelista), la jácara rebaja a esos astros a viles "oficiales plebeyos", sin que la luna se le arrime más que "a la suela de los zapatos": "el sol le sirve de sastré, / la luna de zapatero". Y al final se jura el dogma de la Inmaculada en un doble sentido —jurando sostener el dogma y lanzando, a la vez, un *juramento*—:

Éste siempre mi sentir
ha sido y será, y protesto
que nunca diré otra cosa,
¡y voto a Dios, que lo creo!
(SJ II: núm. 282, 61-64)

Ángeles y tahúres se mezclan en el romance de este coro anagógico, cuyos solistas hacen y lanzan votos, y cuyas voces, a veces desentonadas,²³ aligeran "la gravedad de la solfa", quitándose la gozalla y cantando jácaras y valonas.

San José, 1690

Como corresponde a la vida de un carpintero, la jácara de san José (núm. 299), fechada en 1690, es un romance "de chapa", *chapado* en sentido literal y figurado, como las láminas artesanales y como los valientes de la jacarandina:

Va una jácara de chapa;
atención, señores guapos,
y no faltará quien diga
que van las coplas de mazo.

(SJ II: núm. 299, 7-10)

²³ La valona que sigue a este romance comienza así: "Dadle licencia, señora, / a mi voz desentonada..."

Sus coplas son las mazadas de ese carpintero. Pero son, asimismo, las valentías de un santo que es un rufián (un *mazo* es un "rufián", según el *Léxico del marginalismo*) y echa sus coplas "de mazo".

"Érase un buen carpintero", comienza diciendo la jácara, que introduce de esta manera la alegoría teológico-artesanal de la primera parte del romance. San José es descrito en términos plebeyos, como un "oficial afamado" —de esos que "labran en blanco"— cuyos trabajos son días de fiesta para los carpinteros. Tiene en su taller una imagen tan bien *encámarada* (en el sentido místico de encarnación divina y en el sentido técnico usado por los pintores),²⁴ que parece de carne y hueso, y no la obra de otro "maestro" empeñada por un pago incumplido.

La jácara abunda en referencias directas a los oyentes: "miren...", "ya verán...", "¿ven ustedes?", "pues como les voy diciendo". Pero se vale, además, de otro elemento escénico. El cantor olvida la letra de su romance, y antes de recordarla ("ya me acordé", anuncia el romanista), parece hacer referencia a los pliegos que vende y canta. Dice el cantor: "¡Olvido a mí, que los vendo!", y se da un golpe en la mollera.

Los empeños que narra el romance tienen que ver con el niño dejado a José en virtual albaceazgo. Tras negociar, eficazmente, los bienes dejados bajo su tutela, José sufre un embargo de sus ganancias. Prófundos María y José de la justicia, se refugian en Egipto, "porque se cumpla que el hijo / sea de Egipto llamado", y porque se cumpla la profecía según la cual el niño habría de llegar a Egipto, y por la cual pesaría sobre él la execración de llamársele "hijo de Egipto", o lo que es lo mismo: *vagabundo, gitano*.

Todo lo cual, dice sor Juana (como quien revisa las actas de un proceso), "está de letra de molde, / con fe de cuatro Escribanos".²⁵

La jácara de san José involucra otra parodia de un romance vulgar, de una de esas relaciones basadas en el extracto oficial de una causa

²⁴ "Encarnación, cerca de los pintores", dice Covarrubias en su *Tesoro*, "vale dar el color de carne en las pinturas".

²⁵ Y esos "cuatro escribanos" son los evangelistas. Para una explicación detallada de la lectura teológica de esta jácara, cf. las notas de Méndez Plancarte (SJ II: 423-424).

y que los ciegos versificaban para cantar y vender en las ejecuciones de justicia. Pero el sucedido que narra sor Juana acaba trágicamente y hace alusión, al final, a otro ajusticiamiento (el de Jesucristo):

Señores tutores, cuenta,
lo que son albaceazgos:
si así le fue al que era bueno,
¿cómo les irá a los malos?

(*SJ* II: núm. 299, 79-82)

Asunción, 1690

La última jácara de la Asunción (núm. 311), fechada en 1690, remite, de nuevo, a la modalidad escénica de la jácara. Es una jácara dialogada, como lo dice el título que la encabeza: "jácara entre dos". Ocupa la posición más grata de los villancicos: el *fin de fiesta*. Comienza del modo más convencional, aludiendo al *desgarro* con que se entona: "Allá va una jacarana / desgarrada y descosida". Pero el romance se interrumpe pronto:

1. Habrán de saber voacedes...

2. Espérese y no prosiga.

1. ¿Por qué no he de proseguir?

2. Porque en la iglesia se estila
que se canten cosas nuevas,
y si en su jacarandina
no hay alguna novedad,
en vano se desgañita,
porque nadie ha de escucharle.

1. Por cierto, ¡linda cangrina!²⁶

(*SJ* II: núm. 311, 90-99)

La manía de pedir jácara desde la cazuela, y jácara nueva, se convierte en materia del espectáculo, ya no en los corrales, sino en la

²⁶ "Cangrina. Vulgarismo por gangrena" (Santamaría). Se trata del único mexicanismo que aparece en las jácaras de sor Juana.

mismísima catedral de México, donde se representa esta jácara de sor Juana.

El jacarero se transforma, entonces, en "escriturista", intérprete extravagante de los textos sagrados. La lucha de Dios y Jacob (que el actor, por decirlo así, se saca de la manga) fuerza el asunto de la jácara, como una alegoría inopinada, pero eso sí, novedosa, de la Asunción de la Virgen. Alegoría, o como dice y malentendiendo el oyente, "algarabía": parloteo incomprensible que hace de ella una jácara "descosida".²⁷ Y aunque nadie, al parecer, entiende la aplicación del relato bíblico, a su autor le enorgullece tanto su erudición teológica que prorrumpie en otra valentonada: "entiéndalo quien lo entienda; / y ésta doy por despedida".

La jácara del Mestizo

Mencioné al principio de este trabajo que la jácara de san Pedro Apóstol, fechada en 1677, ocupa una posición irregular en el ciclo de los tres nocturnos. Ahora bien, ese traslado coincide con la irrupción, en la primera pieza de la ensalada, de un personaje reclutado de entre "lo mejor de los barrios", uno de esos mestizos de las barriadas de México —San Juan y Santiago Tlatelolco— que ya otros poetas anteriores a sor Juana caracterizaban en sus romances por sus aires de bravuconería.²⁸

Las glosas del mestizo (núm. 249) ocupan la misma posición que tres de las cuatro jácaras incluidas en la ensalada final de los villan-

²⁷ Aparte de su acepción germanesca como "desgarrarse" (*Léxico*), la expresión *descoserse* significa "hablar mucho importunamente, decir con facilidad lo que se sabe" (*Aut.*). Ambas condiciones las cumple el recitador de la jácara, haciendo gala de sus "noticias" teológicas y pretendiendo usar una figura que, según él, "viene como nacida" al tema de la Asunción de la Virgen.

²⁸ Es el caso del romance "del mestizo" de Mateo Rosas de Oquendo, reproducido por Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos* (I: 117-118). Cf. también el artículo "Rosas de Oquendo en América", de Alfonso Reyes, donde aparece una versión textual del manuscrito: "Si mi nombre olvidas / y no le conoces, / yo soy Juan de Diego, / aquel xentilombre, / aquel balentón, / aquel Rrodamonte, / aquel carlindo / del rrizo vigote..." (46-47).

cicos. Siendo el día de la fiesta de san Pedro, portero de los cielos, las puertas de la iglesia se abren "de balde", sin precio alguno, para todos, en un fin de fiesta en que participan "multitud de personajes" de los barrios de México:

El primero fue un mestizo
que, con voces arrogantes
le disparó estos elogios
disfrazados en coraje.

(S/ II: núm. 249, 9-12)

La jácara del Mestizo cuenta la vida de san Pedro Apóstol como quien narra los hechos de un valiente de barrio ("pues del barrio de san Juan / se dice que era vecino"). Su protagonista es un desorejador, un "orejano de piedra y cuchillo", como reza la jácara; un delincuente que desoreja a sus víctimas, igual que, con técnica idéntica, desoreja el verdugo a los delincuentes.

Así interpreta la jácara el manoseado episodio del monte de los Olivos. Y un juego similar de dobles sentidos se produce en las demás glosas del romance, como en las otras jácaras, donde un sentido refleja otro y cada uno es metáfora del otro. La santidad y el crimen confunden sus figuras en este curioso género de la poesía barroca, y lo hacen así, metafóricamente, en un juego de espejos que produce imágenes sin trascendencia, puros artificios de la literatura.

Pero hay, también, en la jácara, un elemento épico, una *entomación*, una modulación inconfundibles. Las hazañas que cuenta viven largamente en la imaginación del público, y ello no tanto a causa de sus "desgarros" como a su abrir la circunstancia misma en que se producen ante un auditorio: "En nombre de Dios, comienzo". Dándole, en suma, un lugar al público que la escucha.

La jácara del mestizo cobra, a la luz de estos datos, un lugar peculiar en la producción jacarística de sor Juana. Cuenta la vida de un matón de barrio en la voz de un mestizo de la Nueva España. Adapta, es verdad, motivos y formas convencionales, pero alude, también, a otra épica viva, desangelada: "El mestizo era la imagen viva de la ilegitimidad [...]. Verdadero paria, su destino eran las pro-

fesiones dudosas: de la mendicidad al bandillaje, del vagabundeo a la soldadesca. En los siglos XVII y XVIII el hampa se reclutaba entre los mestizos" (Paz, 1983: 53-54).

Abierto, "de balde", el pórtico de las iglesias, el jacarero se refugia en ellas junto con su público. Y la jácara acaba, fiel a sus orígenes, como san Pedro: "que murió como un apóstol, / mas sin dejar el oficio".