

Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades

Escuela de Letras

Introducción a la Literatura

Prof. Colina Julieta



Recuperatorio del Trabajo Práctico Integrador N° 3

Sigler, Tamara Agostina - DNI 46059254 - Lic. en Filosofía

1 de octubre del 2025

1. Explique los rasgos del período Barroco ejemplificando con sonetos de la Selección Lírica de la Cátedra y valiéndose de los textos teórico-críticos de lectura obligatoria para este punto del programa.

Según lo descrito por el Dr. Sosa (s.f.-a), el periodo Barroco posee cuatro rasgos distintivos atravesados por dos ejes de perspectivas, a saber: una tendencia hacia la opacidad retórica y conceptual, que deviene en una polivalencia de sentidos; la exhibición de la artificialidad artística, que se caracteriza por la complejización de los usos verbales; la autorreflexión y metadiscursividad, que deviene en lo que Deleuze denomina la figura del pliegue; así como también la presencia del escepticismo como consecuencia de la racionalidad renacentista, que deviene así en un desencanto del mundo; todos ellos atravesados a su vez por las dimensiones socioculturales y estilistas propias del barroco en tanto que periodo historico. Ello permite, acorde con la propuesta de wellek, dar cuenta de esta constelación de rasgos mediante la obra de una de las más reconocidas poetisas de este periodo: Sor Juana Ines de la Cruz por medio de su *Quejase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios y justifica su divertimento a las musas*.

“¿En perseguirme, mundo, qué intereses? / ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento / poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas?” (Sor Juana Inés de la Cruz en AAVV, 2024:17). Mediante este fragmento inicial, la autora emplea la figura del rizo, “recurso paradigmático de la estética barroca” (Sosa, s.f.-a:3) que aquí produce una reflexión conceptual de la doctrina platónica de la participación, un pliegue en el sentido convencional de estas categorías. Glantz Margo (2006) anticipa que el cristianismo que Sor Juana profesaba estaba fuertemente impregnado del platonismo recuperado del renacimiento, ante ello, la autora advierte al mundo que se cae en un equivoco al considerar que el entendimiento (nous) debe participar de las bellezas (kalon), mostrando por medio del quiasmo los efectos de invertir esta jerarquía.

“Yo no estimo tesoros ni riquezas, / y así, siempre me causa más contento / poner riquezas en mi entendimiento / que no mi entendimiento en las riquezas.” (Sor Juana Inés de la Cruz en AAVV, 2024:17). Nuevamente, puede apreciarse en el siguiente cuarteto del soneto la aparición del recurso del quiasmo en recuperación de las doctrinas de los antiguos filósofos griegos. Así como Platón pone la virtud próxima al entendimiento, Aristoteles, por medio de su *Etica Nicomaquea*, la aleja de la acumulacion de riquezas en tanto que fines (en lugar de medios) para la perfección, es decir, una crítica a la crematística que Sor Juana todavía advierte como problema en su tiempo.

Nótese en este punto como la autora expone un escepticismo vital, en donde pone a la

facultad de razonar como eje transversal para el contenido, para la felicidad (eudaimonia), en detrimento de los placeres materiales. Aquí, a su vez, puede hallarse no sólo una reivindicación de las doctrinas antiguas, rasgo residual del renacimiento, sino, además, una crítica al *ancien régime* que la autora habitaba, disfrazando jerarquías de poder, cercenamientos y desigualdades por medio de imponentes fachadas de iglesia y dogmas que condenaban la racionalidad, más todavía si era una mujer quien razonaba. Sor Juana construye aquí una polivalencia de sentidos dirigidos todos a un mismo camino: exponer el encanto desencantado de la Iglesia en sus inadvertidos últimos años en potestad del poder absoluto.

Finalmente, en los últimos dos tercetos la autora nos transmite: “Yo no estimo hermosura que vencida / es despojo civil de las edades / ni riqueza me agrada fementida, / teniendo por mejor en mis verdades / consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades.” (Sor Juana Inés de la Cruz en AAVV, 2024:17). Aquí se puede apreciar el juego de antítesis que Sor Juana dispuso a modo de cierre de su soneto, un gesto por exponer la artificialidad del lenguaje que quizás pudo haber servido de cuestionamiento a la pretendida objetividad que retóricos y escolásticos le atribuían. Las tensiones que se gestan entre hermosura/edad vencida, así como en verdades/fementidas, dan cuenta del tópico del *tempus fugit*, del tiempo que se escapa y es capaz de romper las jerarquías que separan la belleza de la funesta vejez, en sentido estético; como aquellas que separan la verdad de lo ilusorio y simulado, en sentido onto-gnoseológico.

A modo de conclusión, en la poesía de Sor Juana puede apreciarse no solo la inmensa amalgama de tópicos y recursos que al interior de la tradición barroca circulaban, sino además rasgos residuales del renacimiento como también un gusto por reivindicar de modo crítico la filosofía antigua; no buscando producir y reproducir jerarquías, sino destruyéndolas. Este gesto resulta, para su época, cuanto menos revolucionario, pues habilita a pensar nuevos modos de vinculación entre la materia y los saberes, vinculación que la metafísica griega no posibilita. En palabras de Paz: “Sor Juana altera radicalmente la situación de la criatura: afirma la posibilidad heroica de la autosuficiencia” (1991:388).

2. Redacte un comentario de *El sí de las niñas* de Fernández de Moratín focalizando en su pertenencia al Neoclasicismo y en las transformaciones de la tragedia. Incorpore citas pertinentes de la obra y de los materiales de consulta obligatoria.

Primeramente, se considera pertinente la caracterización de rasgos del periodo Neoclasicismo para comprender la pertenencia de la obra de Fernández de Moratín a este mismo, así como para dar cuenta de las transformaciones que sufrió la especie de la tragedia, como también el género dramático. Lope de Vega, a propósito de la comedia nueva, la señala como:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud. (Lope de Vega en Sosa, s.f.-b:3)

A razón de la cita, se puede concluir que el teatro neoclásico rescata modos aristotélicos de entender la construcción y propósito del género (a diferencia de los modos de teatralización que disponía el periodo isabelino), reivindicando la representación (mimesis) como correspondencia con la realidad (la sociedad, en este caso), la acción como unidad de medida de la gesta teatral (ahora, además, junto al tiempo y espacio), así como también un carácter ejemplificador en la representación teatral (característica que se apreciaba en la areté de los héroes). En tiempos de Moratín el teatro se encontraba en proceso de transición, abandonando las antiguas convenciones y apostando por una reivindicación del renacimiento:

En el ámbito teatral –como en tantos otros— la minoría ilustrada había intentado una reforma que chocaba frontalmente con los gustos imperantes, de tradición barroca. Era un cambio que perseguía la naturalidad, entendida como clasicismo (en la línea propugnada ya por Cervantes), en todos los aspectos de la representación: también en la escenografía y en las costumbres interpretativas de los actores. (Martínez Mata, 2002:22)

Por tanto, este periodo se haya imbuido en rasgos residuales del barroco, como el modo de tratar los afectos; rasgos dominantes del renacimiento, como la primacía de la razón por sobre las convenciones del mundo; mas también rasgos emergentes que después darán paso a la construcción del genio romántico, como pueden ser las tensiones entre lo vulgar y lo cortesano, tensiones que después se trasponen al conflicto entre el sujeto y su entorno. En palabras de Rodríguez Cacho:

Los tópicos temáticos de la anacreóntica dieciochesca, pese a ser numerosos, apenas ofrecen variaciones de tratamiento, pues lo importante es recrear un mundo de refinamiento desde una orientación claramente hedonista [...] Hubo además otra modalidad acorde con las maneras y modas cortesanas [...] Ambas resultan, en realidad, caras de una misma moneda, y responden

a los dos marcos espaciales que son protagonistas de esta poesía: la corte y sus artificios, frente al espacio bucólico y rural. (2017:66-67)

En suma, la obra de Fernández de Moratín en general, y *El sí de las niñas* en particular, fue objeto contingente de su tiempo, oscilando entre las alabanzas y los vituperios. “El triunfo apabullante de la obra *El sí de las niñas* no dejó de provocar recelos [...] Si en un primer examen no encontró la Inquisición materia digna de censura, en 1819, restaurada por Fernando VII, prohibió la obra” (Martínez Mata, 2002:17).

La mencionada obra, por su división en tres actos, se analizará aquí de modo ordinal, destacando los aspectos que sean más representativos de su pertenencia al periodo. En el primer acto se presenta el conflicto que moverá los hilos de la historia: el matrimonio arreglado entre Don Diego y Doña Francisca (Paquita), así como la diametral diferencia de edad que hay entre estos. El primero de estos no busca en su amada valores materiales, no le importa que ella tenga o no algo que retribuirle, se dispuso a cortejarla por haber encontrado en ella valores del entendimiento y la mesura, acto en donde se aprecia la jerarquía de la razón por sobre la materia. Tal como lo expresa Don Diego: “Yo no he buscado dinero, que dineros tengo; he buscado modestia, recogimiento, virtud.” (Fernandez de Moratin, 1875, 1.1.31). Al mismo tiempo, se aprecia en aquella línea una falta de tensión, la ausencia de choques contradictorios, entre el amor y el dinero, entre la materia y los afectos. “El dinero destruía el amor en el barroco; aquí, si no lo construye, lo afianza” (Busquets, 1983:71).

A su vez, en el mismo acto se sucede el conflicto entre Paquita y su madre, Doña Irene, por la resistencia que esta primera tiene ante la idea de casarse con Don Diego. En un sentido metaforología (como en la propuesta de Blumenberg), el nombre Paquita deviene de la feminización del apodo “Paco” que, acorde con la Academia Mexicana de la Lengua (s.f.), deviene de “Pater Comunitatis” (‘el padre de la comunidad’). Nombrar a Doña Francisca (sin incurrir en lo problemático que resulta pensar como “doña” a lo que actualmente es apenas una adolescente) como Paquita implica un deber ser en donde Doña Irene, en beneficio de la tradición, espera de su hija que le sea obediente, contraiga matrimonio, y, finalmente, devenga madre, sujeto servil y reproductivo. Un detalle tan importante como el nombre de la protagonista no debió ser una elección azarosa para Fernández de Moratín, razón por la cual el nombre “Paquita” en contexto de la obra conlleva a una potencial crítica a las tradiciones sociales de su tiempo.

En el segundo acto de la obra se produce la inversión del problema inicial: Don Diego considera la posibilidad de no casarse con Paquita para no representarle mal alguno: “Si usted no haya en mí prendas que la inclinen, si siente algún otro cuidadillo en su corazón, créame

usted, la menor disimulacion en esto nos daria á todos muchísimo que sentir” (Fernandez de Moratin, 1875, 2.5.18). “Don Diego trata a Francisca no como objeto o mercancía, como hace la madre, sino como ser independiente. Las monjas la han educado para ser sierva; él va a enseñarle a ser mujer libre” (Busquets, 1983:67). De este modo, es como el juego de la razón, siempre presente en el entramado de los actos, toma un giro dialéctico, se presenta un momento de antítesis en donde dos fuerzas chocan: los afectos y la razón de Don Diego, el amor de Diego y el (posteriormente manifiesto) amor de Carlos por Paquita. Sin embargo, como bien describe Busquets: “el amor por don Carlos es intenso y sincero, pero no lo bastante como para violar la ley suprema del orden burgués: la obediencia a los padres. Al valor de la obediencia se sacrificaría el valor subordinado del amor” (1983:74). Es entonces que el orden burgués sólo puede ser invertido por sus antiguos perpetradores, el triángulo amoroso debe llegar a un momento de síntesis.

Es finalmente en el tercer acto que el conflicto se resuelve. “El sí de las niñas quiere demostrarnos eso: que el amor entre joven y viejo no es posible no ya por la diferencia de edad, sino por ser imposible, antinatural, irrazonable que haya amor correspondido en estas condiciones” (Busquets, 1983:73). Es entonces que Don Diego permite el amor entre Don Carlos y Paquita, quedando en el proceso poco menos que muerto, quizás como una superación de la tragedia isabelina, quizás como una reivindicación al pathos que Aristoteles describe en su *Poetica*:

Yo pude separarlos para siempre, y gozar tranquilamente la posesion de esta niña amable; pero mi conciencia no lo sufre... ¡Cárlos!... ¡Paquita! ¡Qué dolorosa impresion me deja en el alma el esfuerzo que acabo de hacer!... Porque, al fin, soy hombre miserable y débil. (Fernandez de Moratin, 1875, 3.13.11)

A modo de conclusión, se considera que pocas palabras pueden agregarse a la reflexión de Busquets a propósito de la obra:

El sí de las niñas, obra postrevolucionaria de una revolución que no vio nunca España, muestra las dos caras aparentemente antagónicas de un mismo proyecto político, social, intelectual, estético y moral. El triunfo de la razón, el amor al saber, el conocimiento analítico-experimental, el retorno a los principios, el voluntarismo, el humanitarismo, el liberalismo político son patrimonio de una sociedad burguesa y conservadora, protagonista de uno de los mayores cambios que ha visto la historia de la humanidad y de la Revolución que consagró este mismo cambio. (1983:78)

## **Bibliografía**

AAVV (2024). Antología lírica de la cátedra.

Academia Mexicana de la Lengua. (s.f.). Pepe, Paco y Pancho: Hipocorísticos.

[Academia.org.mx](https://academia.org.mx).

<https://academia.org.mx/consultas/consultas-frecuentes/item/pepe-paco-y-pancho-hipocoristicos>

Busquets, Loreto (1983). “Iluminismo e ideal burgués en El sí de las niñas”, en *Segismundo*.

*Revista Hispánica de Teatro*, 17, 37-38, pp. 61-89. Disponible en:

[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/iluminismo-e-ideal-burgues-en-el-s-de-las-nias-0/html/ffbd1aa4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/iluminismo-e-ideal-burgues-en-el-s-de-las-nias-0/html/ffbd1aa4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html)

Glantz, Margo (2006). “El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana”, en

*Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*, México: FCE, pp. 578-588.

Martínez Mata, Emilio (2002). “Introducción”, en *Fernández de Moratín, Leandro. El sí de las niñas*. Madrid: Cátedra, pp. 9-60.

Paz, Octavio (1991). “Tintas en alas de papel”, en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Buenos Aires: FCE, pp. 384-404.

Rodríguez Cacho, Lina (2017). “La poesía y el teatro neoclásicos”, en *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII al XX*. Madrid: Castalia, pp. 59-94.

Sosa, Carlos Hernan (s.f.-a). Barroco (Cátedra de Introducción a la Literatura – UNSa).

[Diapositivas de clase]. Google Docs.

[https://docs.google.com/presentation/d/1GM\\_vCx6dgYUXGT1-KX7obLWFLN32AFgf/edit?slide=id.p1#slide=id.p1](https://docs.google.com/presentation/d/1GM_vCx6dgYUXGT1-KX7obLWFLN32AFgf/edit?slide=id.p1#slide=id.p1)

Sosa, Carlos Hernan (s.f.-b). Neoclasicismo (Cátedra de Introducción a la Literatura – UNSa). [Diapositivas de clase]. Google Docs.

<https://docs.google.com/presentation/d/1RLGpqmrO6JxpoiZPuY3aXhDOprohCQHA/edit?slide=id.p1>