

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

La figura del mundo en *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz

Tesis

que para obtener el grado de
Doctora en Letras
presenta

Rocío Olivares Zorrilla

Asesor:
Doctor José Pascual Buxó

Nota preliminar

Las peripecias de esta tesis han sido muchas desde el momento de su concepción. Para empezar, a pesar de que en México contamos con excelentes bibliotecas y fondos reservados, sus limitaciones de diversa índole y la tan absorbente docencia hicieron que su autora solicitase una beca para realizar la investigación pertinente en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ahí, asesorada espléndidamente por el Doctor Alberto Blecua, la tesis avanzó, por escrito, hasta su primer tercio, correspondiente a los aspectos filosóficos y símbolos más generales del *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, los cuales se presentaron ante un sínodo en 1993. En cuanto a la investigación bibliográfica, que complementó la ya realizada en México, por lo menos triplicándola, se realizó sobre todo en las bibliotecas españolas. Después de sólo dos años de estancia en España y de vuelta en México en 1994, la elaboración de la tesis tuvo que continuar a la par de la vida laboral. A fines de ese año, sólo dejando de laborar se pudo terminar de escribir el segundo tercio, correspondiente al aspecto emblemático del *Primero sueño*. Finalmente, después de haber vencido el plazo para la presentación de la tesis doctoral completa en la Universidad de Barcelona, su autora tomó la decisión de presentarla en la Universidad Nacional Autónoma de México. Con la investigación bibliográfica completa y ya dos tercios escritos, el último tercio se terminó de escribir a partir de junio de 1997 nombrándose como asesor al Doctor José Pascual Buxó. Concluida en noviembre de 1998 y examinada a principios de 1999, milagrosamente antes del movimiento estudiantil que duró un año, esta tesis obtuvo no sólo Mención Honorífica, sino también la Medalla Alfonso Caso –un premio al Mérito Universitario- a la mejor tesis doctoral en letras del año 1999.

Es preciso dar cuenta de los diversos registros de autoría que ha tenido el contenido de este trabajo. En la Ciudad de México, los registros, parte por parte, se realizaron en la Dirección General del Derecho de Autor en los años 1993, 1994, 1995, 1997 y dos en 1998. Además, en United States Copyright Office, The Library of Congress, en Washington, D. C., la tesis íntegra fue registrada en 1999.

Hoy, al cabo de diez años y de la publicación en actas de congresos y revistas especializadas de gran parte de los contenidos de esta tesis (leídos, comentados y hasta reproducidos a veces, de buena o mala fe, por algunos colegas), pueden señalarse como sus principales aportaciones las diversas referencias de las imágenes emblemáticas del poema a la tradición emblemática del Renacimiento y del Barroco; la identificación de este sueño poético con los sueños enigmáticos de la clasificación ciceroniana y su carácter de sueño verdadero; el concepto de *spiritus phantasticus* para explicar el papel de la fantasía como “ojo” en el poema, iluminado no sólo por su propia luz, sino por el intelecto agente; la vinculación del poema con el *Timeo*, con diversos conceptos de Aristóteles, con la tradición mística, con determinados pasajes de Nicolás de Cusa, de Luis Vives y de otros autores del universo cultural de Sor Juana nunca antes mencionados respecto a las imágenes de *El sueño*, además del concepto fundamental de la construcción emblemática integral del poema y no sólo la aparición de un par de emblemas aislados, como se creía anteriormente. Además se esboza una poética de Sor Juana centrada en los distintos modos de codificar sensaciones e

ideas, poética inherente no sólo al *Primero sueño*, sino al conjunto de su obra, en la cual signos y jeroglíficos de diversa índole lucen sus cualidades formales y simbólicas en el gran libro del mundo que Sor Juana heredó, siendo fundamental en su particular interpretación de éste el concepto de los *vestigia* del pensamiento cristiano, nombrados por ella “visos”. Es así como se detecta también una constante matemática en la poética de Sor Juana. En ella, las metáforas numéricas y las geometrías simbólicas construyen la particular figura del mundo de la poeta. Finalmente, las formas arquitectónicas como una particular curiosidad en la poesía de Sor Juana –aspecto no atendido por la crítica anterior- cierran estos atisbos, no finales, a la pasión por la forma que distinguió a Sor Juana y a la vez la hermanó con sus contemporáneos barrocos. Respecto al modo como los emblemas son integrados al discurso poético, aquí se esboza una hipótesis que ha sido desarrollada ampliamente en trabajos posteriores, proceso que aún continúa en el seno de la Sección Mexicana de la International Society for the History of Rhetoric.

Afortunadamente, a pesar de los obstáculos y bloqueos que esta tesis ha tenido que arrostrar, hay que mencionar la extraordinaria recepción de sus contenidos por el público estudiantil en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., donde son cada vez más los encaminados por las sendas aquí trazadas. Igualmente, la publicación de los artículos derivados de ella, como dije más arriba, ha logrado también su reconocimiento por los conocedores de la literatura del Siglo de Oro en España y otros países, además del que ya había obtenido por el sínodo de la Universidad Autónoma de Barcelona. Es precisamente en España, en la Universidad de Navarra, donde actualmente se coordina la nueva edición crítica de la obra de Sor Juana por el GRISO, estando a cargo de la autora de esta tesis la edición comentada del *Primero sueño*.

Quod scripsi, scripsi
Rocío Olivares Zorrilla
Ciudad de México, julio de 2009.

Tabla de contenidos

Introducción	5
Primera parte. Filosofía, hermetismo y sueño	
I. La pista del hermetismo. Neoplatonismo y escolástica	19
II. Microcosmos: <i>alpha</i> y <i>omega</i>	38
III. El universo del reloj humano: espíritus, humores y elementos	56
IV. La astrología y la armonía de las esferas	70
V. Conclusión de la primera parte	88
VI. Bibliografía citada	90
VII. Hemerografía citada	95
Segunda parte. <i>El sueño</i> y la emblemática	
I. Emblemática y poesía	97
II. Ojo, luz y forma	106
III. Pintura y emblemática	117
IV. Concepto y emblemática	128
V. La tradición emblemática	132
VI. El pórtico de <i>El sueño</i>	137
VII. <i>Festina lente</i>	146
VIII. Harpócrates	148
IX. El consilio del sueño	153

X. Las funciones del cuerpo: balanza, reloj, científica oficina y espejo	163
XI. La pirámide y las pirámides	171
XII. " <i>Nel troppo lume suo viene a celarsi</i> "	177
XIII. La nave	181
XIV. La cadena	184
XV. Alcides y Faetón	191
XVI. El Sol: rey de una parte	201
XVII. Conclusión de la segunda parte	205
XVIII. Bibliografía citada	209
XIX. Hemerografía citada	214
 Tercera parte. La figuración ya las figuras en la obra de Sor Juana	
I. Signos, jeroglíficos y enigmas: distintas formas de cifrar en la poesía de Sor Juana	217
II. La poética matemática en Sor Juana	
a. Metáforas numerales	253
b. Geometrías simbólicas	278
III. Sor Juana y la arquitectura sagrada	310
IV. Conclusión de la tercera parte	325
V. Bibliografía citada	329
VI. Hemerografía citada	334

Introducción

La aventura del conocimiento, una empresa del "*uomo universale*," es el principio con el que nos encontramos al referirnos a la visión del mundo en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Postulado predilecto del Renacimiento vigente en pleno siglo XVII, el conocimiento del mundo -meollo del *Primero sueño* o *El sueño*, como ella misma prefiere llamarlo en su *Respuesta a Sor Filotea*- debe considerarse, no obstante y más que nada, como propósito poético y como eje estructurador intratextual. El universo aristotélico-ptolemaico comenzaba a ser objetivamente caduco en el siglo XVII, pues aunque la tradición imperaba asentada en la teología cristiana, era un rumor a voces entre la gente culta que la Tierra no era el centro del mundo (verdad copernicana que la Iglesia tuvo finalmente que aceptar). Si Sor Juana adopta ese modelo del mundo lo hace porque sigue siendo el modelo vigente en el ámbito de la literatura. Sus particulares curiosidades y hallazgos en cuanto a observación científica -relatados en la *Respuesta*- quedan, así, como una actividad paralela a su obra poética en la que percibimos el eco de ese principio renacentista como norma de acción, ahora sí, en la realidad misma. Sus instrumentos científicos y sus largas conversaciones con Sigüenza y Góngora nos hablan de una curiosidad más que superficial.

Mas el universo de su obra es un "teatro del mundo," una escenografía cuya cohesión interna sostiene la cultura clásica y la perspectiva de la moral y la filosofía cristianas. Sus representaciones son simbólicas, opacas, están ahí para decirnos algo a través de su mutua relación. Y para decirnoslo, han suplantado al verdadero mundo que todos compartimos. De ahí que poco nos digan de una obra literaria los esfuerzos por disociar un elemento del conjunto para engarzarlo en el contexto externo de la obra. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando se alude al "método" de conocimiento mencionado en *El sueño* para referirlo a la teoría cartesiana. No hay nada en el conjunto dinámico de la obra sorjuanina que sostenga este predicado, que desprecia así la veta de significación que ofrece -como símbolo dentro del poema- el pensamiento aristotélico.

Ante tales falsas disyuntivas, cabe partir de ciertos principios generales en la interpretación poética. Primero, que para un adecuado estudio filológico no basta con la restitución de un texto y su comentario lingüístico, sino que esto sirve de base para percibir sus múltiples significados posibles, su relieve dimensional, en el que están entretejidos otros textos y subyacen otros códigos. Es decir, una comprensión de las condiciones históricas y culturales que rodean al texto, cuyas coordenadas debemos tratar de recuperar para apreciar la riqueza de la obra misma antes que nuestro "genio" individual como intérpretes. Segundo, que la propia actividad del historiador tiene una validez relativa, que los datos "positivos" sirven sólo como primeras aproximaciones y suelen ser meras hipótesis, y que si la propia historia está sujeta a una constante revisión, la polisemia del texto artístico lo está por partida doble. De poco sirve entonces querer demostrar que Sor Juana leyó -o no leyó- a Descartes, a Kircher o a Nicolás de Cusa sin observar con atención el comportamiento interno de los elementos textuales. Finalmente, lo único que tenemos en las manos es un puñado de signos que nunca acabaremos de asir cabalmente. Limitar, por tanto, el peso de las influencias directas en la interpretación final de un texto y considerar la identificación de analogías intertextuales sólo como acercamiento tentativo a la obra es un recurso que parece rendirnos frutos menos artificiales en la crítica poética y, por lo mismo, más gustosos cuando se demuestran tanto dentro del texto mismo, en la dinámica de sus distintas partes, como en el conjunto de la obra del poeta.

En la lírica novohispana del siglo XVI, la presencia de Gutierre de Cetina significó el punto de partida a una serie de poetas dentro de la vertiente culta que, como Francisco de Terrazas o Eugenio de Salazar, cultivó el soneto, la canción, la lira, la octava y la silva. La métrica italiana y los temas mitológicos y petrarquistas del Renacimiento imperaron por igual en las colonias coexistiendo con los géneros populares: romances, coplas, cantares, refranes y villancicos. Todos estos géneros y tópicos aparecen en la obra de Sor Juana, además de sus obras teatrales en verso -comedias, autos sacramentales, loas y entremeses- y su prosa -fundamentalmente la *Respuesta a Sor Filotea*, el *Neptuno alegórico* y la *Carta atenagórica*. El humanismo renacentista del XVI siguió vigente en el siguiente siglo. La dignidad de la persona humana, el poder civilizador de la cultura, el uso de la lengua latina aun por los indios educados por los frailes, todo esto se llega a palpar en la obra de la poeta, quien en sus romances satíricos, en sus

canciones, autos y loas, hace eco de las directrices culturales del siglo precedente. La obra de Luis Vives y Hernán Pérez de Oliva, gracias a la labor de difusión de Francisco Cervantes de Salazar, fue también un importante ingrediente de la cultura novohispana. Por su parte, en las órdenes religiosas como la dominica y la agustina, que se alternaron siempre, pacíficamente, en la cátedra de teología en la Real y Pontificia Universidad de México, la orientación escolástica fue vigorosa y, en el caso de los dominicos, rigurosa. Los agustinos se acercaron más al estudio de la Biblia y al enfoque platónico de San Agustín, pero siempre sobre la base de la escolástica. Los colegios jesuitas que se establecieron a fines del siglo XVI representaron una "puesta al día" en las preocupaciones educativas y científicas de la Nueva España. En los tiempos de Sor Juana, la influencia de la Compañía era ya decisiva, tanto cultural como políticamente, y en la propia vida de la poeta tuvo efectos no siempre positivos, como bien se sabe. Los ideales de la Contrarreforma pusieron coto, también en la Nueva España, a cualquier audacia. Así veremos, por ejemplo, antes del conflicto sobre su *Carta atenagórica*, cómo Sor Juana se pronuncia por la tesis de Eusebio Kino sobre el influjo negativo de los cometas en el hombre y su trayectoria infralunar sin alterar la pureza de los cielos, pese a que el otro contendiente en esta "justa de los cometas" era su gran amigo Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Las simpatías entre Sigüenza y Sor Juana datan de la juventud de ambos, cuando gozaban de la protección de los condes de Paredes, entonces virreyes de la Nueva España. Sigüenza y Góngora sustentó durante muchos años la cátedra de astrología en la Universidad e inició, contra viento y marea (nunca mejor dicho si nos atenemos a su personal biografía y a las tareas de Hércules que se le encomendaron o emprendió por cuenta propia), el cuestionamiento de los axiomas de las autoridades infundados en la experiencia o la observación. Dicha tendencia, incipiente pero firme en el sabio mexicano, rindió sus frutos en el siguiente siglo.

Es de suponer que el influjo de Sigüenza sobre Sor Juana fue importante considerando que frecuentemente sostuvieron conversaciones en el locutorio del convento jerónimo, donde solían darse cita con Sor Juana, en verdaderas tertulias, personajes nobles y sabios de su tiempo. En efecto, la insistencia de Sor Juana en los datos de la experiencia como principio de fe y su interés en la observación pragmática y no libresca del mundo físico -apreciable en muchos pasajes de la famosa *Respuesta...*- parecen indicar una afinidad intelectual entre ambos más profunda de lo

que podría inferirse de un ocasional soneto laudatorio a su adversario Kino. Pero Sor Juana siempre tuvo un gran respeto por las autoridades, llámense Aristóteles u Homero, San Jerónimo o San Agustín, Santo Tomás o Buenaventura. Su rebeldía era más bien metafísica y tenía como meta real el objetivo difuso, indefinido de los poetas.

Una ciega con dos ojos como soles en la mano escribiente, Sor Juana recorre así el sinuoso camino de la silva. *El sueño* es una de sus dos incursiones en este género. La otra, dedicada al conde de Galve, es una poesía laudatoria de 142 versos cuya hipérbasis y metáforas anteceden al poema filosófico. El estilo gongorino ha merecido una prosificación de Alfonso Méndez Plancarte en su edición de las obras completas de Sor Juana. De los 975 versos de *El sueño*, la tercera parte son heptasílabos, proporción importante en la tradición del género,¹ que tuvo su época de auge a partir de las *Soledades* de Góngora. Según la caracterización de la silva que hacen Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez,² es precisamente sobre la base de este modelo como la orientación épico-descriptiva muestra más cohesión en el Barroco. Estos críticos incluso llegan a utilizar el término "silva-soledad," un nuevo género carente de valor pragmático manifiesto, es decir, sin un destinatario preciso, que lo distingue de la poesía petrarquista, de la églogas renacentistas y de los géneros neoclásicos (odas, elegías, sátiras y epístolas). La retórica culterana es otro de sus rasgos distintivos y el breve desarrollo del género ha dejado como únicas muestras memorables: "el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas y el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, aunque se pueden reseñar otros poemas de carácter más o menos epigonal: los *Ocios de la soledad* de Polo de Medina, las *Silvas de todo el año* de Ginovés o *Las cuatro estaciones del día* de Agustín de Salazar y Torres,"³ éste último un poeta novohispano cuya discípula más aventajada fue Sor Juana. Robert Jammes delinea a su vez ciertas características estilísticas de las *Soledades* que comparte *El sueño*:

¹ Ma. Teresa Hernández Cano, "'Selectae Silvae', pequeño muestrario de un gran laberinto," en *La silva*, p. 75.

² "En el espacio de la épica... la silva descriptiva adquiere un lugar de privilegio en la huella de las *Soledades* gongorinas. En esta casilla cabe situar el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas, la "Silva" de Colodrero Villalobos, la incluida en el tomo III de la *Dulce Miscelánea* por Francisco Calderón Ocampo, el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz o composiciones de Polo de Medina como los *Ocios de la soledad*." En *ibid.*, "La silva entre el metro y el género," p. 47.

³ *Ibid.*, pp. 50-51.

Todos habrán visto, en cualquier manual de historia del arte, algunos de esos "lienzos de Flandes" a los que se refiere el Abad de Rute. Recordaré, por ejemplo, de Pedro Brueghel el viejo, *La caída de Icaro* (de hacia 1558), en el que se ven campos, árboles, montes, un labrador con su caballo y su arado, un pastor con sus ovejas, el mar, un pescador, un barco grande, otros más pequeños, ruinas, islas, acantilados, un puerto, etc.... Estos "lienzos de Flandes" materializan perfectamente, a mi parecer, y expresan de manera gráfica lo que podía ser el proyecto literario de Góngora en el momento de empezar la redacción del poema, aquella proliferación en su mente de paisajes, plantas, animales, personas, escenas o detalles reducidos que él quería expresar.⁴

La sucesión de pasajes emblemáticos en *El sueño* corresponde también a esta metáfora del "lienzo de Flandes." En él, por ejemplo, los nombres de los objetos de la descripción, como en las *Soledades*, son sustituidos perifrásticamente. Este recurso gongorino convierte la descripción lineal en un entramado de acertijos que nunca salen sobrando, porque sólo podemos identificar los objetos mediante las metáforas que los sustituyen.⁵ Según Georgina Sabat de Rivers, los aspectos gongorinos de *El sueño* han sido prácticamente agotados por Eunice Joiner Gates y Alfonso Méndez Plancarte.⁶ Sin embargo, ambos estudios, el primero un artículo de 1939 y el segundo la edición de 1951, preceden la obra de Sabat. En 1982, Rosa Perelmuter Pérez explora sistemáticamente la hipérbasis y los cultismos de *El sueño* refiriéndolos a las retóricas de la época.⁷ Si bien ha quedado en su libro definitivamente establecida la filiación de Sor Juana con Herrera y Góngora, Rosa Perelmuter hace un conjunto de observaciones muy interesantes sobre su relación con el conceptismo, lo que constituye una novedad. Desde la poética de Aristóteles hasta Baltasar Gracián, las nociones de enigma y concepto como "agudeza en cifra" son asociadas por la autora, quien señala la calidad enigmática de *El sueño*. Lo cierto es que el aspecto lingüístico-retórico del poema ha sido profusamente estudiado en distintos momentos del presente siglo.

⁴ "Función de la retórica en 'Las Soledades'," en *ibid.*, pp. 214-215.

⁵ "...¿cómo evitar que el poema llegue a ser una sucesión de pequeñas descripciones, de cinco a diez versos cada una, ensartadas en el hilo de las andanzas del peregrino? Pues describiendo sin describir. Y uno de los recursos más eficaces para conseguirlo es la perífrasis: en la medida en que, gracias a la perífrasis, la descripción sustituye a la palabra propia, deja de ser algo sobreañadido, excusado, pesado; viene a ser el mismo concepto de que se trata, ya que sin ella no sabríamos de qué se trata." *Ibid.*, p. 219.

⁶ Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de SJIC. Tradiciones literarias y originalidad*, p. 18.

⁷ *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primero sueño"*, pp. 27-28.

La investigación de Sabat de Rivers sobre el parentesco tópico de *El sueño* es otro hito en la crítica sorjuanina. Ya en 1969,⁸ Sabat de Rivers recordó la alusión de Garcilaso, en su *Segunda égloga*, a la puerta ebúrnea de los sueños engañosos que se menciona en la *Odissea* y en la *Eneida*.⁹ También la *Oda a Felipe Ruiz* de Fray Luis de León es recordada en otro ensayo.¹⁰ En ella, Fray Luis vislumbra su alma en la eternidad contemplando el mundo: "Veré las inmortales / columnas do la tierra está fundada... / ...de do manan las fuentes, quién ceba y quién bastece los ríos / las perpetuas corrientes... / ...y de allí levantado / veré los movimientos celestiales..."¹¹ Es, efectivamente, el mismo género de visión del "inmenso cúmulo" de "todo lo criado" que tiene el alma en *El sueño*. La música de las esferas es otro tópico platónico y pitagórico que comparte Sor Juana con Fray Luis.¹² Hay que tener en cuenta que la imitación era una prestigiosa norma literaria de la época, y abastecerse de la poesía de los considerados poetas excelsos era el punto de partida para ofrecer la propia variante. No por eso es legítimo pensar que el poema no responde en absoluto al mundo interno del poeta o que carece de originalidad. Por el contrario, es una interiorización del entorno poético en el que participa. Pero Georgina Sabat de Rivers va más allá de las afinidades evidentes -aunque tan importantes que es imposible dejar de mencionar, como la de Fray Luis. *La primera noche de un crepúsculo a otro*, de Francisco de Trillo y Figueroa, ha sido objeto de una cuidadosa comparación con la mayoría de los tópicos sorjuaninos de la invasión de la noche y el despertar del mundo, con lo cual sólo quedan libres de toda influencia poética directa los numerosos versos centrales referentes al sueño del alma.¹³

⁸ "A propósito de SJIC: tradición poética del tema "sueño" en España," p. 174.

⁹ En el primer capítulo abordaré con más detalle este tópico.

¹⁰ "Sor Juana y su *Sueño*: antecedentes científicos en la poesía española del siglo de oro," pp. 194-195. Este trabajo y el anterior fueron recogidos en su libro. Ver nota 6.

¹¹ *Poesía completa*, pp. 189-191.

¹² *Oda a Francisco Salinas*, en *Poesía completa*, pp. 164-166. Al respecto, Sabat de Rivers comenta que Fray Luis señala el aspecto paradójico del sueño: "...es muerte, pero que da vida eterna, puesto que lo acerca a Dios..., es 'dulce olvido', desmayo, el no ser irresponsable, pero este olvido no es 'no cuidar de su suerte,' sino procurarla. Y hay decepción al volver a la realidad del 'bajo y vil sentido' al despertar, completando así el recorrido: armonía que invita al sueño; sueño, despertar. Este sueño es la verdadera vida para el poeta, la gran aspiración de su alma conseguida a través de la música, su 'bien,' como el amor, aquí divino (vv. 46-50)." *El "Sueño" de SJIC...*, p. 38.

¹³ "Trillo y Figueroa y *El sueño* de Sor Juana," p. 775.

Más lejana parece la relación que propone Sabat de Rivers con *La Arcadia*,¹⁴ de Lope de Vega, en cuyo quinto libro, una mujer "sabia" y "cuidadosa mágica," Polinesta, muestra a los pastores un libro de astrología cuyas descripciones¹⁵ coinciden, según Sabat de Rivers, con las que aparecen en distintas partes de la poesía de Sor Juana. Pero éste era un tópico muy extendido en el Siglo de Oro, por lo que en todo caso, Lope y Sor Juana se hermanaron en una gran familia.

La aportación de Georgina Sabat de Rivers ha sido monumental. Incluso hallazgos poco comunes, como un compendio de filosofía aristotélica en verso, le han servido para ubicarnos el poema dentro de su contexto cultural.¹⁶ También es poco lo que queda por decir después de esta ardua labor de análisis y comparación intertextual. Sin embargo, los parentescos ideológicos del poema identificados por diversos críticos han presentado, como es de suponer, numerosas controversias.

En 1941, Karl Vossler publicó en alemán una crítica titulada *El mundo en sueño. La décima musa de México*.¹⁷ Siete años más tarde apareció en español "La décima musa de México, SJIC,"¹⁸ En sus comentarios, Vossler alude a los "genios crepusculares" en relación con Sor Juana, señalando entre mil detalles de observador, que la falsa modestia es uno de sus rasgos

¹⁴ "Sor Juana y su *Sueño*...", pp. 199-200.

¹⁵ "Agradó a los pastores en extremo el libro, porque fuera de que las respuestas eran todas en verso, tenía pintados de sutil iluminación los signos y planetas, véase el Aries con su vellocino de oro, el Tauro con sus famosas estrellas, el Géminis abrazado, en que se conocía la gran hermosura de su madre Leda; el Cancro verdinegro, el León ardiente, la Virgen con sus rubias espigas, la Libra de bruñida plata, igualadora de las noches y días; el Escorpión de naturaleza fría y húmeda; el Sagitario que mató a Alcides, y el Capricornio seco y femenino, el Acuario con sus vertientes urnas, y los Peces con sus escamas de diamantes... Los planetas se vían de artificiosa mano con sus insignias; allí estaba Saturno comiéndose los hijos, Júpiter con su rayo, Marte con su framea o lanza, el Sol en su carro de oro, Venus con sus palomas, Mercurio con su caduceo, y la Luna con sus tres formas." Lope de Vega, *La Arcadia*, BAE, p. 125.

¹⁶ "Sor Juana y su *Sueño*: antecedentes científicos...", pp. 186-204. Se trata del *Compendio de toda la philosophia de Aristóteles traducida en metro castellano*, del benedictino Fray Canales (Stella, 1547; reimpresso por Antonio Pérez y Gómez, Cieza, 1967). Sea como fuere, pues las posibles fuentes de la filosofía aristotélico-escolástica eran variadas en la época, el hecho es que le son propios los tópicos sobre la constitución del universo, los planetas y cometas, el alma con sus potencias, los sentidos exteriores e interiores del hombre y la formación de vapores y espíritus dentro del cuerpo humano. Todos estos motivos son frecuentes en la obra de Sor Juana y la mayoría de ellos forman parte de *El sueño*.

¹⁷ *Die Welt im Traum, eine Dichtung der "Zehnte Muse von Mexico"*, Ulrich Riemerschmidt, Berlin, 1941. Ha sido traducido como prólogo de la edición del *Primero sueño* de Buenos Aires, 1953.

¹⁸ Incluido en *Escritores y poetas de España*, pp. 103-129.

temperamentales, así como el gusto por las aventuras y la ausencia total en ella de alguna inclinación mística. Sus conocimientos, nos dice, abarcaron diversas ramas de la ciencia desde los estrechos límites de su celda:

En la metrópoli, en Madrid, Toledo o Salamanca, se poseían, desde hacía siglos, los tesoros de la cultura que nuestra poetisa se veía obligada a alcanzar en Méjico por sus propios medios. La frescura que hay en su afán de saber; su gusto por las teorías anticuadas desde hacía tiempo, tales como el sistema de Tolomeo; su curiosidad por la mitología antigua y la física moderna, por Aristóteles y Harvey, por las ideas de Platón y por la linterna mágica de Kircher, su obstinación ingenua y caprichosa sin criterio alguno de selección, en una palabra, su diletantismo, no hubieran encontrado en las severas y pusilánimes Universidades de la vieja España ningún favorable ambiente.¹⁹

Vossler destaca como motivos principales de la obra de Sor Juana la *admiratio* y el *concentus* -la admiración ante las cosas del mundo y la sinfonía o concierto entre los elementos que componen sus obras.²⁰ Estos ensayos de Vossler se ven complementados con sus anotaciones a *El sueño*, entre las cuales mencionaré más adelante la relativa a las pirámides de luz y sombra. Sólo Alfonso Méndez Plancarte, en su edición a las obras completas de Sor Juana, concluida por Alberto G. Salceda, ha superado, aprovechándola, la labor del crítico alemán. Las notas de Méndez Plancarte -cuyos conocimientos de la obra de Ovidio, la Patrística y la poesía del Siglo de Oro han arrojado definitiva luz sobre el poema- establecen la deuda de Sor Juana con la filosofía escolástica. No es posible una lectura seria de la obra sorjuanina que no parta de la edición que de ella hizo Alfonso Méndez Plancarte. No obstante, hay más qué decir sobre ella de lo que comenta con utilísima erudición el gran filólogo mexicano.²¹

¹⁹ "La décima musa...", pp. 121-122.

²⁰ *Ibid.*, pp. 124-127.

²¹ "Sor Juana's *Dream* is an Aristotelian-Thomistic explanation of the nature of human knowledge. Man is higher than the other animals, whose knowledge is restricted to the evidence of the senses, and lower than the angels, those pure spirits who by their nature intuit the reality of things. Man is a 'triple composition' (v. 655) since in addition to his own rational nature he possesses the natures of the plants and animals; but man's animal condition is a *haughty baseness* (v. 694) for through his intellect he can rise above all visible creation." Gerard Cox Flynn, *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 27. Este crítico ha contribuido a hacer el análisis del tomismo de Sor Juana, aunque aún está incompleto. Ver también "A revision of the philosophy of SJIC", 1960.

En 1954, Robert Ricard hizo una contribución básica a la crítica sorjuanina.²² En su ensayo, el conocido investigador establece un cierto número de fuentes clásicas y renacentistas de *El sueño*:

Para no referirme más que a la literatura española, el *Sueño* de Sor Juana no tiene mucho en común con el sueño de Don Quijote en la *cueva de Montesinos*, ni con los *Sueños* de Quevedo, ni con el tema de *La vida es sueño* de Calderón, ni siquiera con el *Somnium* en el cual, en el siglo XVI, Juan Maldonado describe la América cristiana e idílica que vio en sueños... Solamente podemos encontrar en el poema de Sor Juana un eco muy débil de una conocida *Silva* de Quevedo, *El Sueño*, el cual, por otro lado, trata del sueño y no del ensueño. Me refiero entonces a otra cosa. Me refiero a otra tradición, en donde el sueño mismo es descrito por su valor didáctico, de una manera que tiene cierta relación con el género medieval de la visión. Es la tradición del *sueño filosófico*. Este sueño relata frecuentemente una ascensión, de la cual proviene su nombre de sueño *de Anabasis*, y en la que el *Corpus hermeticum* ocupa un lugar importante en su historia y su desenvolvimiento. Sor Juana debió conocer esta tradición, y ella conoció sin lugar a dudas su representante más ilustre, el *Sueño de Escipión* de Cicerón...²³

Entre las aportaciones de Vossler, Méndez Plancarte y Ricard quedan asentados los ejes sobre los cuales girarán numerosas disertaciones y polémicas sobre la presencia de símbolos e ideas herméticas en *El sueño*, además de sus fuentes neoplatónicas y escolásticas. Elías Trabulse, Octavio Paz, José Pascual Buxó, Marie-Cécile Benassy-Berling, Georgina Sabat, todos ellos y aun otros han bordado sobre las tradiciones a las que se suscribe "El sueño." No obstante, apoyan limitadamente sus hipótesis en una consideración del resto de la obra de Sor Juana. Por su parte, la cuestión del hermetismo como presencia subyacente en el poema ha suscitado desde la sola mención de la linterna mágica del *Ars magna lucis et umbrae*, de Atanasio Kircher, hasta la supuesta ingerencia en *El sueño*, también, del *Iter extaticum*, el *Oedipus Aegyptiacus* y los *Musurgia universalis*. Es más difícil aún demostrar que Sor Juana conoció el *Corpus hermeticum*, pero pudo hacerlo a través de otros autores. Es distinto con

²² *Une poétesse mexicaine du XVIIe siècle: SJIC*, Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1954. Este ensayo ya sido traducido por Antonio Marquet para la *Revista de la Universidad de México*, XXX, 4, dic-ene, 1975, pp. 25-32; esta es la versión que citamos.

²³ *Ibid.*, p. 30.

Kircher, pues como veremos en el siguiente capítulo, Sor Juana lo nombra en su *Respuesta...* aludiendo a su obra *De magnete*, así como en un soneto mencionando su *ars combinatoria*. En fin, la linterna mágica que aparece en *El sueño* como metáfora de la fantasía fue creación del jesuita "Quirquerio." En todo caso, la discusión se ha centrado en la magnitud de la influencia, pero nadie ha dudado de ella. Benassy-Berling dedica un buen número de páginas al problema e incluye facsímiles de la obra kircheriana.²⁴ La problemática de fondo es que al poner los acentos es fácil hipostasiar los contenidos de una obra, es decir, tomar una parte por el todo y minimizar las demás.

José Gaos ha observado muy agudamente el significado profundo de *El sueño* en su ensayo *El sueño de un sueño*, de 1960, que hoy por hoy se considera fundamental en la crítica sobre el poema. Ahí, el filósofo compara, decantándolas, las ideas contenidas en *La vida es sueño* y *El sueño*:

Hay el plano del sueño de la naturaleza toda, que duerme en la noche.
De este plano se destaca el del sueño fisiológico.
Ambos planos del sueño no son más que un marco para la vida de vigilia intelectual del alma. Pero esta vida consiste en soñar.
Y lo que sueña es que el afán de saber, animador de la vida real de los seres humanos en cuanto humanos, es un sueño.
Hay, pues, el plano del sueño que es la vida y el plano del sueño que sueña que la vida es sueño.
A primera vista puede parecer más profundo el plano del sueño que es la vida, por encajado, como último término, en el plano del soñar eso mismo.
Pero en realidad el plano más profundo es aquel en que se encaja el del sueño que es la vida; el de soñar esto mismo.
Sueño es la vida, la vida toda, ha enseñado en forma definitiva el poeta dramático.
Sueño es, en especial y colmo, la vida intelectual, hasta el punto de que su mismo no ser sino sueño es cosa soñada, es sueño..., enseña, mas concluyentemente, más radicalmente aún, la poetisa filosófica.²⁵

Este ensayo ha sido considerado -por su minucioso y certero análisis- como una de las mejores interpretaciones del poema y, de hecho, merece ser mejor conocido en una publicación

²⁴ *Humanismo y religión en SJIC*, pp. 131-156 y 411-421.

²⁵ "El sueño de un sueño," p. 68.

de más amplios alcances. Él le ha dado pie a Sabat de Rivers para abundar sobre el "magisterio del sueño" en esta obra de Sor Juana,²⁶ rescatando algo que Gaos omite: "el valor del acto en sí" de remontarse siempre a pesar del abatimiento. El sueño que es la vida no sólo enseña a bien morir, sino también a bien vivir.

En el presente trabajo no pretendo añadir más de lo que ya se ha dicho sobre el significado global del poema, sino esbozar la figura del mundo que subyace en él, observando las posibles significaciones de las metáforas así como la correspondencia de éstas con las del resto de su obra. De tal suerte, he dividido el ensayo, en tres partes principales correspondientes al aspecto filosófico-científico del poema en el contexto de la obra sorjuanina, al aspecto emblemático del mismo y al aspecto simbólico de la obra de Sor Juana. Cada una de esas partes o grandes capítulos se divide en incisos. El primer capítulo contempla las cuestiones de hermetismo, neoplatonismo y escolástica, así como la idea del microcosmos y la fisiología a la que se adscribe Sor Juana, culminando con el marco general de la armonía de las esferas. En el segundo capítulo, que tiene varios incisos introductorios sobre las cuestiones de la luz, el ojo y la pintura, me centro en el análisis de *El sueño* a la luz de la literatura emblemática contemporánea a Sor Juana. Finalmente, en el último capítulo intento una exploración de la naturaleza simbólica de la poesía de Sor Juana así como de dos artes liberales destacables en la temática de su obra: la aritmética y la geometría. Como corresponde a este capítulo el aspecto formal y simbólico, termina con el tema sorjuanino de la arquitectura sagrada. He utilizado para este trabajo la edición de las obras completas de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda.

¿Por cuál de las dos puertas -la córnea o la ebúrnea- ha pasado *El sueño* de Sor Juana? He aquí un juego intelectual deliberado por parte de la poeta: un enigma. Tiene razón José Gaos: el sueño del alma se resuelve en fantasmas que desaparecen con la luz del día. Todo ha sido un simulacro. Pero la conciencia de este simulacro hace del sueño algo verdadero, puesto que el alma ha soñado cuán vano es querer conocerlo todo y la inconsistencia misma de ese sueño como sueño. Sueño engañoso y verdadero a la vez, su poema nos ancla en la perplejidad instantánea del amanecer. Cicerón decía que los sueños figurados por los poetas no difieren en

²⁶ "A propósito de SJIC...", p. 195.

nada de los verdaderos.²⁷ Es verdad: el conocimiento total del mundo es un suplicio de Tántalo. Si así es, entonces quizá *El sueño* tenga en sí mismo, en su escritura, su propio referente. En su carta a Sor Filotea, Sor Juana escribe sobre su incontrolable inclinación a la poesía incluso cuando dormía: *...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....*²⁸

La figura del mundo en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, y concretamente en su poema más importante, *El sueño*, es una simbiosis de sustratos diversos que la convierte en un producto ambiguo. Es una figura, también, en la que un *mapamundi* se despliega ante nuestros ojos como representación deliberadamente distorsionada: críptica. Un jeroglífico. *El sueño*, con el emblema de las dos pirámides -una de luz y una de sombra- nos desconcierta planteándonos un enigma. El poder del intelecto es insuficiente en el poema para descifrar el jeroglífico del mundo, y el Faetón del atrevimiento y el fracaso es el símbolo de este sueño del conocimiento. Las imágenes y los asuntos centrales del poema son la pirámide de luz -el alma- y la de sombra -la Tierra o el mundo sublunar; el problema del intelecto agente aristotélico y platónico; la metáfora del viaje -o vuelo- del alma, y una visión del universo que oscila entre dos centros: el hombre y Dios. Las representaciones del alma de la escolástica y del neoplatonismo renacentista, así como los datos, sobre todo mitológicos, de la antigüedad clásica y las concepciones de la patrística y del misticismo estoico y gnóstico, además de las elucubraciones viejas y modernas y el experimentalismo, nos conforman un deliberado catálogo del conocimiento del mundo. Compleja y lúcida, al mismo tiempo, la imagen del mundo del poema es coherente en todas sus partes para decirnos algo preciso con los fantasmas evanescentes de un sueño.²⁹ Particularmente

²⁷ "Haec, etiamsi ficta sunt a poeta, non absunt tamen a consuetudine somniorum." Cicero in twenty-eight volumes, XX, *De divinatione*, I, XXI.

²⁸ *Obras completas*, t. IV, p. 460.

²⁹ Luis Villoro observa sobre la lucidez de Sor Juana: "...donde se manifiesta con mayor fuerza la distancia exacta de Sor Juana ante su mundo, es en su obra más acabada, el *Primero sueño*. Tanto por su forma como por sus temas el poema obedece a los parámetros del siglo. En un sueño, se vuelve consciente la figura del mundo de Sor Juana. Al hacerse patente, se muestra como un todo limitado que no puede rebasarse, la conciencia lúcida del mundo lo revela

llama la atención el "despertar" del alma vuelta al cuerpo además de su fracasado intento por dilucidar el universo. El restablecimiento de la armonía al final de *El sueño* significa la resolución de una lucha antagónica. Triunfa la *luz judiciosa* que devuelve al hombre el despertar, la conciencia y el libre albedrío. Se trata, con todo, de un final, si no feliz, sí inmensamente prometedor. No se ha tratado de una subida mística. En su ascenso Sor Juana tiene la vista curiosa puesta en las cosas del mundo. Es un ascenso cognoscitivo, filosófico. Los peldaños de su escala son una herencia occidental, tampoco los ha creado ella. Humores, espíritus y esferas son el lenguaje común de los poetas de su tiempo.

Aristóteles, Platón, Macrobio, Santo Tomás, León Hebreo, Kircher, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Góngora, Calderón... todos ellos son sucesivas capas de un sedimento nutricional. Lo peculiar de *El sueño* son los nítidos cuadros mediante los cuales Sor Juana nos quiere comunicar este antiguo arcano: el dedo de Harpócrates pidiendo sigilo, el águila real dormitando, la relojería de las entrañas humanas, la contemplación pasmosa de todo el mundo en una sola mirada, la noche que huye pisando su propio manto... En la *silva* de *El sueño* somos testigos de un tránsito vertiginoso por una selva de signos elegidos y dibujados en un vaso nuevo para una vieja idea.

Mucho hay todavía por decir sobre la obra de Sor Juana y sobre este poema que ella llamó *El sueño*, singular en las letras mexicanas así como en todo el panorama de la poesía del Barroco. Varios puntos pueden señalarse: la multiplicidad de sus fuentes conceptuales -es decir, su eclecticismo-, y la trabazón de ideas ortodoxas y heterodoxas en una imagen ambigua sobre la verdad del sueño intelectual; la vieja idea pitagórica de la armonía de las esferas como punto de referencia constante; el papel del silencio como referente oculto del poema y su valor enigmático. En esta figura en la que se descubre un orden, y en que ese orden lo da la perfección

como prisión... la situación precisa de una obra dentro de su mundo, da testimonio de sus creencias básicas, pero no se limita a reiterarlas. En su obra, esa imagen del mundo se vuelve conciencia al llevarla hasta sus límites. Hacer consciente una prisión mental es el primer paso para incitar a abandonarla. Pero Sor Juana no podía saltar sobre su propia figura del mundo, para ello hubiera tenido que apoyarse en el vislumbre de otra figura alternativa y su sociedad estaba del todo cerrada a ella: en su intento, como Faetón, sucumbe. Su fracaso es signo de un orden social sin porvenir, sin salida. Pero en su fracaso, pone a la luz las barreras de su propio mundo y señala la posibilidad de rebasarlas." "La figura del mundo," p. 26.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

del círculo, todas las cosas, así como todos las formas de conocimiento, están íntimamente vinculadas como si se tratase de una gran cadena. Sor Juana, salvadas las diferencias, no deja de parecerse a los simbolistas y surrealistas. Los vasos comunicantes de su poesía con la ciencia y otras disciplinas nos plantea problemas sumamente atractivos desde una perspectiva moderna. Poema para el placer estético, para el juego de las significaciones, *El sueño*, no ha agotado todavía nuestra curiosidad.

Primera parte. Filosofía, hermetismo y sueño

I. La pista del hermetismo. Neoplatonismo y escolástica

Mencionamos en la introducción que Robert Ricard ubicó la larga silva de *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, dentro de una antigua tradición conocida como "sueño filosófico." El sueño es un tópico cultivado desde la Edad Media. Igualmente lo encontramos en los poetas españoles del siglo XVI. Garcilaso y Herrera aluden a un pasaje de la *Odisea* que menciona Porfirio y, a su vez, Macrobio. En el "antro de las ninfas" o gruta de las náyades, donde las aguas fluyen siempre, hay una puerta córnea y otra ebúrnea. Por la de marfil bajan las almas de los mortales, y por la córnea ascienden aquellos que, despierta la fantasía en un sueño, se acercan a las regiones celestes. Tracemos una trayectoria reversiva a partir de Garcilaso y Herrera. En la *Segunda égloga*, Albanio habla de un sueño engañoso que va "volando" por la puerta ebúrnea:

¿Es esto sueño, o ciertamente toco
la blanca mano? ¡Ah sueño! ¿estás burlando?
Yo estábate creyendo como loco.
¡Oh cuitado de mí! Tú vas volando
con prestas alas por la ebúrnea puerta:
yo quédome tendido aquí llorando.
¿No basta el grave mal en que despierta
el alma vive, o por mejor decillo,
está muriendo el alma incierta?³⁰

La idea original de que por esta puerta "bajan" las almas de los mortales -es decir, encarnan- se identifica con el sueño falso o ilusorio. Herrera comenta este pasaje explicando que el marfil significa los dientes y la boca, y puede ser engañoso porque "lo que se habla puede ser falso." En cambio, la otra puerta...

³⁰ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, "Egloga II," p. 174. Estos versos de Garcilaso ya han sido citados comentando *El sueño* de Sor Juana por Georgina Sabat de Rivers, en "A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz: tradición poética del tema *sueño* en España," p. 174.

...es de cuerno, y denota los ojos, que son de aquel color y más duros que los demás miembros, como los que no sienten frío, según dice Tulio en el 2 de la *naturaleza de los dioses*. Por esta puerta sale la verdad, que es por la vista; porque lo que vemos sin duda es verdad. Y así se le atribuyen los sueños verdaderos, que dicen los poetas; porque el cuerno adelgazado se hace perspicuo y transparente.³¹

Macrobio, ampliamente conocido en la Edad Media por su *Comentario al sueño de Escipión*, atribuye lo engañoso del marfil a su densidad y opacidad. En cambio el cuerno, al ser tallado, se vuelve transparente:

Latet, inquit, omne verum; hoc tamen anima, cum ab officiis corporis somno ejus paululum libera est, interdum aspicit; nonnunquam tendit aciem, nec tamen pervenit: et, cum aspicit, tamen non libero et directo lumine videt, sed interjecto velamine, quod nexus naturae aligantis obducit.³²

Según la distinción que establece Macrobio, el alma de Sor Juana parece vislumbrar (*aspicit*) la verdad por la puerta de cuerno, aunque sin poder aprehenderla. Pero al final vemos desvanecerse "las fantasmas" de su sueño, como si sólo lo hubiese oteado sin calar su velo, y se trataría entonces de la misma puerta ebúrnea de la que nos habla, desencantado, Garcilaso. Es posible, como dije, que Sor Juana fuese deliberadamente ambigua a este respecto.

Los sueños engañosos tienen un origen remoto en el pasaje de la *Odisea* en que Penélope le dice a un Ulises disfrazado que los sueños son oscuros y ambiguos; los que nos llegan por la puerta de marfil...

...nos engañan trayendo palabras que no se realizan; los restantes, empero, que cruzan el cuerno pulido se le cumplen de cierto al mortal que los ve...³³

³¹ *Ibid.*, Comentarios de Herrera, p. 508.

³² En la traducción francesa del siglo XIX se acota el texto latino. Macrobie, *Oeuvres complètes*, p. 16. En la traducción moderna al inglés de Stahl se lee: "...the soul, when it is partially disengaged from bodily functions during sleep, at times gazes and at times peers intently at the truth, but does not apprehend it; and when it gazes it does not see with clear and direct vision, but rather with a dark obstructing veil interposed..." *Commentary on the dream of Scipio*, p. 92.

³³ *Odisea*, canto XIX, p. 419.

Virgilio vuelve a mencionar esto en su *Eneida* (VI, 893-896), y Porfirio lo comenta, antes que Macrobio, identificando el engaño ebúrneo con el viento Bóreas o región septentrional, siempre húmeda, por donde las almas bajan encarnándose, es decir, "humedeciéndose." La otra puerta -la del viento Noto o región meridional- es seca y ardiente y sólo pasan por ella los "inmortales." Desde luego, explica Porfirio, nuestras almas son tan inmortales como los dioses.³⁴

El tópico del viaje del alma es muy antiguo. En los primeros siglos de la era cristiana eran frecuentes los textos sobre los sueños en los que el alma viaja, conocidos como "sueños de anábasis." El *spirito peregrino* de Dante en la *Divina comedia* es un ejemplo culminante de esta tradición.³⁵ Estos sueños verdaderos, sueños ascensionales o "de anábasis," son a los que corresponde la jornada astral del alma protagonista en el poema de Sor Juana.

Sobre las probables fuentes de estas ideas para la autora, hay que señalar las que se encontraban en las estanterías de su celda en el convento de San Jerónimo. Ciertos textos representativos de la tradición del "sueño de anábasis" fueron con gran margen de seguridad de su conocimiento. Tales son la *República* de Cicerón, con su "Sueño de Escipión" en el remate, y el *Comentario al sueño de Escipión*, de Macrobio, que formaron parte de su biblioteca según las investigaciones a este respecto de Ermilo Abreu Gómez.³⁶ Pero también en el ámbito hispánico hay ejemplos de este subgénero de la literatura humanista. La *Visión delectable...*, de Alfonso de la Torre y la *República literaria* de Diego Saavedra Fajardo son dos ejemplos. Ambos textos

³⁴ Porfirio, *La gruta de las ninfas*, pp. 7-11.

³⁵ Paz, pp. 473-474.

³⁶ Abreu Gómez, *SJIC, bibliografía y biblioteca*, pp.342, 343, 357 y 360. Este conocido sorjuanista fue el primero que hizo un estudio detallado y sistemático sobre la biblioteca de Sor Juana, sólo complementado por Benassy-Berling. Hasta ahora, todos los críticos han coincidido en respetar los criterios básicos de Abreu para hacer un esbozo hipotético de ella, y su trabajo, en todo caso, sólo se ha considerado incompleto. "La biblioteca que llegó a poseer Sor Juana puede reconstruirse -hasta donde humanamente es dable intentar este propósito- valiéndose de cinco recursos, a saber: a) Por las citas y alusiones a libros y autores esparcidas en sus obras; b) por los títulos que aparecen en sus retratos antiguos; c) por la nómina de los autores incluidos en las obras enciclopédicas que conoció; d) por la evidente influencia que algunos autores ejercieron en sus escritos, e) por los libros que, al acaso, se han podido encontrar con pruebas reales de que le pertenecieron o estuvieron en sus manos..." pp. 334-335. Sin embargo, es preciso ensayar otros métodos para enriquecer la interpretación de la obra sorjuanina. Una biblioteca también se descubre por sus ecos, que si bien no significan filiaciones de carácter positivo, sí pueden revelar un parentesco cultural.

formaban parte del momento cultural de Sor Juana. El primero como herencia del humanismo renacentista del siglo XV, que fue el siglo en el que se popularizó aunque fue escrito en el siglo anterior, y el segundo obra de un escritor emblemático contemporáneo de Sor Juana y que ella muy probablemente leyó. Pero es verdad que el texto modelo es el "Sueño de Escipión." En su comentario a este *sueño*, Macrobio, basándose en la *Oneirocrítica* de Artemidoro y en *De divinatione* del propio Cicerón, hace su célebre distinción entre los tipos de sueños:

Omnium, quae videre sibi dormientes videntur, quinque sunt principales et diversitates et nomina: aut enim est *oneiros* secundum Graecos, quod latino *somnium* vocant; aut est *horama*, quod *visio* recte appellatur; aut est *chrematismos*, quod *oraculum* nuncupatur; aut est *enyption*, quod *insomnium* dicitur; aut est *phantasma*, quod Cicero, quoties opus hoc nomine fuit, *visum* vocavit.³⁷

Aunque en la obra de Sor Juana no haya ninguna mención específica del *Iter extaticum* de Atanasio Kircher, un jesuita del siglo XVII conocido por sus publicaciones de carácter enciclopédico e imaginativo, cabe considerar la posibilidad de que lo leyera, pues en dos ocasiones (el romance 50 y el soneto 193) se refiere Sor Juana a Kircher (o Quirquerio, como ella lo llama) mencionando su *ars combinatoria*, que es una aplicación de la combinatoria a la teología, la metafísica, el derecho, etc. Este saber se remonta a Raimundo Lulio.³⁸ En el *Iter extaticum* hay, efectivamente, un viaje sideral por un protagonista, como es propio en el "sueño de anábasis." Sin embargo, la naturaleza del texto de Kircher es muy diferente de *El sueño*, y encierra más observaciones de carácter científico, como geografía, geología, etc., que metafísica. Kircher, al mantener vivas las antiguas tradiciones, fue uno de los antecedentes del iluminismo dieciochesco, pues Robert Fludd, en 1775, continuó sus estudios y sus experimentos sobre magnetismo. El esoterismo y la ciencia siguieron evidentemente conectados, pese a los avances basados en la observación positiva. Las obras de Kircher *De magnete* y *Oedipus Aegyptiacus* se hallan presentes en la obra de Sor Juana. Así lo constatan desde Karl Vossler hasta Octavio Paz.

³⁷ *Ouvres complètes*, p. 13. En la traducción inglesa se lee: "All dreams may be classified under five main types; there is the enigmatic dream, in Greek *oneiros*, in Latin *somnium*; second, there is the prophetic vision, in Greek *horama*, in Latin *visio*; third, there is the oracular dream, in Greek *chrematismos*, in Latin *oraculum*; fourth, there is the nightmare, in Greek *enyption*, in Latin *insomnium*; and last, the apparition, in Greek *phantasma*, which Cicero, when he has occasion to use the word, calls *visum*." *Commentary...*, pp. 87-88.

³⁸ Paz, pp. 140-141; Benassy-Berling, pp. 140-141.

Georgina Sabat de Rivers lo corrobora a su vez.³⁹ La conocida estudiosa de la obra sorjuanina afirma también que la obra de Kircher era familiar a Sor Juana, y que, en cuanto a información científica, era la suya la que servía de referencia a la poeta:

...la linterna mágica, o sea primitivo proyector luminoso de imágenes, mencionada por Sor Juana en el verso 973 del *Sueño*, era una nueva invención atribuida al P. Kircher, autor de la *Ars magna lucis et umbrae* (Roma 1646). Así que de lo científico, más que de las obras de Galileo, Copérnico, Newton y Descartes, las de Kircher eran las que mejor conocía la monja mexicana.⁴⁰

No obstante, sea tanto desde el punto de vista científico como el simbólico, tanto Kircher como Sor Juana compartieron una tradición. Fue en la Florencia del Renacimiento donde una representación emblemática del universo, nutrida de la simbología neoplatónica, fungió el papel de la ciencia más antigua del mundo, la sabiduría original del antiguo Egipto, donde supuestamente estaba el origen de las tesis de Platón y los neoplatónicos. De esta creencia surgió la figura legendaria de Hermes Trismegisto y un conjunto de interpretaciones emblemáticas y alegóricas del mundo conocido como hermetismo. Cuando se desmintió, a principios del siglo XVII, que Hermes Trismegisto fuese el maestro de Platón y, por el contrario, se estableció el carácter neoplatónico de los textos herméticos así como su creación en el siglo II de nuestra era, la popularidad del hermetismo decayó. Lo egipcio de esta sabiduría fue, como vemos, una creación del Renacimiento: una mixtificación. La importancia que el hermetismo renacentista, como variante del pensamiento neoplatónico, ha tenido en la cultura de Occidente es palpable aún en nuestros días. La misma ciencia positiva, en su desarrollo, emerge del sustrato de estos sistemas de creencias o sabidurías. Por otra parte, el contenido del *Corpus Hermeticum* y, en

³⁹ Sabat de Rivers, *El "Sueño", de SJIC...*, p. 17: "Carlos Vossler descubrió hace años un enlace directo entre este poema [*El sueño*] y la tradición hermética en las obras del jesuita alemán Atanasio Kircher, calificado de *hermetista reaccionario* por Frances A. Yates. En su *Respuesta a Sor Filotea*, nuestra monja cita el "curioso libro *De magnete*, del R. P. Atanasio Quirquerio" (*O.C.*, t. IV, p. 450) para demostrar que hay una secreta armonía entre todos los elementos del mundo. En el *Sueño* se utilizan poéticamente ideas que provienen de la obra egiptológica de Kircher, *Oedipus Aegyptiacus* (Roma 1653)."

⁴⁰ *Ibid.*

concreto, del *Pimandro*, fue citado, glosado e incluso reproducido por autores que Sor Juana leía, como Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria.⁴¹

Además hay que advertir que en la España del XVII, donde era peligroso estar al día en conocimientos científicos que desmintiesen o contradijesen la cosmovisión sancionada por la Iglesia, los libros de Atanasio Kircher circulaban libremente tanto en la península como en las colonias, pues sus contenidos, quizá por lo específico y aparentemente enciclopédico, no despertaron la suspicacia de la Inquisición. Su renombre llegó a la Nueva España, y Sor Juana recibió la obra de Kircher no sólo como la de un autor científico autorizado, sino por demás sugerente en sus conceptos y experimentos.⁴²

Ya Robert Ricard, en 1954, había reiterado la relación entre Kircher y Sor Juana, destacando asimismo que la poeta sigue, con la variante de la ausencia de un guía, la tradición clásica del viaje del alma, en el que se le develan los misterios del mundo a la viajera:

En Sor Juana, el espíritu se mantiene solo, abandonado a sus propias fuerzas -símbolo de su propia formación solitaria- y se le agregan toda suerte de elementos que provienen ya sea de las lecturas, o ya de la experiencia personal. Si he insistido en esta literatura del sueño filosófico, es que *El sueño* jamás, que yo sepa, ha sido estudiado en esta tradición. Pero sería imprudente el exagerar el alcance de la comparación y el desconocer la originalidad fundamental del poema.⁴³

La vieja idea acerca del viaje del alma a los astros o a la luna, con todos los elementos que el conocimiento científico de la época propicia temáticamente en la poesía, tiene, efectivamente, una fuerte vertiente hermética.⁴⁴ Como quiera que sea, nos seguimos encontrando en el terreno

⁴¹ Paz, p. 480.

⁴² Elías Trabulse, prólogo a *SJIC. Florilegio*, pp. XXV-XXVII. Luego retomará estos datos en *El círculo roto*. Ignacio Osorio tradujo también un conjunto de cartas de estudiosos novohispanos dirigidas a Atanasio Kircher. Han sido publicadas recientemente bajo el título de *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, libro del cual hablaremos más en el siguiente capítulo.

⁴³ Ricard, p. 31.

⁴⁴ "¿De dónde provenía, dentro de la tradición renacentista, el entusiasmo poético por la ciencia? Las viejas ideas escolásticas por sí solas no parecían inspirar ya ningún ardor poético. La gran fuente de inspiración intelectual y poética durante el Renacimiento era el Neoplatonismo florentino, sobre todo en su aspecto hermético. En 1471, antes de traducir los diálogos de Platón mismo, Marsilio Ficino publicó su traducción de 14 tratados del *Corpus*

del neoplatonismo, con ideas griegas de la *República* o del *Timeo* barnizadas de colores egipcios. Y pese a todas las coincidencias, la experiencia del alma protagonista de *El sueño* difiere de sus antecedentes herméticos, sean éstos los mismos del *Corpus hermeticum* o los de Kircher. Octavio Paz observa que la radical diferencia consiste en que el poema de Sor Juana no contiene ninguna revelación, mientras que los otros tienen como propósito la revelación misma. En efecto, el alma de Sor Juana viaja por un universo de nociones simbólicas, mas no tiene un contacto definitivo o climático con el universo develado por un demiurgo, como sucede con sus precursores. El mismo Dios o Causa Primera, el demiurgo por excelencia, permanece en un nivel distinto de aquel en que se agita el alma. Pero la revelación existe en otro nivel del texto poético: es la que sobreviene al lector de manera simultánea al despertar de la protagonista. Es por eso que el carácter enigmático de *El sueño* resulta tan turbador y deslumbrante a la vez.

El problema de la crítica ha radicado, quizá, en querer encajar *El sueño* dentro de los *oracula* cuando se trata de un *somnium*. En *De divinatione*,⁴⁵ Cicerón equipara los sueños premonitorios con los arrebatos entusiásticos y los éxtasis, pues tienen la misma fuente, que es la iluminación de las almas por lo divino. Desde este punto de vista podría decirse que la "revelación" al alma de *El sueño* es, precisamente, la limitación humana en el conocimiento todo, y *El sueño* podría ser una *visio* en tanto que retrata el constante afán de conocimiento de la protagonista, que es algo "real."⁴⁶ Ahora bien, si el poema se aparta de la tradición de los viajes herméticos en pos de una revelación por el simple hecho de que, al final, no hay revelación alguna sino sólo el despertar, también es cierto que se aparta de la tradición del tema del desengaño en el Siglo de

Hermeticum, o sea de las obras atribuidas a Hermes Trismegistus, legendario sacerdote y mago del Egipto antiguo, inventor de los jeroglíficos, que se consideraban en Florencia como místicas claves del universo. De aquí la gran boga renacentista de los emblemas (Alciato) y de la cábala (Pico). Pico della Mirándola mezclaba en su sistema simbólico elementos muy dispares; no era científicamente exacto. Pero su gran entusiasmo vital y su fe en la humanidad inspiraban a muchos a través de su tratadillo *De hominis dignitate*, adaptado luego al español por el humanista Pérez de Oliva. En la Florencia de los Médicis era corriente el "poema visionario" como forma literaria; el *De rebus caelestis*, por ejemplo, de Bonincontri exponía en verso latino ideas más o menos científicas sobre la estructura del universo. En tales poemas podemos ver lejanos antecedentes del *Sueño* de Sor Juana." Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵ Cicerón..., I, 32.

⁴⁶ De cualquier modo cabría aducir lo mismo que Aristóteles, quien se muestra cauteloso acerca de la idea del sueño como revelación divina. En todo caso, acepta que los sueños son divinos porque son parte de la Naturaleza, que es creación de Dios (*De divinatione per somnum* o "Acerca de la adivinación por el sueño," en *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*, p. 299.)

Oro cuando lo que concluye no es una falsa y engañosa idea de la realidad o actualidad de la vida frente a la eternidad, sino que termina un simulacro de la vida -el sueño mismo- sin enseñar otra cosa que la esperanza de la vida misma. Toda obra de arte se caracteriza no sólo por continuar tradiciones, sino también, y sobre todo, por romperlas. El tópico del sueño que es la vida, es decir, del desengaño, tiene aquí una peculiar variante. El sueño es un afán real de conocimiento, y el despertar está cargado de la fuerza positiva y el optimismo del amanecer. También la *Visión delectable...* y la *República literaria* culminan con sendos despertares, pero el despertar de *El sueño* no trae bajo el brazo una lección de moral o del arte literario, sino un atisbo especular del intelecto humano.

En su libro sobre el modelo del mundo en la literatura medieval y renacentista, C.S. Lewis observa que bajo la división que hace Macrobio de los sueños, no se dan estos siempre de un solo tipo:

Un sueño puede combinar las características de más de una clase. El sueño de Escipión es un *oraculum*, porque en él aparece una persona venerable para predecir y aconsejar; una *visio* porque revela verdades auténticas sobre las regiones celestiales; un *somnium*, porque su significado más profundo, su *altitudo*, permanece oculto.⁴⁷

Sobre la *altitudo* de *El sueño* -esto es, su calidad de *somnium*, que es la que más le ajustaremos que coincide con la explicación de Macrobio de que sólo es digno del filósofo basar su argumento literario cuando fabula sobre los sueños en una verdad unánime expuesta mediante invenciones, y tratará sobre el alma o los seres aéreos (los dioses del Olimpo), pero nunca del *Nous* o Bien, es decir, del "Alto Ser" (v. 295) o "Causa Primera"(v. 408) que Sor Juana menciona lacónicamente en sólo dos versos de *El sueño*. Radical diferencia con la tradición hermética.

⁴⁷ *La imagen del mundo*, p. 49.

Proviene del *Corpus hippocraticum* la idea de que el alma sólo es plenamente dueña de su casa durante el sueño, y que en él ve, oye, toca y camina.⁴⁸ Los sujetos de las acciones verbales en *El sueño* corresponden exactamente con esta caracterización del alma en sueño, o mejor, en vigilia. El alma de Sor Juana realiza las mismas funciones de la vigilia, se espanta ante la inmensidad de su visión y retrocede "cobarde," cegada por los rayos del Sol como si fuese corpórea. La "intuición" y el "discurso" se mueven por los versos del poema en una sucesión de prosopopeyas, pues el alma goza de plena lucidez durante el sueño. Si tratásemos de encontrar un origen más antiguo de las ideas presentes en Sor Juana, nos remontaríamos a los mitos órfico-pitagóricos.⁴⁹ Lo cierto es que tuvo próximos los textos hipocráticos o su versión por Galeno.⁵⁰ Ya Méndez Plancarte menciona el conocimiento que tenía Sor Juana de la obra del médico al comentar el verso 520 de *El sueño*.⁵¹

El hermetismo fue en el Renacimiento y en la época de Sor Juana un vehículo más de los temas de Platón. Eusebio Nieremberg, jesuita español que ejerció un extendido magisterio en el mundo hispánico, fue también un hermetista. Sin embargo, a través de San Agustín, Orígenes, Plotino y el mismo *Corpus hermeticum*, fue como adquirió un bagaje de ideas fundamentalmente platónicas.⁵² A pesar del convencimiento de Nieremberg sobre la supuesta antigüedad mosaica de Hermes Trismegisto y su influencia sobre los filósofos griegos, "...su

⁴⁸ Esto se menciona en *De regimen o Sobre los sueños*, el libro IV del *De victu*. Cf. Angel J. Capelletti, *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, p. 41.

⁴⁹ J. Ma. Díaz-Regañón, "Sueño y ensueño en el *Corpus hippocraticum*," p. 33.

⁵⁰ Herrera comenta a propósito del sueño en la poesía de Garcilaso: "Escribe Galeno en el 2 de *temperamentos*, y en el 2 de *locis affectis*, que proviene el sueño de la repleción de las venas del cerebro, con los vapores fríos o húmidos del mantenimiento, o de la bebida, o de fármaco, y esta repleción se hace en torno de aquella admirable trabazón y coligadura de las arterias en los pániculos del cerebro o venas de las sienes: y mayormente nace del enfriamiento de los espíritus cerca del corazón y de los órganos de los sentidos; y entonces se entorpecen todos los sentidos, y sola la mente, no enlazada con algún órgano, se fatiga y congoja con los ensueños que finge, présaga de lo futuro. De esta manera, subiendo los humos y vapores húmidos a la cabeza, cuando duerme alguno, y cerrando las vías, por las cuales descienden los espíritus, vienen a ligar los sentimientos de suerte que entonces el animal no ejerce alguna obra según su naturaleza, mas sólo se cría y sustenta, y después que son gastados aquellos humores, torna en él la razón perdida, y puede obrar según ella." "Comentarios," en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 505.

⁵¹ Sor Juana alude a Galeno. Méndez Plancarte lo anota: "...a *Claudio Galeno*, de Pérgamo, cuyas obras, con las de Hipócrates, figuran en la biblioteca de Sor Juana, en el óleo de M. Cabrera. -También el P. Granada cita sobre todo a '*Galeno*, príncipe de los médicos, que... escribió desta admirable fábrica del cuerpo humano'..." en *SJIC, O.C.*, t.I, p. 595.

⁵² Hughes Didier, *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg*, p. 163.

concepción del mundo visible derivaba de la Caverna de la *República* y las *Ennéadas* inspiraron sus ideas sobre el tiempo y la Eternidad."⁵³

Brian Vickers limita, incluso, el papel activo de los hermetistas en la consolidación de las ciencias positivas, pues su idea de la materia siempre estuvo supeditada a un ultramundo que era el objetivo prioritario de sus manipulaciones simbólicas.⁵⁴ Es verdad, los aportes más significativos en el desarrollo de las ciencias desde la Edad Media hasta la época de Sor Juana suelen provenir de los escolásticos.

Los principios del hermetismo fueron heredados de la cultura clásica: el cosmos como una unidad orgánica; el "pneuma" como animador de la materia y proveniente de Dios o "Nous," y la causalidad de las cosas de arriba respecto a las de abajo, es decir, de las estrellas a la Tierra.⁵⁵ Lo diferenciador fue el cultivo de la teúrgia (operación con talismanes), el énfasis en la astrología personal y la simbología de un Egipto idealizado y fantástico. La manipulación que hicieron del mundo natural fue la misma que venían realizando desde la Edad Media los propios escolásticos. Pero en la poesía de Sor Juana no encontramos la consideración de los objetos como buenos o malos, puros o impuros, masculinos o femeninos, como sucede entre los hermetistas. Sus observaciones en el terreno de la ciencia son puramente pragmáticas, y en eso reside precisamente su valor. Los símbolos egipcios en su obra, sobre todo el de la pirámide, provienen de los libros de emblemática, como los *Hieroglyphica*, de Piero Valeriano, que ilustran profusamente este tema y circularon también en las colonias de España.⁵⁶ La lectura de Kircher, pues, si bien muy probable, sólo es para ella la confirmación de saberes ya adquiridos de otras fuentes: el neoplatonismo y la propia escolástica.

⁵³ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁴ "En cualquier caso, los neoplatónicos, como los ocultistas, nunca estuvieron interesados por la materia *per se* o en general... No vemos a los neoplatónicos estudiar la conducta de caída libre de los cuerpos, taxonomizar plantas o diseccionar el cuerpo humano simplemente para conocer por qué estas cosas son como son." *Mentalidades ocultas y científicas del Renacimiento*, p. 19. En cambio, Sor Juana tenía muchos y diversos intereses en el mundo natural *per se*. Ver *Respuesta a Sor Filotea*.

⁵⁵ Brian Copenhaver, "Hermes Trismegistus, Proclus, and the question of a philosophy of magic in the Renaissance," p. 81.

⁵⁶ Trabulse menciona a Valeriano, con Nieremberg, como dos hermetistas cuya obra Sor Juana muy probablemente conoció. *Op. cit.*, p. XXVI.

Acabamos de afirmar que es la filosofía neoplatónica lo que sustenta, apoyada en la escolástica, las principales imágenes del vuelo del alma en *El sueño*. La traducción que Marsilio Ficino hizo en el siglo XV de los escritos herméticos tiene como principales contenidos el origen del mundo y la creación divina, la naturaleza de la materia y del lugar cosmológico, los atributos y nombres de Dios, así como su existencia, el aspecto moral de Dios y el hombre, el origen del hombre y su naturaleza y posición en el universo, las actividades de la mente y el alma humana y el regreso del alma humana a Dios después de su caída y por vía de la revelación y la contemplación.⁵⁷ De todos estos temas, sólo el último y el relativo a la posición del hombre en el universo están relacionados directamente con el contenido de *El sueño*. Pero el pensamiento hermético sólo añade al neoplatonismo un puñado de metáforas. También se ha visto que en su teoría de la magia natural, Ficino depende mucho más de los filósofos neoplatónicos Plotino, Proclo y Porfirio que de los escritos herméticos.⁵⁸ Por su parte Sor Juana, si debe algo a los textos herméticos, suponiendo que los conoció, es lo mismo que le toca a la tradición platónica del regreso del alma a Dios.

San Agustín rechazó la creencia en los poderes independientes del alma para adivinar durante el sueño. No obstante, concedió autoridad a la *visio intellectualis*, que opone a la *visio corporalis*, relativa a los sentidos, y a la *visio spiritualis*, referente a la imaginación en el sentido aristotélico.⁵⁹ Para él, como alma y cuerpo están inextricablemente unidos, el alma sólo cuenta con imágenes enigmáticas o *phantasmata*.⁶⁰ Aunque utiliza términos aristotélicos, las afinidades de San Agustín en su tipología de los sueños está más cerca de Macrobio que de Aristóteles, cuya aproximación es fisiológica, relativa a la digestión y a los remanentes imaginativos provistos por los sentidos, negando su poder profético, como ya anotamos.

El Renacimiento literario peninsular fue la fuente directa de donde abrevó Sor Juana, y en él, desde Fray Luis de León y León Hebreo hasta Quevedo y Calderón, el pensamiento platónico

⁵⁷ Copenhaver, *loc. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 81 y 84.

⁵⁹ Esta *visio intellectualis* la ejemplifica en *Obras*, XV, *De Genesis ad litteram*, XII, ii-xii, pp. 963 ss. y en II, *Confessiones*, IX, x. pp. 370-373.

⁶⁰ Alison M. Peden, "Macrobius and Mediaeval dream literature," p. 59.

siguió constituyendo una fuerte corriente. En *El sueño*, el neoplatonismo humanista se entrelaza con el neotomismo suarista del siglo XVII. Es precisamente esta síntesis la que le da al poema su particular tesitura, pues se inicia la trayectoria aérea del alma pasando del poema de la descripción aristotélico-escolástica del sueño fisiológico al vuelo del alma desembarazada temporalmente del cuerpo. Desde ese momento hasta antes de su recurso al método de las categorías para comprender el mundo (del verso 292 al 559), *El sueño* ostenta imágenes que nada tienen que ver con el aristotelismo.

El ímpetu del poema delata más la presencia de Pico de la Mirándola, quien escribe en su libro *De la dignidad del hombre*, muy conocido e imitado en el ámbito hispánico:

¿Quién, despreciando todo lo humano, hollando los bienes de la fortuna, descuidado del cuerpo, no deseará, todavía habitante de esta tierra, ser comensal de los dioses, y embriagado con el néctar de eternidad, mortal animal aún, recibir el regalo de la inmortalidad? ¿Quién no querrá ser arrebatado por los transportes aquellos de Sócrates que describe Platón en el *Fedro*, y remando con pies y alas, en velocísima carrera, huir de aquí, de este mundo, todo dominado por el maligno, y ser llevado a la Jerusalén celestial? ...y si, por la dialéctica, se mueve la razón avanzando hacia su propio orden y medida, tocados por el arrebató de las Musas, henchiremos nuestros oídos con la armonía celeste.⁶¹

Efectivamente, en el *Fedro* de Platón se alude al viaje celeste de las almas:

Son muchas, por cierto, las miríficas visiones que ofrece la intimidad de las sendas celestes, caminadas por el linaje de los felices dioses... marchan hacia las empinadas cumbres, por los más alto del arco que sostiene el cielo, donde precisamente los carros de los dioses, con el suave balanceo de sus firmes riendas, avanzan fácilmente, pero a los otros les cuesta trabajo. Porque el caballo entreverado de maldad gravita y tira hacia la tierra, forzando al auriga que no lo haya domesticado con esmero. Allí se encuentra el alma con su dura y fatigosa prueba. Pues las que se llaman inmortales, cuando han alcanzado la cima, saliéndose fuera, se alzan sobre la espalda del cielo, y al alzarse se las

⁶¹ *De la dignidad del hombre*, p. 116.

lleva el movimiento circular en su órbita, y contemplan lo que está al otro lado del cielo.⁶²

El neoplatonismo renacentista contó de cualquier modo con un terreno ya barbechado por los pensadores escolásticos. Según P.O. Kristeller,⁶³ hay una corriente interpretativa en los historiadores que concibe el humanismo renacentista como opuesto a la escolástica heredada de la Edad Media. Sin embargo, la cuestión no es tan simple como creen algunos. Si bien Petrarca, Erasmo y Vives intentaron reemplazar la erudición medieval por la clásica y dieron un viraje a los ideales de la cultura, educación y vida del pasado, la filosofía escolástica sobrevivió tercamente a través de todo el Renacimiento italiano.⁶⁴ El movimiento humanista se generó en los campos de la gramática y la retórica extendiendo su influencia a las otras ramas del conocimiento. Pero la ciencia y la filosofía permanecieron sobre sus bases aristotélico-tomistas. Tanto Platón como Aristóteles fueron griegos para los humanistas científicos de Padua y, por tanto, el pensamiento de ambos debía ser transformado. Enfrentaron al platonismo de Ficino - quien atacaba a su vez el averroísmo fatalista y menosprecio de la persona por parte de ellos - una concepción reorganizada y más individualista del hombre a partir de la propuesta aristotélica.⁶⁵ Desde la Edad Media, la escolástica había considerado siempre al hombre como síntesis o compendio del universo. Esta idea nutre de manera directa a Sor Juana. Si los textos herméticos y sus comentarios le dan un relieve especial, no hacen más que desatar procesos de pensamiento ya existentes, tanto en los autores renacentistas como en los barrocos.

Luis Vives fue uno de los que cultivaron en el siglo XVI la idea del hombre como microcosmos, otro lugar común de la literatura.⁶⁶ En la Nueva España, Francisco Cervantes de

⁶² Platón, *Diálogos...*, pp. 347-348.

⁶³ *Renaissance thought and its sources*, pp. 90 ss.

⁶⁴ "I think there has been a tendency, in the light of later developments, and under the influence of a modern aversion to scholasticism, to exaggerate the opposition of the humanists to scholasticism, and to assign to them an importance in the history of scientific and philosophical thought which they neither could nor did attain." *Ibid.*, p. 91.

⁶⁵ John Herman Randall, Jr., introducción a *De immortalitate animae*, de Pietro Pomponazzi, en *The Renaissance philosophy of man*, pp. 258-259.

⁶⁶ Así lo observa Francisco Rico: "Dos veces desarrolla Vives con particular demora el lugar común de la microcosmía humana. La primera, en 1518, en una bellísima *Fabula de homine*; la segunda, un par de años después, en su ciertamente despierta *Vigilia in Somnium Scipionis... El pequeño mundo del hombre*, pp. 118-119. La *Fabula de homine* es la descripción de la divinidad del hombre, regalo de Júpiter, y alude más directamente a la encarnación, que fue el dogma preferido de Sor Juana. Ver Ludovicus Vives, *Fabula de Homine*, en *The Renaissance philosophy*

Salazar fue un importante introductor del pensamiento de Vives, quien dejó una huella perceptible en el escolástico ambiente cultural de ese siglo y el siguiente. La obra de Vives contribuyó a difundir la fábula del viaje del alma en el contexto del Renacimiento. En su *Somnium et vigilia in Somnium Scipionis*, Vives cita a Valerio Máximo, Plinio el Viejo, Livio, Censorino, Ovidio, Séneca el Joven, Macrobio, Aristóteles, Plutarco y Polibio. Sus fuentes principales son Cicerón y Platón, particularmente el *Timeo*, el *Fedro* y el *Fedón*.⁶⁷ Sin embargo, el *Sueño de Vives* es narrativo y responde a las características de la sátira menipea.⁶⁸ El *Icaromenipo* es precisamente otro de los textos mencionados por Robert Ricard como ejemplo del "sueño de anábasis." Aunque se trata de una sátira, el alma del personaje de Luciano emprende un viaje sideral. En un pasaje medular de su *Somnium*, Vives alude al microcosmos:

Quid vero gubernare, movere, agere, vegetare, id, corpus cui praefectus es; nonne simile est illius providentiae omnia administrantis et regentis Dei? Praeclareque a sapientibus viris dictum est id totum quod vos vocatis hominem, hoc es mentem animumque cum suo corpore, parvum esse mundum, ipsum vero mundum magnum esse hominem. Mortale enim est corpus tuum, nimirum terrae, humori, animae, igni simile, ex quibus compactum et conflatum est.⁶⁹

Por lo que respecta a la tradición neoplatónica en la poesía de Sor Juana, la tajante separación entre el cuerpo y el alma está ya presente en sus sonetos petrarquistas. El cuerpo es concebido como prisión del alma tanto por Platón como por los neoplatónicos, y así sucede en *El sueño*, donde el alma se juzga "casi dividida" de la "corporal cadena" que la aprisiona. Sor Juana utiliza la convencional división platónica entre el cuerpo y el alma prevaleciente también como tópico literario. Era un lugar común. Pero esto no significa que, en sentido estricto, se suscriba a ella. La idea contradice el credo admitido por la Iglesia a pesar de ser tolerada en el terreno de la literatura. Las ideas platónicas de la existencia del alma previa al nacimiento y de la

of man, pp. 387-393.

⁶⁷ Edward V. George, introducción a Juan Luis Vives, *Somnium et vigilia in Somnium Scipionis*, pp. lvii-lviii.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. xlviii-xlix.

⁶⁹ *Somnium et vigilia...*, *Vigilia*, VI, 113, pp. 196-197. Lo traduzco: "Gobernar, mover, dirigir, animar este cuerpo que está a tu cargo, ¿no es ejercer la providencia del Dios que administra y rige el universo? Es ilustre la afirmación de los sabios de que el ser entero que tú llamas humano, mente y alma junto con el cuerpo, es un microcosmos, y el cosmos mismo es un hombre en grande. Pues mortal es tu cuerpo y sin duda afín a la tierra, el agua, el aire y el fuego, sus partes constitutivas..."

desaparición del cuerpo al morir se oponen al libre albedrío y al dogma de la resurrección de los cuerpos después del Juicio Final. De lo que acaece al alma de *El sueño* se ha inferido un platonismo radical en Sor Juana, pero tal parece que se han ignorado las sutilezas a las que llegó la misma escolástica sobre el asunto de la separación del alma.

El emblema de las dos pirámides opuestas, la de luz y la de sombra, representa por su parte un modelo del mundo en el que se oponen dos reinos.⁷⁰ Pascual Buxó localiza en Plinio, mejor que en Kircher, la posible fuente de Sor Juana por lo que respecta a las pirámides.⁷¹ Sea como sea, Kircher o Plinio, el hecho es que la dicotomía de las pirámides coincide con la dicotomía del cuerpo y el alma. El tópico del viaje del alma es, pues, consustancial a la clara distinción entre alma y cuerpo que fue formulada por Platón.

Pero la soltura con que Sor Juana nadaba en las aguas de la escolástica ha sido reconocida por más de uno.⁷² En aquella época la filosofía de Francisco Suárez era la corriente más

⁷⁰ "Las pirámides... representan la aspiración del hombre por elevarse psíquica y espiritualmente, por consiguiente se piensa en pirámides de luz en oposición a la terrestre pirámide de sombra del contexto del comienzo de la poesía. El padre jesuita Athanasius Kircher que se ocupó con especial dedicación de las pirámides y obeliscos egipcios investigando, asociando, especulando y fantaseando, escribe en su *Oedipus Aegyptiacus*, t. II, Roma, 1653, págs, 110 y ss.: 'Dicimus primo, per pyramidem seu obeliscum Aegyptios rerum naturam et informem illam materiam, quae innatum quendam ad formas recipiendas appetitum habet, repraesentat colluisse...' Karl Vossler, fragmento de la nota a los versos 340 y ss. en SJC, *Primero sueño*, p. 79. Pero Nicolás de Cusa, antes que Kircher, describe estas dos pirámides en su *De coniecturis*: "Omnia ex unitate & alteritate coniectando, uideas, unitatem lucem quandam formalem, atque primae unitatis similitudinem, alteritatem uero umbram atque recessum a primo simplicissimo, atque grossitiem materialem concipito. Faciss pyramidem lucis in tenebras, & tenebrarum pyramidem in lucem progredi, & omne inquisibile in figuram redigito, ut sensibili manuductione ad arcana, coniecturam convertere possis. Et ut in exem plo alleueris, uniuersum in eam figuram quae subsequitur conspice redactum", 1565, p. 84. Piero Valeriano, en el prefacio a su libro de emblemas, considera el pináculo de la pirámide como la unidad y su base los diversos géneros y especies. La Pirámide que tiene su base en el Zodíaco y su ápice en el centro de la tierra ilustra la influencia del cielo. Ver *Hieroglyphica*, 60. 19. El origen global de la idea está en el *Timeo* (53 c a 57c), cuando Platón expone su teoría de los triángulos elementales inspirándose en el pitagorismo. Hay que recordar que antiguamente se aplicaba el nombre de pirámide también al cono y a las proyecciones cónicas.

⁷¹ "Para mí al menos, no ofrece ninguna duda el hecho de que Sor Juana haya 'acomodado' a su texto un pasaje de autor tan prestigioso como Plinio, y creo que a este género de 'noticias' eruditas se referían Calleja y Navarro Vélez cuando señalaban, entre otras materias aludidas en *El sueño*, las relativas a las "historias naturales". Así, pues, en la descripción de esa "sombra de la Tierra" cuya forma asemeja la de las pirámides y obeliscos y cuya punta, aun tocando el cóncavo de la Luna, no puede eclipsar las demás estrellas, coinciden la poetisa y el filósofo natural." Pascual Buxó, *Sor Juana...*, pp. 38-39.

⁷² "Aunque la poetisa no haya podido asistir al colegio, ni a la universidad, sus inmensas lecturas y la agilidad de su espíritu le garantizaron no sólo un buen conocimiento del *Doctor Angélico*, sino una gran facilidad y una exactitud satisfactoria en la utilización de los conceptos de la escuela." Benassy-Berling, *Humanismo y religión en SJC*, pp. 134-135. "The Scholastic concept which appears most often in the writings of Sor Juana is hylomorphism. ...word

poderosa, casi la única, en las aulas de las universidades españolas. En el siglo XVI había habido en ellas un renacimiento tomista. Sin embargo, parece ser que no se ocuparon más que de paso de los problemas del alma los pensadores Francisco Vitoria, Melchor Cano y Domingo Soto.⁷³ El intento de armonizar platonismo y aristotelismo, heredado de la Edad Media, continuó siendo una preocupación, por ejemplo, de Sebastián Fox Morcillo, quien en su *De Naturae Philosophia seu de Platonis et Aristotelis consensione*,⁷⁴ al comentar las opiniones sobre el alma de Platón, Aristóteles y Galeno, se refiere a la teoría clásica del sueño describiendo su aspecto fisiológico, y acepta a diferencia de Aristóteles la existencia de los sueños proféticos (utilizando la clasificación que Cicerón y Macrobio hacen de los sueños), aunque niega que suceda por causas naturales o de la mente misma.⁷⁵

A mediados de ese siglo en la Nueva España, el padre dominico Fray Alonso de la Veracruz enseñó teología en la Real y Pontificia Universidad de México e hizo una exégesis del libro de Aristóteles. Su afinidad con el *De anima et vita libri tres* de Luis Vives ha sido reconocida, pero ambos textos llegan a conclusiones diferentes por procedimientos distintos: el literario y elegante de Vives y el expositivo y austero de Fray Alonso. Vives rompe con el modelo escolástico, y Fray Alonso, "que se pliega a la distribución de Aristóteles, sólo aprovecha las doctrinas peripatéticas tamizadas por la crítica de Santo Tomás, y en varias cuestiones se liga al agustinismo y aun al escotismo."⁷⁶

plays on body-soul, and form-matter., appear so often and in such a way that their meaning is unmistakable... The 'Causa Primera' of Sor Juana is the First Cause of the Scholastics. The 'segunda causa productiva' is Nature; once again, God is the first Cause. In the last selection, notice the Sor Juana combines the doctrine of causation with that of hylomorphism." Gerard Cox Flynn, "A revision of the philosophy of SJIC," pp. 516, 518.

⁷³ "Sólo se sabe de un comentario de Soto al *De anima* que no ha llegado hasta nosotros y que probablemente exista perdido en el archivo de algún convento dominicano español." Oswaldo Robles, "En torno al *De anima* de Fray Alonso de la Vera Cruz," p. 156.

⁷⁴ Lovaina, 1554.

⁷⁵ "Veru nos religione Christiana edo cti esse aliquam divinationem per somnium, quae a Deo immitatur, fatemur, quale fuisse Iacobi, Iosephi, Danielis & aliorum viroru sanctissimoru sacrae literae testantur. Divinatione vero illa quae naturae quoda instinctu aut rationalis animi curis vacui, liberique visiat plane tollimus, cum ne vigilans quide homo futura praenosse possit, ne dum somnians. Quapropter Aristotelis quidem sententia probanda est, quatenus nullam divinationem ex somniis evenientem admittit..." Fox Morcillo, *De Naturae...*, ed. facsimilar, pp. 323-324.

⁷⁶ Robles, p. 158.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

El padre jesuita Antonio Rubio también fue profesor de filosofía y teología en la ciudad de México de 1576 a 1601. Fundamentalmente tomista, su comentario al libro de Aristóteles⁷⁷ sólo discrepa ligeramente en el punto sobre la separación del alma. Rubio termina sus comentarios con estricto apego a la filosofía de Aquino y al final agrega un *Tractatus de anima separata*, donde sostiene la tesis de Avicena de que el estado de separación del alma no es violento, sino natural:⁷⁸

Secundum, separationis a corpore, in quo non est principium alicuius motus, sed solius intellectionis, & volitionis, non dependentium a sensibus, quia in eo statu non intelligit per species acceptas a rebus mediis sensibus, sed naturaliter infusas a Deo: nam tales debentur illi flatui naturali, & ideo secundum hunc flatum non esse actu formam, quare nec esse naturam, nec eius considerationem pertinere ad Philosophum naturalem, sed ad primum qui est Metaphysicus... In statu vero separationis, nec officium formae exercet, nec principium motus est, & ideo secundum eum non est natura, nec ei conuenit definitio, nec pertinet ad considerationem Philos. sed Meta. quemadmodum aliae substantiae spirituales independentes a materia.⁷⁹

Como vemos, en la Nueva España del siglo XVI y principios del XVII ya había habido, antes de Sor Juana, interés en el estudio del alma; interés que tuvo ciertas orientaciones platónicas. Es explicable entonces que de entre las concepciones que ya existían previamente y que reiteró el contacto del neoplatonismo con la filosofía escolástica esté la idea o alegoría del hombre como microcosmos. Georgina Sabat advierte:

Los colegios jesuitas, lo mismo en Francia que en México, mantenían una formación escolástica común. Todo el mundo conocía la psicología aristotélica, que se estudiaba en el tratado *De anima*, con comentarios de Santo Tomás, y en los *Parva naturalia*, que contenían explicaciones fisiológicas del sueño (*De somno et vigilia*, *De insomniis*). Mucho de lo que a nosotros nos suena a lenguaje cartesiano era realmente herencia escolástica.⁸⁰

⁷⁷ *Commentarii in libros Aristotelis Stagiritae philosophorum Principis de Anima*, 1613.

⁷⁸ Camilo Falcón de Gyvés, "El P. Antonio Rubio, S.J.," p. 100.

⁷⁹ Antonio Rubio, *Commenarii in libros Aristotelis Stagiritae de ortu...*, p. 207.

⁸⁰ *El "Sueño"...*, p. 15.

El hombre como microcosmos es una metáfora compartida por distintas vertientes del pensamiento medieval y renacentista. El Barroco hereda esta metáfora, y *El sueño* de Sor Juana es, quizá, el exponente más representativo de ella en el ámbito de la poesía hispánica.

Antes de comentar sobre la alegoría del microcosmos en la obra de Sor Juana, expliquemos la relación que hay entre la filosofía aristotélico-escolástica y la platónica, tomada ésta ya sea de la patrística o de las fuentes árabes en sus traducciones de los textos griegos. Esta relación se origina en parte en el debate sobre la naturaleza del alma que se desarrolló en el seno de la escolástica desde la Edad Media -cuando los traductores árabes sintetizaron a Platón y a Aristóteles en sus tratados del alma.

En el último período de su producción, Aristóteles dejó sin resolver la relación entre las facultades humanas y el alma y entre aquellas mismas y la mente.⁸¹ Al negar la existencia de las formas platónicas, tuvo que dar salida de alguna manera al problema de la percepción sensorial del mundo. Es decir, el intelecto debe cumplir la doble función de recibir los estímulos sensoriales de un objeto inteligible y además de abstraer su esencia. Es así como surge el concepto de "intelecto agente." Al atribuir Aristóteles al intelecto agente la inmortalidad, la identificación de éste con el alma fue inevitable.⁸²

Entre los pensadores medievales hubo opiniones divididas en dos corrientes. Una sostenía que el intelecto agente formaba parte de la inteligencia. Esta era la opinión de Santo Tomás de Aquino⁸³ y, de hecho, es la lectura más defendible de Aristóteles. En la misma obra aristotélica hay contradicción a este respecto, pues en *De anima* afirma a la vez que el intelecto agente es igual a la mente y que entra al alma desde fuera y está separado de ella. Esto ocasionó que

⁸¹ "The Soul is the principle of actuality, the basic metaphysical perfection of the natural organic body with all its faculties. Mind, on the other hand, is at once a substance and imperishable, while also fulfilling all the functions of an intellectual reasoning faculty. The dilemma outlined above remained unresolved." Knowles, *The evolution of medieval thought*, p. 209.

⁸² "Así pues, existe un intelecto que es capaz de llegar a ser todas las cosas y otro capaz de hacerlas todas... Y tal intelecto es separable, sin mezcla e impenetrable, siendo como es acto por su propia entidad. Y es que siempre es más excelso el agente que el paciente, el principio que la materia... Una vez separado es sólo aquello que en realidad es y únicamente esto es inmortal y eterno." Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 5, p. 234.

⁸³ *Suma teológica*, III, 1 q. 75 a 5, p. 186.

durante la Edad Media la mayoría de los filósofos sostuvieron el carácter externo del intelecto agente.

A su vez, esta corriente tuvo distintas apreciaciones de la exterioridad del intelecto agente. Alejandro de Afrodisia creía que es el poder de la divinidad que llena el alma humana, que es material; los neoplatónicos sostuvieron que es una emanación de Dios; para San Agustín es la luz divina que alumbra la facultad humana, sólo capaz de un conocimiento limitado; Avicena pensó de manera parecida a San Agustín concediendo al alma la capacidad de prepararse a recibir la luz intelectual del alma sustancial, y Averroes sólo reconoce al alma su función receptiva, negando su existencia propia espiritual.⁸⁴

La experiencia del alma en *El sueño* parece encontrarse entre la versión de Santo Tomás y la de San Agustín: "...participada de alto Ser, centella / que con similitud en sí gozaba..." (vv. 295-296); el alma es libre, pero no por completo. Para Santo Tomás, el alma participa de la Divinidad, aunque no sea una parte constitutiva de ella. Por eso el alma zozobra en su intento ("...sirtes tocando/ de imposibles...", vv. 828--829), incapaz de acceder por sí misma al conocimiento total del mundo. Su despertar es finalmente comunión consigo misma, y muy probablemente esa es la razón por la que el último verso es el único donde Sor Juana utiliza el pronombre "yo."

⁸⁴Knowles, pp. 210-211.

II. Microcosmos: *alpha y omega*

En *El sueño*,⁸⁵ el alma viajera, en medio de su vuelo nocturno, descubre -o, más bien, "se descubre"- en un momento culminante. El hombre pasa a ser el objeto del entendimiento humano, quien parte, según el método aristotélico, de los seres inanimados, para seguir en serie con los vegetales, los brutos...

...y de este corporal conocimiento
 haciendo, bien que escaso, fundamento,
 al supremo pasar maravilloso
 compuesto triplicado,
 de tres acordes líneas ordenado
 y de las formas todas inferiores
 compendio misterioso:
 bisagra engarzadora
 de la que más se eleva entronizada
 Naturaleza pura
 y de la que, criatura
 menos noble, se ve más abatida:
 no de las cinco solas adornada
 sensibles facultades,
 mas de las interiores
 que tres rectrices son, ennoblecida
 -que para ser señora
 de las demás, no en vano
 la adornó Sabia Poderosa Mano-:
 fin de Sus obras, círculo que cierra
 la Esfera con la tierra,
 última perfección de lo criado
 y último de su Eterno Autor agrado,
 en quien con satisfecha complacencia
 Su inmensa descansó magnificencia:
 fábrica portentosa
 que, cuanto más altiva al Cielo toca,
 sella el polvo la boca
 -de quien ser pudo imagen misteriosa
 la que Aguila Evangélica, sagrada
 visión en Patmos vio, que las Estrellas

⁸⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, tomo I, 216, pp. 335-359.

midió y el suelo con iguales huellas,
 o la estatua eminente
 que del metal postraba máspreciado
 la rica altiva frente,
 y en el más desechado
 material, flaco fundamento hacía
 con que a leve vaivén se deshacía-:
 el Hombre, digo, en fin, mayor portento
 que discurre el humano entendimiento;
 compendio que absoluto
 parece al Ángel, a la planta, al bruto;
 cuya altiva bajeza
 toda participó Naturaleza.
 ¿Por qué? Quizá por que más venturosa
 que todas, encumbrada
 a merced de amorosa
 Unión sería. ¡Oh, aunque repetida,
 nunca bastantemente bien sabida
 merced, pues ignorada
 en lo poco apreciada
 parece, o en lo mal correspondida!...⁸⁶
 (vv. 652-703)

Así, el hombre y el concepto que el hombre tiene de sí son el punto central del poema. El hombre como reflejo del universo, como microcosmos. Resalta esta imagen por su calidad operativa -precisamente, "engarzadora"- en el poema: "...que, cuanto más altiva al Cielo toca, /sella el polvo la boca..."

El hombre es triple porque es compendio de los tres reinos naturales que la poeta acaba de mencionar -el mineral, el vegetal y el animal- que se reflejan en el alma, la cual a su vez se divide triplemente en *alma vegetativa*, que corresponde a las actividades fisiológicas de nutrición, crecimiento y generación, que tienen las plantas, el *alma sensitiva*, que corresponde a los actos de conocer y sentir, como los animales, y el *alma intelectual*, la única de las tres que existe sustancial y no sólo virtualmente en el hombre, y que se divide en entendimiento agente, entendimiento posible y voluntad. Esta es la doctrina de Tomás de Aquino,⁸⁷ con la que

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 351-353.

⁸⁷ *Id.*, III, q. 78, pp. 261-280.

coinciden los neoplatónicos, como León Hebreo en sus *Diálogos de amor*.⁸⁸ Tomás atribuye al alma sensitiva los cuatro sentidos interiores que Sor Juana menciona antes en los versos 258 a 266: estimativa, imaginativa, memoria y fantasía. Sor Juana, siguiendo un orden lógico después de traer a cuento las "cinco... / sensibles facultades," alude a "las interiores / que tres rectrices son...," es decir, nuevamente a las facultades interiores o potencias del alma sensitiva. ¿Cuáles son éstas?

Para el remoto Aristóteles eran el sentido común (que rige el sueño y la vigilia), la memoria y la fantasía.⁸⁹ Aristóteles dividía también el corazón en tres cavidades en lugar de cuatro, pues para él el corazón era la sede de la inteligencia, no el cerebro, y muy probablemente consideró que en cada cavidad se alojaba una de las facultades.⁹⁰ Herrera dice cuáles son al definir la fantasía:

...son tres las facultades interiores de la ánima, que Galeno llama regidoras, dejando el entendimiento, que el médico lo considera poco: la memoria, la razón y la fuerza de imaginar, que es la fantasía, común a todos los animados, pero mucho mayor y más distinta en el hombre...⁹¹

Es probable que Sor Juana se refiera a estas facultades *regidoras* (rectrices) que enumera Herrera, a diferencia de las que menciona Paz. Observemos que éste equipara fantasía e imaginación. Esto no es raro. El mismo Santo Tomás dice que imaginación y fantasía son lo mismo.⁹² Sor Juana, de cualquier modo, como Tomás mismo, distingue las funciones de imaginativa y fantasía en los versos 258 a 266. También vemos que Herrera no menciona a la

⁸⁸ "El ánima es aquella de la cual proviene el movimiento celestial y que provee y gobierna la naturaleza del mundo inferior, como la naturaleza gobierna en él la materia prima (...). Después hay en el hombre el entendimiento posible, que es la última forma humana, correspondiente al entendimiento del universo (...). Últimamente hay en el hombre el entendimiento agente; y cuando se junta con éste el posible, se hace actual y lleno de perfección y de gracia de Dios, copulado con la sagrada divinidad." *Diálogos de amor*.

⁸⁹ El sentido común y la imaginación son tratados extensamente en el libro III del *De anima*, pero a la memoria le dedica todo un libro en sus *Parva naturalia: ...Tratados de historia natural*, "Acerca de la memoria y la reminiscencia," pp. 233-255.

⁹⁰ Angel J. Capelletti, *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, p. 68.

⁹¹ *Garcilaso de la Vega...*, p. 322.

⁹² *Op. cit.*, III, 1q. 78 a4, p. 277.

estimativa sino a la razón (que no es el entendimiento, sino una capacidad menos sofisticada y apegada a los sentidos, a los que controla como el sentido común de Aristóteles).

Pero Santo Tomás cita a San Agustín al hablar del alma intelectual cuando dice que "memoria, inteligencia y voluntad son una sola mente."⁹³ En el teatro religioso hispánico se han considerado siempre como potencias del alma al entendimiento, la memoria y la voluntad. Así vemos que la memoria oscila entre sus compañeras del alma sensitiva y las de la intelectual. Su papel en escena es igualmente pendular: unas veces preponderante y otras, oscuro. La representación teatral de las potencias del alma tuvo una época de auge en el siglo XVI,⁹⁴ sobre todo en la primera mitad, siendo unos de sus ya pocos seguidores a fines de ese siglo Lope de Vega en tres de los autos sacramentales incluidos en *El peregrino en su patria*. Antes de Lope hay una pieza de Diego Sánchez de Badajoz en la que el libre albedrío equivale a la voluntad: *Farsa racional del libre albedrío*. Ahora bien, para Santo Tomás, el libre albedrío no es una potencia, sino un acto. Mas lo que importa en teatro es, precisamente, que sea un "actor," y así aparece junto a la memoria y el entendimiento. La relación entre albedrío y voluntad⁹⁵ fue de enorme importancia para el humanismo. Fernán Pérez de Oliva destaca su papel entre las demás potencias.⁹⁶ También el entendimiento tiene muchas caras y aparece como razón, juicio, ingenio y pensamiento.⁹⁷ Como vemos, el desparpajo literario con fines estéticos se impone al rigor filosófico. Cuando Herrera define la memoria en la poesía de Garcilaso, por ejemplo, vuelve a tocar el punto de los sentidos interiores y menciona ahora cinco: imaginación, cogitación, memoria, opinión y consideración.⁹⁸ De cualquier modo, el trío predilecto en nuestro teatro ha sido el de memoria, entendimiento y voluntad.

⁹³ *Ibid.*, III, q. 79 a 6, p. 299. La cita de San Agustín corresponde a *De trinitate*, X.

⁹⁴ Celina Sabor de Cortázar, "El tema de las potencias del alma en Calderón y sus predecesores," pp. 976-979.

⁹⁵ Éste ya había sido un gran tema de discusión en la escolástica. Ver Etienne Gilson, *Le thomisme...*, "L'appetit et la volonté," pp. 297-310.

⁹⁶ "Las contiendas que en esta discordia se ofrecen, pónelas en paz el Libre Albedrío, y es facultad que tiene la voluntad de escoger y seguir cualquier camino cuando muchos se le ofrecen... Por donde se ve claro cómo la libertad del alma tiene en su mano el gobernalle de nuestra navegación, con el cual, do quiera que se halle, nos puede encaminar a cualquiera parte de virtud o de vicio." *Discurso de las potencias del alma y del buen uso dellas*, p. 80.

⁹⁷ "La confusión entre Razón y Entendimiento, o, mejor dicho, su diferenciación unas veces y otras su identificación, se encuentra no sólo en Calderón, sino también en el teatro religioso anterior y en los expositores del tema. Parece muy difícil establecer claramente límites entre estos dos conceptos." Sabor de Cortázar, p. 982.

⁹⁸ *Garcilaso de la Vega...*, p. 338.

La tradición teatral era algo vivo y próximo a Sor Juana, pero la importancia especial que tiene la fantasía en *El sueño* inclina a pensar que son las potencias que menciona Herrera -razón, memoria y fantasía- a las que ella se refiere.

Compuesto triplicado, en fin, el hombre se equipara en el fragmento citado de *El sueño* a la estatua del sueño de Nabucodonosor en el libro de Daniel, con cabeza de oro y pies de barro vil. Sobre el modelo del mundo que Sor Juana adopta en *El sueño*, José Pascual Buxó, en un estudio, observa:

...las tres partes de *El sueño* se ajustan a un modelo tripartito del hombre y del mundo, en cuanto éste se concibe dividido en tres orbes o esferas (la de la Tierra, la del Sol y los planetas, la del empíreo) que resultan ser homólogas de las partes del cuerpo humano.⁹⁹

Esto es, los órganos de la generación, el corazón y los pulmones y la cabeza. El hombre es un reflejo del macrocosmos. Este es el sistema neoplatónico, que considera el centro divino como el eje estructurador del universo a manera de círculos concéntricos:

De manera que... el hombre constituye un verdadero microcosmos y... éste se articula -con arreglo al esquema tolemaico- en tres zonas o esferas: la del orbe sublunar (donde se hallan los cuatro elementos mutables: fuego, aire, agua y tierra); la del sol, los demás planetas y las estrellas fijas (donde todo es regulado e inmutable), y la del Empíreo o sede de la divinidad...¹⁰⁰

La tripartición se resuelve, no obstante, en una dualidad de fondo. El hombre como microcosmos es a la vez lo bajo y lo alto, lo material y lo ultramundano. Eugenio Frutos observa la misma dualidad en Calderón:

Esta dualidad se pone de manifiesto al determinar Calderón el compuesto humano. Ante todo, este compuesto ya es dual: cuerpo y alma. En el alma entran potencias y sentidos, juntamente con el cuerpo. La insistencia de

⁹⁹ Pascual Buxó, "El sueño...", p. 261.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 242.

Calderón sobre la separación de alma y cuerpo está en relación con todo el afán de contraste característico del Barroco...¹⁰¹

Sor Juana ilustra la idea de la ocupación total de lo pequeño por lo grande en su auto sacramental *El Divino Narciso*. Ahí, el *Hombre* -Narciso- se refleja en el *hombre* -la Naturaleza Humana. Y este reflejo conlleva todos los orbes. La Naturaleza Humana le dice a Sinagoga, quien alaba, con Gentilidad a un Narciso que todavía no aparece en escena:

...Pues si en tu Narciso, tú
tanta perfección supones
que dices que es su hermosura
imán de los corazones,
y que no sólo la siguen
las Ninfas y los Pastores,
sino las aves y fieras,
los collados y los montes,
los arroyos y las fuentes,
las plantas, hierbas y flores,
¿con cuánta mayor razón
estas sumas perfecciones
se verifican de Dios
a cuya Beldad, los Orbes,
para servirle de espejos,
indignos se reconocen...¹⁰²

(vv. 86-101)

Estos versos tienen ecos y paralelos en la obra de Sor Juana. Uno de ellos es la escala de Jacob en el primer cuadro de la escena VI del *Auto del Cetro José* (372), en el que Lucero, el demonio, toma la palabra:

...¿Y qué será tan misteriosa Escala
que el alto Cielo con la Tierra iguala,
y el paso (que cerrado
tiene el fuerte candado
de la Original Culpa) hace patente,

¹⁰¹ *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, pp. 113-114.

¹⁰² *O.C.*, tomo III, pp. 25-26.

para cualquiera que subir intente?
 Y no sólo (¡oh, recelo!)
 de tránsito a la Tierra para el Cielo,
 sino del Hombre a Dios, que es lo que temo;
 pues si bien miro el uno y otro extremo
 de la Escala, veré (porque me asombre)
 que en el uno está Dios y en el otro el Hombre...¹⁰³
 (vv. 274-285)

Otro es el Villancico 276, dedicado a la Concepción e inspirado en el pasaje del *Génesis*:

Dice el Génesis sagrado,
 que fue la creación del Hombre
 la perfección de los Cielos
 y el complemento del Orbe.

Luego, pecando él, por fuerza
 todo el universal orden,
 aunque en las parte perfecto,
 quedó, cuanto al todo, informe.

Mas preservando a María
 de los comunes horrores,
 Dios en Ella restituye
 al Orbe sus perfecciones.

El todo del Universo,
 que fue imperfecto hasta entonces,
 por su último complemento
 su Pureza reconoce.

Estríbillo

Pues ya que toda criatura
 quedó deudora a María
 de perfección y alegría,
 del ornato y hermosura,
 canten su Concepción pura,
 pues la perfección encierra
 1.-del Hombre,
 2.-del Ángel,

¹⁰³ *Ibid.*, t. III, p. 209-210.

3.-del Cielo
 4.-y la Tierra.
Tropa.- ¡Celébrenla con anhelo
 1.-el Ángel,
 2.-el Hombre,
 3.-la Tierra
 4.-y el Cielo!¹⁰⁴

El mundo sensible es reflejo del cielo: "...que las Estrellas / midió y el suelo con iguales huellas..." Suelo y cielo son un binomio que aparece frecuentemente en la poesía del Siglo de Oro: un lugar común del que Sor Juana se vale con frecuencia en su poesía.¹⁰⁵ El cristianismo, que nutrió todo el pensamiento medieval con esta idea-metáfora desde la patrística, la hereda de la remota Antigüedad: los presocráticos y Demócrito, concretamente.¹⁰⁶

En uno de sus sonetos amorosos (el 183), Sor Juana expone con toda claridad la versión escolástica -hilemórfica- de la idea del microcosmos:

Probable opinión es que, conservarse
 la forma celestial en su fijeza,
 no es porque en la materia hay más firmeza
 sino por la manera de informarse.

Porque aquel apetito de mudarse,
 lo sacia de la forma la nobleza;
 con que, cesando el apetito, cesa
 la ocasión que tuvieron de apartarse.

Así tu amor, con vínculo terrible,
 el alma que te adora, Celia, informa;
 con que su corrupción es imposible,

ni educir otra con quien no conforma,

¹⁰⁴ *Id.*, t. II, pp. 100-101.

¹⁰⁵ Para simular un debate entre escolares sobre el Cielo y el Templo, en una letra sacra a San Bernardo (330), Sor Juana opone la excelencia del "...Empíreo..." o "...cristalina Esfera..." con la "morada" sacramental donde "...su Alteza... ..estrecha su Grandeza." *Id.*, t. II, p. 189.

¹⁰⁶ Una de las ideas clave que Luis Gil destaca en la medicina popular del mundo clásico es la de microcosmos: "...la concepción del hombre a la manera demócritea (*anthropos mikros kosmos...*), como un universo en pequeño que reproduce a ínfima escala en sus elementos fundamentales..." *Therapeia*, p. 408.

no por ser la materia incorruptible,
mas por lo inamisible de la forma.¹⁰⁷

Así como el macrocosmos se refleja en el microcosmos, la forma, el acto puro -es decir, Dios- "informa" a la materia, que es pura potencia. Claro, aquí vemos hábilmente trasladado el discurso aristotélico y escolástico a la metáfora amorosa petrarquista,¹⁰⁸ aunque precisamente ese sea el rasgo que no hace de este soneto amoroso un logro muy feliz, a diferencia de otros de Sor Juana.

En *El sueño*, al fracasar la intuición del alma en un primer vuelo hacia las esferas, ésta decide utilizar un método racional para lograr su propósito. El discurso o entendimiento llega a una playa después de naufragar en su intento...

...donde -ya recobrado-
el lugar usurpó de la carena
cuerda refleja, reportado aviso
de dictamen remiso:
que, en su operación misma reportado,
más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
o separadamente
una por una discurrir las cosas
que vienen a ceñirse
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías:
reducción metafísica que enseña
(los entes concibiendo generales
en sólo unas mentales fantasías
donde de la materia se desdeña
el discurso abstraído)
ciencia a formar de los universales,
reparando, advertido,

¹⁰⁷ *O.C.*, t. I, p.297.

¹⁰⁸ "The Scholastic concept which appears most often in the writings of Sor Juana is hylomorphism. The term itself does not appear, but word plays on body-soul, and form matter, appear so often in such a way that their meaning is unmistakable... The 'Causa Primera' of Sor Juana [*El sueño*] is the First Cause of the Scholastics. The *segunda causa productiva* is Nature; once again, God is the first Cause. In the last selection, notice that Sor Juana combines the doctrine of causation with that of hylomorphism." Gerard Cox Flynn, "A revision of the philosophy....," pp. 516, 518.

con el arte el defecto
 de no poder con un intuitivo
 conocer acto todo lo criado,
 sin que, haciendo escala, de un concepto
 en otro va ascendiendo grado a grado,
 y el de comprender orden relativo
 sigue, necesitado
 del del entendimiento
 limitado vigor, que a sucesivo
 discurso fía su aprovechamiento...¹⁰⁹
 (vv. 571-599)

Para algunos críticos,¹¹⁰ la mención de la palabra "método" (*De esta serie seguir mi entendimiento/ el método quería...*, vv. 617-618) -que es de lo que se vale el alma para comprender el mundo después de haber sido fulminada, como Icaro o Faetón, en su primer intento de acercarse al cielo- implica una presencia del pensamiento cartesiano en Sor Juana. Sin embargo, tal hipótesis ha sido varias veces refutada.

El método (*brevis via* o compendio, como lo define Covarrubias¹¹¹) al que ella se refiere en el poema es el de Aristóteles y no otro. Los propósitos de Sor Juana están íntimamente trabados en los de la tradición humanista que la precede, y sus dudas son las mismas de los escépticos de la Antigüedad, el Medioevo, el Renacimiento y el Barroco. Esto no excluye que su curiosidad materialista y su pragmatismo respecto al mundo natural la coloque en un plano distinto del escolasticismo anquilosado. Los nexos que podrían sugerirse son algo más complicados que el pretendido en la hipótesis sobre el cartesianismo. Desde fines del siglo XVI, por ejemplo, Petrus Ramus había causado conmoción en toda Europa desde su cátedra de París con su anti-aristotelismo y su "análisis lógico,"¹¹² sin significar esto el mismo cuestionamiento filosófico que se hizo Descartes. Sea como fuere, lo que intenta el alma en el poema de Sor Juana es ascender por la escala del ser para acceder al conocimiento absoluto. Lejos de ser el

¹⁰⁹ O.C., t. I, p.349-350.

¹¹⁰ Abreu Gómez, *op. cit.*; Francisco López Cámara, "El cartesianismo en Sor Juana y Sigüenza y Góngora," pp. 107-131.

¹¹¹ *Tesoro de la lengua castellana...*, p. 803.

¹¹² "...Ramist dialectic represented a drive toward thinking not only of the universe but of thought itself in terms of spatial models apprehended by sight." Walter Ong, *Ramus' method and the decay of dialogue...*, p.9.

conocimiento místico, que se propone la unión directa y emotiva con Dios, la índole del conocimiento que el alma pretende en *El sueño* es de tipo racional, aunque su caracterización sea difícil precisamente por los diversos sustratos de donde la poeta toma los elementos conceptuales con los que construye el poema.

Por otra parte, tampoco es demostrable que Sor Juana se propusiese con *El sueño* el descrédito del conocimiento entendido desde la teoría aristotélico-tomista. Su vacilación no es la de la duda cartesiana, y si bien nos dice tácitamente que todo lo que ha aprendido no basta para conocer el universo en su totalidad, también es cierto que en el seno mismo del pensamiento cristiano ha existido siempre la misma convicción sobre las limitadas capacidades del ser humano para aprehender el universo. Así sucedió en el conflicto entre realistas y nominalistas: el gran resultado de la Reforma lo confirma. Sor Juana, quien asume la tradición erasmista del libre albedrío, parte de la experiencia en sus observaciones científicas, como escéptica, aprovecha en uno de sus sonetos (el 152) la figura de Santa Lucía con los ojos entre las manos para decirnos "solamente lo que toco veo." Pero su escepticismo se parece más al de un nominalista del siglo XIV que al de un Descartes. El universo ha perdido sus límites, y con ello, es imposible su conocimiento absoluto desde el punto de vista del hombre. Dios, en lugar de mostrar su voluntad en cada hoja que se mueve, ha desaparecido del mundo como presencia activa. Es sólo el Alto Ser, Causa Primera y centro de luz a donde el alma tiende. De ahí la insistencia de Sor Juana de tratar asuntos teológicos como el de los favores negativos (*Carta athenagorica*) y la importancia del silencio en el *Sueño*. No es sólo el silencio de la noche, sino el silencio de Dios y el silencio mismo del mensaje cifrado, oculto, en el poema. Más allá de los límites conocidos del mundo, lo desconocido es también silencio. Es un universo que se desdibuja y escapa al conocimiento humano.

No obstante, sigue tratándose de un universo ptolemaico. El mundo sublunar y perecedero, es decir, los elementos agua, aire, tierra y fuego, se encuentra vinculado por una fuerza que proviene de las esferas supralunares e incorruptibles. Esta fuerza se llama simpatía. Amor e imán son otras formas de aludir a ella en la poesía de Sor Juana. En la primera *Loa a los años del Rey*

(374), el Amor tiene la palabra y, sucintamente, se describe a sí mismo y a sus interlocutores, los Elementos:

...AMOR

Y ya que juntos os miro,
nobles Elementos cuatro,
cuya fecunda discordia
es madre de efectos tantos:

vosotros, que variamente
con paz y guerra luchando,
sois contrarios muy amigos,
y amigos muy encontrados;

y a ti, Cielo, que influyendo
en tus movimientos varios,
divides hermosamente
en cuatro partes el año,

pues todo lo sublunar,
a expensas de tu cuidado,
vive a merced de tus lluvias
y al influjo de tus astros;

y yo, que siendo el Amor,
soy alma de todo cuanto
ser ostenta en lo viviente,
y existencia en lo criado...¹¹³

(vv. 64-91)

Simpatía, astrología, elementos, armonía... Cada uno de estos términos categóricos, que se convierten en verdaderas alegorías o sistemas de metáforas, merece ser tratado aparte, aunque todos confluyen en la gran alegoría del hombre como microcosmos. Aun siendo un lugar común, el tema es sumamente revelador en el sentido ideológico y filosófico, y fascinante cuando el poeta lo expone con acierto y habilidad estética. No obstante, como todas las ideas que se vuelven pozo socorrido, también sirve para un uso más cotidiano e interesado: la adulación en la vida cortesana. De esta tendencia no está exenta Sor Juana, quien no tenía más

¹¹³ O.C., t.III, pp. 282-283.

protectores que los nobles virreyes. Es así como vemos que se vale de estas metáforas para ensalzarlos. Al referirse en un romance al marqués de la Laguna (13) en ocasión de un cumpleaños:

...hoy es el día feliz
 en que vuestra edad ha dado
 al orbe de vuestras glorias
 tantos círculos de rayos...¹¹⁴
 (vv. 5-8)

La hipérbole elogiosa, común en los poetas de entonces, se nutría de la imaginería petrarquista, que giraba en torno a la imagen de la amada como un ídolo. Ejemplo son estos versos al asesor del virrey en un romance epistolar de Sor Juana:

...¿Vos ocupado en mi elogio,
 cuando a ser asunto digno
 vuestro, es poco el movimiento
 de los celestiales giros?...¹¹⁵
 (vv. 45-48)

Y, desde luego, un uso también muy frecuente en Sor Juana de la unión de cielo y tierra como imagen poética es el referente a la Virgen María. Como muestra: uno de sus bailes y tonos provinciales, el 29:

...en quien se admira, que puede
 habitar en conveniencia
 un espíritu de fuego
 con una nevada Esfera...¹¹⁶
 (vv. 105-108)

Como es de suponer, la vertiente ortodoxa y doctrinal de la idea del microcosmos forma parte importante de la poesía de Sor Juana; su condición de monja y sus propias devociones la

¹¹⁴ *Ibid.*, t. I, p. 40.

¹¹⁵ *Id.*, p. 107.

¹¹⁶ *Id.*, p. 180.

llevaron a cultivar determinados tópicos religiosos en su obra poética. Entre ellos, su predilecto es el misterio de la Encarnación.¹¹⁷ Ya hemos tenido ocasión de observar algunos versos de su auto sacramental *El Divino Narciso*. La antiquísima imagen especular en la que un *noumenon* se manifiesta en un *phenoumenon* y que penetró el cristianismo desde las religiones gnósticas, ejerció siempre una fascinación profunda en Sor Juana, y este espléndido auto sacramental es la cúspide de su particular interés. En la escena XVI del Cuadro Quinto de *El Divino Narciso*, habla la Gracia, quien menciona planetas, signos, montes y animales, y llega, por fin, a la imagen en el espejo:

...de ver el reflejo hermoso
de Su esplendor peregrino,
viendo en el hombre Su imagen,
Se enamoró de Sí mismo...¹¹⁸

(vv. 2107-2110)

El espejo es una cristalina fuente. Al llegar Narciso y ver a Naturaleza Humana en la fuente, exclama...

...Llego; mas ¿qué es lo que miro?
¿Qué soberana Hermosura
afrenta con su luz pura
todo el Celestial Zafiro?
Del Sol el luciente giro,
en todo el curso luciente
que da desde Ocaso a Oriente,
no esparce en Signos y Estrellas
tanta luz, tantas centellas
como da sola esta Fuente...¹¹⁹

(vv. 1326-1335)

¹¹⁷ Benassy-Berling, pp. 248-261. Además de *El Divino Narciso*, otras obras de Sor Juana reflejan esta predilección temática. En el *Auto del Cetro de José* (372), hay signos y sueños enigmáticos por los que José, cuyo nombre significa "de Dios aumento," profetiza la Unión Hipostática.

¹¹⁸ O.C., t. III, p. 180.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

La fuente es, evidentemente, María inmaculada, en cuya superficie clara Dios se hizo hombre. En ella, *cielo* y *suelo* se unen hipostáticamente. Como desde los albores de la humanidad, el cielo fecunda a la tierra en un acto primigenio. La Tierra puede sentirse orgullosa porque bajó Dios, aunque el Cielo lo esté porque subió María. Como versión de la Madre Tierra, el vientre de María es metaforizado como *estrecha cárcel*, *breve morada*, *pequeño pensil*, y así sucesivamente... *una esfera tan corta* que resulta inconcebible que la mayor inmensidad, la divina, en ella quepa:

A estrecha cárcel reduce
de su grandeza lo Inmenso,
y en breve morada cabe
Quien sólo cabe en Sí mismo.¹²⁰
(vv. 29-32)

Pues la excelsa, sagrada María,
humana y benigna quiere reducir
todo el Sol a una esfera tan corta,
todo el Mayo a un pequeño pensil...¹²¹
(vv. 1-4)

Las dos directrices del reflejo, la ascendente y la descendente, también son un tópico poético, y de ello hay múltiples ejemplos.¹²² En las coplas del villancico a la Asunción 304, tres personajes, cantando, discuten sobre el *subir* y el *bajar*. El primero plantea la cuestión *...subir María al Cielo/ fue subir o fue bajar...*, y los otros dos debaten. Méndez Plancarte, en su nota a este villancico,¹²³ se queja de lo poco ortodoxo de su contenido. Sin embargo, precisamente por eso resulta revelador:

(...)

¹²⁰ Romance sacro 52, *id.*, t. I, p. 162.

¹²¹ Baile 66, *id.*, p. 182.

¹²² En el mismo romance sacro 52:

Que hoy bajó Dios a la tierra
es cierto; pero más cierto
es, que bajando a María,
bajó Dios a mejor Cielo...

(vv. 1-4)

¹²³ *Id.*, t. II, p. 427.

3.-Cuando el Alma se apartó
del Cuerpo con raudo vuelo,
como era mejor que el Cielo,
en vez de subir, bajó:
pues mejor Cielo dejó
en él, y es fácil probar
que fue bajar.

2.-Cuando eso en la breve calma
conceda de desunida,
no negaréis que es subida
cuando sube en Cuerpo y Alma,
pues en uno y otro, palma
soberana va a adquirir;
y es subir...¹²⁴

El reflejo del macrocosmos se refracta en María, y en un vaivén luminoso, ella asciende, como el vaso de elección que es. El misterio de este acto reaparece en el estribillo del villancico 307 al mismo tema:

¿Quién ha visto cosa más singular,
que logre subir, quien quiere bajar;
que como clara Nube,
cuando ella el vuelo no bate,
la Humildad que más le abate
sea el vuelo que la sube?
¡Tanta admiración no tuve,
por más que llegué a mirar,
que logre subir, quien quiso bajar!...¹²⁵
(vv. 41-49)

De superior a inferior, y viceversa, el reflejo del macrocosmos en el microcosmos, su confluencia mutua, recíproca, se ve traspuesta a todos los ámbitos como una verdadera perspectiva ideológica: de Dios a la creatura, del padre al hijo, de lo perfecto a lo imperfecto. En *El Divino Narciso* lo vemos claramente:

¹²⁴ *Id.*, pp. 149-150.

¹²⁵ *Id.*, p. 155.

(...)
 NARCISO
 ¡Si ves que siempre he de amar
 ECO
 Amar.
 NARCISO
 y que he de estar en un ser;
 ECO
 Un ser.
 NARCISO
 que aunque juzgas inferior
 ECO
 Inferior.
 NARCISO
 el objeto de Mi amor
 que tu soberbia desdeña,
 Mi propia Bondad me enseña.
 LOS DOS
 *Amar a Un ser Inferior!...*¹²⁶
 (vv. 1668-1677)

Dios en el hombre y el hombre como imagen de Dios. La idea siempre retuvo la atención de Sor Juana y le mereció especial tratamiento. De todas las vertientes de la alegoría del microcosmos, ésta, la más ortodoxa, no fue por eso la más olvidada poéticamente. En *El sueño* leemos cómo se genera "el Hombre,"¹²⁷ el "mayor portento" sobre el que puede discurrir la mente humana:

...cuya altiva bajeza
 toda participó Naturaleza.
 Por qué? Quizá porque más venturosa
 que todas, encumbrada
 a merced de amorosa
 Unión sería...¹²⁸

¹²⁶ *Id.*, t. III, p. 77.

¹²⁷ En la *Cristología gnóstica*, de Antonio Orbe, t. II, pp. 344-351, la Autoencarnación es la Encarnación del Hijo en Jesús. Entre los católicos ortodoxos, la *Dormición de la Virgen* es representada como un reflejo de Cristo en el vientre de la Virgen dormida. El Hijo, como parte de la Trinidad, no se hace hombre, sino que el Logos toca a la Naturaleza dormida para crear al Hijo del Hombre. Dice Orbe en la p. 351: "La demiurgia del cuerpo de Jesús en el seno de la Virgen es obra del Hijo. Él *entretejió para sí* el instrumento de su economía. Aunque a tal fin se sirviese del Espíritu Santo (=Sofía) para substrato del *sôma*, y del demiurgo para su conformación."

¹²⁸ *O.C.*, t. I, p. 352.

(vv. 694-699)

La dualidad se resuelve así en la unidad compleja del hombre. Esta unidad compleja lo hace diferente de Dios, pero partícipe de su Divinidad. Bajo esta óptica el hombre acaba por convertirse en el centro de toda reflexión metafísica y de toda contemplación divina. Los otros aspectos de esta idea matriz del Macrocosmos en el Microcosmos también se encuentran en la poesía de Sor Juana, desde los elementos hasta las estrellas. Para Arthur O. Lovejoy, el entrecruzamiento de los objetivos platónicos y aristotélico-tomistas dio como resultado un plan estructural del mundo vigente durante largo tiempo en la cultura occidental:

...la concepción del universo como la "Gran Cadena del Ser," compuesta por una inmensa o bien -según la estricta, pero rara vez aplicada con rigor, lógica del principio de continuidad- por un infinito número de eslabones que ascendían en orden jerárquico desde la clase más ínfima de lo existente... hasta el *ens perfectissimus*...¹²⁹

Veamos algunos ejemplos de cada uno de los pasos de esta escala.

¹²⁹ *La gran cadena del ser*, pp. 74-75.

III. El universo del reloj humano: espíritus, humores y elementos

En la décima 122, Sor Juana pondera las cualidades de un reloj que regala "a Persona de autoridad y estimación":

Raro es del Arte portento
 en que su poder más luce,
 que a breve espacio reduce
 el celestial movimiento,
 imitando al Sol, atento
 mide su veloz carrera;
 con que, si se considera,
 pudiera mi obligación
 remitirte mayor don,
 mas no de mejor Esfera.¹³⁰

(vv. 11-20)

En esta imagen exacta se cifra también el cuerpo humano en *El sueño*. Al apoderarse el letargo de todos los seres vivos, el alma, parcialmente separada del cuerpo, dispensa "los gajes del calor vegetativo" a los "lángidos miembros":

...el cuerpo siendo, en sosegada calma,
 un cadáver con alma,
 muerto a la vida y a la muerte vivo,
 de lo segundo dando tardas señas
 el del reloj humano
 vital volante que, si no con mano,
 con arterial concierto, unas pequeñas
 muestras, pulsando, manifiesta lento
 de su bien regulado movimiento...¹³¹

(vv. 201-209)

¹³⁰ O.C., t. I, p. 255.

¹³¹ *Id.*, p. 340.

El corazón, como "...miembro rey y centro vivo/ de espíritus vitales...", los recibe de la "...científica oficina..." del aparato digestivo, que procesa entre su "calor" y el "húmedo" radical al "...medianero/ piadoso...", es decir, el manjar. La descripción poética de la relojería humana es la misma que hace Fray Luis de Granada en su *Introducción al símbolo de la fe* y que encuentra su fuente en Galeno. El corazón "rey" y "calor de vida," el pulmón como un "fuelle" y la sutilización de los humores en espíritus, todo esto coincide exactamente con el capítulo XXVI de la obra en prosa de Fray Luis.¹³² El húmedo radical es la energía que se consume en nuestro cuerpo como el aceite de una lámpara al calor natural de éste. Para reponerlo, el alimento se distribuye por el cuerpo humano convertido en húmedos vapores claros de los cuatro humores - sangre, flema, cólera y melancolía, como nos dice Granada.¹³³

La antigua creencia en los cuatro humores es otro motivo recurrente en el Renacimiento y en el Barroco. Ellos determinan, según su predominio, los cuatro temperamentos humanos. Se corresponden asimismo con los cuatro elementos de que está compuesto el universo -agua, aire tierra y fuego. Al final del capítulo XI de su *De natura rerum*, San Isidoro de Sevilla superpone tres esquemas cuaternarios: los elementos, las estaciones y los humores del hombre.¹³⁴ Los humores, continúa Sor Juana siguiendo a Fray Luis, suben hasta el cerebro cada vez más sutilizados, hasta convertirse en espíritus "animales," o relativos al alma (ánima).¹³⁵

En uno de sus sonetos amorosos, Sor Juana -haciendo un eco de aquel soneto de Garcilaso "De aquesta vista pura y ecelente..." -nos dice la suerte de los espíritus animales cuando salen de los ojos en busca del ser amado, como si fuesen ondas de energía:

...los visüales rayos, entretanto,
como hallan en tu nieve resistencia,

¹³² Ver notas de Méndez Plancarte a *El sueño: O.C.*, t. I, p. 588.

¹³³ *Introducción del símbolo de la fe*, I, 25, p. 415.

¹³⁴ "L'image du monde ainsi définie est, par excellence, celle d'un *cosmos*, autrement dit d'un univers dont toutes les parties sont solidaires entre elles par la vertu unificatrice de l'Esprit. Et la notion de cosmos implique celle d'*harmonie*, au sens le plus large, puisque c'est par elle que les éléments d'un tout se fondent en une unité supérieure." Jacques Viret, "La quaternaire des éléments et l'harmonie cosmique selon Isidore de Seville," pp. 7-8.

¹³⁵ Francisco Rico localiza el tema en Fernán Pérez de Oliva: "Y como veis el cielo ser en sí puro y penetrable de la lumbre, assí es en nosotros el leve espíritu animal, situado en el cerebro y de allí a los sentidos derivado, por do se recibe lumbre y vista de las cosas de fuera (*Diálogo de la dignidad del hombre*)." *Op. cit.*, p. 130-131.

lo que salió vapor, se vuelve llanto.¹³⁶

Y en *El sueño* describe así Sor Juana la transformación de los humores en espíritus:

...ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
templada hoguera del calor humano,
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa
y que ésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas...¹³⁷

(vv. 252-266)

Durante la vigilia los espíritus animales, según se creía, permiten que los sentidos funcionen. Herrera hace acopio de diversas fuentes autorizadas de su tiempo y define así los espíritus en su comentario:

Es el espíritu... cuerpo compuesto de los elementos, aunque predomine el fuego, porque es más caliente que otra cosa, y aunque es muy diferente de la sangre, por la raridad y sutilidad de su naturaleza, es con todo de la misma naturaleza de la sangre. ...se hallan en nosotros tres maneras de espíritus: vitales, animales y naturales. Los vitales sin contradicción alguna nacen del corazón, y se esparcen por las arterias. Los naturales, según los filósofos, se esparcen por las venas, y nacen del corazón, aunque reciben la perfección en el hígado. Los animales nacen del corazón, y se perfeccionan en el cerebro, y se esparcen por los niervos.¹³⁸

¹³⁶ *O.C.*, t. I, p. 294.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 341-342.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 335-336.

Sor Juana nos habla, como hemos visto, de los sentidos internos. Entre ellos, el de la fantasía es el que opera durante el sueño. El proceso tiene su correlato macrocósmico. Es decir, que tal como los espíritus operan en el cuerpo humano, los rayos de luz se transmiten entre los astros y planetas.¹³⁹ En los tratados hipocráticos se estipulan las correspondencias entre hombre y universo. Los tres tipos de conductos humanos -los del aire, los de la sangre y los del alimento- ocupan las capas externa (pulmones y poros), media (corazón y venas) e interna (aparato digestivo) del cuerpo humano, y se identifican con las estrellas, el sol y la luna, respectivamente.¹⁴⁰

Al final de *El sueño* y de su noche, la fantasía, que se valía de los espíritus para pintar "imágenes diversas" como una artista con paleta -como una "linterna mágica"- pierde su materia prima, pues se han terminado los vapores que resultaban del alimento alambicado. Se prepara el despertar:

...Y del cerebro, ya desocupado,
 las fantasmas huyeron,
 y -como de vapor leve formadas-
 en fácil humo, en viento convertidas,
 su forma resolvieron.
 Así linterna mágica, pintadas
 representa fingidas
 en la blanca pared varias figuras,
 de la sombra no menos ayudadas
 que de la luz: que en trémulos reflejos
 los competentes lejos
 guardando de la docta perspectiva,
 en su ciertas mensuras

¹³⁹ Refiriéndose a Pérez de Oliva, Rico observa "...el propio Galeno equiparó tal proceso a la transmisión de los rayos de luz, en paralelo del macrocosmos y el microcosmos repetido a lo largo de muchos siglos con escasas variaciones (en la *Introducción al símbolo de la fe*, I, xxviii, por ejemplo, fray Luis de Granada lo exponía con palabras muy similares a las de nuestro *Diálogo: Porque así como los cielos son causa de cuantos movimientos y alteraciones hay en este mundo inferior, mediante la luz del sol y de los planetas, así los sesos, que son la más alta parte de nuestro cuerpo y como el cielo deste mundo menor, son causa, mediante los rayos desta luz* [los espíritus animales], *de todos los movimientos y sentidos de nuestro cuerpo*)." *Op. cit.*, pp. 131-132.

¹⁴⁰ Luis Gil, p. 422. Así, según los médicos hipocráticos, la visión, durante el sueño, del cielo, los astros, el sol y la luna "...puros y radiantes, cada uno en su aspecto ordinario, es buen síntoma. Pues con todos estos signos se indica la salud del cuerpo... Si sucediera algo contrario a esto, indica alguna enfermedad..." *...Tratados hipocráticos*, III, *Sobre la dieta*, p. 108.

de varias experiencias aprobadas,
 la sombra fugitiva
 que en el mismo esplendor se desvanece,
 cuerpo finge formado,
 de todas dimensiones adornado,
 cuando aun ser superficie no merece...¹⁴¹

(vv. 868-886)

"Las fantasmas" cromáticas que formaron las imágenes alucinadas de *El sueño* desaparecen. El alma, recorriendo el universo por categorías con el fin ulterior de lograr la unión con la divinidad, ha fracasado en su intento. Desconcertada por su vertiginoso vuelo intuitivo y exhausta después de remontarse por la vía racional, vuelta ya el alma al cuerpo, se percata finalmente de que todo ha sido un simulacro. El día se aproxima y con él, el despertar. La conciencia del simulacro sigue al simulacro del sueño.

En la *Loa en celebración de los años del Rey nuestro señor Don Carlos II*, con el número 374 y que ya hemos mencionado, la monja nos teje un tapiz armónico con los cuatro elementos, que alternan uno a uno con el estribillo de la música. Los cuatro elementos aparecen trabados entre sí, tal como los cuatro humores se distribuyen y conciertan en el cuerpo humano. Los vemos siempre juntos, como en el romance 14 a la Marquesa de la Laguna:

...Y no se hartara el deseo,
 aun sin dejar mi ambición
 átomo olvidado al aire,
 al campo pequeña flor,

puntos a la tierra, al agua
 gotas, centella al ardor
 del fuego, influjos al Cielo,
 pequeños rayos al Sol...¹⁴²

(vv. 25-32)

¹⁴¹ *O.C.*, t. I, p. 357.

¹⁴² *Id.*, t. I, pp. 43-44.

Siempre en lucha por el antagonismo inherente a su naturaleza, pero siempre formando un cuarteto, los elementos fueron la base de la antigua ciencia alquímica y figuraron profusamente en la literatura hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando la ilustración derrumbó la teoría de los elementos con la de los átomos. Hasta entonces, aludir a ellos era referirse al mundo en su estado primigenio.

Pero ¿qué índole de fuerza o magnetismo los mantiene unidos? ¿Qué ley los articula? ¿Bajo qué principio se ordena su concierto? Así como la vida -es decir, la presencia del alma- le da movimiento al cuerpo humano, la simpatía enlaza los elementos.¹⁴³ Luis Gil explica el significado de este principio en la antigüedad:

En este principio de la integración como sustentáculo de las acciones simpáticas insistiría con mayor énfasis la concepción estoica y neoplatónica de la *sympatheia tou pantos*, *sympatheia panton* o simpatía universal. La noción de simpatía se transfiere del organismo humano, en su doble realidad psicosomática, al Universo. Esto supone, por un lado, concebir el mundo entero como una unidad, a la manera de un organismo vivo, en el que hay inherente una instancia coordinadora que da razón de la simpatía de todas sus partes.¹⁴⁴

Si el hombre muere, los elementos que lo componen dejan de estar unidos. El autor del texto hipocrático *De natura hominis* dice qué es lo que ocurre a los elementos con la muerte:

Finado el cuerpo del hombre, de nuevo cada uno de ellos regresa a su propia naturaleza: lo húmedo a lo húmedo, lo seco a lo seco, lo caliente a lo caliente y lo frío a lo frío. Tal es la naturaleza de los seres vivos y la de las demás cosas. Todo nace de un modo similar y todo muere de un modo similar.¹⁴⁵

¹⁴³ Brian Copenhaver cita la versión hermética de esta fuerza simpática viva en la visión del mundo popular y que se difundió teóricamente en los círculos cultos a raíz de la traducción de Marsilio Ficino. Son unas palabras del Asclepio en las que Hermes alude tanto a la noción de concordancia entre los objetos de la naturaleza como a la idea neoplatónica de las "series": "Heaven, the sensible god, is the minister of all bodies... but heaven and soul itself and all things in the world are governed by the God who made them. From all these things I have mentioned... influence passes continuously through the world... But the world has been prepared by God as a receptacle for species of all forms, and Nature, using the four elements to make an image of the world through species, leads up to heaven all things made to be pleasing in the sight of God." *Op. cit.*, 82.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 171-172.

¹⁴⁵ Ver Hipócrates, *Tractats mèdics*, vol. III, *Sobre la naturalesa de l'home*, cap. 3, VI, p.28. La traducción que cito

La antítesis de la disgregación es la cohesión: la vida. Los antiguos la concebían a la manera de un soplo: algo intangible pero con movimiento, con dirección y fuerza, con origen y destino y con capacidad de retroalimentarse. Esta fuerza magnética es la simpatía.

En la advertencia al romance 16 a la Marquesa de la Laguna, Sor Juana alude a un "secreto influjo" que ningún químico ha podido depurar en sus retortas:

...O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la Señora Virreina dió el Cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los Astros, que llaman simpatía o todo junto, causó en la Poetisa un amor a su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector.¹⁴⁶

La fuerza de la simpatía es una explicación antiquísima del comportamiento de la naturaleza. Tan antigua, quizá como el hombre. ¿Qué hacía, si no, pensar a los pintores de cavernas en un secreto influjo entre la pintura en la cueva y el animal en la cacería? Sin embargo, en la *sympatheia panton* descansan tesis filosóficas del estoicismo y del neoplatonismo, y "...se entiende a la manera de una correlación de procesos en un sentido que anticipa el científico de ley de la naturaleza."¹⁴⁷

El principio relativo de la homeopatía también tiene presencia en *El sueño* bajo la forma de la triaca -un tópico que se encuentra en Lope, en Calderón y en otros poetas del Siglo de Oro. En la antigua visión del mundo que reflejan nuestros poetas hay otros dos grandes principios rectores además de la simpatía: la homeopatía o atracción de lo semejante por lo semejante y la antipatía o repelencia de los contrarios.¹⁴⁸ El alma, cegada por la luz intelectual, se desploma. Sus ojos no pueden ver si no es ayudados por una penumbra curativa. Extraña forma de

es la de Luis Gil.

¹⁴⁶ *O.C.*, t. I, p. 48.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 178. Brian Copenhaver observa a su vez: "There is a real, if imperfect, analogy among the function of love in Ficino's physics, the function of *pneuma* in Stoic physics, and the function of force in Newton's physics." *Op. cit.*, p.88.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 164-166.

coadyuvar al bien y a la visión de esa sombra "funesta" del comienzo de *El sueño*. Si fue ominosa y fatal, como un veneno, ahora es útil, como un antídoto:

...y a la tiniebla misma, que antes era
 tenebroso a la vista impedimento,
 de los agravios de la luz apela,
 y una vez y otra con mano cela
 de los débiles ojos deslumbrados
 los rayos vacilante,
 sirviendo ya -piadosa medianera-
 la sombra de instrumento
 para que recobrados
 por grados se habiliten,
 porque después constantes
 su operación más firmes ejerciten
 -recurso natural, innata ciencia
 que confirmada ya de la experiencia,
 maestro quizá mudo,
 retórico ejemplar, inducir pudo
 a uno y otro Galeno
 para que del mortífero veneno,
 en bien proporcionadas cantidades
 escrupulosamente regulando
 las ocultas nocivas cualidades,
 ya por sobrado exceso
 de cálidas o frías,
 o ya por ignoradas simpatías
 o antipatías con que van obrando
 las causas naturales su progreso
 (a la admiración dando, suspendida,
 efecto cierto en causa no sabida,
 con prolijo desvelo y remirada
 empírica atención, examinada
 en la bruta experiencia,
 por menos peligrosa),
 la confección hicieran provechosa,
 último afán de la Apolínea ciencia,
 de admirable triaca,
 ¡que así del mal el bien tal vez se saca!¹⁴⁹

(vv. 504-539)

¹⁴⁹ O.C., t. I, p. 348.

En la décima 104 *Defiende que amar por elección del arbitrio, es sólo digno de racional correspondencia*. Para probarlo muy conceptualmente, Sor Juana aduce las razones para corresponder al que, sin "influjo celestial," decide amar, hallando, donde el "mal," la "medicina":

...si pende su libertad
de un influjo superior,
diremos que tiene amor,
pero no que voluntad;
pues si ajena potestad
le constriñe a obedecer,
no se debe agradecer,
aunque de su pena muera,
ni estimar el que la quiera
quien no la quiere querer.

El que a las prendas se inclina
sin influjo celestial,
es justo que, donde el mal,
halle también medicina;
mas a aquél que le destina
influjo que le atropella,
y no la estima por bella
sino porque se inclinó,
si su Estrella le empeñó
vaya a cobrar de su Estrella...¹⁵⁰

(vv. 41-60)

Los préstamos de la ciencia médica a la poesía -"trica," "medicina"- aluden claramente a la calidad corpórea o somática de las emociones. La simpatía tiene un papel fundamental en el tópico del amor petrarquista y a la vez se refiere al influjo de los astros sobre los hombres. Un símbolo de la simpatía es el imán que atrae o es atraído por lo otro. La atracción entre el hierro y el imán sirvió a los experimentos paracientíficos de la Edad Media y el Renacimiento como un argumento incontestable de la teoría de la simpatía,¹⁵¹ atribuyéndosele al magneto incluso propiedades medicinales en brebajes preparados con su raspadura. Marsilio Ficino, en su *Comentario sobre "El Banquete" de Platón*, habla del poder mágico del amor, que es la

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹⁵¹ Lynn Thorndyke, *A history of magic and experimental science*, VI, p. 316.

atracción natural de las partes del mundo, vinculadas entre sí como las partes de nuestro cuerpo. Así, dice, el fuego es atraído hacia lo alto por lo cóncavo de la esfera lunar; el aire es atraído a su vez por lo cóncavo del fuego; la tierra es jalada a las profundidades por el centro del mundo, y el agua es asimismo atraída hacia su propio lugar. "*Sic et magnes ferrum...*," así sucede con el imán y el hierro, observa, y concluye que los actos de la magia son, por tanto, actos naturales.¹⁵² Una de las comparaciones predilectas en la poesía petrarquista es precisamente la de esta atracción que dice Ficino que sale por los ojos como un espíritu encendido por la belleza exterior.¹⁵³ Las funestas consecuencias que puede tener la atracción magnética las vemos en el romance 19 a María Luisa, la Marquesa de la Laguna:

...Yo, pues, mi adorada Filis,
que tu deidad reverencio,
que tu desdén idolatro
y que tu rigor venero:

bien, así, como la simple
amante que, en tornos ciegos,
es despojo de la llama
por tocar el lucimiento;

como el niño que, inocente,
aplica incauto los dedos
a la cuchilla, engañado
del resplandor del acero,

y herida la tierna mano,
aún sin conocer el yerro,
más que el dolor de la herida
siente apartarse del reo;

cual la enamorada Clicie
que, al rubio Amante siguiendo,
siendo padre de las luces,
quiere enseñarle ardimientos;

como a lo cóncavo el aire,

¹⁵² *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, p. 154. En *De vita*, Ficino asocia los poderes del imán con el firmamento, en concreto con la Osa Polar. (Ver Copenhaver, p. 89).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 124.

como a la materia el fuego,
 como a su centro las peñas,
 como a su fin los intentos;

bien como todas las cosas
 naturales, que el deseo
 de conservarse, las une
 amante en lazos estrechos...¹⁵⁴

(vv. 77-104)

El imán figura una y otra vez en la poesía de Sor Juana. Símbolo de la fuerza que integra el alma del mundo y las almas de los hombres, el magneto hace su aparición con tanta frecuencia en la obra sorjuanina que es pecar de omisión no mencionar su importancia en las reflexiones de Marsilio Ficino, aunque las de éste último fuesen de carácter experimental y hermético. Vemos al imán también en una de las tres *Letras para cantar* (8), donde la "dulce voz" de Narcisa hiere el aire:

...De los Celestiales Ejes
 el rápido curso fija,
 y en los Elementos cesa
 la discordia nunca unida.

Al dulce imán de su voz
 quisieran, por asistirla,
 Firmamento ser el Móvil,
 el Sol ser Estrella fija...¹⁵⁵

(vv. 5-12)

En un romance sacro a Cristo (58):

...Divino Imán en que adoro:
 hoy, que tan propicio os miro,
 que me animáis la osadía
 de poder llamaros mío...¹⁵⁶

(vv. 5-8)

¹⁵⁴ *O.C.*, t. I, p. 56-57.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 30.

¹⁵⁶ *Id.*, p. 169.

En uno de sus bailes y tonos provinciales, el 64, donde nuevamente se refiere a María Luisa:

...el hechizo de los ojos,
 el imán de las potencias,
 que violenta cuando nadie
 puede culpar que violenta...¹⁵⁷
 (vv. 125-128)

En el romance epistolar 37, donde ella es una musa-eco de María Luisa:

...oíd una Musa que,
 desde donde fulminante
 a la Tórrida da el Sol
 rayos perpendiculares,

 al eco de vuestro nombre,
 que llega a lo más distante,
 medias sílabas responde
 desde sus concavidades,

 y al imán de vuestras prendas,
 que lo más remoto atrae,
 con amorosa violencia
 obedece, acero fácil...¹⁵⁸
 (vv.49-60)

O en *El Divino Narciso*, donde Eco, el Demonio, le dice a Narciso:

...Pues Tú mejor conoces
 que los claros imanes
 de Tus ojos arrastran
 todas las voluntades...¹⁵⁹
 (vv. 723-726)

¹⁵⁷ *Id.*, p. 180.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 102.

¹⁵⁹ *Id.*, t. III, p. 45.

También cuando Gracia alude al reflejo de Narciso, Cristo, en la Naturaleza Humana:

...Abalanzóse a gozarla;
 pero cuando Su cariño
 más amoroso buscaba
 el imán apetecido,
 por impedir envidiosas
 Sus afectos bien nacidos,
 se interpusieron osadas
 las aguas de sus delitos...¹⁶⁰
 (vv. 2115-2122)

En fin, en su *Respuesta...*, ya lo hemos señalado, recuerda Sor Juana a su interlocutora que todas las ciencias están engarzadas entre sí para llegar a la reina de todas, que es la teología. Y que esos "ocultos engarces" de la "cadena universal" los representaron los antiguos como una serie de eslabones que sale de la boca de Júpiter:

Así lo demuestra el R.P. Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas.¹⁶¹

Cópulas o venenos, los efectos de la simpatía universal y otros axiomas similares, como el de la homeopatía, son tema peculiar y definitorio en la obra de Sor Juana. Por este principio vemos las cosas relacionarse con las cosas, al ser humano relacionarse con las cosas y, sobre todo, a los humanos relacionarse entre sí. En consonancia con el universo y sus influjos, el ser humano que protagoniza la poesía de Sor Juana actuará de una u otra manera, hacia sí y hacia los demás. De este modo vemos cuán cierta es la apreciación de Vossler acerca del segundo de los dos grandes motivos que rigen la obra de Sor Juana: la *admiratio* y el *concentus*, pues la estructuración de sus poemas y piezas teatrales responde a esta organización universal. Los

¹⁶⁰ *Id.*, p. 93.

¹⁶¹ *Id.*, t. IV, p. 450.

elementos dialogan entre sí formando coros, encadenando estrofas y contribuyendo a la estructuración de textos poéticos enteros. Los espíritus obran lo suyo en las empresas poético-amorosas. El concierto de la poesía es el concierto del mundo, como corresponde al principio del decoro estético. Para López Pinciano, por ejemplo, el mundo físico es la clave para entender al hombre y al mundo. En su teoría poética se relacionan ciencia y literatura, como era práctica extendida en el Renacimiento.¹⁶² De acuerdo con esto, Sor Juana orquesta su mundo poético tejiendo una complicada red entre las cosas de la tierra y las del cielo.

¹⁶² Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, pp. 28-40.

IV. La astrología y la armonía de las esferas

Los médicos hipocráticos expresan desde la Antigüedad que el organismo del hombre reproduce en sí al universo, premisa con la cual hacen un conjunto de observaciones prácticas de carácter terapéutico, pues cualquier perturbación en el cielo repercute en el cuerpo o el alma del hombre.¹⁶³ En la tradición clásica, el orden y concierto de las esferas celestes del universo aristotélico-ptolemaico- que es el que Sor Juana nos describe en *El sueño*- es, pues, parte integrante de la alegoría macro-microcósmica. El cuerpo humano es visto en el Renacimiento como un reloj así como las esferas celestes son representadas por un astrolabio. Entre uno y otro mecanismos hay una evidente analogía.¹⁶⁴ Sor Juana contaba con un astrolabio entre los diversos artefactos científicos que tuvo que regalar a instancias del arzobispo Aguiar y Ceijas, según nos cuenta el Padre Calleja. El mundo como una máquina que Dios gobierna desde fuera - *...la inmensa muchedumbre de tanta maquinosa pesadumbre...*(vv. 470-471), esto es, *...la máquina voluble de la Esfera...* (v. 486)- despierta en el alma una curiosidad fáustica. No, Sor Juana no intenta una comunión mística con lo divino. En el clímax del poema quiere aprehender el inmenso cúmulo de objetos que es el mundo. Y el mundo es para ella desde la fuente, la rosa y el hombre hasta *...la cantidad inmensa de la Esfera...* de la que considera el curso *...regular, con que giran desiguales / los cuerpos celestiales...* (vv. 302-305).

En su libro *El círculo roto* sobre la astronomía en la Nueva España, Elías Trabulse da cuenta del caso de Fray Diego Rodríguez, contemporáneo de Sor Juana y astrólogo (como se llamaba entonces a los astrónomos). En él se hallan presentes ideas a las que Sor Juana parece ser ajena: nuevas ideas que corresponden a los avances de la astronomía, de los que tanto se cuidaba la Iglesia. Sor Juana sostuvo el credo tomístico de la incorruptibilidad de los cielos al defender la

¹⁶³ *Tratados hipocráticos*, III, *De la dieta*, pp. 105-116.

¹⁶⁴ José Gaos ha observado ya la presencia que tienen los artefactos mecánicos en la obra de Sor Juana. Refiriéndose al volante, el fuelle, el arcaduz y la oficina de *El sueño*, dice: "Imposible no reconocer en este grupo de imágenes un resabio poético de la concepción mecanicista de lo somático y fisiológico que hizo su trayectoria en la filosofía y en la ciencia desde los animales máquinas de Descartes y el materialismo de Hobbes hasta el materialismo del hombre máquina de Lamettrie. Claro que en la poetisa no pasa el resabio de consistir en una comparación con artefactos y artes, inconsciente de sus orígenes y de intenciones de mayores alcances." *Op. cit.*, p. 59. No tan inconsciente ni libre de intención, creo, pues no es un tema frecuente en la poesía de su tiempo.

posición del Padre Eusebio Kino sobre el trayecto infralunar de los cometas. Esta opción de Sor Juana es convencional por los cuatro costados: lo es porque queda bien socialmente con Kino y con la virreina, y lo es porque se trata de un lugar común en la literatura misma. En su propia poesía ilustra, por ejemplo, el hilemorfismo:

Probable opinión es que, conservarse
la forma celestial en su fijeza,
no es porque en la materia hay más firmeza
sino por la manera de informarse.
Porque aquel apetito de mudarse
lo sacia de la forma de nobleza...(soneto 183)

Es casi imposible saber cuál fue el verdadero credo astronómico de Sor Juana. Su interés en la observación de las estrellas era algo real -eso lo sabemos de seguro por lo que cuenta ella misma y su biógrafo contemporáneo, el Padre Calleja. Pero por lo que respecta a marcos teóricos, lo único que nos queda firme es la convención aristotélico-ptolomaica prevaleciente en el Siglo de Oro.

Paralelamente sabemos que Fray Diego sostenía que los cielos no eran sólidos ni incorruptibles:

...ya que por ellos podían correr libremente los cometas. Deslindando con tacto la fe de la ciencia dice lo siguiente refiriéndose a la inexistencia de esferas cristalinas: "el haber cielos sólidos, fluidos, o un purísimo ether no es de fe..." (...) Los cometas son ultralunares, o como dice fray Diego, " de la luna para arriba," pues sus paralajes así lo demuestran. Cree que la órbita de estos astros es circular y refuta a Kepler quien las creía rectilíneas.¹⁶⁵

Fray Diego prosigue en su contradicción con los dogmas. Para él, los planetas giran alrededor del Sol, y no de la Tierra, como la Iglesia sostenía entonces:

En un breve pasaje de su *Discurso* donde diserta acerca de la imposibilidad de que existan cielos cristalinos da como segundo argumento el siguiente: "La

¹⁶⁵ Trubulse, *El círculo roto*, pp. 60-61.

segunda razón [en contra de que haya cielos sólidos] sea de los movimientos de los cinco planetas Saturno, Júpiter, Marte, Venus y Mercurio (como afirma Tycho y otros muchos) que se mueven alrededor del Sol concéntricamente..."

Este fragmento es contradictorio, pues según la teoría de Tycho, sólo Mercurio y Venus giran alrededor del sol, el cual junto con Marte, Júpiter y Saturno, gira alrededor de la Tierra. Pero lo que aquí expone fray Diego no es la teoría de Tycho Brahe (pese a que él así lo afirme) sino la de Copérnico; y por el sencillo expediente de ignorar a la Tierra y no afirmar explícitamente que, junto con los otros cinco planetas que mencionó, gira también alrededor del sol, salva su ortodoxia religiosa y afirma indirectamente su verdadero credo astronómico.¹⁶⁶

El silencio es un elemento importante cuando se trata de estudiar no sólo la obra, sino la vida misma de Sor Juana. El silencio aparece en *El sueño* bajo la forma de Harpócrates y el silencio es lo que ella debe guardar, como lo hizo a su vez Fray Diego Rodríguez, cuando se rozan ideas que la Santa Inquisición podía considerar pretexto suficiente para un proceso. Ella misma dice en la *Carta a Sor Filotea*: "no quiero ruidos con el Santo Oficio." El que sabía, debía callar.

Pero el arte no tiene por qué decir la "verdad" estricta, y es claro que el mensaje profundo de *El sueño* es, por su naturaleza misma, inherente a la visión antropocéntrica -ora centrífuga, ora centrípeta- propia de la tradición clásica. En otras palabras: bajo una visión del universo distinta, *El sueño* no hubiese sido compuesto por Sor Juana. De hecho, la Iglesia, a pesar de estar entonces en vías de aceptar con muchas dificultades las ideas copernicanas, descansaba firmemente aún sobre las antiguas bases cosmográficas y lo siguió haciendo mucho después.¹⁶⁷ Desde tiempos de Felipe II se difundió en Salamanca el sistema heliocéntrico de Copérnico sin intromisiones del Santo Oficio y se tradujo *De revolutionibus* al castellano. Pero esto no afectó la convicción piadosa de que la Tierra es siempre la misma y Dios es Dios. Después de la condenación de Galileo en 1616, la teoría de Copérnico fue censurada, pero en los almanaques hispanos se siguieron utilizando sus procedimientos matemáticos.¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 64-65.

¹⁶⁷ Juan Vernet, *Astrología y astronomía en el Renacimiento. La revolución copernicana*, pp. 134-149.

¹⁶⁸ Vernet, pp. 138-139.

En su poema, Sor Juana critica prudentemente la astrología judiciaria, es decir, la astrología como pronóstico fatalista. El estudio *vanamente judicioso* lleva, en la culpa, la penitencia de alterar el sosiego de las vidas cuyo futuro sólo pueden decidir ellas mismas por su libre albedrío. Esta crítica se da en el poema cuando el alma se separa temporalmente del cuerpo durante el sueño y se remonta a las esferas celestes:

...La cual, en tanto, toda convertida
a su inmaterial ser y esencia bella,
aquella contemplaba,
participada de alto Ser, centella
que con similitud en sí gozaba;
y juzgándose casi dividida
de aquella que impedida
siempre la tiene, corporal cadena,
que grosera embaraza y torpe impide
el vuelo intelectual con que ya mide
la cantidad inmensa de la Esfera,
ya el curso considera
regular, con que giran desiguales
los cuerpos celestiales
-culpa si grave, merecida pena
(torcedor del sosiego riguroso)
de estudio vanamente judicioso...¹⁶⁹
(vv. 292-308)

Si para la Iglesia no eran válidos los pronósticos astrológicos, sí lo eran, sin embargo, las profecías bíblicas, por tener su origen en la voluntad de Dios. Desde 1586, la bula de Sixto V contra la astrología judiciaria y otras formas de adivinación puso coto a la formulación de horóscopos, aunque es sabido que en la corte siguió siendo una práctica. En realidad la bula misma permitía las predicciones astrológicas relativas a la agricultura, la navegación y la medicina, y en España se tradujeron libremente tratados astrológicos italianos, como el de Paulus Gallicus (1584; Granada, 1606, 1612 y 1617), que tomaba en cuenta los horóscopos para el diagnóstico médico. Se condenó la astrología "árabe" por su fatalismo, pero mientras se salvase el credo del libre albedrío (*Deus super omnia*), se permitió la publicación repetida de

¹⁶⁹ *O.C. t. I, pp. 342-343.*

tratados como el de Gerónimo Cortés, *Phisonomia y varios secretos de naturaleza*, que se centran en la significación fisonómica de los influjos astrales en los humores y temperamentos. Dicha obra fue expurgada por la Santa Inquisición y aún así contiene propuestas como la siguiente:¹⁷⁰

Y es de notar que por el Planeta, que reynaba en la hora que cada uno nacía, sacaban y sabian la naturaleza, la inclinacion y condicion de cada qual, para qué Facultad era apto, y conveniente; y así se imponian, o aconsejaban a sus Padres, que le impusiese la Facultad, Arte o Letras que a cada uno le ayudaba e incitaba su naturaleza. Pluguiese a Dios nuestro Señor, y otra, y otra vez, y cien mil veces digo, que pluguiese a Dios, que en las Republicas hubiese personas azalariadas que supiesen sacar la natural inclinacion de cada uno, y para qué Arte o Facultad seria bueno, imponiendole a ella, de esta suerte todos saldrían hábiles, diestros y muy entendidos en aquello que emprendiesen...¹⁷¹

Sor Juana nos presenta un sutil razonamiento sobre la predicción de acontecimientos futuros en el *Auto del Cetro de José*, donde Inteligencia le responde a un Lucero preocupado por la profecía del Mesías:

(...)
INTELIGENCIA
No, porque a tener premisas,
ya en los aspectos celestes,
ya en los vientos que dominan,
o ya en los temperamentos
que diferencian los climas,
o en otras ocultas causas,
que aunque nunca comprendidas
son de los hombre, lo es el
efecto que pronostican...
...y si hubieran, como he dicho,
precedido estas premisas,
se pudieran alcanzar,
o ya por ciencia adquirida
o por la razón natural
o Astrológica pericia,

¹⁷⁰ Thorndyke, *op. cit.*, pp. 156-167.

¹⁷¹ Gerónimo Cortés, *Fisonomia, y varios secretos de naturaleza*, p. 180.

siendo humana conjetura,
 no Revelación Divina,
 y entonces yo, mejor que él,
 lo alcanzara, y la noticia
 les diera a los Agoreros...¹⁷²

(vv. 732-740, 759-769)

La astrología, a pesar de todas las persecuciones, siguió siendo cultivada. Su sede fue siempre la corte, donde las costumbres eran más permisivas y caprichosas y se conservaba la tradición del humanismo renacentista al modo italiano y borgoñón, con resabios de Marsilio Ficino y Pico de la Mirándola. Sor Juana vivió la corte antes de profesar, y aún después, en su poesía y en su doctas tertulias conventuales, frecuentadas por los virreyes y otros cortesanos y sabios. De hecho, su predilección por los modos de la corte fue, en parte, lo que la condujo a ser cuestionada por autoridades eclesiásticas.

Uno de los muchos reflejos de su cortesanía son los horóscopos a que alude sin ningún recelo en sus poemas. Era propio y elegante entre los nobles tener un horóscopo. Cuando nace el primogénito de María Luisa en el mes de julio, Sor Juana escribe el romance 32:

...Mas no de grandeza tanta
 en proporcionado asunto
 el coronado Rugiente,
 abrasado Signo suyo;

ni menos el que el Romano
 primer Monarca le impuso
 en el triunfo de su nombre
 todo el nombre de sus triunfos:

sino porque en el espacio
 de su sucesivo curso,
 nació un Sol, a cuyos rayos
 quedó todo el Sol obscuro...¹⁷³

(vv. 5-16)

¹⁷² *O.C.*, t. III, p. 226.

¹⁷³ *Ibid.*, t. I, p. 91.

Cuando cumple años el Marqués de la Laguna, le envía esta endecha (73):

...El dorado torno
que daban en bellos
hilos de sus rayos
claros crecimientos,

de los doce Signos
con huellas de fuego
pisó ya otra vez
los varios aspectos...¹⁷⁴
(vv.9-16)

También aprovecha la ocasión del cumpleaños del vástago de los virreyes, en el romance 25, para pedir el indulto de un reo entre hiperbólicas adulaciones astrológicas:

...En fin, ya, gracias a Dios,
habemos llegado al puerto,
pasando vuestra edad todo
el Océano del Cielo.

Ya habéis visto doce Signos,
y en todos, Alcides nuevo,
venciendo doce trabajos
de tantos temperamentos...¹⁷⁵
(vv. 73-80)

Uno tras otro desfilan los signos del Zodíaco para aumentar doce veces el elogio, pues el día del natalicio de los nobles es día de indultos y de gracias:

...Ya al León dejáis vencido,
ya al Toro dejáis sujeto,
ya al Cáncer sin la ponzoña
y al Escorpión sin veneno.

¹⁷⁴ *Id.*, pp. 193-194.

¹⁷⁵ *Id.*, pp. 75-76.

Sin flechas a Sagitario,
hollando de Aries el cuello;
a Géminis, envidioso,
y a Acuario dejáis sediento.

Enamorada a la Virgen,
a los Peces dejáis presos;
al Capricornio, rendido,
y a Libra, inclinado el peso...¹⁷⁶
(vv. 85-96)

La astrología le sirve asimismo como metáfora para quejarse por el distanciamiento de sus amigos, como en el romance epistolar 39:

...Mucho dista el Sol luciente
de la tierra, y no por eso
dejan en ella sus rayos
de producir sus efectos.

Por más que doblen distancia
esos claros once espejos,
¿dejan de imperar los Astros
en los sublunares cuerpos?

¿Les pueden a sus influjos
se de algún impedimento
las raridades del aire
ni los ardores del fuego?...¹⁷⁷
(vv. 101-112)

Sin ninguna cortapisa la ciencia de los astros le da pie, incluso, para hacer una alabanza a la Virgen María en su villancico a la Asunción 254:

La Astrónoma grande,
en cuya destreza
son los silogismos
demostraciones todas y evidencias;

¹⁷⁶ *Id.*, p. 76.

¹⁷⁷ *Id.*, p. 114.

La que mejor sabe
 contar las Estrellas,
 pues que sus influjos
 y sus números tiene de cabeza,

la que de las líneas
 tiene más destreza,
 pues para medirlas
 tiene el ejemplo en sí de la más recta,

no forma de astrolabios,
 pues para más cierta
 cantidad, se sirve
 de los círculos mismos de la Esfera.

Ella hace, en los Signos,
 que Cancro no muerda,
 que el León no ruja
 ni el veneno nocivo Escorpión vierta.

De benigno aspecto
 es Luna serena,
 con que crisis hizo
 de su achaque letal Naturaleza.

De eclipse y menguantes
 vive siempre ajena,
 pues de su epiciclo
 ni el Sol se aparta, ni la sombra llega...¹⁷⁸

También piensa en ella cuando la invade el "spleen" o melancolía, como en el famoso grabado de Durero. "Aprendamos a ignorar...", nos dice, y con reverberaciones de Nicolás de Cusa en *De docta ignorantia*, se queja del saber demasiado en su romance número 2: *Finjamos que soy feliz,/ triste Pensamiento, un rato...*:

...¡Qué felizmente viviera
 el que, flojamente cauto,
 burlara las amenazas

¹⁷⁸ *Id.*, t. II, p. 65-66.

del influjo de los astros!...¹⁷⁹
(vv. 137-140)

La compleja geometría del macrocosmos, con todos sus tintes filosóficos, es un punto clave de *El sueño*, donde, aparentemente, encontramos de nuevo ecos de Nicolás de Cusa:

...según de Homero, digo, la sentencia,
las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira
-céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia...¹⁸⁰
(vv. 399-411)

Es difícil establecer si Sor Juana leyó realmente a Nicolás de Cusa. Por su alusión indirecta al *De docta ignorantia*, cuya idea permea su obra, así como por la teoría de las dos pirámides superpuestas que Vossler, Paz y otros creen que extrajo de sus lecturas de Kircher,¹⁸¹ es casi seguro que lo leyó directa o indirectamente. Pero si los críticos han pasado por alto la presencia en la obra del Cusano del emblema de las pirámides,¹⁸² le han atribuido con facilidad a él o a Kircher la metáfora de Dios como centro y circunferencia a la vez.¹⁸³ Y digo con facilidad

¹⁷⁹ *Id.*, t. I, p. 8.

¹⁸⁰ *Id.*, p. 345.

¹⁸¹ Pascual Buxó ha propuesto también como posible fuente de la pirámide de sombra en los primeros versos de *El sueño* la descripción del eclipse de luna de Plinio en su *Historia natural*: "Y no es otra cosa noche, sino sombra de Tierra. Es semejante su sombra a un tropico, pues que solamente toca la luna con la punta y no excede altitud della y, así, ninguna otra estrella eclipsa del mismo modo, y la tal figura siempre acaba en punta... Encima de la luna todo es puro y lleno de continua luz, mas nosotros vemos de noche las estrellas como solemos en las tinieblas ver cualquier otra lumbre..." "Sor Juana egipciana..." p. 8. La traducción de Plinio es del doctor Francisco Hernández.

¹⁸² Ver nota 70.

¹⁸³ "La imagen de Dios como un círculo cuyo centro está en todas partes -proposición a un tiempo irrefutable e indemostrable- viene de Nicolás de Cusa, aunque sor Juana, según ella misma lo dice en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, la tomó de Kircher. En su *De docta ignorantia*, el Cusano había dicho que el cosmos no tiene

porque ignoran una larga tradición de dicha metáfora en el pensamiento místico español. La encontramos en los franciscanos Fray Francisco de Osuna en su *Cuarto Abecedario*¹⁸⁴ y Fray Bernardino de Laredo en su *Subida del monte Sión*,¹⁸⁵ quienes interpretan el deseo de San Pablo (*I Corintios*, XIII, 12) y San Juan (*Evangelio*, I, 18) de contemplar plenamente a Dios dentro de la máxima capacidad humana. Sor Juana tiene un afán similar en *El sueño*, pero con los ojos vueltos a la máquina del mundo. Aún así se vale de la metáfora, como sus predecesores, para referirse a la "Causa Primera." El círculo, forma básica de la alegoría microcósmica, pues es la versión plana de la esfera, reaparece varias veces en la obra de Sor Juana,¹⁸⁶ así en la *Respuesta a Sor Filotea*¹⁸⁷ como en sus muchas metáforas hiperbólicas:

circunferencia, pues si la tuviera habría otro espacio más allá del cosmos... [por esto] no está en nuestro poder comprender al cosmos cuyo centro y cuya circunferencia es Dios... La paradoja de Nicolás de Cusa se inscribe en la tradición de la teología negativa del Areopagita..., "Paz, *op. cit.*, p. 427. Y en otra parte dice: "El Cusano se enfrentó, varios siglos antes de Kant, a la antinomia del infinito y quiso deshacerla con la paradoja del círculo cuyo centro está en todas partes. El círculo no encierra al infinito, no lo define, pero es una imagen que nos permite, ya que no pensarlo, entreverlo." *Ibid.*, p. 501.

¹⁸⁴ "Si hubiere una circunferencia de compás que hiciere un cerco infinito en grandeza, mayor que el cerco del cielo, y en medio dieses un punto, claro está que podrías traer infinitas líneas de la circunferencia al punto pequeño; y podrás barruntar la proporción de la ley de amor que el Señor tuvo ab aeterno con cada uno de los escogidos..., " Ver Manuel Morales Borrero, *La geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro*, " p. 60.

¹⁸⁵ "Y cierto es que entendía S. Pablo que la inmensidad de Dios, en presencia del conocimiento humano, toda es pura y perfectamente centro, pues sabía que falta circunferencia y entendía que toda criatura en presencia del conocimiento de su Criador es circunferencia sin centro. De manera que ni puede la circunferencia comprender el centro ni al centro se le puede absconder la circunferencia." *Ver Ibid.*, pp. 80-81.

¹⁸⁶ En el terreno poético son precursores de esta metáfora esférica y circular, bajo el influjo agustiniano, Francisco de Aldana en, por ejemplo, sus *Siete octavas a Dios, Nuestro Señor*:

Señor, si un alma que es tu imagen pura,
 más principal que el Cielo, ilustre y bella,
 del Cielo viene, ¿por qué al mismo cielo
 no vuelve, roto acá su mortal velo?
 Responde Dios: "El peso y la graveza
 de su culpa mortal, que fuera y dentro,
 sin Mí la rodeó contra el alteza
 de su patria región la lleva al centro.

Pedro de Encinas en sus églogas a lo divino:

Y como el fuego material atiende
 a introducir su cualidad y forma
 en lo que dentro de su Esfera emprende,
 así el fuego que canto la alma informa,
 y buelve en semejanza suya bella,
 y en sí (quanto es possible) la transforma.

Y qual luziente y cándida centella
 buela a la cumbre de su esfera, y mora
 en carne, y sobre el cielo, como estrella.

El mismo Lope de Vega en sus *Rimas sacras*:

Si a los cielos pregunto

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

...como a Vos, que sois el centro
glorioso donde terminan
de tan gran circunferencia
tantas bien tiradas líneas...¹⁸⁸

(vv. 17-20)

Y sobre todo, en sus villancicos a Santa Catarina, como el 315, que escribió cuando arreciaban los ataques de las autoridades en su contra. Santa Catarina había sido torturada en Alejandría por su sabiduría y su fe cristiana, siendo atada a una rueda:

...Fue de Cruz su martirio; pues la Rueda
hace, con dos diámetros opuestos,
de la Cruz la figura soberana,
que en cuatro se divide ángulos rectos.

Fue en su círculo puesta Catarina,
pero no murió en ella: porque siendo
de Dios el Jeroglífico infinito,
en vez de topar muerte, halló el aliento...¹⁸⁹

(vv. 41-52)

Representación de las esferas celestes, de la infinitud divina y del alma humana misma, el círculo es la figura armónica por excelencia. El origen remoto de símbolo de la esfera como

vuestra circunferencia
inmensa, incircunscrita,
pues que sólo os limita
con margen de piedad vuestra clemencia...

Y Alonso de Bonilla en sus *Peregrinos pensamientos*:

Es Dios la original circunferencia
de todas las esféricas figuras,
pues Centro, Orbes, Círculos y alturas,
en el centro se incluyen de su esencia.

Ver Morales Borrero, pp. 267-347.

¹⁸⁷ "...quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no sólo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces -que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor-, de manera que parece se corresponden y están unidas con admirable trabazón y concierto. Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Así lo demuestra el R.P. Atanasio Quirquerio en su curioso libre *De Magnete*. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde para todas las líneas criadas." *O.C.*, t. IV, p. 450.

¹⁸⁸ *Ibid.*, t. I, p. 66.

¹⁸⁹ *O.C.*, t. II, p. 169.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

perfección divina es el *Timeo*¹⁹⁰ y, aún antes, Parménides. La consonancia formal de esta figura ideal es, por así decirlo, sinestésica, puesto que la armonía se hace visible y audible al ser creado el mundo por el demiurgo. Este es una de las perspectivas más evidentes en la obra de Sor Juana, antes que el copernicanismo y antes que el pretendido cartesianismo.

Su interés en la música, tanto en su poesía como al margen de ella, es bien conocido. En las catedrales de Puebla, Oaxaca y México se cantaron frecuentemente sus villancicos y la clase de música del convento jerónimo estuvo a su cargo mucho tiempo.

En un curioso romance, el 21, Sor Juana le responde a su amiga María Luisa, quien le pide un cuaderno de música. Por la vía negativa -la falsa modestia, tan suya siempre-, Sor Juana va definiendo todos los términos musicales para decir que no sabe nada de ellos. En un momento dado, alude a un tratadillo en el que *...reducía / a mayor facilidad / las reglas que andan escritas...*:

...En él, si mal no me acuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral,
no un círculo, la Armonía;

y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
lo intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.

Pero éste está tan informe,
que no sólo es cosa indigna
de vuestras manos, mas juzgo
que aun le desechan las mías...¹⁹¹

(vv. 121-132)

¹⁹⁰ "La figura apropiada para el ser vivo que ha de tener en sí a todos los seres vivos debería ser la que incluye todas las figuras. Por tanto, lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras, porque consideró muchísimo más bello lo semejante de lo disímil." Platón, *Diálogos*, VI, *Timeo*, 33 b, p. 184.

¹⁹¹ *O.C.*, t. I, p. 64.

Se trata de una adaptación de *El Melopeo y el Maestro*, del italiano neoplatónico Pietro Cerone, muy en boga entonces también en España. Desgraciadamente, la versión de Sor Juana se ha perdido, pero resonancias de sus ideas sobre la música las encontramos en diversos poemas y no sólo en el romance recién mencionado.¹⁹² La música es el procedimiento emplea para exaltar la belleza de Feliciana en las redondillas 87:

Cantar, Feliciana, intento
tu belleza celebrada;
y pues ha de ser cantada,
tú serás el instrumento...¹⁹³

(vv. 1-4)

Y después de ponderar cada una de sus facciones, garganta, manos, talle y pie, con signos y términos musicales, concluye:

...Tu cuerpo, a compás obrado,
de proporción a porfía,
hace divina armonía
por lo bien organizado.

Callo, pues mal te descifra
mi amor en rudas canciones,
pues que de las perfecciones
sola tú sabes la cifra...¹⁹⁴

(vv. 49-56)

¿Qué conceptos de Sor Juana concuerdan con los de Cerone? En principio, la vieja tradición pitagórica de la armonía de las esferas.¹⁹⁵ La armonía musical es un reflejo imperfecto de la

¹⁹² Paz recuerda un villancico: "En los villancicos de la Asunción (220), María es la "Maestra Divina de la Capilla Suprema" y dirige el coro del universo. Solfeo cósmico del **ut** (do) profundo hasta, más alto que el *Sol*, en la de *Exaltata*. El procedimiento es el mismo del poema anterior: los términos técnicos usados para construir una alegoría poética y teológica. El "compás ternario" es una metáfora de la Trinidad y la Naturaleza, "por estar destemplada", perdió la *cadencia*. O sea: cayó, perdió la inocencia original. Linda imagen: el pecado como desafinación y falta de medida." *Op. cit.*, p. 302. Esta imagen se encuentra también en el tratado de Cerone.

¹⁹³ *O.C.*, t. I, p. 219.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹⁵ Benassy-Berling resalta el concepto de armonía con respecto a la obra de Sor Juana valiéndose de algunos términos de Foucault: "Armonía, ¡la palabra-clave es al fin pronunciada! En este universo en el que *Las palabras* y

armonía divina. Ésta, que recibe el nombre de música mundana, es inaudible para los mortales. Los principios son comunes a los tratados de música del Renacimiento.¹⁹⁶ Este manual ha sido bastante maltratado por los historiadores de la música de los siglos XVIII y XIX debido a la reiteración de las ideas de otros tratados, a su mezcla de español e italiano y a la miscelánea de su contenido.¹⁹⁷ El músico-modelo es, para Cerone, Palestrina, lo que en realidad no resulta anticuado para su tiempo -crítica que con frecuencia se le ha hecho. Aún así, ilustra distintos aspectos de la fuga y el contrapunto. Llama la atención de este tratado un extenso capítulo con enigmas musicales¹⁹⁸ que le valió el oprobio de sus lectores dieciochescos. Cerone lo dedica "A los amigos de sutilezas y secretos," y se trata de un curioso ejemplo de barroquismo compositivo. Los principios a los que se alude en el capítulo "Que es de las curiosidades y antiguallas de la música" son los mismos de Platón y los pitagóricos. Y si bien Cerone, como Zarlino, a quien cita profusamente, dice que éstas son antiguallas, lo cierto es que reconoce "una consonancia muda que procede de las proporcionadas distancias."¹⁹⁹

En efecto, para Platón la música nos pone en consonancia con el universo al hacernos trascender nuestra falta de armonía como mortales.²⁰⁰ Para Ficino, el alma humana es capaz de escuchar la imagen de la música celestial, pues de esa región proviene.²⁰¹ Fray Luis de León hereda estas ideas del *quadrivium*, Boecio y Gundisalvo.²⁰² En más de una ocasión se oyen los ecos de Fray de León en Sor Juana. La *Oda a Francisco Salinas* tiene como referencia la división que la antigua metafísica hacía entre la música mundana, la humana y la instrumental.

las cosas siguen siendo vistas como una *gran planicie uniforme*, el saber está *pletórico pero pobre*. Cualquier actividad de conocimiento consiste en localizar los elementos de un inmenso sistema de armonía que ya está presente, pero velado." *Op. cit.*, p. 143.

¹⁹⁶ Ver D. P. Walker, *Studies in musical science in the late Renaissance*.

¹⁹⁷ Alice M. Pollin ha revalorado este viejo tratado, en especial sus cualidades didácticas: "Toward an understanding of Cerone's *El Mellopeo y el Maestro*," pp. 85-89.

¹⁹⁸ *El Mellopeo y el Maestro. Tratado de Musica Theorica y Practica*, Nápoles, 1613, pp. 1073-1143.

¹⁹⁹ "Cierto que si queremos creer a los que con verdadera sciencia miden los intervalos que hay entre los cielos, sin duda confesaremos que hay una espiritual harmonía, por ser distantes en harmonica proporción." *El Mellopeo y el Maestro*, p. 223.

²⁰⁰ *Timeo*, 47 d, p. 197.

²⁰¹ "...per aures vero concentus quosdam numerosque suavissimos animus haurit. Hisque imaginibus admonetur atque excitatur ad divinam musicam acriori quodam mentis & intimo sensu considerandam." Este pasaje del *De Divino Furore* (f. 4r-v) lo cita William R. Bowen al comentar: "Ficino goes on to observe that, driven by the desire to recover the pure state of his soul and to enjoy true or divine music, man strives to imitate the ideal *harmonia* through audible music and poetry." En "Ficino's analysis of musical *Harmonia*," pp. 18, 25.

²⁰² Rico, *op. cit.*, pp. 179-180.

El diálogo contrapuntístico entre ellas nos remite a un pasaje de la *Respuesta a Sor Filotea*: el regateo de Abraham:

Pues sin ser muy perito en la Música, ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham, por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquiocava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues ¿cómo se podrá entender esto sin Música?²⁰³

Este fragmento coincide con otros de Cerone, con la diferencia de que Sor Juana ajusta los intervalos al pasaje bíblico de Abraham y Cerone los hace coincidir con los períodos de la gestación humana y con las esferas planetarias. La sucesión proporcional de la música debía, pues, encontrarse en todas las manifestaciones de la naturaleza, como fue la propuesta pitagórica. La medida del universo a partir del hombre se da como una escatología armónica:

...Aduiertan los curiosos que no tan solamente ay proporcion entre el alma y el cuerpo, mas ayla tambien en el cuerpo solo; es a sauer en la orden que tiene naturaleza en la generacion. Y es que (como todos los Medicos dizen) despues que halla en la matriz de la muger la simiente humana, corrompiendola por espacio de seys dias, la conuierte en leche; a la qual despues en nueue dias transforma en sangre; y en termino de otros doze dias, della produze una massa de de carne, pero sin forma ninguna; mas introduziendola poco a poco, en deciocho dias la haze boluer en forma humana: de modo que siendo acabada la generacion en quarenta y cinco dias, infundele Dios la anima intellectiua. En verdad que esta orden tiene en si concontento y harmonia tacita y secreta, considerando la distancia de los dias que ay, entre los dias de las operaciones; digo desde un numero a otro. Porque desde el primer numero al segundo, se halla la forma de la Diapente, que es Quinta: desde el segundo al tercero, de la Diathessaron, que es Quarta; y desde el tercer al postrero, la Diapente otra vez. Y de nueuo desde el primero al tercero, y desde el segundo al postrero vemos que ay la forma de la Diapason, que es Octaua: y finalmente

²⁰³O.C., t. IV, pp. 448-449.

desde el primero al postrero muy bien se conoce que ay la distancia de la Diapasondiapente, que es Dozena...²⁰⁴

Poco más adelante se refiere a la música celestial, a la causa por la que no se oye y a la distancia armónica entre un planeta y otro:

...desde al postrer cielo a la Esphera del Sol, se comprehende el espacio de la Dyathessaron: y desde la Esphera del Sol a la Tierra, el de la Diapente. Mas desde la Tierra al postrer cielo ay la Dyapason consonancia perfeta. Y aduertan que quanto mas los circulos o planetas son mas baxos, y mas cerca a la Luna, causan sonido mas graue, y quanto son mas altos, y mas se allegan al ciel mas alto, resonan mas agudamente...²⁰⁵

El ensayo de Raymundo Lida sobre el regateo de Abraham sugiere un origen medieval del pasaje de Sor Juana,²⁰⁶ pero no es necesario suponer que ella leyó directamente ese remoto texto, pues es claro que la proporcionalidad musical solía ajustarse a otros conjuntos proporcionales también durante el Renacimiento. Más incursiones poéticas tiene Sor Juana en el tema musical, como la loa titulada "Encomiástico poema a los años de la Condesa de Galve" (la 384), en que la Música organiza a las notas, cada una un personaje, para celebrar a la virreina. Ante el reto de la empresa, la Música dice:

...no lo imposible me excuse
de tan arduo, tan costoso
empeño: que en lo imposible
no se desaira lo corto...

...Cegar por mirar al sol,
es gloria del animoso;
y es vanidad de la vista
la ceguedad de los ojos...

...No conseguir lo imposible,
no desluce lo brïoso,

²⁰⁴ Cerone, p. 207.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 224.

²⁰⁶ Raymundo Lida, "Sor Juana y el regateo de Abraham," p. 456.

si la dificultad misma
 está honestando el mal logro...²⁰⁷
 (vv. 25-28; 33-36; 45-48)

Nos recuerda la tenacidad del alma en *El sueño*, aunque ahora trasladada a una pequeña empresa. Los tres poemas que acabamos de mencionar han sido analizados largamente por el musicólogo Manuel Corripio Rivero.²⁰⁸

El simbolismo musical y numeral para ascender a la sabiduría es una propedéutica metafísica, y como tal recibe la atención de Sor Juana. Último escalón del "caracol", la ciencia musical completa el cuadro de su obra poética. Hasta llegar a él nos hemos encontrado no con los escalones abstractos de una teoría, sino con amenas terrazas. ¿Quiénes son los habitantes de la vasta obra de Sor Juana? Las coordenadas que acabamos de subrayar en este trabajo están profusamente pobladas, como si fuesen la tramoya de una representación abigarrada. Son muchas las fiestas en las que se dan cita personajes mitológicos griegos o del mundo indígena, planetas y notas musicales, estudiantes y negros, ángeles y graciosos. El águila corta el aire con sus alas, el ciervo mueve las orejas y la sibila profiere extraños versos. Mientras la rosa se deshoja reverberan los ecos. Embarcaciones majestuosas surcan las aguas triunfalmente o naufragan como si la autora hubiese vivido mil veces semejantes peripecias, pero todo es obra de su fantasía, más real con sus fantasmas que el encierro de una celda.

²⁰⁷ O.C., t. III, pp. 463-464.

²⁰⁸ "Sor Juana y la música," cuatro artículos publicados en la revista *Ábside* de 1962 a 1964 y que son la primera incursión en este aspecto de la poesía de Sor Juana. La tesis doctoral de Pamela Long, siguiendo este precedente, intenta legítimamente reconstruir el tratado musical perdido de Sor Juana a partir de las ideas musicales dispersas en su poesía. Sin embargo no consultó la obra de Cerone: *"El caracol": Music in the works of SJIC*, 1990.

V. Conclusión de la primera parte

En el marco de la teoría de los sueños proveniente de la Antigüedad, *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz se inscribe dentro de la definición ciceroniana del *somnium* o sueño enigmático, y no oracular. La altitud del enigma que encierra el poema se refiere a la posibilidad del conocimiento humano. Sor Juana parte de una perspectiva psicósomática para responder a esta pregunta, pues en el centro de ella está el hombre, *bisagra* que une espíritu y materia. Es así como *El sueño* dista mucho de identificarse con la visión cartesiana del conocimiento, que procede separando las dos categorías. Del mundo oscuro de los sentidos al luminoso del vuelo intelectual, el alma sufre la metamorfosis del sueño. En esa transformación podemos ver la pervivencia de las ideas hipocráticas sobre el comportamiento del alma humana durante el sueño, es decir, la representación de actividades corpóreas: ver, volar, cegarse, caer, vagar errabunda... Es perceptible asimismo la recurrencia al legado platónico y neoplatónico del vuelo del alma, descrito en ciertos pasajes de Platón y de Pico de la Mirándola. La herencia escolástica es, sin embargo, la base amplia de esta aventura del espíritu.

La centella participativa del intelecto agente se encuentra ahí para decirnos claramente, como Santo Tomás, que el alma no es Dios, sino que participa de él. Igualmente, la mención de los sentidos interiores y las facultades regidoras alude a un problema escolástico por excelencia. El antiaristotelismo, por otra parte, no fue privativo de la filosofía cartesiana, sino también premisa de la teología negativa de los místicos. Si el alma encuentra insuficiente la aproximación metodológica al mundo, la cercanía de la explicación negativa mantiene a *El sueño* en el ámbito teológico.

En ese punto intermedio entre el cielo y la tierra, el alma contempla el universo ptolemaico de la Antigüedad. A pesar de que las ideas de Copérnico se enseñaron en las universidades españolas, la condena de Galileo determinó su prohibición por el Concilio de Trento. No obstante, la cultura contrarreformista permite los horóscopos personales y los lunarios agrícolas.

Sor Juana obedece en su obra los dictámenes del Concilio, lo que no es óbice para que en ella abunden los horóscopos poéticos y el melancólico influjo de su propia estrella.

La importancia del círculo no sólo en *El sueño* sino en el conjunto de la poesía sorjuanina, si bien ha sido referido a Nicolás de Cusa, uno de los tratadistas más conspicuos de la geometría simbólica, es más directa su identidad con los poetas místicos españoles, en los cuales figura repetidas veces la famosa metáfora del centro y la circunferencia. Otra atribución que habría que precisar es la que se ha hecho de la imagen de las pirámides superpuestas -una de luz y una de sombra- a Atanasio Kircher. En este caso también sería necesario rastrearla en la literatura místico-ascética derivada de Nicolás de Cusa, quien la de un espacio a esta representación en su *Ars conjecturalis*.

El simbolismo del círculo se afilia a la tradición que parte del *Timeo* de Platón y sus antecedentes griegos: la armonía de las esferas. La obra de Sor Juana coincide en más de una ocasión con las propuestas del teórico musical Pietro Cerone, quien presenta en su libro *El Melopeo y el Maestro* diversas aplicaciones de la proporcionalidad musical. El esfuerzo del alma en *El sueño* es también una búsqueda tenaz de las claves armónicas del universo.

VI. Bibliografía citada

Abreu Gómez, Ermilo. *Sor Juana Inés de la Cruz, bibliografía y biblioteca*, México, 1934 (Monografías Bibliográficas Mexicanas, 29).

Agustín, San. *Obras*, ed. bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, t. III, 4a. ed., 1971; t. IV, 1956.

Aristóteles. *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*, Introd., trad. y notas de Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1987 (Biblioteca Clásica Gredos, 107).

----- . *Acerca del alma*, Introd., trad., y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1978 (Biblioteca Clásica Gredos, 14).

Benassy-Berling, Marie Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Bowen, William R. "Ficino's analysis of musical harmonia," en *Ficino and Renaissance neoplatonism*, Konrad Eisenbichler y Olga Zorzi Pugliese, eds., Toronto, University of Toronto Italian Studies, 1986, pp. 17-27.

Cappelletti, Angel J. *Las teorías del sueño en la filosofía antigua*, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (Cuadernos de la Gaceta, 57).

Cassirer, Ernst. *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*. Trad. de Mario Domandi, Oxford, Basil Blackwell, 1963.

Cerone, Pietro. *El Melopeo y el Maestro. Tratado de musica theorica y practica*. Nápoles, Juan Bautista Gareno y Lucrecio Nucci, 1613.

Cicero in twenty-eight volumes, XX, De senectute. De amicitia. De divinatione. Trad. de William Armistead Falconer, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Hernemann, 1971.

Colección escogida de obras no dramáticas de Lope de Vega y Carpio, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1950, vol. 38.

Copenhaver, Brian. "Hermes Trismegistus, Proclus, and the question of a philosophy of magic in the Renaissance," en *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual history and the occult in early modern Europe*, Ingrid Merkel, ed., Washington, D.C., London, Folger Shakespeare Library; Associated UPs, 1988, pp. 79.110.

Cortés, Gerónimo. *Fisonomia, y varios secretos de naturaleza*, Barcelona, Joseph Giralt Impresor, 1741.

Desrosiers-Bonin, Diane. "Le Songe de Scipion et le commentaire de Macrobe à la Renaissance," en *Le songe à la Renaissance, Actes du Colloque Internationaux de Cannes, 29-31 mai, 1987*, Françoise Charpentier, ed., Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990, pp. 71-81.

Didier, Hughes. *Vida y pensamiento de Juan E. Nieremberg*, Trad. de M. Navarro Carnicer, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1976.

Ficino, Marsilio. *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, Trad., y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.

Flynn, Gerard. *Sor Juana Inés de la Cruz*, Nueva York, Twayne Publishers, 1971.

Fox Morzillo, Sebastián. *De naturae philosophie seu de Platonis et Aristotelis consensione libri V*, Hildesheim, George Olms Verlag, 1977.

Frutos Cortes, Eugenio. *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (S.S.I.C.), 1981.

Garcilaso de la Vega y sus comentaristas, Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentaristas. El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Ed., introd. y notas de Antonio Gallego Morell, 2a. ed., revisada y adicionada, Madrid, Gredos, 1972 (Biblioteca Románica Hispánica; Textos, 7).

Gil, Luis. *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*. Madrid, Guadarrama, 1969 (Crítica y Ensayo, 50).

Gilson, Etienne. *Le thomisme, Introduction à la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, 6a. ed., Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.

Hebreo, León. *Diálogos de amor*, Trad. de Carlos Mazo del Castillo; Ed., notas e índices de José María Reyes Cano, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1986.

Hipócrates, *Tractats mèdics, III, Sobre la naturalesa de l'home*, Rev. y trad. de Josep Alsina, Barcelona, Fundació Bernat Metze, 1983.

Homero. *Odisea*, Introd. de Manuel Fernández Galiano; Trad. de José Manuel Falcón, Madrid, Gredos, 1982 (Biblioteca Clásica Gredos, 48).

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*, 4 vols., vols. I, II y III, Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte; vol. IV, pról. y notas de Alberto G. Salceda, México, Fondo de Cultura Económica, Reimp., 1976.

------. *Primero sueño*, texto con introducción notas por Karl Vossler y Ludwig Pfandl, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1953.

------. *Florilegio. Poesía. Teatro. Prosa*, Pról. de Elías Trabulse, México, Promexa, 1979.

Knowles, David. *The Evolution of Medieval Thought*, London, Longmans, 1962.

Kristeller, Paul Oskar. *Renaissance thought and its sources*. Michael Mooney, ed., Nueva York, Columbia University Press, c. 1979.

La silva. I Encuentro sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla- Córdoba, 26-29 de noviembre de 1990. Begoña López Bueno, ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.

Lewis, C.S. *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, Trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

Lida, Raimundo. "Sor Juana y el regateo de Abraham," en *Actas del Sexto Congreso...*, pp. 455-458.

Long, Pamela H. "*El Caracol*". *Music in the works of SJIC*, Ann Arbor: U.M.I., 1992 (Tesis doctoral, Tulane University, 1990).

Lovejoy, Arthur O. *La gran cadena del ser. Historia de una idea*, Trad. de Antonio Desmots, Barcelona, Icaria, 1983 (Antrazyt, 32).

Luis de Granada, Fray. *Introducción del símbolo de la fe*, José María Balcells, ed., Madrid, Cátedra, 1989 (Serie Letras Hispánicas, 296).

Luis de León, Fray. *Poesía completa*, Ed. de José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1990, (Biblioteca Románica Hispánica; Textos, 19).

Macrobio. *Commentary on the Dream of Scipio*, Trad. introd. y notas de William Harris Stahl, New York & London, Columbia, University Press, 1952.

------. *Oeuvres complètes*, París, J:J: Dubochet, Le Chevalier et Cie., Garnier Frères Librairie, 1850 (Collection des Auteurs Latins).

Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento. Compilación de Brian Vickers, trad. de Jorge Vigil Rubio. Madrid, Alianza Editorial, 1990 (Alianza Universidad, 633).

Morales Borrero, Manuel. *La geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro. Notas y puntualizaciones*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975 (Espirituales Españoles).

Nicolás de Cusa. *De Coniecturis*, en *Opera...*, Basilea, Ex Officina Henricpetrina, 1565.

Ong, Walter J. *Ramus' method, and the decay of dialogue; From the art of discourse to the art of reason*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

Orbe, Antonio. *Cristología gnóstica. Introducción a la soteriología de los siglos II y III*, 2 vol., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1976.

Pascual Buxó, José. "El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo", en *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Lengua y Estudios Literarios), pp. 235-262.

------. *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su "Sueño"*, Discurso (José Moreno de Alba, *Contestación*), México, UNAM, 1984 (Coordinación de Humanidades).

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 2a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Perelmuter Pérez, Rosa. *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primero sueño"*, México, UNAM, 1982.

Pérez de Oliva, Fernán. *Discurso de las potencias del alma y el buen uso de ellas*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

Pico de la Mirándola. *De la dignidad del hombre. Con dos apéndices: Carta a Hermolao Barbaro y Del ente y el uno*, Ed. de Luis Martínez Gómez, Madrid, Editora Nacional, 1984.

Platón, *Diálogos*. VI. *Filebo, Timeo, Critias*, Trad., introd. y notas de Ma. Angeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1992 (Biblioteca Clásica Gredos, 160).

-----, *Diálogos. Fedón, Banquete, Fedro*, Trad., introd. y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lladó Íñigo, Madrid, Gredos, 1988 (Biblioteca Clásica Gredos, 93).

Ricard, Robert. *Une poétesse mexicaine du XVIIe siècle: SJIC*, Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1954.

Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Reimp. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Robles, Antonio. *Commentari in libros Aristotelis Stagiritae de ortu, et interitu rerum naturalium, seu de generatione, & corruptione earum...*, Madrid, Ex typ. Andreae Grande, 1615.

Sabat de Rivers, Georgina. *El "Sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, London, Tamesis Books Limited, 1976 (Monografías, LXIII).

------. "Trillo y Figueroa y *El sueño* de Sor Juana," en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, (celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974), Universidad de Bordeaux, 1977, pp. 763-775.

Sabor de Cortázar, Celina. "El tema de las potencias del alma en Calderón y sus predecesores," en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo, ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 975-985.

Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica; Estudios y Ensayos, 58).

The Renaissance philosophy of man. Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller, John Hernan Randall, Jr., eds., Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, 1948.

Thorndyke, Lynn. *A history of magic and experimental science*, 8 vols., Nueva York, Columbia University Press, c. 1941. [Vols. V y VI: *The sixteenth century*; vol. VII: *The seventeenth century*.]

Tomás de Aquino, Santo. *Suma teológica*, Trad. y notas bajo la supervisión de Francisco Barbado Viejo, Texto latino de la edición crítica Leonina, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Trabulse, Elías. *El círculo roto*, México, Fondo de Cultura Económica/SEP, 1984 (Lecturas Mexicanas, 54).

Tratados hipocráticos, III, *De la dieta*, Madrid, Gredos, 1986 (Biblioteca Clásica Gredos, 91).

Vernet, Juan. *Astrología y astronomía en el renacimiento. La revolución copernicana*. Barcelona, Ariel, c. 1974 (Ariel Quincenal).

Viret, Jacques. "Le quaternaire des éléments et l'harmonie cosmique d'après Isidore de Seville," en *Les quatre éléments dans la culture médiévale, Actes du Colloque des 25, 26 et 27 mars, 1982*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1983 (Université de Picardie, Centre d'Études Médiévales, 386)...., pp. 7-25.

Vives, Juan Luis. *Somnium et vigilia in Somnium Scipionis (Commentary on the Dream of Scipio)*, Ed. introd, trad, y notas de Edward V. George, Greenwood, Koberger Books Division, Attic Press, Inc., c. 1989.

Vossler, Carlos. "La Décima Musa de México, SJIC," en *Escritores y poetas de España*, Trad. de Carlos Clavería. Buenos Aires- México, Espasa-Calpe, 2a. ed. 1948 (Austral, 771), pp. 103-129.

Walker, D.P. *Studies in musical science in the late Renaissance*, London, The Warburg Institute, University of London, Leiden/E.J. Brill, 1978.

VII. Hemerografía citada

Beuchot, Mauricio. "Microcosmos, filosofía y poesía en Sor Juana", en *Universidad de México*, n. 424, México, mayo, 1986, pp. 29-32.

Corripio Rivero, Manuel. "Sor Juana y la música," en *Abside*, México, 1962, vol. XXVI, núm 4, pp. 436-484; 1963, vol. XXVII, núm. 2, pp. 174-195; 1963, vol. XXVII, núm. 4, pp. 479-496; 1964, vol. XXVIII, núm. 1, pp. 90-101.

Cox Flynn, Gerard. "A revision of the philosophy of SJIC," en *Hispania. A journal devoted to the interest of the teaching of Spanish and Portuguese*, Massachusetts, 1960, vol. 43, pp. 515-520.

Díaz-Regañón López, J.M. "Sueño y ensueño en el 'Corpus Hippocraticum'," en *Cuadernos de Investigación. Filología*, Logroño, dic, 1975, tomo 1, núm. 2, pp. 19-33.

Falcón de Gyvés, Camilo. "El P. Antonio Rubio, S.J. Sus comentarios a los libros 'De anima' de Aristóteles," en *Ábside*, México, 1945, 1, XX, pp. 83-102.

Gaos, José. "El sueño de un sueño", en *Historia Mexicana*, México, jul-sep, 1960, vol. 10, núm. 1, pp. 54-71.

Levarie Smarr, Janet. "The pyramid and the circle: Ovid's Banquet of the Sense," en *Philological Quarterly*, Iowa City, The University of Iowa, Summer, 1984, vol, 63, núm. 3, pp. 369-386.

Lida, Raymundo. "Sor Juana y el regateo de Abraham," en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Toronto, 1977*, Publ. dir. por Alan M. Gordon, Toronto, University of Toronto, 1980.

López Cámara, Francisco. "El cartesianismo en Sor Juana y Sigüenza y Góngora", en *Filosofía y Letras*, 39, México, jul-sep, 1950, pp. 107-131.

Pascual Buxó, José. "Sor Juana egipcia (Aspectos neoplatónicos de *El sueño*)," en *Mester*, Los Angeles, otoño, 1989, vol. XVIII, núm. 2, pp. 1-17.

Peden, Alison M. "Macrobius and Mediaeval dream literature," en *Medium Aevum*, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, Cambridge University Press, vol. LIV, núm. 1, 1985, pp. 59-73.

Pollin, Alice M. "Toward and understanding of Cerone's *El Melopeo y maestro*," en *The Romanic Review*, Nueva York, Columbia University Press, April, 1962, vol. LIII, 2, pp. 81-95.

Porfirio, "La gruta de las ninfas," Introd., trad. y comentario de Alejandro Barcenilla, en *Perficit*, Salamanca, oct-nov, 1968, vol. 1, núm. 18-19.

Ricard, Robert. "Reflexiones sobre *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz," Trad. de Antonio Marquet, en *Revista de la UNAM*, año 6, núm. 30, 1975, pp. 25-30.

Robles, Oswaldo. "En torno al 'De anima' de Fray Alonso de la Vera Cruz," en *Filosofía y Letras*, México, 1952, 47-48, pp. 135-159.

Sabat de Rivers, Georgina. "Sor Juana y su 'Sueño': antecedentes científicos en la poesía española del siglo de oro," en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, abril, 1976, núm. 310, pp. 186-204.

Sabat Mercadé, Georgina. "A propósito de SJC: Tradición poética del tema *sueño* en España," Baltimore, *MLN*, 1969, 84, 2, pp. 171-195.

Villoro, Luis. "La figura del mundo", en *Vuelta*, 85, vol. 8, diciembre, 1983, pp. 24-26.

Segunda parte. *El sueño* y la emblemática

I. Emblemática y poesía

El círculo como un jeroglífico de lo infinito en lo finito es la figura introductoria con que Sor Juana dedica su *Neptuno alegórico* a los marqueses de la Laguna. Los egipcios quisieron simbolizar con este enigma lo divino, dice Sor Juana: el jeroglífico representa imperfectamente aquello que no puede representarse. Es así como justifica la creación del arco triunfal levantado en recibimiento del flamante virrey de la Nueva España y su aparatosa descripción verbal, que es lo único que ha llegado hasta nosotros. El resto del título -...*océano de colores, simulacro político...*- nos anticipa el carácter pictográfico y metafórico del texto. Sustenta la explicación de la *fábrica alegórica*, y descripciones de lienzos e intercolumnios una cantidad impresionante de autores entre los cuales sobresalen, por el número de citas y en orden decreciente: Natal (Comes), Ovidio, Virgilio, Cartario, la Biblia, Plutarco, Séneca, Cicerón, Piero Valeriano, Homero, Horacio, Plinio el Viejo, Luciano, Jacobo Bolduc y Alciato, sin mencionar a los otros cincuenta y uno. De entre ellos, diez pertenecen al más prestigioso acervo de la cultura clásica; uno, Bolduc, monje capuchino del siglo XVI,²⁰⁹ cumple la función de enlazar sincréticamente en el texto de Sor Juana los símbolos bíblicos y los clásicos con los americanos, y los otros cuatro - Natalio Comes (o Conti), Cartario, Valeriano y Alciato- son conocidos emblemistas en el universo cultural de la autora.

A pesar del enorme parentesco que pudiera tener el *Neptuno...* con la literatura emblemática, en realidad, como lo precisa Karl-Ludwig Selig,²¹⁰ pertenece a la literatura de *fêtes*, cuya

²⁰⁹ Su obra, referida por Sor Juana como *De Oggio Christiano*, se titula en realidad *De Orgio Christiano*. Murió en París en 1580. Cf. nota de Salceda a las líneas 317 o 269 del *Neptuno...*, O.C., t. IV.

²¹⁰ "Algunos aspectos de la tradición emblemática...", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 1970, p. 831.

intención es relatar algún aspecto de un acto público, en este caso, una construcción efímera de carácter arquitectónico, pictórico y poético, erigida junto al costado occidental de la Catedral de la Nueva España. En efecto, representación visual y metáfora -o mejor diríamos, alegoría- constituyen la esencia de esta obra, de suerte que vemos hermanarse -en nuestra imaginación, claro está- la pintura y la palabra. José Pascual Buxó ha señalado la afinidad de estas alusiones cifradas con la definición de "agudeza" que nos ofrece Gracián, es decir, "acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos" o, como lo glosa Pascual Buxó:

...establecer algunas encubiertas relaciones entre un sujeto y sus particulares circunstancias con los "extremos" posibles de otro sujeto, razón por la cual exige del lector no tan sólo el conocimiento de los recursos dialécticos para la formación de los juicios y de los retóricos para la comprensión de los tropos y figuras, sino la información erudita indispensable para el desvelamiento de la recónditas referencias y, en suma, para descifrar los múltiples sentidos "enredados" en el texto...²¹¹

Todo ello tiene un propósito: parangonar al marqués de la Laguna con el dios *Neptuno*... y ciertos atributos de esta deidad con las cualidades políticas del homenajeado, cuyo acuático apellido es la piedra de toque de la alegoría.

El término "alusión cifrada" que el conocido crítico sorjuanista utiliza me trae a la memoria vivamente todas las veces que Sor Juana se vale de la palabra "cifra" en su poesía. Cifra es el Sol en el cielo y la mirada en el rostro, cifrar es poetizar armónicamente y el entendimiento es un cifrado compendio. Más adelante, al tratar sobre los signos en la obra de Sor Juana, volveré sobre el tema de la cifra. Por ahora baste observar cómo el *Neptuno*... es introducido por una de las cifras por excelencia del pitagorismo: el círculo, figura visible de la invisible forma de los dioses egipcios:

No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo

²¹¹ *SJIC en el conocimiento de su Sueño*, p. 34. La cita de Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, t. I, p. 55.

de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen.²¹²

Ernst Robert Curtius nos advierte el hecho de que en España...

...la parte gráfica de una empresa y de un emblema se designa con el nombre de *cifra*, y el dicho explicativo con el nombre de *mote* o *letra*; el emblema se llama también *jeroglífico*. La "escritura cifrada" y los "jeroglíficos" aparecen yuxtapuestos en muchísimos pasajes de Calderón, y también, muy a menudo, en la literatura teológica. La yuxtaposición sólo pudo haber llegado a Alemania a través del barroco español.²¹³

A su vez, en su ensayo sobre Góngora y la tradición emblemática, Héctor Ciocchini comenta algunas ideas del napolitano Johannes Baptista Porta -cuya *Arte Fisiognómica* cita Covarrubias en su *Tesoro* y fue ampliamente conocida en España. En otra obra suya, *De furtivis literarum notis vulgo de ziferis*, de 1602, Porta llama *ziferis literis* - o documentos cifrados- a aquéllos con que "los antiguos" expresaban "en forma velada" lo que sólo debía conocer el destinatario. Sólo una inteligencia despierta puede descifrar estos mensajes, nos dice Ciocchini parafraseando a Porta:

Esa escritura cifrada apela a nuestro más hondo sentido y expresa esa divina arquitectura que sólo la vigilia y el esfuerzo pueden develar a los excelentes varones.²¹⁴

Porta refiere que este método fue utilizado por los egipcios en su escritura, tal como nos lo indica Sor Juana al hablar del círculo en su *Neptuno...*, identificando *jeroglífico* con *enigma* y *parábola*:

Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios

²¹² *Neptuno alegórico*, O.C., t. IV, pp. 355-356.

²¹³ *Literatura europea y Edad Media latina*, t. I, pp. 487-488. Cf. Héctor Ciocchini, *Góngora y la tradición de los emblemas*, p. 42.

²¹⁴ Ver Ciocchini, *ibid.*, p. 44.

solían representar en un círculo, como lo escribe Pierio Valeriano: *Aegyptiui Deum ex hierglyphico circuli intelligebant*, por ser símbolo de lo infinito... Hiciéronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante. Decoro de mejores luces, que aprobó el Real Profeta: *Aperiam in parabolis os meum, in aenigmate antiqua loquar*. Y de nuestro Redentor dice el sagrado cronista San Mateo, en el cap. 13: *Haec omnia loquutus est Iesus in parabolis ad turbas, et sine parabolis non loquebatur eis...*²¹⁵

La vigilia filosófica y teologal es quizá uno de los aspectos de *El sueño* que merecen mayor estudio. El poema culmina con el despertar a la realidad e igualmente nos refiere, antes de ello, el afán de un alma por elevarse a la causa primera, lo que entraña un estado de atenta vigilia aun dentro del sueño. Las aves nocturnas que le sirven de pórtico al poema también son símbolo de la vigilancia cuando todos duermen. El león y el águila son, desde esta óptica, similares a esas aves. La vigilia o agudeza es, igualmente, lo que nos requiere la enseñanza a través de parábolas y enigmas.

De la arquitectura del mundo a la arquitectura del poema, el desciframiento, como aventura del intelecto, nos identifica con el Supremo Artífice. Pero, como suele suceder, los iniciados deben entrenarse para ello. Esa es una de las pretendidas virtudes de la literatura emblemática, pues a través de una hermenéutica repetida cien veces nos prepara para la recepción del sentido oculto de una imagen determinada a la cual -en cierto momento- puede faltarle el texto explicativo, tal como los jeroglíficos egipcios (y, dicho sea de paso, los códices americanos) resultaban un enigma para los europeos.

El parentesco, entonces, entre el *Neptuno alegórico* y los libros de emblemas residiría en que ambos textos son de carácter exegético y didáctico. Cuando Sor Juana alude a Harpócrates, a Hércules o a Saturno, su significación explicitada no sólo es el andamiaje de las representaciones plásticas del arco, sino que constituye el propósito mismo del texto. Para

²¹⁵ *Loc. cit.*

decirlo de una manera muy gráfica, el *Neptuno...* -y cualquier libro de emblemas- es como el espectáculo del mecanismo de un reloj.

Mucho más evidente es esto en la explicación del arco, pues está pensada para sustituir la imagen visual, no para complementarla. La compleja relojería está ahí para cubrir una desaparición. En cuanto a los libros de emblemas, el parangón es más cercano cuando, además del mote y el epigrama -que son los elementos clásicos de emblemas y empresas- existe además un amplio comentario, a veces con abundantes citas eruditas, como sucede, por ejemplo, con el de Juan de Solórzano y Pereira.

Algo muy distinto -aunque relativo en este caso- es contemplar la elegante carátula del reloj sin que puedan percibirse los tornillos y engranajes del discurso: el poema, como el mundo creado por Dios, debe dar la impresión de estar más allá del esfuerzo de un parto: su consistencia de objeto de arte es angélica.

La presencia de los emblemas en el discurso poético es, pues, gesto y guiño cultural, algo para ser reconocido evocando una imagen en la memoria del oyente: alusión a lo visual y, por ende, a su texto anexo; inserción de otros textos en el poema por medio de un enlace plástico.

Juan Eusebio Nieremberg, ilustre jesuita contemporáneo de Sor Juana, guarda el principio horaciano del decoro al afirmar, en su *Curiosa y oculta filosofía*,²¹⁶ que la fisonomía de los animales, comparada con la conducta de los humanos, es una muestra de la sabia arquitectura divina, cuyo diálogo con la naturaleza se evidencia en armónico reflejo. Los antiguos bestiarios medievales conformaron, así, una buena parte del acervo de la literatura de emblemas. Además de continuar la tradición de Esopo, los animales dieron cuerpo a preocupaciones no sólo morales, sino políticas, filosóficas e, incluso, teológicas. Para Alciato,²¹⁷ los emblemas constaban de cuerpo y alma. En la más ortodoxa tradición aristotélica, la *res picta*, o

²¹⁶ *Curiosa y oculta filosofía, primera y segunda parte de las maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, 1649. Cf. Ciocchini, *op. cit.*, p. 49. La edición que conseguí en la Biblioteca Lafragua de esta obra lleva el título de *Oculta filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas*.

²¹⁷ Aurora Egido, Pról. a Alciato, *Emblemas*, Ed. de Santiago Sebastián, p. 9.

representación, era informada -como el cuerpo por el alma- por la *res significans*, es decir, por la formulación verbal de las ideas.

Leonardo, en el siglo XV, siguiendo a griegos, latinos y escolásticos, participa del viejo debate entre *res* y *verba* formulado en su tiempo como pintura contra poesía, según el canon de Horacio. Para él la vista es, sin embargo, la reina de los sentidos:

¿No ves tú entonces que el ojo abarca la belleza del mundo todo? Él es señor de la astrología; él crea la cosmografía; él es príncipe de las matemáticas y sus ciencias son acertadísimas; ha medido las distancias y magnitudes de las estrellas; ha descubierto los elementos y sus posiciones; ha predicho las cosas futuras por el curso de las estrellas; él ha engendrado la arquitectura, la perspectiva y la divina pintura. ¡Oh, excelentísimo entre todas las restantes cosas creadas por Dios! ¿Qué alabanzas podrían dar la medida de tu nobleza?²¹⁸

Leonardo toma partido definitivo por la pintura, a diferencia de las posturas humanistas del Renacimiento, tendientes a la síntesis. En todo caso, las premisas fueron lugar común hasta los tiempos de Sor Juana:

La pintura es poesía muda y la poesía es pintura ciega, pero ambas intentan imitar a la naturaleza tanto cuanto les es posible...²¹⁹

Aurora Egido²²⁰ nos señala que el enfrentamiento de ambas artes no fue más que una falacia, y podemos decir que la desestimación que Leonardo hizo de la poesía frente a la pintura se debió en gran parte a una actitud deportiva en el debate, el cual tuvo la virtud de dar pábulo a un creciente interés no sólo en ambas artes por sí mismas, sino en sus posibilidades sincréticas.

²¹⁸ *Tratado de pintura*, p. 65.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 55. Georgina Sabat de Rivers, al hablar de los retratos poéticos de Sor Juana, dice: "Son poemas únicos dentro de la obra de la monja, donde se hace evidente la vieja y usada fórmula de Simónides de Ceos que Plutarco nos transmitió: *La pintura es poesía muda y la poesía una pintura que habla*", en "Sor Juana, diálogo de retratos", *Revista Iberoamericana*, 1982, p. 705.

²²⁰ *Op. cit.*, pp. 13 y 15.

Docere-delectare, es el binomio horaciano de subsiguiente atención a partir de la sinestesia emblemática. San Ignacio de Loyola debió advertir la viva impresión que causaba una imagen ilustrativa a un tema de meditación y pidió, según apunta José Luis Orozco,²²¹ que se enseñase a los escolares de la Compañía con imágenes y comentarios ilustrativos. Fue así como el padre Jerónimo Nadal, jesuita del siglo XVI, publicó un libro de imágenes, *Adnotaciones et Meditationes* sobre los Evangelios, con el cual se inauguró una fuerte orientación jesuita a emplear imágenes y emblemas con fines educativos.²²² Orozco nos explica así cómo en el Barroco español florece la emblemática que venía del Renacimiento:

Esta valoración de lo visual y pictórico por parte del escritor religioso que representa el libro del padre Nadal, se acrece si consideramos el enorme influjo que sus *Adnotaciones* y, sobre todo, su *Evangelicam historiam*, tienen seguidamente en el arte y, concretamente, en la pintura española.²²³

Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano, nos documenta Orozco, fueron influidos por el libro de iconografía sacra de Francisco Pacheco, a su vez seguidor de Nadal. Al mismo tiempo, el efecto de lo visual mediante la palabra fue para los poetas, entre todo el repertorio de la tradición clásica, una veta privilegiada del discurso poético. En él, la descripción se ajustó a estos nuevos sistemas significativos que fueron los libros de emblemas.

A lo largo del cuerpo de la silva podemos apreciar la labor de engaste que poetas como Góngora o Sor Juana hacen de emblemas y empresas que circularon profusamente tanto en España como en América. Efectivamente, como dice Ciocchini, el resultado nos da la impresión de una taracea.²²⁴ Mas habría que observar cómo, igual que en las taraceas, los bordes de las piezas insertas debieron ser tallados para engarzar en el todo poético, y los emblemas dejaron de

²²¹ *Manierismo y Barroco*, pp. 116-118.

²²² Ver Armando Martínez Moya, *Los jesuitas en la colonia*, pp. 27-39. Respecto a la innovación que significó el *Studium universale* jesuita, dice en las pp. 29-30: "A diferencia del estado de tipo medieval en donde se utilizaban selectivamente las materias bajo el sistema del método memorístico y erudito (retórica, escolástica, cánones, etc.), pasando por alto todo aquello que se consideraba fuera del verdadero conocimiento emanado por Dios, los jesuitas, por el contrario, se convirtieron, hasta cierto punto, en innovadores: ampliaron su ámbito de conocimiento, revisaron y analizaron todo a la luz de sus propios criterios cristianos; discutieron y aceptaron todo aquello que consideraban un aporte positivo de las ciencias *profanas*."

²²³ *Op. cit.*, p. 118.

²²⁴ *Loc. cit.*

ser así unidades de significación nítida, adaptándose a otros significados que actúan en la totalidad de ese discurso poético, generalmente supeditándose a ellos y aportándoles su bagaje semántico para complementarlos y enriquecerlos.

De hecho, ya no son cabalmente emblemas, sino reminiscencias verbales de ellos, aludiendo el poema más directamente a la imagen para despertar en el lector u oyente, mediante esa evocación visual, la memoria de su significación.

Nieremberg concebía así, memorísticamente, la esencia de la enseñanza -fin de la naturaleza creada por Dios y libro donde leemos sus prudentes consejos:

Esto es de dos maneras. Una es *muertamente en lo material* de los animales, plantas, y otras naturalezas, en su *composición y fábrica*. Otra es, *vivamente en los ingenios* de animales, propiedades y costumbres. Aquello es como una *pintura y hieroglífico*, esto como en ejemplo, y ejercicio, aquello en dibuxo, esto es más viva representación.²²⁵

Si pusiésemos por caso la Nictimene de *El sueño* de Sor Juana, su fisonomía -ave nocturna, fea, de voz destemplada y lento volar- nos refiere a la torpeza en la acción a una actitud contraria a la claridad. Su comportamiento mítico establece parangones con el ser humano: la grave falta del incesto de Nictimene y su vergüenza al ser castigada por los dioses. Más aún, podemos equiparar la virtud de ver en la oscuridad que tiene la lechuza con la atención que nunca duerme para conocer, y estaríamos así en otro plano de significación²²⁶ donde dejan de tener importancia la fealdad o la torpeza.

De los distintos niveles de significación que la tradición medieval legó a los emblemistas,²²⁷ el moral y el alegórico son los privilegiados por ellos, pero también es relevante el teologal o

²²⁵ *Op. cit.*, citado por Ciocchini, *op. cit.*, p. 51.

²²⁶ Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*, p. 756, la tiene como símbolo del silencio el estudio, la vigilia y lo ardides y estratagemas bélicos. Para los egipcios, añade, simboliza la muerte, reina de la noche. Hans Biedermann, en su *Diccionario de símbolos*, pp. 262-264, da sus múltiples significados en las distintas culturas.

²²⁷ Aurora Egido nos refiere a M.T. Jones-Davies, *Emblemes et divises au temps de la Renaissance*, 1981. José Pascual Buxó menciona la división renacentista de León Hebreo en relación con los sentidos de *El sueño*: en lugar

anagógico a los pensadores místicos y ascéticos que tanto gustaron de la emblemática, y éste es el que suelen explorar también los grandes poetas. El rapto de Ganimedes, por ejemplo, era interpretado por los emblemistas "a lo divino", y entonces el capricho venial de Júpiter por el mancebo queda en otra dimensión.

El pensamiento cristiano, el senequismo,²²⁸ el hermetismo,²²⁹ el tacitismo,²³⁰ todo sobre la base primigenia de la filosofía aristotélica, constituyeron el caldo de cultivo de la literatura emblemática, así como el instrumental para interpretarla. La representación es como el ojo de una aguja por donde se insertan las intenciones discursivas. Cuando el Renacimiento se apasionó por los jeroglíficos egipcios y fantaseó sobre sus posibles significados, lo que sucedía en realidad era una de las muchas manifestaciones de la pasión por la forma, pasión que continuó - con un nuevo sesgo- la tradición medieval en torno al ojo, la visión y la luz. A estos tres elementos el Barroco, a su vez, seguiría valorando y redimensionando en arte y literatura.

de los sentidos histórico, moral alegórico y anagógico, serían: literal, moral, natural y teologal. La correspondencia es parecida, pero no exacta. Ver Pascual Buxó, *SJIC en el...*, p. 37, y León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 77-78. Pérez de Moya da su variante: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico o natural (*Philosophia secreta*, cap. II).

²²⁸ Manuel Montero Vallejo, Pról. a Alciato, *Emblemas*, ed. de Mario Soria, p. 15.

²²⁹ Egido, *op. cit.*, p. 7.

²³⁰ Para apreciar cuánta es la presencia del pensamiento de Tácito en la literatura emblemática del siglo XVII, basta con hojear los largos comentarios de Juan de Solórzano Pereira a sus *Emblemata regio politica*, 1653.

II. Ojo, luz y forma

A partir de la conocida mención que hace Aristóteles en *De anima* de la etimología de la palabra φαντασια (φωσ -luz),²³¹ se generó un conjunto de ideas que trascendió de la Antigüedad al Barroco. Sinesio de Cirene, en su concepción del *spiritus phantasticus* -entendiendo a éste como espíritu animal, es decir, como función de los sentidos internos según la medicina antigua-, le atribuyó una luminosidad propia gracias a la cual podemos ver durante el sueño. Estas ideas de Sinesio, del siglo V y leídas y adoptadas por los neoplatónicos de la época helenística, se enmarcan en la antigua creencia de que la visión se efectuaba por la emisión de rayos luminosos a través de los ojos, derivados de los espíritus animales, de naturaleza ígnea. Los médicos de entonces, nos dice Robert Klein,²³² lo probaban señalando las propiedades de los ojos de los gatos. Giordano Bruno, continúa Klein, concebía el *spiritus phantasticus* de Sinesio como "luz que es al mismo tiempo ojo".²³³ Ojo que ilumina y ve al mismo tiempo, eso es la imaginación o fantasía. De San Agustín a Grosseteste y Hugo de San Víctor, el ojo es un centro que a la vez emite y recibe. En San Agustín, por ejemplo, la recepción de la imagen se multiplica, pues del cuerpo que se mira pasa a la vista, de ésta a la memoria y, de ésta, al pensamiento.²³⁴ Grosseteste, mediante esta conexión entre la vista y la imaginación, le atribuyó virtud formativa a la última.²³⁵ Hugo de San Víctor, partiendo de lo expuesto por San Agustín, explica la relación entre el mundo visible y el mundo invisible. La materia es sólo un enlace entre la forma invisible de la Divinidad y la invisibilidad de nuestra mente y sus pensamientos, donde esta forma se imprime.²³⁶ La teoría de Hugo de San Víctor establece una

²³¹ *De anima*, III, 3, 429a.

²³² *La forma y lo inteligible*, pp. 50-51. Klein atribuye a *De insomniis* de Sinesio la propagación de la idea del *spiritus phantasticus*, aunque advierte que su origen es anterior y está entre "Astrólogos, magos, gnósticos y herméticos...", pp. 64-65.

²³³ *Ibid.*, p. 68.

²³⁴ *De Trinitate*, X, 9 y 16.

²³⁵ Klein transcribe la afirmación de Grosseteste: "*Nominatur [imaginatio] a diversis diversimode ut ab Avicenna virtus formativa, a divo Augustinos vero spiritus, secundum quam etiam visionem spiritualem fieri dicit.*" El filósofo escolástico se refiere al conocido pasaje de San Agustín en *De Genesi ad litteram*, VII, 13. *La forma y lo inteligible*, n. 38, p. 42.

²³⁶ Hugo de San Víctor, *Eruditiones didascalicae*, en *Patriologiae*, t. 176. Dice San Víctor, p. 811: "Verbum bonum et vita sapiens quae mundum fecit, contemplato mundo conspicitur. Et verbum ipsum videri non potuit; et fecit quod videri potuit, et visum est per id quod fecit. Invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur." Más adelante, p. 831: "Ex quo pridem de visibilibus ad invisibilia oculo contemplationis ingressi

simetría entre los diversos "cielos" y nuestros "ojos": el *oculus carnis* corresponde al mundo sublunar, donde se perciben la imágenes, el *oculus rationis* a la esfera de los conceptos, y el *oculus contemplationis* al cielo supremo donde se contempla la creación.²³⁷

Ahora bien, un crítico de *El sueño* de Sor Juana, Guillermo Serés, ha identificado tres tipos de luminosidad en el poema -la luz divina, la luz humana y la luz natural-²³⁸ En efecto, brillan tres tipos de luz en *El sueño*: la luz de la fantasía, la luz supramundana que deslumbra al alma peregrina y la luz distributiva del sol con que culmina el poema. Serés compara esta tripartición con la de San Buenaventura en su *Itinerario de la mente a Dios*, cuyo texto dice:

Esta subida, en efecto, es la caminata de tres jornadas en la soledad: ésta es la triple iluminación de un solo día; y ciertamente, la primera es como la tarde; la segunda, como la mañana, y la tercera, como el mediodía; ésta dice respecto a la triple existencia de las cosas, esto es, en la materia, en la inteligencia y en el arte eterna, según la cual se dijo: *Hágase, hizo y fué hecho...* En conformidad con esta triple progresión, nuestra alma tiene tres aspectos principales. Uno es hacia las cosas corporales exteriores, razón por la que se llama animalidad o sensualidad, otro hacia las cosas interiores y hacia sí misma, por lo que se llama espíritu; y otro, en fin, hacia las cosas superiores a sí misma, y de ahí que se le llame mente.²³⁹

El siglo XIII fue el gran momento de la ciencia óptica, y a él pertenecen Grosseteste, San Buenaventura y Hugo de San Víctor. No sería en vano estudiar a fondo las implicaciones que tiene la obra de Sor Juana con el pensamiento de ese siglo, aunque si nos atenemos sólo a los

sumus, ad hoc usque via investigationes penetravimus, ut jam Creatorem rerum omnium sine principio, sine fine, sine mutabilitate esse non dubitemus, et hoc quidem non extra nos, sed in nobismetipsis invenimus."

²³⁷ Continúa San Victor, op. cit., p. 825: "Nemo enim est sane sapiens qui se esse non videat. Et tamen homo si vere quod ipse est attendere coeperit, omnium quae in se vel videntur, vel videri possunt, nihil se esse intelligit. Illud namque quod in nobis rationis capax est, quamvis, ut ita dicam, infusum est commistum carni sit; ipsum tamen se a substantia carnis propria ratione discernit, et alienum esse intelligit. Cur ergo homo invisibilia esse dubitet, qui idipsum quod vere homo est de cujus existentia nequaquam dubitat, invisibile esse videtur. Janua ergo contemplationis homini aperitur, quando ipse sua se ratione ducenti ad se cognoscendum ingreditur." Yo traduzco: "Por lo que nadie que no se ve a sí mismo es prudente ni sabio. Y aunque el hombre realmente comience a observarse, no comprenderá lo que vea o consiga ver, porque aquello que en nosotros es capaz de razón está, como dicen, infuso y confundido con la carne; por ello la razón misma se va apartando de la propia sustancia carnal y va comprendiendo lo diverso. Por consiguiente, elige ver lo invisible, de cuya existencia verdadera de ningún modo duda, porque para que el hombre dude de las cosas invisibles tiene que hacerlo de sí mismo. Luego el hombre abre la puerta de la contemplación cuando su razón lo conduce a comenzar a conocerse."

²³⁸ "La centella de SJIC en su contexto cultural", en *Voz y Letra*, 1992, p. 91.

²³⁹ *Itinerario...*, I, 3-4, p. 567.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

que ella cita -que no son todos a los que leyó, como tampoco leyó a todos los que cita- nos quedamos con el Doctor Seráfico.²⁴⁰

Para León Hebreo, observa José Luis Orozco, la vista es el más excelente de los sentidos y símbolo de Dios mismo. Esta idea permeó el Siglo de Oro: "el ojo es el verdadero simulacro del intelecto divino".²⁴¹

A su vez Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, llama a la vista el "más amado de todos los sentidos".²⁴² Orozco explica bajo esta luz la síntesis de las diversas artes en los autos sacramentales de Calderón, quien tuvo en gran estima el de la pintura, llamándola "el arte que a todas domina".²⁴³

La linterna mágica de Kircher, simulacro de la fantasía, consiste precisamente en un orificio por donde pasan los rayos luminosos para formar imágenes de los objetos. Los versos 868 a 886 de *El sueño* aluden a ese ojo que ha contemplado la travesía de la protagonista, la cual abarca desde el verso 267 -cuando el Faro aparece para representar también la actividad de la fantasía-

²⁴⁰ En su *Carta Athenagorica* Sor Juana apuntala su crítica al sermón de Vieyra, precisamente, en San Buenaventura, Santo Tomás y San Agustín.

²⁴¹ *Diálogos de amor*, p. 136. Y sobre la vista, pp. 135-136, en el tercer diálogo. Julián Gállego explica cómo se debe en gran parte a León Hebreo la popularidad de los jeroglíficos y emblemas en la España de los siglos XVI y XVII. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, p. 39.

²⁴² Dice textualmente: "...porque luego que los ojos son heridos de la belleza, sera todo el espíritu sensitivo i juntamente toda l'anima sensitiva, i es doctrina del principe de los filosofos, que entre todos los poros i sentidos que tenemos, sea la vista capaz de muchas mudanças i calidissima, por lo qual recibe mas facilmente las afeciones cercanas, i atrae a si con herviente espíritu los traspasamientos o trasmigraciones de los amores, si es licito dezir assi de lo que no tiene hasta aora otro nombre en nuestra lengua. I como dize Plutarco en la 5 deca. de los sermones convivales, la vista es vaga i maravillosamente movible, por beneficio del espíritu que arroja i despide la viveza fogosa i aguda luz de los ojos; siembra i esparze una admirable fuerça i la origen del amor, que es afeción gravissima y vehementissima del alma, nace de la vista...", *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1580, pp. 115-116.

²⁴³ José Luis Orozco cita el escrito de Calderón: "Deposición a favor de los profesores de la pintura." Ver n. 22 en *Manierismo y Barroco*, p. 33 En su romance 19, por ejemplo, Sor Juana compara pincel y pluma (*O.C.*, t. I, p. 54, vv. 1-4):

Lo atrevido de un pincel,
Filis, dio a mi pluma alientos:
que tan gloriosa desgracia,
más causa ánimo que miedo...

hasta que el cuerpo comienza a despertar: el 830 -terminando el sueño, propiamente, en una especie de desazón aún no del todo derrota:

Mas mientras entre escollos zozobraba
confusa la elección, sirtes tocando
de imposibles, en cuantos intentaba
rumbos seguir...²⁴⁴

(vv. 827-830)

Al principio de su *Ilustración al "Sueño" de la décima musa mexicana*, escrita entre 1695 y 1705, Pedro Álvarez de Lugo cita los versos de Horacio:

*segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.*²⁴⁵

Y con este tópico justifica la inclusión de una estampa en su *Ilustración* para hacer visible por partida doble el poema de Sor Juana. El comentarista pretende que el lector vea cómo, de acuerdo con la descripción de Titelmans en *De coelo et mundo*, la tierra no es esférica del todo pues tiene elevaciones y depresiones, de suerte que los montes también proyectan sombras - "vanos obeliscos"- que son superadas por la piramidal sombra del planeta mismo: "punta altiva". Para ello, Álvarez de Lugo nos ofrece un simpático dibujo "...porque las noticias con que instruyen el ánimo las voces (por medio del oído) llegan con pasos más tardos hacia el entendimiento..."²⁴⁶

La vista y el oído -como ya lo han señalado muchos críticos de Sor Juana²⁴⁷- aparecen hermanados con frecuencia en su poesía. En *El sueño*, por ejemplo, la oscuridad de las cavernas dentro del mar azul se asocia a la mudez de los peces:

²⁴⁴ *O.C.*, t. I, p. 356.

²⁴⁵ Andrés Sánchez Robayna, quien nos brinda la *Ilustración* de Álvarez de Lugo en su libro *Para leer "Primero sueño" de SJIC*, traduce en prosa a Horacio: "Lo percibido por el oído mueve más lentamente los ánimos que lo que está expuesto a los fieles ojos," *Ars Poetica*, vv. 180-181. Ver n. 10 de Sánchez Robayna y texto de Álvarez de Lugo en la p. 62.

²⁴⁶ Ver Sánchez Robayna, pp. 62-63.

²⁴⁷ Octavio Paz dedica sendos capítulos a la importancia de estos sentidos en la poesía de Sor Juana: "El reflejo, el eco" y "Óyeme con los ojos", en *SJIC o las trampas de la fe*, pp. 304-322 y 363-383.

El mar, no ya alterado,
ni aun la instable mecía
cerúlea cuna donde el Sol dormía;
y los dormidos, siempre mudos, peces,
en los lechos lamosos
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran dos veces...²⁴⁸

(vv.86-92)

En *El Divino Narciso*, señala el crítico italiano Dario Puccini, Cristo -o Narciso- se refleja en la Naturaleza Humana, y el Demonio -Eco- repite cuanto oye distorsionándolo:

...se establece así una contraposición muy significativa entre los dos reflejos: el visual (positivo) y el acústico (negativo). La victoria final corresponde al elemento visual...²⁴⁹

Puccini aborda también el tema de la linterna mágica:

...hay que señalar aquí al menos tres aspectos: primero, que las figuras producidas por la linterna mágica son "ayudadas" o, mejor, determinadas tanto por la sombra como por la luz... Segundo, que todo depende de los "componentes lejos" dictados por la "docta perspectiva", fijada en exactas medidas tras varios experimentos. Aquí la expresión *docta perspectiva* recuerda, por aliteración (y no sólo por aliteración) la *dolce prospettiva* de remota tradición italiana e incluso a *docta pintura* del tratadista español Carducho, y hasta la *dudosa perspectiva* de Calderón...²⁵⁰

Luz y perspectiva fueron una gran preocupación renacentista. Los tratados de pintura, desde Leonardo hasta los españoles, reprodujeron ideas que no le fueron ajenas a Sor Juana. Así como los tratados de retórica, los de pintura formaron parte del acervo de muchos poetas. Leonardo dedica amplios capítulos a analizar las diversas "sombras piramidales" que proyectan los objetos esféricos al golpear sobre ellos los rayos luminosos (recordamos que, antiguamente, a un cono

²⁴⁸ O.C., t. I, p. 337.

²⁴⁹ Cito la traducción de Ida Vitale de este ensayo de Puccini, aparecida en *Vuelta*, 114, p. 27. Desafortunadamente, un error de edición suprime algunas páginas al principio, mezclando, incluso, dos poemas distintos. Por eso remito al artículo original: "L'immaginazione iconica nella poesia di SJIC", en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, p. 221.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 28, y p. 223 en el original.

se le llamaba pirámide). Incluso el primero de sus "Seis libros sobre la luz y la sombra", incluye el diagrama de dos pirámides contrapuestas, una luminosa y otra sombría, explicando cómo ciertos cuerpos tienen brillo, "pero no parecen iluminados".²⁵¹ En la parte dedicada a la perspectiva lineal, nos habla de dos pirámides contrapuestas en relación con la perspectiva:

Según las distancias, la perspectiva se sirve de dos pirámides contrarias. De ellas, la primera tiene su vértice en el ojo y la base tan distante como el horizonte, y la segunda, la base frente al ojo y el vértice en el horizonte. Pues bien, la primera atiende a lo universal, comprendiendo en sí todas las cantidades de los cuerpos antepuestos al ojo, tal como ocurre con un gran paisaje visto a través de un exiguo orificio: que tanto mayor será el número de cosas vistas por ese orificio cuanto más remotas esas cosas sean de tal ojo; y así se dispone la base en el horizonte y el vértice en el ojo, cual más arriba dije. La segunda pirámide atiende a lo particular, que se muestra tanto menor cuanto más se aleja del ojo. Esta segunda perspectiva nace de la primera.²⁵²

El ojo, como vemos, es el elemento principal de esta superposición piramidal que hasta ahora, como posible influencia sobre *El sueño* de Sor Juana, sólo se ha atribuido a Atanasio Kircher. Es claro que la figura piramidal está relacionada con la óptica. La superposición invertida de una pirámide de luz y otra de sombra también alude a lo visual. Es así, entonces, como debemos interpretarla: expresión jeroglífica de una dualidad jerárquica.

El *Compendium naturalis philosophiae*, de Francisco Titelmans, cuyo influjo sobre la cultura barroca, en concreto sobre Lope de Vega, ha sido estudiada por S.A. Vosters,²⁵³ es muy consultado por Álvarez de Lugo, según podemos apreciar en sus notas marginales al comentar *El sueño*. Es curioso que Sor Juana no lo mencione nunca, pero como he dicho, no es un caso aislado. Lo mismo sucede con el diccionario de Calepino, también empleado por Álvarez de Lugo para hacer su comentario y muy socorrido como obra de consulta a ambos lados del Atlántico.²⁵⁴ En su *De rerum naturalium consideratione* (1544), obra que sirvió de base para el

²⁵¹ *Tratado de pintura*, p. 176.

²⁵² *Ibid.*, pp 145-146.

²⁵³ "Lope de Vega y Titelmans. Cómo el Fénix se representaba el Universo", en *Revista de Literatura*, XXI, 41. Sor Juana cita a Ravisio Textor, cuya *Officina* es también como una enciclopedia de bolsillo con breves apartados de muy diversa índole. Abundan en él las cuestiones sobre el alma.

²⁵⁴ Ambrosio Calepino, *Dictionarium decem linguarum*, Lvgdvni, 1586 (Álvarez de Lugo cita el *...septem*

múltiplemente editado *Compendium*, Titelmans aborda cuestiones sobre el Sol como imagen divina, la luz y la sombra (específicamente la sombra piramidal), así como la relación entre el intelecto y la luz.²⁵⁵ De modo que Sor Juana pudo tener muchas fuentes y ejemplos para componer su tejido poético con estos elementos de carácter visual.

La versión óptica de las ideas, aunque renacentista por excelencia, tuvo antecedentes medievales. Robert Klein menciona al Pseudo-Longino, a Juan Escoto Erígena y a Nicolás de Cusa, aunque ubica el problema como eje del quehacer artístico desde el Renacimiento hasta el Manierismo y el Barroco:

A la teoría del *spiritus phantasticus* respondían, por el lado de la imagen, toda la magia, el pansimbolismo objetivista y el alegorismo artístico del Renacimiento, a la de la facultad intermediaria entre lo universal y lo particular responden toda la teoría del símbolo y la del *conchetto* como *disegno*, una de las creaciones más características de la edad prebarroca.²⁵⁶

Pico de la Mirándola, en su *Heptaplus*, define el *spiritus phantasticus* de Sinesio de Cirene como una sustancia luminosa.²⁵⁷ Así es como vemos a la fantasía en *El sueño*: las "...mentales, sin luz, siempre vistosas/ colores...", de los versos 283-284, y las figuras "de la sombra no menos ayudadas/ que de la luz...", de los versos 876-877. La función del *spiritus phantasticus* es enlazar el cuerpo y el alma, tal como el ojo es capaz de combinar dos perspectivas opuestas, la general y la particular, que Leonardo definió como dos pirámides contrapuestas.

La Nueva España del siglo XVII no fue una excepción de este marcado interés por el fenómeno luminoso y la óptica que artes y ciencias compartieron desde la Edad Media. De los

linguarum). Agustín Millares Carlo, en su libro *Cuatro estudios bibliográficos mexicanos*, p. 71 y p. 93, da cuenta también de la existencia de Titelmans en la biblioteca de Francisco Cervantes de Salazar.

²⁵⁵ *De rerum...*, respectivamente: pp. 130-133; 140-141, y 235-235.

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 77.

²⁵⁷ *Ioannis Pici Mirandulae in Heptaplum...*, Basileae, 1572. Guillermo Serés traduce un fragmento alusivo en *op. cit.*, n. 9, p. 82: "...entre el cuerpo terrenal y la sustancia celeste del alma fue necesario un vínculo intermedio que conectase entre sí dos sustancias tan distantes. Para esta función fue destinado aquel cuerpo sutil e impalpable que los médicos y los filósofos llaman espíritu. Aristóteles... escribe que es de naturaleza superior a los elementos y análoga a la del cielo; es llamado luz, y este nombre no podría adaptarse mejor a la teoría de los filósofos y médicos, que están todos de acuerdo en definirlo como sustancia particularmente luminosa..."

científicos novohispanos de la segunda mitad de ese siglo, Ignacio Osorio²⁵⁸ nos brinda la correspondencia entre el jesuita Alexandro Favián y Atanasio Kircher. Es simpática la anécdota de cómo Favián conoció la obra de Kircher, *Musurgia universalis*, justo después de haber soñado que leía un libro semejante, el cual le puso ante los ojos otro jesuita, el francés François Guillot -cuyo nombre fue hispanizado como Francisco Ximénez. Éste había sido discípulo de Kircher antes de llegar a América e introdujo la obra del polígrafo hermetista a Favián, nacido en Puebla e hijo de un genovés. De la abundante correspondencia entre ellos y Kircher sabemos que las obras de éste último sí fueron bastante conocidas en México, así como las de Gaspar Schotto y Caramuel, cuyos aparatos telescópicos despertaron una enorme curiosidad a nuestros sabios, incluidos Sigüenza y Góngora y la misma Sor Juana.²⁵⁹ Osorio traduce a Favián, quien le pedía objetos científicos a Kircher a cambio de diversos regalos y de quien transcribo el siguiente fragmento:

...suplico mucho a Vuestra Paternidad Reverenda no se olvide de aquellos vidrios lenticulares graduados, con que se introducen dentro de las cosas las especies intencionales de las cosas... porque no he podido hallarlos por acá, por lo mucho que he deseado experimentar con perfección esta maravilla, y si hubiere aquellos con que se ejecuta la *Criptologia nova*, que está en el *Arte de la luz y la sombra*, fol. 931: uno de metal y otro de vidrio hiperbólico, lo preciaré en grado excelso, por ser aquesta nueva invención cosa de asombro y espanto.²⁶⁰

El *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1646) fue, pues, leído y admirado por los novohispanos que tenían acceso a la cultura científica. Y, desde luego, no es ajeno este hecho a lo que sucedía entonces en el terreno de las artes.

Al comentar la cúpula de Sant'Andrea della Valle, de Giovanni Lanfranco, decorada según el ejemplo de Correggio, con su *trompe l'oeil* y sus zonas luminosas, Mario Praz resume el papel de la luz:

²⁵⁸ Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*.

²⁵⁹ Ver Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, pp. 292-293 y ss. De Sigüenza, profesor de astronomía en la Real y Pontificia Universidad, el *Libra astronómica y filosófica* es testimonio de sus incursiones en esta ciencia. Sabemos por sus biógrafos que Sor Juana tenía un telescopio.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 60-61.

La luz que juega sobre algunos puntos escogidos de la escena produce un efecto dramático similar al del ingenio, en la medida en que logra crear una tensión y diversos contrastes dramáticos. El pintor que manipula la luz puede compararse con un alquimista entregado a la búsqueda de la piedra filosofal...²⁶¹

En su soneto 208, "A una pintura de Nuestra Señora...", (O.C., t. I, p. 311) Sor Juana combina metáforas en torno a la luz de una pintura, de su modelo y de su pintor que, por grande, es convertido en lucero. El gasto de luz que éste hizo alude al *spiritus phantasticus*:

Si un pincel, aunque grande, al fin humano,
pudo hacer tan bellísima Pintura,
que aun vista perspicaz en vano apura
tus luces -o admirada, si no en vano-:

el Autor de tu Alma soberano,
proporcionado campo a más hechura,
¿qué gracia pintaría, qué hermosura,
el Lienzo más capaz, mejor la Mano?

¿Si estará ya en la Esfera luminoso
el pincel, de Lucero gradüado,
porque te amaneció, Divina Aurora?

¡Y cómo que lo está! Pero, quejoso,
dice que ni aun la costa le han pagado:
que gastó en ti más luz que tiene ahora.

Y si la imaginación renacentista creció y se complicó para convertirse -de una hoja en blanco donde nuestro pintor interno se expresa- en un punto nodal de todas las actividades de la mente,²⁶² también es cierto que hasta el momento del Barroco sigue vigente la definición que San Isidoro da de "pictura",²⁶³ imagen de la cosa que genera su recuerdo en el espíritu. Nicolás de Cusa, en *De ludo globi* (1488), da su versión de las ideas aristotélicas:

²⁶¹ *Mnemosyne*, p. 129.

²⁶² Klein, *op. cit.*, pp. 80-81.

²⁶³ *Etimologías*, libro 19, capítulo XVI: "Pictura (pintura) es la imagen que representa la figura de alguna cosa, y

Pero cuando deseo dirigirme hacia cosas incorpóreas, me aísló de las cosas corpóreas y cuanto más ciertamente intento especular sobre estas cosas incorpóreas, más ciertamente me deslindo de las cosas corpóreas. Y cuando deseo contemplar mi alma, que no es un objeto de la visión sensible, la observo mejor con los ojos sensibles cerrados. Y hago del alma el instrumento para observar cosas incorpóreas. Cuando intento entender las disciplinas me remito al poder del entendimiento del alma.²⁶⁴

Para él, todo lo invisible se oculta dentro de algo visible y "Dios se oculta a los ojos de todos los hombres sabios".

La figura²⁶⁵ del mundo se identifica, pues, con la vieja forma aristotélica, a pesar de todas sus transformaciones. El alma de Sor Juana sueña consigo misma pintándose en el espejo de Faro. Sólo así puede contemplarse, en el sueño, pues estando despierta es invisible.²⁶⁶ Su reflejo copia la simetría especular de Dios en la Naturaleza, proyección plena de armonía, aunque la experiencia pragmática le sople al oído que, probablemente, esta ficción suya de *El sueño* no es del todo verdad.

que, una vez vista, lleva la mente a recordarla. Se dice pintura como *factura* (ficción); es una imagen fingida, no es la verdad. De aquí que lo pintado con color distinto del propio no representa la verdad; debido a esto hay algunas pinturas que se exceden en los colores y, pretendiendo aumentar la realidad, llevan a la mentira; como los que pintan a la quimera con tres cabezas o a Escila muy alto y ceñido con cabezas de perro", pp. 472-473.

²⁶⁴ *El juego de las esferas*, libro II, p. 113. Dirigiéndose a un retrato, "Copia divina...", 103 (*O.C.*, t. I, p. 240, vv. 21-30), Sor Juana expresa esto mismo:

Tan espíritu te admiro,
que cuando deidad te creo,
hallo el alma que no veo
y dudo el cuerpo que miro.
Todo el discurso retiro,
admirada en tu beldad:
que muestra con realidad,
dejando el sentido en calma,
que puede copiarse el alma,
que es visible la deidad.

²⁶⁵ Cusa nombra al espíritu *figura figurarum* en sus *Excitationes*, según la referencia de Klein, *op. cit.*, n. 66, p. 77.

²⁶⁶ Robert Klein: "...la Idea en sí, sus vestigios en la naturaleza, sus sombras en el espíritu son formas. Nada puede ser captado salvo por la forma: el espíritu no conoce o no concibe más que a lo compuesto, él mismo sólo se reconoce en un espejo (en el mundo), en imagen...", *op. cit.*, p. 77.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

El mundo americano, con toda su bizarría natural, seguía siendo hasta entonces el Edén donde el Creador, al decir de Humboldt, manifiesta su inmensa excelencia.²⁶⁷ No había -o no debía haber, todavía en el Barroco- ninguna manifestación que escapase a una incluyente vista de pájaro o visión catóptica, que es la perspectiva divina.

Ojo, luz y formas fantasmales: estos elementos son el instrumental por el que la emblemática asoma en los versos de *El sueño*. Imágenes no vistas, sino recordadas, interiorizadas y mimetizadas en el decurso del poema.

²⁶⁷ Santiago Sebastián recuerda la frase de Humboldt al tratar el reino vegetal y el animal en la iconografía hispanoamericana de la época colonial. *El Barroco americano*, pp. 12-13.

III. Pintura y emblemática

Del tratado de Alberti, *Della pittura* (1496), al de Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architectura* (1585), el principio de la invención (*inventio*) puso de relieve la cuestión de la "*istoria*" en las artes plásticas, categoría que en italiano designa el tema o la fábula de la composición. Durante el siglo XVII, e incluso el XVIII, este principio fue un lugar común, aunque el desarrollo propio de las artes mismas desmintiera la enorme importancia atribuida a los motivos inspiradores, que se fundaba, desde luego, en el *ut pictura poesis* de Horacio. Fue con el *Laocoonte* de Lessing, nos dice Rensselaer W. Lee,²⁶⁸ cuando la estética se orientó hacia un rechazo del alegorismo en pintura, aunque esta reacción tuviese sus propias limitaciones interpretativas en la época neoclásica. En el Renacimiento, en cambio, presenciamos incluso el intento de trasladar los principios retóricos al ámbito de la pintura. Pomponio Gaurico, en su tratado *De sculptura* (1504), retoma ciertas categorías de Quintiliano, y aunque en realidad no eran más que "fósiles" desde el punto de vista estrictamente técnico de la pintura, como observa Robert Klein,²⁶⁹ vemos cómo el pensamiento estético ha tomado decididamente partido por la *istoria*. Si el alegorismo medieval ya conducía a una mnemotecnia universal, el alegorismo renacentista, con la introducción de la perspectiva, llega a una formulación sistemática de la percepción del universo. La reformulación y el manejo creativo de estos nuevos conceptos condujo a los artistas del Renacimiento a plantear más relaciones entre pintura e *istoria*, situando al espectador al nivel de la *istoria* en la perspectiva horizontal u *optiké*, al nivel omnicompreensivo o divino en la vista de pájaro o *katoptiké* y, en el horizonte bajo o *anoptiké*, al nivel de la contemplación, por ejemplo, de apariciones celestes.²⁷⁰ La anamorfosis de Leonardo, esto es, la contemplación de una escena a través de un orificio desde un determinado punto de vista cuya variación distorsiona la imagen, tendrá sus propias implicaciones sobre todo en el Barroco. Si Góngora nos hace ver grutas bostezando o amordazadas por peñas -lo que también

²⁶⁸ *Ut pictura poesis. Le teoría humanista de la pintura*, pp. 35-44.

²⁶⁹ *Op. cit.*, p. 236. También señala otro fósil en la teoría de Gaurico: el cuadrado inscrito en un círculo para "resolver" cuestiones de perspectiva con la proyección de tres pirámides. *Ibid.*, pp. 247-248. Desde luego, esto nos recuerda la cuadratura del círculo de Nicolás de Cusa y sus especulaciones matemático-geométricas.

²⁷⁰ Klein, pp. 217-254. El autor señala, por ejemplo, las implicaciones que tiene la perspectiva con la verosimilitud en Alberti y en Gaurico, p. 252.

recuerda a Archimboldo-,²⁷¹ no se trata sólo de una antropomorfización, sino de un verdadero juego anamórfico.²⁷²

Sor Juana, por su parte, se vale de la *anoptiké* y de la *katoptiké* en un momento clave de *El sueño*. Los dos montes artificiales o pirámides de Egipto, ejemplo de la vanidad humana...

...si fueran comparados
a la mental pirámide elevada
donde -sin saber cómo- colocada
el Alma se miró, tan atrasados
se hallaran, que cualquiera
gradüara su cima por Esfera:
pues su ambicioso anhelo,
haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente,
de sí tan remontada, que creía
que a otra nueva región de sí salía.
En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa, suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado:
cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que -entorpecida
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia-
retrocedió cobarde...²⁷³

(vv- 423-453)

²⁷¹ Ciocchini, *op. cit.*, p. 57.

²⁷² Sobre el soneto 145 de Sor Juana hay un estudio de Frederick Luciani: "Anamorphosis in a sonnet by SJIC", en *Discurso Literario*, 5,2. En él se examina el poema en relación con "Los embajadores", de Holbein, y se identifica la anamorfosis de la calavera y su simbolismo.

²⁷³ *O.C.*, t. I, p. 346.

La yuxtaposición de ambos puntos de vista en 20 versos nos obliga a pensar en un empleo intencional de las leyes de la perspectiva por parte de Sor Juana, cuyo propósito es siempre contrastar las limitaciones humanas y la grandeza divina.

Uno de los emblemas más comentados en el cuerpo de *El sueño*, el águila, que aparece por segunda vez en los versos 327 a 339 intentado remontarse a la cumbre de la pirámide, tiene - además de todos los atributos simbólicos que veremos más adelante, como el de asociarse con el Sol por el sentido de la vista- el significado de visión aguda y perspicaz: "águila" es precisamente el epíteto que se les daba en el Siglo de Oro a los mejores pintores.²⁷⁴

Las técnicas pictóricas aparecen en varios poemas de Sor Juana. En sus ovillejos (214) nos habla de "regla", "pincel", "aparejo" y "retoque". Dario Puccini menciona también el uso del término "borrón" (escorzo más bien burdo) en el romance 19 y en las endechas 72.²⁷⁵ El "borrón" es utilizado por ella como un conato de representación poética, tan inacabado que le produce vergüenza. En su villancico a San Pedro Apóstol (261) dice:

Porque copiar perfecciones,
imposibles de pintarlas,

²⁷⁴ Mario Socrate, en "*Borrón e pittura 'di macchia' nella cultura letteraria del siglo de oro*", *Studi di letteratura spagnola*, menciona que: "Francisco de Holanda aveva riportato nella su *Tabla de los famosos pintores modernos a quien ellos llaman águilas* la graduatoria italo-europea della pittura, p. 38. En las endechas 74 (vv. 45-48), la pluma que hace el retrato de Lysi es "lince":

...tu ingenio y tus gracias,
tan imperceptibles,
que no les da alcance
la pluma más lince...

En *El sueño* (vv. 357-358), eso es la vista:

...que (cuanto más al Cielo caminaba)
a la vista, que lince la miraba...

y en su romance 47, "Dando un parabién a un Doctorado", dice al amante de la teología (vv. 41-42):

Águila del sol más alto,
registre sus rayos, lince...

Todas las citas de Sor Juana en *O.C.*, t. I. pp. 197, 344 y 135, respectivamente.

²⁷⁵ *Op. cit.*, pp. 221-222; en la traducción, p. 28. El crítico también hace una aguda observación: en los versos relativos a la linterna mágica en *El sueño* (873 a 886) no sólo utiliza el término de perspectiva, sino que alude a la tridimensionalidad como efecto del movimiento (versos 882 a 885). El movimiento, *moto*, es una categoría predilecta de los manieristas. Ver Lomazzo, *Trattato della pittura*, el capítulo "Della forza ed efficacia dei moti".

con tan errados borrones,
si alguno puede expresarlas,
será sólo en negaciones.²⁷⁶

Mario Socrate encuentra ese mismo empleo de "borrón" en Lope y Quevedo. Con todo y su imperfección, el "borrón" expresa una voluntad caligráfica de tipo impresionista. Socrate señala su calidad platónica:

...la *macchia*, in veste quasi di concetto predicabile, è promossa a espressione emblematizzante di una concezione teologale del *Deus pictor* nella teoria delle arti in Spagna, con tutta l'estensione e l'intensione d'un lessico *tecnico* ormai naturalizzato nel linguaggio letterario barocco.²⁷⁷

En los tratados de pintura españoles de Carducho y Pacheco, así como en *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, el término es una categoría. Su relación con el *furor* poético, que señala Socrate²⁷⁸ -como trazo impulsivo, rápido y nervioso-, redime su grosería, y es precisamente a esto a lo que alude Sor Juana.

Es difícil precisar con exactitud en qué esfera estética se mueve con mayor soltura Sor Juana, si en la renacentista o en la barroca. Quizá sea esa una preocupación infecunda, pues como artista toma aquello que su mundo cultural le ofrece. En su tiempo las ideas no envejecían tan rápidamente como ahora y, además, podían coexistir sin una clara distinción de épocas. Tanto más en el mundo colonial, donde la cultura, sometida por el océano a una posición periférica, acentuaba su carácter acumulativo en un cierto desorden.

²⁷⁶ O.C., t. II, p. 77.

²⁷⁷ *Op. cit.*, p. 50.

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 60-61. Francisco Pacheco diserta sobre la pintura a borrones en su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, p. 413: "Otra objeción más fuerte que la primera, es afirmar que la pintura a borrones, hecha para de lejos tiene su particular artificio y acuerdo, en los que la ejerciten bien; y tiene mayor fuerza y relieve que la acabada y suave. También ponen otra fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana, y casi de todos confesado por el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla borrones de Ticiano con que se califica sumamente este camino...".

Por tanto, a pesar de su mayor cercanía temporal con Giordano Bruno, Sor Juana parece estar más dentro de la esfera de Ficino, no sólo por la escasa circulación de las obras del primero -debida en gran medida a su condena por la Iglesia- ni porque el segundo fuese una fuente de gran prestigio para artistas y poetas durante todo el Siglo de Oro, sino porque la articulación de las ideas característica de Ficino -y lo mismo sucede con la cosmogonía de Pico-²⁷⁹ es la más reconocible en su obra.

Así ocurre, por ejemplo, con la idea totemística de la obra de arte que apreciamos en las décimas 102, con cierta reminiscencia de la magia natural, sólo que en el estricto ámbito del arte y como un recurso petrarquista.²⁸⁰ Sor Juana emplea la prosopopeya al hacer hablar a su propio retrato y la metonimia al considerarlo una rendida parte de sí misma para la persona destinataria, por lo que el efecto total es el de un objeto mágico, depositario y mediador de las emociones. En la última estrofa el retrato reclama el alma de su original -Sor Juana- que, como ha sido ya entregada a la misma persona que recibe el retrato, sólo ella puede infundírsela siendo esa persona a la vez su alma y su cuerpo, porque el amor al cuerpo destinatario convierte al retrato obsequiado -y a la artista misma- en una sombra de él:

Y si te es, faltarte aquí
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como hay en tí:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra

²⁷⁹ En su *Heptaplus* Pico se suscribe plenamente al cosmos aristotélico. Este es el de Sor Juana y no los mundo múltiples de Bruno. Ver Klein, *op. cit.*, p. 79, y *Ioannis Pici Mirandulae in Heptaplum...*, Basileae, 1572, donde trata el mundo celeste, el mundo angélico e invisible, el mundo humano, de las divisiones y órdenes consecuentes del mundo y del conocimiento de todas las cosas.

²⁸⁰ Georgina Sabat de Rivers elaboró una clasificación de los retratos de Sor Juana en "Sor Juana y sus retratos poéticos", *Revista Chilena de Literatura*, 1984. Este trabajo continúa su interés por el tema en su artículo "Sor Juana: diálogo de retratos", en *Revista Iberoamericana*, 1982, cuyo meticuloso análisis estilístico de las décimas 102 parece ser el punto de partida de otros estudios sobre el retrato en nuestra poeta: "SJIC reads her portrait", de William H. Clamurro, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 1986 -otro análisis estilístico, sólo que del famoso soneto 145. También Sylvia G. Carullo ha publicado varios trabajos con el mismo tema. Dos de ellos, parte de su tesis doctoral, aparecieron bajo el título: "El autorretrato en Sor Juana". El primero, en *Texto Crítico*, 1988, analiza el mismo soneto y su relación con la técnica retratística del Manierismo. El otro, en *Hispanic Journal*, 1990, estudia desde el mismo ángulo un pasaje de *Los empeños de una casa*. No obstante, creo que el ensayo más sugerente sobre el soneto 145 es el de Frederick Luciani, "Anamorphosis in a sonnet by SJIC", *vid. supra*.

en tan insensible calma,
de este cuerpo eres alma
y eres cuerpo de esta sombra.²⁸¹
(vv. 31-40)

El poema que acompaña al retrato queda también como una modesta sombra al lado de la efigie. Para nosotros, lectores modernos y ajenos al obsequio que motiva el poema, el cuerpo presente es el poema y el retrato, una sombra.

El objeto de arte como tótem es característico del Manierismo, y su base es ficiniana.²⁸² De cualquier modo, el problema del origen y reproducción de este principio es tan complejo que puede bastarnos el verlo como una irradiación renacentista.

También es de Ficino la idea de que así como el alma elige y domina al cuerpo, el artista se pinta a sí mismo.²⁸³ En su *Teología platónica*, Ficino expone:

*Ex hoc autem, quod rationalis animae motibus omnino corpus sublicitur, duo quaedam coniicimus. Unum, quod anima haec forma excellentissima est ac per se subsistens, quia non dominatur corpori forma illa, quae per corpus existit. Alterum, quod corpus humanum animae suae cedit facillime.*²⁸⁴

²⁸¹ *O.C.*, t. I, pp. 239-240.

²⁸² Klein, *op. cit.*, p. 152, menciona la presencia de esta idea en Lomazzo vinculándola con su tipología planetaria, y como un posible origen, al Pseudo Alberto. Ficino también realizaba experimentos talismánicos. Aunque esta no es exactamente la práctica poética, la manipulación del objeto artístico por obra de los furros puede parecerse a ello metafóricamente.

²⁸³ Ver *Ibid.*, p. 67 y n. 30. Se dice que Cosme de Médici postuló este principio de larga tradición. Leonardo creía en él: "Aquel pintor que tenga toscas manos, así las representará en su obra; esto mismo ocurrirá con cualquier otro miembro si un detenido estudio no lo impide. Con que tú, pintor, considera con gran cuidado qué parte de tu persona sea más fea y mira de corregirla en tus estudios, pues si eres grosero, tal serán tus figuras y sin gracia, y de esta manera todo aquello que en ti haya de bueno o de vituperable aparecerá en cierto grado en tus figuras.", *op. cit.*, p. 403. Su editor en español, Ángel González García, menciona la frase de Alberti: "la pintura es el gesto de Narciso en la fuente", p. 15.

²⁸⁴ *Théologie platonicienne*, ed. bilingüe traducida por Raymond Marcel, libro 13, cap. III, p. 199. La traducción es: "Du fait que le corps est absolument soumis aux émotions de l'âme raisonnable, nous tirons deux conséquences: la première, que l'âme est une forme supérieure, subsistant par elle-même: en effet, une forme que existe par le corps ne commande pas au corps; la seconde, que le corps humain se soumet aisément à son âme."

La información de la materia es una fuerza tan excelsa, que nuestro intelecto -en sí formado- es capaz de formar la materia, y ésta estará mejor formada cuanto más se ocupe de ella la inteligencia:

*Omnes enim formae in mundi materias a superna mente descendunt, quocirca cum mente nostra multo magis conveniunt quam cum materia. Denique mens quanto est praestantior quam materia, tanto efficacius formam quam expotat sibi asciscit et unit.*²⁸⁵

Así sucede en la décima 126 de Sor Juana, aunque no estrictamente del intelecto, sí del alma:

Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrescribir la mano
lo que tiene dentro el pecho:
que, como éste viene estrecho
a tan alta perfección,
brota fuera la afición;
y en el índice la emplea,
para que con verdad sea
índice del corazón.²⁸⁶

Sobre un retrato que Nicolás de Cusa menciona en su *De visione Dei* y que tenía la propiedad de ver al espectador directamente dondequiera que éste se colocase, Ernst Cassirer comenta:

This represents for us, in a sensible parable, the nature of the basic relationship between God, the all-encompassing being, and the being of the finite, the ultimate particular. Each particular and individual being has an immediate relationship to God, it stands, as it were, face to face with Him. But the true sense of the divine first discloses itself when the mind no longer remains standing at one of these relationships, not even at their simple total, but rather collects them all in the unity of a vision, a *visio intellectualis*... In

²⁸⁵ *Ibid*, libro 14, cap. III, p. 258. Marcel traduce: "Toutes les formes, en effet, descendent de l'intelligence supérieure dans les matières de l'univers, c'est pourquoi elle s'accordent bien mieux avec notre intelligence qu'avec la matière. Enfin, plus l'intelligence l'emporte sur la matière, plus efficacement elle ajoute et unit à elle la forme qu'elle désire."

²⁸⁶ *O.C.*, t. I, p. 259.

this whole every single viewpoint is included and recognized both in its accidentality and its necessity. And of course, every view of God is as much conditioned by the nature of the *object* as by the nature of the *subject*: every view includes the thing seen as well as the manner and the direction of the seeing.²⁸⁷

Es curiosa la forma como Cusa metaforiza la visión divina. El retrato omnivisivo tiene la virtud de reproducir nuestra propia y particular imagen deificada, vuelta universal. Centra la atención, al mismo tiempo, en el acto visual: un acto en el que ya no contemplamos la simple reproducción de alguien, sino el misterio de la contemplación divina. A pesar de que este truco pictórico se haya convertido con el tiempo en cosa trivial, la metáfora se ajusta al cruce de la visión anóptica y catóptica y a la figura de las pirámides contrapuestas.

Al mismo tiempo, el cúmulo de objetos de la creación que ufana y anonada a la vez al alma en *El sueño* le requiere un método de aproximación -que es el que el alma quiere encontrar en las categorías aristotélicas, infructuosamente. Pero el artificio poético consiste en que la *dispositio* de *El sueño* responde ya a una especial combinatoria, algunos de cuyos componentes se derivan, precisamente, de la literatura emblemática. Una visión omnicompreensiva del poema descubriría entonces la lógica de su composición, en la que cada individualidad comprende a la totalidad.

La predilección por las artes de la memoria en el Barroco sirvió de socorrida fuente para la *inventio* en las demás artes, y los libros de emblemas fueron en realidad combinatorias. Su carácter de "programas" morales, políticos o teológicos, la variada erudición de sus comentarios, todo ello los convertía en manuales breves cuyos repertorios podían, también, ser manipulados combinando unos libros con otros al arbitrio del pintor o poeta -poder de decisión que, paradójicamente, se ceñía con docilidad a estos sistemas prefijados.

Tal preeminencia del concepto generador sin importar mucho qué arte específico lo trasladase a la materia correspondió a un marcado cultivo de la sinestesia. Las representaciones

²⁸⁷ *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy*, pp. 31-32.

teatrales del XVII son una muestra de ello. Manuel Montero menciona que la *Nova iconologia* (1618), de Cesare Ripa, no sólo tuvo gran autoridad en el teatro, sino que originó en gran medida la ópera. En el ámbito hispánico señala a dos autores...

...en que los temas emblemáticos parecen haber dejado huella considerable. Es el primero Cervantes, que hubiera sido un excelente escritor emblemático, pues muchas figuras de este corte son de su invención: recordemos las magistrales alusiones al título de Altisidora, las alegorías y personificaciones de las fiestas dadas por Camacho y de los espantajos de las burlas que los duques preparan. En ese sentido, el episodio de Clavileño se nos antoja una magistral destrucción del mito de Ícaro. En su producción dramática -prólogo a sus "comedias nuevas"- el mismo Cervantes se jacta de la introducción de un buen número de personificaciones de virtudes y vicios que encuentran su apogeo en *El cerco de Numancia*. El otro autor es Calderón. Sufre principalmente la influencia de Ripa, que él adereza con su magistral intuición dramática. Es, sin embargo, patente la pervivencia de la simbología de Alciato.²⁸⁸

Las mismas artes religiosas contenían ya en el siglo XVII este esparcimiento sinestésico. En la Nueva España, la combinación entre arquitectura y pintura, por ejemplo, en el templo de la Profesa -uno de cuyos testimonios pictográficos ha sido erróneamente llamado "de Sor Juana", pues en realidad lo trazó Diego de Correa en 1695-, el día de su inauguración por los jesuitas, en 1610, "estaba tan decorado de luces y retablos que su aspecto era un *trasunto del cielo*." Este epíteto lo aplica el cronista Andrés Pérez de Rivas.²⁸⁹

El advenimiento del Manierismo en México fue, por lo demás, bastante *sui generis*. Los arquitectos se formaban en los libros, observa Jorge Alberto Manrique.²⁹⁰ El caso de Claudio de Arciniega es ilustrativo: a veces tenía que solucionar problemas a partir de planteamientos

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 25. Sor Juana retoma un sinnúmero de elementos del teatro de Calderón, sobre todo de sus autos sacramentales. El auto de *La vida es sueño* es un texto contiguo a *El sueño*. Otros, como *la Mística y real Babilonia* o *Sueños hay que verdad son*, contienen metáforas del sueño que están presentes en la silva de Sor Juana (ver Eugenio Frutos, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*). Si *El Divino Narciso* es el ejemplo más traído de su raigambre calderoniana, habría que ver, con la ayuda de Méndez Plancarte, cuánto de Calderón hay en sus loas. Y aunque las representaciones teatrales le estuviesen limitadas por su enclaustramiento, no sucedía lo mismo con las lecturas ni con las tertulias en el locutorio del convento con personajes de la corte virreinal.

²⁸⁹ Marco Díaz, *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*, p. 38.

²⁹⁰ *Manierismo en México*, p. 17.

góticos ya a finales del siglo XVI. Sin embargo, dice Manrique, es el primer manierista de la arquitectura novohispana:

Es conmovedor comprobar cómo la Nueva España se entrega con fruición al Renacimiento sin tener aparentemente elementos para realizarlo aquí. En eso descubrimos el espíritu tan caro al manierismo, de abrazar la creencia en el ideal de la perfección que se había alcanzado en Italia y ponerlo en práctica de este lado del Atlántico. La "portátil Europa" que diría Baltazar Gracián sesenta años después, enviaba su credo en la perfección del arte más allá de las columnas de Hércules.²⁹¹

Sin embargo el Manierismo marca el tránsito de una Nueva España épica y monacal a otra citadina y racional. Su sobrevivencia, siguiendo la datación de Manrique (1570-1580 a 1640-1650), hasta mediados del siglo XVII, coincide con el nacimiento de Sor Juana. Por tanto podemos decir que su cuna fue manierista en un sentido plástico y figurado (desde luego, no me refiero a su pueblo nativo, sino a la gran ciudad que la acogió desde su adolescencia).

Ese fue el punto de partida del Barroco: la preocupación por la perfección y por el concepto que llevó a una subversión de las normas renacentistas. Pero en la Nueva España los estilos se superponían al ritmo de los grandes cambios sociales en un estira y afloja entre el conservadurismo y la novedad. Manrique nos cuenta que así como grandes capas de cal cubrieron los frescos de la época monástica para dar paso al Manierismo impidiendo toda posibilidad de evolución, los pintores, en otra dirección, tratarían de conservar el estilo anterior al tenebrismo de Ribera y Zurbarán que trajo el Manierismo, e incluso cultivarían ambos. El origen libresco de la arquitectura hace que se den, además, "errores de lectura":

...tal es el caso del entablamiento resaltado sobre columnas, en la fachadas de Cuilapan y lateral de Yanhuítlán, cuyo autor interpretó erróneamente: en vez de resaltar el cubo continuó con un cilindro la redondez de la columna a la altura del friso.²⁹²

²⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

²⁹² *Id.*, p. 31.

Estos procesos recuerdan lo que Jacques Derrida ha llamado labor "de *bricolage*", es decir, de acopio de los elementos a mano.²⁹³ Lévi-Strauss, nos dice Derrida, identifica esta actividad como propia de la poética mítica. Implica la ausencia de un centro rector, una situación, por decirlo así, periférica. Si bien la ausencia "del centro" no se da en la Nueva España en un sentido estricto, sí se encontraban "ausentes" muchos centros generadores de las pautas de la cultura occidental. El tortuoso ajetreo transatlántico, los caprichos de comerciantes, navegantes y aduanas -y de inquisidores-, la aclimatación de tipo conservador, la pervivencia -esto es muy importante- de las culturas originarias que asomaban por las nuevas construcciones culturales a cada descuido de la imposición normativa, así como el obstinado deseo de estar al día con Europa, todo esto se refleja también en la cultura literaria.

²⁹³ *La escritura y la diferencia*, pp. 391-393.

IV. Concepto y emblemática

José Luis Orozco ha observado que no hay posibilidad de una clara distinción cronológica entre Manierismo y Barroco:

...pues si bien en general lo manierista precede a lo barroco, ello se produce sin que obedezca a una periodización claramente delimitada y en consecuencia con variaciones e irregularidades.²⁹⁴

Sobre estas contradicciones, Octavio Paz ha señalado cómo Gracián, siendo un escritor ultrabarroco, expresa su preferencia por manieristas como Tasso y Guarini.²⁹⁵ El *quid* está en el papel preponderante de la idea tanto en el Manierismo como en la vertiente del conceptismo barroco.

La "ponderación misteriosa" de Gracián es una de las proposiciones predilectas de los críticos y estudiosos de la emblemática. Mario Praz señala el gusto de Gracián por emblemas y jeroglíficos así como el empleo que hace de los emblemas de Alciato para dar su definición de "agudeza".²⁹⁶ La misteriosa ponderación entre dos objetos es especialmente evidente en los emblemas. Alciato había escrito originalmente epigramas que sirvieron de punto de partida a sus editores, quienes añadieron sendos grabados. El resultado son los *Emblemata*.²⁹⁷ El epigrama, como género, es ejemplo de ingenio y agudeza:

Sicché emblema e concetto si riconoscono della stessa origine epigrammatica, e il tipo d'epigramma che soprattutto influisce è quello che culmina in Marziale. Non aveva torto dunque il Gracián di chiamare Marziale "Primogénito de la Agudeza" e di veder nella Spagna, sua patria, il clima naturale dell'arguzia...²⁹⁸

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 158.

²⁹⁵ *SJIC o las trampas de la fe*, p. 74.

²⁹⁶ *Studi sul concettismo*, pp. 24-25.

²⁹⁷ Mario Praz, en *Studi sul concettismo*, aclara: "...il modello dell'Alciato resta, prima di tutto, l'epigramma greco. L'influsso dell'epigramma, d'altra parte, veniva profondamente alterando la poesia, modellando a sua immagine il sonetto...", p. 28.

²⁹⁸ *Op. cit.*, pp. 28-29.

Los emblemas, versión plástica de la agudeza epigramática y nutridos de la imaginería mitológica grecorromana, se convirtieron en una especie de juguete o *technopaegnon*,²⁹⁹ equiparable a la idea que se tenía en esos tiempos de los jeroglíficos egipcios. Mas como dice el mismo Gracián, la conceptuosidad o agudeza tiene una larga tradición:

A un mismo blanco de la filosófica verdad asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos de la invención y agudeza. Homero con sus Epopéyas, Esopo con sus Fábulas, Séneca con sus Sentencias, Ovidio con sus Metamorfosis, Juvenal con sus Sátiras, Pitágoras con sus Enigmas, Luciano con sus Diálogos, Alciato con sus Emblemas, Erasmo con sus Refranes, el Bocalino con sus Alegorías y el príncipe don Manuel con sus Cuentos.³⁰⁰

El papel de Gracián en el contexto cultural y la formación de Sor Juana ha sido mencionado, entre otros, por Pascual Buxó, quien subraya que la alusión cifrada de la poeta se ajusta a los requerimientos de Gracián: no sólo dominio de la dialéctica y la retórica, sino...

...la información erudita indispensable para el desvelamiento de las recónditas referencias y, en suma, para descifrar los múltiples sentidos "enredados" en el texto.³⁰¹

La cultura jesuita propició especialmente esta erudición. Ya mencioné cómo Nieremberg pretendía leer el libro de la naturaleza como si éste fuese un laberinto de emblemas puestos por Dios para que el hombre los descifre. A la vez, el afán de Loyola y Nadal por la enseñanza con ilustraciones y la propagación de los libros de emblemas que hizo la Compañía confluyeron con un interés creciente en las preceptivas. La *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián es una culminación del normativismo como verdadero arte.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁰ *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, p.197.

³⁰¹ *Op. cit.*, p. 34. Ver nota 211.

En la América hispánica los jesuitas ponían a sus discípulos a crear emblemas y divisas en los cursos de retórica. Aunque lo hicieron con cierta moderación, nos dice Santiago Sebastián, la *Ratio studiorum* promovió una "pasión" por la emblemática igual a la de España, donde Alciato se editó 150 veces:

Estamos ante un hecho singular y que nos muestra cómo a través de los Jesuitas el Humanismo encontró una puerta franca en la Nueva España. El fenómeno no es tan raro cuando se conoce el plan de estudios de los Colegios de la Compañía de Jesús, es decir, su famosa *Ratio studiorum*... Este plan no fijaba textos para la gramática, la retórica y la poética, mas al recomendar explícitamente el libro de Cipriano de Suárez: *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano deprompti* (Coimbra, 1561), vino a presentar a Aristóteles como el punto de partida.³⁰²

La base aristotélica del empleo de imágenes como recurso de la retórica la justificó y favoreció a tal punto que 22 años antes de que se formulara definitivamente la *Ratio* en 1599, se editó en la Nueva España a Alciato: es decir, en 1577.³⁰³ Según Sebastián, el uso de Alciato en la *Ratio* fue anterior en los colegios novohispanos que en los europeos.³⁰⁴

Ignacio Osorio nos ofrece una lista de los emblemistas más conocidos en los siglos XVI y XVII de la Nueva España:

En este gran esfuerzo por apropiarse de la mitología grecolatina, la *sapientia veterum*, los novohispanos seguían de cerca el gusto y las enseñanzas de sus modelos europeos. Éstos fueron, en primer lugar, Alciato a quien Isidoro Sariñana llama en 1666 "el más plausible emblematorio" y cuyo "grande ingenio" resalta entre otros muchos, su presencia, además de la edición

³⁰² "Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica", en *Goya. Revista de arte*, 1985, pp. 4-5. Xavier Gómez Robledo, en *Humanismo en México en el siglo XVI*, da profusión de datos de los certámenes y ejercicios literarios de los estudiantes del Colegio de San Pedro y San Pablo, bajo la *Ratio studiorum*. Entre ellos, la colocación de emblemas y poemas por las calles de la ciudad. Otra obra sobre los arcos y fiestas novohispanos es *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, de José Pascual Buxó, donde se incluye el anónimo "Marte católico" y un certamen literario.

³⁰³ *Omnia Domini Andrea Alciati Emblemata*, México, Colegio de San Pedro y San Pablo, ed. de Antonio Ricardo, 1577.

³⁰⁴ *Op. cit.*, p. 5. En la exposición de emblemas y empresas novohispanos (*Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*) realizada en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México en 1994, se incluyeron los datos de dos impresores de libros de emblemas en el siglo XVI: Antonio Espinoza y Enrico Martínez. Un siglo después hubo otro impresor en Puebla: Diego Fernández de León.

novohispana de 1577, está atestiguada por el gran número de ediciones de su obra existentes en las bibliotecas coloniales. Entre los muchos diccionarios y manuales de emblemas y jeroglíficos populares en Nueva España sobresalen el de Natale Conti, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (Venecia, 1551), quien se basa en los autores grecolatinos y en los mitógrafos medievales como Marciano Capella; Vincenzo Cartari que en su *Delle Imagini degli Dei degli Antichi* (1556) presenta 160 ilustraciones de los dioses, las cuales sirvieron de modelo a los escultores, pintores y poetas; el texto *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum commentarii* de Pierio Valeriano Bolzani llegó a convertirse en texto escolar y consulta obligada para todos los escritores de emblemas; el *Mundus symbolicus...* de Picinelli quien establece la distinción de las diversas clases y géneros de emblemas, entre los jesuitas deben resaltarse cinco autores por la difusión que tuvieron: los cuatro volúmenes del célebre *Aedipus Aegyptiacus* (1652-54) de Atanasio Kircher; el *Speculum imaginum veritatis occultae* (1664) de Jacques Massen; en tercer lugar, la *Philosophie des images* (1682) y *L'Art des emblemes* (1662) de Menestrenius; en cuarto lugar, el *Electorum symbolorum et parabolium historicum syntagma* de Nicolás Caussin y, por último, el célebre *Panteum mythicum* (1658) de Francisco Pomey.³⁰⁵

³⁰⁵ *Conquistar el eco*, pp. 183-184.

V. La tradición emblemática

La coincidencia del libro de Alciato con la invención de la imprenta sitúa en los orígenes mismos del libro moderno la afición por las ilustraciones gráficas.³⁰⁶ De igual modo, la llegada a Florencia de los jeroglíficos de Horapolo, en 1419, traducidos del griego al latín hasta el siglo XVI, había alimentado el afán renacentista por asir los fundamentos de la cultura humanística en la sabiduría de la antigüedad, sabiduría rodeada del halo hermético y misterioso del mito de los orígenes.

En España, al aparecer la traducción de Alciato en 1549, ya estaba arado el terreno del gusto por la emblemática gracias a las ediciones latinas anteriores, que sirvieron de base para el decorado en relieves de la Casa Zaporta.³⁰⁷ Hernán Pérez de Oliva, Rector de la Universidad de Salamanca, había dado un definitivo impulso a la emblemática seleccionando imágenes de *El sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna, y de los *Hieroglyphica* de Horapolo para los relieves que decoran el patio de la Universidad. Julián Gállego menciona las *Heroídas* y las *Metamorfosis* de Ovidio como una de las fuentes de la cultura simbólica en España.³⁰⁸ En este clima fue como Daza Pinciano se aventuró a traducir con cierta torpeza los epigramas latinos de Alciato para la primera edición hispana de los *Emblemas*. Luego los comenta el Brocense y, finalmente, Diego López, en la edición de Nájera, de 1615.³⁰⁹

Tanto los emblemas de Alciato como los jeroglíficos de Horapolo nutrieron los famosos *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, a quien Sor Juana cita frecuentemente en su *Neptuno alegórico*. Según Mario Praz, la obra de Valeriano, de 1556, se fundó también en el simbolismo de los lapidarios y bestiarios medievales (como el *Fisiólogo*, atribuido a San Epifanio). Fue

³⁰⁶ Ver Santiago Sebastián, Introd. a los *Emblemas*, de Alciato, p. 21.

³⁰⁷ Sebastián, en *ibid.*, p. 21, atribuye a R. Keightley el descubrimiento de la presencia de Alciato en la arquitectura española en "Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés", en *Arbor* XLVI, 1969, pp. 57-66.

³⁰⁸ *Op. cit.*, p. 35.

³⁰⁹ Sebastián, "Origen y difusión...", pp. 2-3. El título de la edición de Nájera es: *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, que evidencia el sentido profundamente moral que la emblemática tuvo en España desde el siglo XVI.

enorme la influencia de los jeroglíficos en los pintores de ese tiempo, entre los cuales Praz menciona a Leonardo, Pinturicchio, Mantegna, Bellini, Durero y Vasari.³¹⁰

No obstante, el aspecto retórico de la emblemática de Alciato surge de la raíz del epigrama griego y latino. Los *Triunfos* de Petrarca, a su vez, han sido considerados como ejemplos de literatura emblemática. El concepto petrarquista se convierte en agudeza recóndita, elogiada por Baltasar de Castiglione en *El cortesano*.³¹¹ Por su parte Erasmo, en sus *Adagios*, celebra el jeroglífico del delfín de Colonna, entroncando la emblemática a la tradición de los proverbios.³¹²

Yves Giraud, en su estudio sobre la emblemática, resume las distinciones entre jeroglífico, emblema, divisa y rebus como sigue:

L'hieroglyphe (au moins celui de Colonna) est composé d'un dessin que est mis en relation directe avec un signifié linguistique et tient la place que devrait occuper la transcription alphabétique. Il est composé par un signifiant iconique et un signifié linguistique. L'unité de signification est le mot.

L'emblème d'Alciat est composé d'un concept que est exprimé en même temps par le dessin et la parole. Il est composé par deux signifiant et un seul signifié. L'unité de signification est la phrase.

La devise est composée par un dessin que communique une partie du message et un motto que en communique l'autre: le dessin et la parole sont partiellement privés de leur contexte respectif, qu'on doit supposer. Elle est composée de deux signifiant et de deux signifiés, mais que son tous deux elliptiques.

Le rébus est composé d'un dessin que tient la place du signifiant linguistique. L'unité de signification correspond à une combinaison phonétique quelconque, sans rapport avec la mesure des mots d'une langue naturelle. Elle comporte une simple substitution du signifiant.³¹³

La empresa o divisa, pues, es más enigmática y corresponde a un programa individual o caracterización de una persona que determina semánticamente cada empresa de un conjunto. Mientras que el emblema reitera de manera independiente y analógicamente el mensaje en su

³¹⁰ *Studi sul concettismo*, p. 19.

³¹¹ Praz, *ibid.*, pp. 9-10.

³¹² Yves Giraud, *L'emblème à la Renaissance*, p. 25.

³¹³ *Ibid.*, p. 23.

forma escrita y dibujada, de ahí su virtud didáctica. El jeroglífico por su parte sustituye la palabra -yo diría, incluso, el sintagma, si nos atenemos a los de Horapolo- metonímicamente. Los rebus, ajenos a la obra de Sor Juana, son juegos cuyo interés es sobre todo plástico y completan este cuadro de la representación simbólica.

En sus *Emblemata*, Alciato mismo define lo que es el emblema, que para él "deriva del verbo griego *emballesthai* o *epembelsthai*, 'incrustar'. Los emblemas serán '*picturae quaedam ingeniosae ab ingeniosis hominibus excogitatae primum, dein repraesentatae, iisque litteris similes, quae hieroglyphicae ab Aegyptis nominata, arcana sapientia vetustissimorum hominum symbolis et sacris caelaturis continebant: cujus doctrinae mysteria non nisi ininitatis et intelligentibus committi mittebant, a quibus non injuria profanum vulgus arcebant*'..."³¹⁴ Por tanto, el emblema no está exento del misterio hermético, aunque éste sea más propio de los jeroglíficos y empresas. Julián Gállego ha observado que la confusión de emblemas y empresas fue frecuente entre los propios emblemistas.³¹⁵ Además, indica que los jeroglíficos toman el lugar de los emblemas durante el Siglo de Oro, pues su intención es en el fondo moralizante y llevan un letrero.³¹⁶

Sor Juana responde a esta confusión reinante tomando jeroglífico por empresa. Joseph R. Jones ha señalado que tanto ella como Sigüenza y Góngora se dan grandes libertades con respecto a las reglas de la representación simbólica en sus respectivas explicaciones de los arcos triunfales levantados para los marqueses de la Laguna.³¹⁷ Al mismo tiempo intervienen en el *Neptuno*... los tratadistas de mitología clásica españoles, muy cercanos a la obra de Sor Juana: el Bachiller Juan Pérez de Moya y Fray Baltasar de Victoria. La *Philosophia secreta* del primero y el

³¹⁴ Citado por Julián Gállego, *op. cit.*, p. 20. Es decir, los emblemas serán, traduzco: "...pinturas ingeniosas, las cuales son previamente concebidas por hombres igualmente ingeniosos, y representadas además tan similarmente a las letras, como los llamados *jeroglíficos* de Egipto, que contenían cincelados la arcana sabiduría y los símbolos sagrados de los hombres de la remota antigüedad; cuyas doctrinas misteriosas no se revelaban sino a los iniciados y a los inteligentes, y a las cuales no alcanzaba la rudeza del vulgo ignorante."

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

³¹⁷ "*La erudición elegante: Observations on the emblematic tradition in Sor Juana's Neptuno alegórico and Sigüenza's Teatro de virtudes políticas*", en *Hispanófila*, 1979, pp. 53-54. Jones refiere a ambos escritores a las reglas contenidas en el *Oedipus Aegyptiacus*, de Atanasio Kircher. Entre las omisiones de Sor Juana, Jones señala además la de no incluir figuras humanas en las empresas.

Theatro de los dioses de la gentilidad, del segundo, confluyen con la corriente de literatura emblemática hispánica.³¹⁸ La figura de Harpócrates, mencionada de paso en el *Neptuno...* -en *El sueño* Harpócrates es una investidura de la noche silenciosa-, está descrita transcribiendo casi literalmente un pasaje de Victoria, como ha observado Octavio Paz.³¹⁹

Lo cierto es que Sor Juana pudo contar con un nutrido acervo de literatura emblemática hispánica. Sólo algunos de ellos serían: los hermanos Horozco y Covarrubias, Juan y Sebastián, con sendos libros de *Empresas morales*, los del primero de 1589 y los del segundo de 1610; Diego de Saavedra y Fajardo con sus *Empresas políticas* o *Idea de un príncipe político christiano*, de 1640, cuyo influjo sobre Sor Juana es el único que ha señalado José Pascual Buxó hasta ahora, como enseguida veremos; los *Emblemata Regio Politica*, de 1651, de Juan de Solórzano y Pereira, quien sigue de cerca a Saavedra Fajardo y añade extensos comentarios filosóficos a sus empresas, escritos en latín, y la *Idea de el Buen Pastor... representada en Empresas Sacras*, de Francisco Núñez de Cepeda, publicadas en 1682, y que por dirigirse a un Cardenal -Portocarrero- acentúan el carácter teologal y hermético de los símbolos emblemáticos.³²⁰

Hay otros emblemistas, como Juan de Borja, cuyas *Empresas morales*, de 1581, tienen sólo lema, sin epigrama, y responden al pesimismo barroco fundado en la ascesis. Con él se inicia el estilo jesuítico en la emblemática. Hernando de Soto publicó en 1599 sus *Emblemas moralizadas*. Francisco de Villalva, Pérez de Herrera, Francisco Guzmán y Andrés Ferrer de Valdecabro son otros emblemistas de la época.³²¹

Aquilino Sánchez Pérez ha notado una clara distinción entre la tradición emblemática hispánica y la teutónica: el carácter predominantemente enigmático de ésta y el moralizante de aquélla. No obstante, ni una ni otra carecen de la característica contraria, y ambas proceden de

³¹⁸ Julián Gállego, *op. cit.*, pp. 80-82.

³¹⁹ *Op. cit.*, p. 218-219.

³²⁰ Gállego, *op. cit.*, pp. 92-130.

³²¹ Ver Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española*, pp. 88-167, y Julián Gállego, *ibid.*

fuentes comunes.³²² En Sor Juana veremos favorecido el aspecto enigmático. La emblemática parece ser para ella una de las puertas o eslabones del saber universal y, con Nieremberg, piensa evidentemente que el mundo es un libro de enigmas cuya resolución está a cargo del intelecto humano.

³²² *Ibid.*, p. 77.

VI. El pórtico del sueño

La piramidal y funesta sombra de *El sueño* ha sido uno de los elementos más interpretados y comentados: alusión inicial a la geometría así como a los monumentos funerarios. A partir de las observaciones de Vossler sobre las figuras piramidales se ha despertado una gran curiosidad entre diversos críticos sobre el contenido semiológico del poema de Sor Juana; a pesar de ello la crítica se ha orientado mayormente –si no a los aspectos biográficos y sociales que rodean a *El sueño* o al aspecto psicoanalítico de los símbolos a partir del estudio de Ludwig Pfandl³²³- a repetir lo dicho por Robert Ricard sobre la filiación del poema con el sueño de anábasis o a permanecer en el seguro terreno de la filología clásica, como lo hizo ejemplarmente Méndez Plancarte.

Conviene observar que el eclipse lunar no sucede cabalmente en *El sueño*, sino que el "atezado ceño" de la sombra que proyecta la tierra no llega a tocar la Luna: "al superior convexo aun no llegaba":

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas
-exentas siempre, siempre rutilantes-
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta,
quedando sólo dueño
del aire que empañaba

³²³ *SJIC, la décima musa de México: su vida, su poesía, su psique.*

con el aliento denso que exhalaba...³²⁴
(vv. 1-18)

Como un conato de eclipse, aunque igual en sí a la sombra de cualquier noche del año sin que llegue a tocarla, la sombra piramidal dirige su punta a la triforme "Diosa". El eclipse lunar es una figura relevante en la imaginería clásica. En *Sobre Isis y Osiris*, de Plutarco,³²⁵ por ejemplo, autor muy citado por Sor Juana, el eclipse es obra de Tifón (o Seth), el dios maligno, cuyo poder es combatido por Horus y, aunque sea derrotado a veces nunca es vencido del todo, pues "Horus es el mundo terrestre que nunca está absolutamente libre del principio destructor ni del principio generador". Así como creen los egipcios que Osiris entra en Isis cuando hay luna nueva, dice Plutarco:

...la luna sufre un eclipse cuando está llena y, por estar el sol en una posición opuesta a ella, cae en la sombra de la tierra, como ellos dicen Osiris cae en el ataúd... Hay algunos que dan el nombre de Tifón a la sombra de la tierra, en la que creen que la luna cae y sufre un eclipse.³²⁶

Más afín al sentido de noche oscura en general, en los jeroglíficos de Horapolo³²⁷ hay uno titulado *Cómo ensombrecen la oscuridad*. Según el autor, los egipcios simbolizaban la oscuridad como la cola de un cocodrilo -cuya forma es cónica:

³²⁴ O.C., t. I, p. 335. Francisco Titelmans, en su *De rerum naturalium*, dice del eclipse: "Dicimus autem diametralem oppositionem, quando sic opponuntur, quod eadem diameter intelligetur contingere centrum vtriusque, ita ut linea protacta a centro Solis directe terminaretur in centro Lunae. Similiter & coniunctionem diametralem dicimus. Deinde & hoc sciendum est ex perspectiva, quod omne corpus opacit obiectum corpori luminoso, facit vmbram. Et quidem si corpus luminosum fuerit maius corpore opaco obiecto illuminabit plus que mediam partem corporis illius contra se positam: reliquam vero partem relinquit obscurum, & vmbram facit pyramidalem, quae continuo minor sit, & ad acutiem tendit.", p. 140. En traducción mía: "...hablamos de diametral oposición cuando así se contraponen [el Sol y la Luna], lo que se infiere también del abarcar el diámetro de uno el centro del otro, así como de la línea que proyectada del centro del Sol termina directamente en el centro de la Luna. De igual modo la llamamos conjunción diametral. Además se conoce por la perspectiva que todo cuerpo opaco opuesto a un cuerpo luminoso hace sombra. Siempre que el cuerpo luminoso sea mayor que el opaco frente a él, iluminará más de la mitad de aquel cuerpo a sí contrapuesto: pero deja oscura la parte restante y la sombra forma una pirámide, la cual, mientras menor es, más se agudiza."

³²⁵ *Obras morales y de costumbres*, pp. 37-131.

³²⁶ *Ibid.*, pp. 89-90.

³²⁷ Existió la rara edición española de Palmireno, de 1556, publicada en griego con el título de *Oris Apollonis Niliaci Hieroglyphica*, pero Sor Juana no conocía ese idioma. Pudo tener acceso a alguna traducción latina o a las ediciones bilingües anteriores a esta (París, Jean Mercier, 1556), pero es más probable la vía hispánica, pues los

Para decir "oscuridad" pintan una cola de cocodrilo, porque no lleva de otro modo a la destrucción y a la ruina a cualquier animal que atrapa más que dejándolo sin vigor al golpearlo con la cola. Pues en esta parte está la fuerza y el valor del cocodrilo.³²⁸



Figura 1.- "Cómo ensombrecen la oscuridad", Horapolo

En el caso de Horapolo, aunque no se alude al eclipse, sí a la "forma" de la oscuridad, y es un emblema adecuado al sabor egíptico que Sor Juana imprime a todo su poema. La pirámide u obelisco se asocia a la esfera, a la que toca con su punta, en Núñez de Cepeda,³²⁹ sólo que no es

Hieroglyphica de Horapolo forman parte del primer libro de Juan de Horozco Covarrubias, *Empresas morales*, Segovia, 1589. Consulté la edición de 1604 de ésta última obra. En ella el autor describe verbalmente los jeroglíficos de Horapolo, pp. 55-58. Además la obra de Valeriano tiene a Horapolo como importante sustrato. Ver introducción de Jesús María González de Zárate a los *Hieroglyphica* de Horapolo en su edición moderna.

³²⁸ *Ibid.*, ed. de González de Zárate, p. 78. Horapolo tiene también un jeroglífico alusivo a la Luna: *Como escriben "salida de luna"*, en la que un cinocéfalo la mira con una diadema real en la cabeza, p. 61.

³²⁹ Rafael García Mahiques, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, empresa VII, pp. 54-57. En la edición de 1689, *Idea de el buen pastor*, pp. 103-114.

una pirámide de sombra, sino iluminada. El obelisco, nos dice García Mahiques, comentarista de Núñez de Cepeda, fue un símbolo solar predilecto del Barroco.



Figura 2.- "Colligit umbram", Núñez de Cepeda

En Sebastián de Covarrubias,³³⁰ la "pirámide" "debaxo de la luna" es símbolo -como el "Coloso", el "Mausoleo", etc.- del vanidoso intento de durar en esta "vida transitoria" (*de vanos obeliscos punta altiva*, dirá Sor Juana, no refiriéndose solamente a lo "vano" de las sombras). Sin embargo, en la imagen de este emblema -el 9 de la primera centuria- no aparece la Luna, sino un sol naciente, un correo a caballo transitando por el cuadro, unas aves volando y las ruinas de una construcción. Como ya dije, el trabajo poético adapta los emblemas a su propio discurso, y éstos no aparecen en su integridad, habiendo en este caso más coincidencia con la *res significans* que con la *res picta*.

³³⁰ *Emblemas morales*, Madrid, 1610, ed. facs., p. 9.



Figura 3.- “Cuncta fluunt”, Sebastián de Covarrubias

Las piras funerarias en forma de pirámide, con sus cirios encendidos que simulan estrellas a su alrededor brillando en la oscuridad, también fueron práctica cultural en la Nueva España para honrar la muerte de algún personaje ilustre. Francisco de la Maza nos refiere acerca de una erigida al benefactor de Querétaro don Juan Antonio de Urrutia y Arana- descrita por fray Antonio Castrillón:

La pira la hizo el "feliz numen" de fray Manuel de las Heras, "con variedad de Nenas, Hieroglíficos y Letras", y en cuyo zócalo, de diez varas en cuadro, "descansaban sobre cuatro curiosas basas, correspondientes a sus cuatro ángulos, cuatro elevadas pirámides que distribuyendo en su altura con proporción tres órdenes de luces y con el cirio que las coronaba, era cada una un vistoso candelero que recreaba la vista..."³³¹

³³¹ La descripción de Castrillón, de 1744, cuyo título es: *Oración fúnebre panegyrica, condigno honorífico, llanto con que la gratitud de la nobilísima ciudad de San Tiago de Querétaro sintió la muerte de su más generoso bienhechor...*, es citada por Francisco de la Maza en *La mitología clásica en el arte colonial de México*, p. 188.

La sombra proyectada por la tierra en los primeros versos de *El sueño* está inmediatamente asociada a la Luna, a las aves nocturnas y a la oscuridad en general. La empresa 12 de Saavedra Fajardo alude a la noche como reino de lechuzas y murciélagos.³³² La oscuridad reaparecerá como tópico en varias partes de *El sueño*. En los versos 97 a 104, por ejemplo, Sor Juana ubica al durmiente "vulgo bruto":

...En los del monte senos escondidos,
cóncavos de peñascos mal formados
-de su aspereza menos defendidos
que de su oscuridad asegurados-,
cuya mansión sombría
ser puede noche en la mitad del día,
incógnita aun al cierto
montaraz pie del cazador experto...³³³
(vv. 97-104)

Álvarez de Lugo identifica esa "mansión sombría" con la gruta del sueño en Ovidio, quien menciona precisamente la imposibilidad de que penetre a ella la luz del Sol.³³⁴

De esta sombra habitada, Sor Juana menciona primeramente a sus habitantes despiertos - contrapuestos, al final, con el alma que despierta al amanecer.

³³² Pascual Buxó. *Las figuraciones...*, pp. 251-253. Ya ha señalado Pascual Buxó cuánto de los *Diálogos de amor* de León Hebreo hay en la figuración de la noche de *El sueño* (*SJIC en el conocimiento...*, p. 41). Dice León Hebreo de la noche (además de su larga disertación sobre el eclipse lunar como simulacro del entendimiento obstruido por la carne, en el diálogo tercero, pp. 138-143): "Esta Tierra dicen que parió la Noche, porque la sombra de la Tierra causa la noche. También se entiende por la Noche la corrupción y privación de las formas luminosas, la cual se deriva de la materia tenebrosa.", diálogo segundo, p. 87. No obstante, es limitado tomar al pie de la letra estas acepciones negativas respecto a la noche del *Primero sueño*, puesto que la noche contemplativa y mística, llena de sentido, es el verdadero telón de fondo del poemada de Sor Juana.

³³³ *O.C.*, t.I, p. 337.

³³⁴ *Op. cit.*, p. 97. Los versos de Ovidio son traducidos por Ruiz de Elvira: "Hay junto al país de los cimerios una cueva en profundo escondrijo, un hueco monte, mansión y santuario del Sueño perezoso: allí nunca pueden entrar los rayos de Febo luciente, ni en su curso medio ni al ponerse", ver Sánchez Robayna, *op. cit.*, p. 164, n. 82. Sabat de Rivers compara la parte inicial del *Sueño* con la *Neapolisea*, de Trillo y Figueroa, donde se vinculan el silencio, la sombra y el sueño. Ver *El "Sueño" de SJIC...*, p. 66.

Ya ha sido muy estudiada, a su vez, la condición degradada de estos tres animalitos nocturnos del poema. El mito de *hybris* y *némesis* fue también un tópico barroco, y las versiones de Ícaro y Faetón, tan comunes en el Siglo de Oro, forman parte indispensable de *El sueño*.³³⁵ De más está repetir lo dicho sobre los respectivos castigos de Nictimene, Ascálafo y las Minias por buen número de críticos sorjuaninos, quienes no parecen advertir que hay connotaciones simbólicas de estos animales imposibles de soslayar si queremos acceder a un sentido superior del poema, más allá de sus simples epónimos. Hay que mencionar algunos datos relativos a su iconografía.

El emblema 19 de Alciato³³⁶ es una lechuza de la cual el emblemista menciona los atributos positivos: ser el ave de Minerva, prudente y discreta, opuesta a la locuaz corneja:

Noctua Cecropiis insignia praestat Athenis,
Inter aves sani noctua consilii.
Armiferae merito obsequiis
sacrata Minervae,
Garrula quo cornix cesserat ante loco.³³⁷

³³⁵ El pecado de la transgresión y su consecuente pena estuvo presente en las artes plásticas novohispanas en tiempos de Sor Juana, y no sólo en los mitos de Faetón o Ícaro, sino en el de Belerofonte, por ejemplo. Francisco de la Maza, en *op. cit.*, pp. 63-65, cita una loa titulada: *Simulacro simbólico y alegórica idea del príncipe Belerofonte que en la montea de un arco triunfal consagra la iglesia metropolitana a don Baltasar de Zúñiga y Guzmán...*, sobre un arco erigido en 1642 en honor del marqués de Valero. Sigüenza y Góngora utiliza también a Belerofonte - castigado por querer llegar al cielo sobre Pegaso- para dar título a su libro de astronomía sobre los cometas: *Belerofonte matemático*.

³³⁶ *Emblemas*, ed. comentada de Santiago Sebastián y traducida por Pilar Pedraza sobre la edición de Daza Pinciano, de 1549.

³³⁷ *Ibid.*, p. 51. Pilar Pedraza traduce: "La lechuza es la divisa de la Atenas de Cécrope, y entre las aves del buen consejo, consagrada por sus méritos en obsequio de la armada Minerva, en el lugar de que fue desalojada la charlatana corneja."



Figura 4.- "Prudens magis quam loquax", Alciato

El secreto o "consilio" es a su vez otro conocido emblema que forma parte del *Neptuno alegórico* de Sor Juana.³³⁸ El "consilio" está asociado al "silencio" de Harpócrates: un silencio político, militar o teologal, según el caso. El papel relevante que tiene la figura de Harpócrates en *El sueño* hace pensar que hay más de una razón para que Sor Juana centre la atención sobre la lechuza en los versos 25 al 38. Sebastián de Covarrubias dice de esta ave, en su emblema 47 de la tercera centuria:

Empresa militar muy apropiada
De un grande Capitan es la Chiueta
O Lechuza, a Minerua consagrada,
Por ser noturna, tacita, y secreta:
La escura noche es aparejada
Para tomar acuerdo en lo que aprieta,

³³⁸ Al referirse a los diversos atributos de Neptuno, Sor Juana menciona el de ser "dios de los Consejos". Citando a San Cipriano y a Servio, dice: "Estaban sus aras debajo de la tierra, no sólo para denotar que el consejo para ser provechoso ha de ser secreto (Servio, 8 *Aeneid. Qui ideo templum sub tecto in circo habet, ut ostendatur, tectum consilium esse debere*), sino para dar a entender que también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio...", *O.C.*, t. IV, pp. 360-361. El emblema 47 de Solórzano y Pereira, "*Consilia occultanda*", representa un bosque tupido -como los montes ásperos donde siempre es de noche en *El sueño*- que oculta un templo -¿una pirámide? Es el templo del dios Consus al que alude Sor Juana. Dice González de Zárate: "El bosque repleto de árboles que se presenta potencia el significado de lo oculto que el autor quiere destacar", *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, pp. 98-99. En la *Hypnerotomachia de Polifilo*, de Colonna, el protagonista está perdido en una "selva oscura" y laberíntica, encontrándose de pronto una pirámide. Ver Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, pp. 66-67.

Y para acometer con fuerte pecho,
Qualquier heroyco, y valeroso hecho.³³⁹

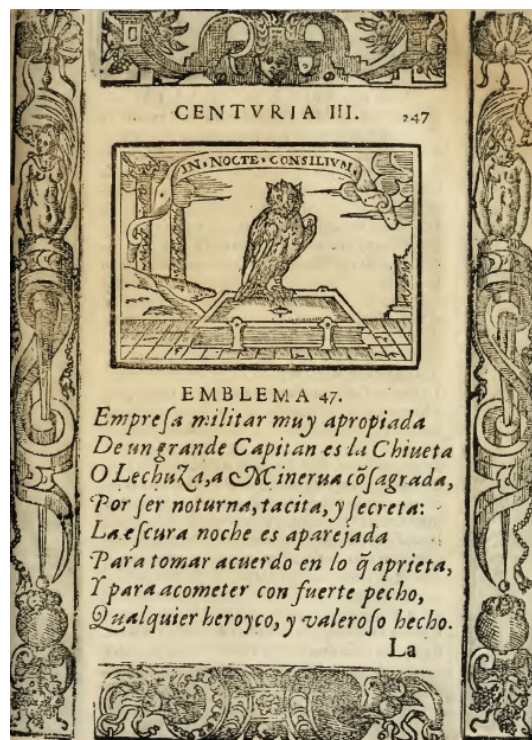


Figura 5.- “In nocte consilium”, Sebastián de Covarrubias

En su *Tesoro*, el mismo Covarrubias recoge el mito de que la lechuza bebe el aceite de las lámparas mientras defeca (versos 32 al 36 de *El sueño*), tan empleado literariamente en el Siglo de Oro.³⁴⁰ Entre sus atributos menciona el silencio, el estudio, la vigilia, las estratagemas ocultas de la guerra y, para los egipcios, ser sinónimo de la noche y la muerte. Sus fuentes son Valeriano y Plinio. Respecto al árbol del olivo y su fruto prensado (versos 36-38), Sor Juana lo hace aparecer ya en el *Neptuno...*, en la explicación poética del arco, cuyo séptimo lienzo se dedica a Minerva:

³³⁹ *Op. cit.*, p. 247. En su comentario agrega: "La Noche se hizo regularmente para reposar y dormir, mas aunque el sueño sea necesario a todo animal, en el hombre deue ser moderado: y assi todos los trabajos de los sabios, y sus escritos, se llamaron vigilijs, o lucubraciones: porque en el silencio de la noche se componian y ordenauan..." p. 248.

³⁴⁰ Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 69-72.

...verde produce oliva, que -adornada
 de pacíficas señas y agravada
 en su fruto de aquel licor precioso
 que es Apolo nocturno al estudioso-...³⁴¹
 (vv. 233-236)

El emblema 62 de Alciato, cuyo objeto es el murciélago, dice en la traducción de Pilar Pedraza:

Este ave que sólo vuela al atardecer, que es cegata, que aunque alada tiene ciertos rasgos de ratón, se usa para simbolizar varias cosas. En primer lugar, simboliza a los de mala fama, que se esconden y temen el juicio ajeno. Y también lo mismo a los filósofos que, mientras investigan las cosas celestes, están ofuscados y sólo ven falsedades. Finalmente a los astutos que, cuando hacen sus oscuros manejos, no tiene crédito en una parte ni en otra.³⁴²



Figura 6.- “Vespertilio. Aliud”, Alciato

La atribución de ver en la oscuridad, pero ofuscadamente, comparada a la actividad engañosa de los filósofos que inquietan las alturas gloriosas para sólo engañarse (cabe señalar

³⁴¹ *O.C.*, t. IV, p. 408.

³⁴² *Op. cit.*, p. 98.

que los físicos y cosmógrafos eran filósofos naturales), recuerda otro emblema, el 103 "Sobre los astrólogos", en que vemos a Ícaro cayendo con las alas derretidas:

...Que el astrólogo tenga cuidado de lo que predice, pues el impostor cae de cabeza mientras vuela por encima de los astros.³⁴³



Figura 7.- "In astrologos", Alciato

Sor Juana incluye este emblema cuando menciona el estudio "vanamente judicioso" del curso de los astros, es decir, la astrología judiciaria:

...ya el curso considera
regular, con que giran desiguales
los cuerpos celestiales
-culpa sí grave, merecida pena
(torcedor del sosiego, riguroso)
de estudio vanamente judicioso-...³⁴⁴
(vv. 303-308)

³⁴³ *Op. cit.*, p. 137, trad. de Pedraza. León Hebreo compara el intelecto humano en el mundo sublunar con la vista del murciélago: "...nuestro entendimiento es en el conocimiento como el ojo del murciélago en la luz y las cosas visibles, que la luz del sol, que en sí es la más clara, no la puede ver, porque su ojo no es bastante a tanta claridad, y ve el lustror de la noche, que le es proporcionado. Esta sapiencia y primera filosofía es la que sube al conocimiento de las cosas divinas posibles al entendimiento humano, y por esta causa se llamó teología, que quiere decir lenguaje de Dios.", *op. cit.* p. 40.

³⁴⁴ *O.C.*, t. I, p. 343.

Álvarez de Lugo confirma todas las connotaciones negativas del murciélago, abunda sobre su ridiculez y sobre lo feo de sus alas:

Funestas son, y tanto, las alas del murciélago, que parece que en la C continuada que se ve en su extremos hallaron los antiguos la nota de condenar a muerte; pues saliendo de la urna donde estaba mezclada con las aes esta letra continuada, su continuación era fallo infausto, funesto, razón por que la llamaron letra triste.³⁴⁵

No obstante, el murciélago también simboliza la vigilancia en la Antigüedad,³⁴⁶ con lo cual se conectaría con los emblemas alusivos a ella que representan los animales diurnos. El búho, Ascálofo, forma parte del antiguo *Fisiólogo*:

Dice el autor de los *Salmos*: soy como el ave nocturna. El Fisiólogo comenta que es una ave más amante de las tinieblas que de la luz.

De igual manera Nuestro Señor Jesús nos amó a quienes yacíamos en tinieblas y en sombras de muerte; esto es, amó más al pueblo gentil que a los judíos, que, en otro tiempo, recibieron la adopción y la promesa de salvación en nombre de su padre (Abraham). Por lo que dijo el Salvador: no temas, pequeño rebaño, porque ha parecido bien a vuestro padre daros el reino. Me objetarás: el búho es un ave impura. Sin embargo el Salvador dijo por boca del Apóstol: al que no había conocido pecado, se hizo pecado por nosotros; se humilló a sí mismo, para elevarnos a nosotros; se hizo a todo, para salvarnos a todos.³⁴⁷

Sus atributos son muy parecidos a los de la lechuza, aunque Santiago Sebastián³⁴⁸ comenta que no debemos confundirlo con ella. Bebe el aceite de las lámparas también, pero de él se dice

³⁴⁵ *Op. cit.*, p. 82.

³⁴⁶ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, p. 313.

³⁴⁷ Santiago Sebastián, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio...*, pp. 109-110.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 110-111: el origen del mito del aceite está quizá en Plinio, *Historia natural*, 10, 12, quien dice que el milano es incapaz de comerse las oblacones sagradas y las ofrendas funerarias, a pesar de su rapacidad. Covarrubias registra en la p. 756 del *Tesoro* esta firme convicción de la época acerca del comportamiento de lechuzas y búhos: "Dixose lechuza quasi *lecythus*, del nombre *lecythus*, que vale azeitera, y es tanto como si dixésemos ave azeitera, por quanto acude a comerse el azeite de las lámparas y de otra qualquiera parte donde puede hallarlo." En cuanto a ser el búho un pronóstico funesto, habría que recordar de paso el refrán mexicano: "Cuando el tecolote canta, el

además que es de mal agüero. Alegóricamente "vino a significar la ceguera en las cosas espirituales", según explica Sebastián, a pesar de la alusión a Cristo rechazado por su pueblo. La ambivalencia que hay en estas aves nocturnas (visión en la oscuridad y ceguera espiritual) es conscientemente manejada por Sor Juana, y no debió desconocer el versículo 7 del *Salmo* 101: "Me parezco al búho del yermo, igual que la lechuza de las ruinas". Pero Ascálafo tiene definitivamente un lugar menos importante que Nictimene y que las Minias; su atributo más destacado en *El sueño* es su agorera voz, pues la "capilla pavorosa" no podría estar completa sin él. Luego, pues, el emblema se ajusta a un requerimiento poético-narrativo: la confección de la parte musical de *El sueño*.

indio muere." Covarrubias, p. 244, cita: "...dize Ovidio, lib. 8, *Metamorfosis: Ignavus buho dirum mortalibus omen.*" También es de Santiago Sebastián la localización del *Salmo* 101.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

VII. *Festina lente*

Con este título he querido referirme al particular *tempo* simbolizado en un emblema -mejor diría, un jeroglífico- que es quizás el más enigmático de *El sueño* y también uno de los más importantes. Me refiero a *Sedendo et surgendo*, la figura de una mujer con una mano que sostiene un par de alas y otra que carga una tortuga, y con un pie levantado y otro quieto.



Figura 8.- “*Velocitatem sedendo, tarditatem tempera surgendo*”, Colonna

El jeroglífico aparece en la *Hypnerotomachia*, nos dice Mario Praz,³⁴⁹ y en Alciato adopta la figura de un hombre que intenta volar con una mano alada y un pie, mientras con el otro pie se sostiene y una piedra está atada a la otra mano.³⁵⁰ Uno de los más populares, es también muy

³⁴⁹ *Imágenes del Barroco*, pp. 31-35.

³⁵⁰ Se trata del emblema 121 de Alciato, “*Paupertatem, summis ingeniis obesse, ne provehantur*”, sólo que en este caso sólo coincide la imagen con el poema de Sor Juana, no el emblema íntegro.

acorde a la *coincidentia oppositorum* del Barroco.³⁵¹ Por medio de él se explican muchas partes de *El sueño* que los críticos modernos -a falta de la referencia emblemática- han querido interpretar desde la filosofía de la *durée* de Henri Bergson.³⁵²

Otra versión suya es la de un delfín enredado en un ancla -el 144 de Alciato, o también la rémora que rodea un flecha, el 20.³⁵³



Figura 9.- "Maturandum", Alciato

Otra más, la de Sambuco,³⁵⁴ es una efigie de la Diana de Éfeso con la rosa de la materia orgánica en una mano y un par de alas en la otra. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que en este emblema se resume el debate del alma:

³⁵¹ Edgar Wind, en *Los misterios paganos del Renacimiento*, menciona este principio de Bruno en relación con uno de sus emblemas: "...el *Eroici furori* de Bruno, con su dedicatoria a Sidney, jugó un papel crucial en la *naturalización* de la coincidencia de los opuestos entre los escritores isabelinos. Bajo el encabezamiento de *maneus moveor*, el libro incluye un emblema para la coincidencia de movimiento e inmovilidad..." p. 226.

³⁵² Jacqueline Nanfito, en su ensayo "*El sueño: The baroque imagination and the dreamscape*", *MLA*, 1991, hace el intento de conciliar el poema de Sor Juana con la filosofía del siglo XX.

³⁵³ Dice éste último, en la traducción de Pilar Pedraza: "Todos nos aconsejan obrar con prisa y con calma, no demasiado rápido ni con demasiada demora. Que te lo muestre la flecha unida a la rémora: ésta es lenta, mientras que los dardos vuelan de la mano que los arroja." *Op. cit.*, p. 52.

³⁵⁴ Praz, *loc. cit.*

...y juzgándose casi dividida
de aquella que impedida
siempre la tiene, corporal cadena,
que grosera embaraza y torpe impide
el vuelo intelectual con que ya mide
la cantidad inmensa de la Esfera...³⁵⁵

(vv. 297-302)

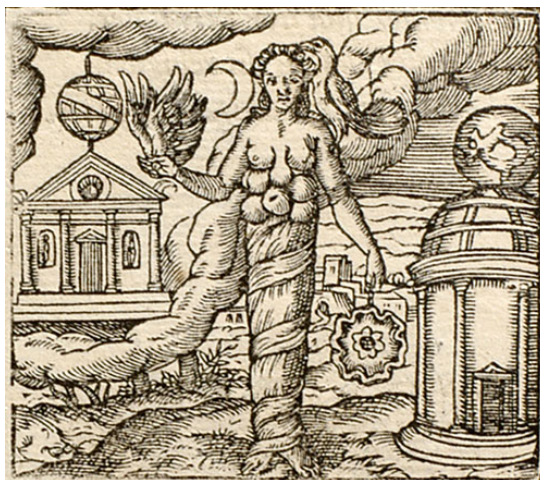


Figura 10.- “Physicae ac Metaphysicae differentia”, Samuco

Pero también podemos asegurar que se trata del *leit-motiv* de *El sueño* entero. Aparece por primera vez cuando el viento, de "torpe mensura perezosa" tiene "mayor proporción" que el canto de las aves nocturnas...

...con flemático echaba movimiento,
de tan tardo compás, tan detenido,
que en medio se quedó tal vez dormido...³⁵⁶

(vv. 62-64)

El son intercadente de las aves nocturnas lleva también este *tempo*. Vuelve a emplearlo Sor Juana para referirse al sueño cuando los sentidos quedan "suspendidos"...

³⁵⁵ O. C., t. I, p. 342.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 336.

...y cediendo al retrato contrario
de la vida, que -lentamente armado-
cobarde embiste y vence perezoso,
con armas soñolientas...³⁵⁷

(vv. 173-176)

El *oximoron* es su correspondiente tropo, que también se ajusta a otros emblemas, como el 36 de Alciato, *Obdurandum adversus urgentia*, uno de los que aparecen en el *Túmulo* de Cervantes de Salazar, y que representa a una palmera resistiendo el peso de un hombre que la dobla para coger dátiles.³⁵⁸



Figura 11.- “*Obdurandum adversus urgentia*”, Alciato

Del mismo modo la vida no acaba de ceder a su "retrato contrario", y el hombre sueña, pero no muere. El alma tampoco deja de tender a la causa primera, a pesar de todas sus limitaciones. En este emblema podemos fundarnos para afirmar que el desengaño del alma no es definitivo. La idea se asocia a la de la sabiduría de la naturaleza que todo lo equilibra, y que aparece más adelante en el emblema de la balanza.³⁵⁹

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 339.

³⁵⁸ Santiago Sebastián, "El empleo y actualización de los modelos europeos en México y América Latina o La emblemática en México", en *Simpatías y diferencias*, p.119.

³⁵⁹ Marie-F. Tristan, en "L'art des devises au XVIIe. siècle en Italie: une théorie du symbole", en *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, sintetiza: "...il n'est point besoin de choisir entre la tendance involutive vers

VIII. Harpócrates

El "son intercadente de la "turba temerosa", se despliega, pues, con lentitud...

...su obtusa consonancia espaciada
 al sosiego inducía
 y al reposo los miembros convidaba
 -el silencio intimando a los vivientes,
 uno y otro sellando labio obscuro
 con indicante dedo,
 Harpócrates, la noche, silencioso,
 a cuyo, aunque no duro,
 si bien imperioso
 precepto todos fueron obedientes-...³⁶⁰
 (vv. 70.80)

Una de las partes más felices del comentario de Álvarez de Lugo es la que se refiere a estos versos de *El sueño* en que aparece Harpócrates, con la cual ya teníamos desde el siglo XVII una interpretación bastante completa de esta figura y su papel en el poema. Un acierto es sentar claramente que Harpócrates es una aposición de la noche, luego aparece como una doble metáfora:

...efigie de la efigie del templo de Serapis, que mudamente enseñaba a enmudecer a todos los que entraban en el templo...³⁶¹

l'unité et la tendance expansive vers la variété du grandiose *théâtre du monde*: le mieux serait sans doute de pouvoir assumer simultanément ces deux extrêmes, et d'imiter le soleil que demeure non agissant et comme retiré en lui-même malgré son intense et permanente activité (IMMOTUM IN MOTU), ou le compas dont une branche reste fixée au centre tandis que l'autre, dans le même temps, trace la circonférence (CIRCUIT LOCO MANENS). Rien peut-être ne résume mieux que ces variations sur le thème classique du FESTINALENTE l'enthousiasme à la fois inquiet et serein que caractérise l'âge d'or des devises.", p. 57. Desde luego, pienso también en el centro y la circunferencia de Nicolás de Cusa, que forma parte de *El sueño*.

³⁶⁰ *O.C.*, t. I, p. 337.

³⁶¹ *Op. cit.*, p. 88.

El emblema del dios del silencio es, por tanto una manera de nombrar la noche silenciosa "hecha un Harpócrates", dice el crítico más adelante. Ya César Ripa decía de Harpócrates:

Se pinta joven porque es en éstos principalmente en los que el silencio da signo de modestia y actitud virtuosa, siguiéndose con ello la costumbre de los Antiguos que representaban a Harpócrates como un joven con alas y con el rostro negro, pues el silencio, como dicen los Poetas, es amigo de la noche.³⁶²

Cita Álvarez de Lugo a casi tantos autores en torno a Harpócrates como el mismo Kircher en su *Oedipus Aegyptiacus* (cuyo primer tomo es una colección de panteones de las distintas culturas).³⁶³ Alejandro de Alejandro, Calepino, Ovidio, Alciato, Ausonio y Tiraquelo. Kircher se refiere a Becano, Plutarco, San Epifanio, Plinio, Valerio Sorano, Ovidio, Marciano Capella y Ausonio. De los datos que ofrece Álvarez de Lugo, los más relevantes son los de Alejandro de Alejandro: Harpócrates es hijo prematuro de Isis y Osiris y nació sin lengua, por lo que es dios del silencio y se representa con un dedo en la boca.³⁶⁴ El emblema de Alciato alude al conveniente silencio de los necios, y su significación probablemente surge del atributo de Harpócrates que menciona Plutarco.³⁶⁵

³⁶² *Iconología*, t. I, p. 315. Agrega unos versos de Ariosto en que el silencio se describe con una capa negra.

³⁶³ *Oedipus Aegyptiacus*, 1652, t. I, p. 213. Kircher dedica bastante espacio a marcar las diferencias entre Canopis y Harpócrates, así como entre éste y Horus. Por tanto, es poco probable que Sor Juana hay pretendido identificarlo con ese dios, como propone Octavio Paz en *op. cit.*, p. 219. En el *Neptuno alegórico*, Sor Juana habla mucho de Isis, pero nunca de Horus.

³⁶⁴ *Op. cit.*, p. 90. El texto es *Alexandri ab Alexandro*, París, 1539 (ver n. 59, p. 163).

³⁶⁵ Es el 11, en *op. cit.*, p. 42.



Figura 12.- "Silentium", Alciato

De los autores citados por Kircher el más importante es, desde luego, Plutarco. Refiere el mismo en *Sobre Isis y Osiris*³⁶⁶ la relación del dios con el solsticio de invierno, cuyos primeros brotes en la región del Nilo simbolizan el regreso de Osiris hasta el equinoccio de la primavera. Como Isis lo concibió de Osiris *post mortem*, nació "débil de piernas." Sin embargo, dice Plutarco:

...Harpócrates no debe ser considerado como un dios imperfecto y niño, ni como uno que tiene relación con los granos encerrados en vainas, sino como guía y corrector del razonamiento inmaduro, imperfecto e inarticulado sobre los dioses entre los hombres...³⁶⁷

Este "razonamiento" imperfecto *-inarticulatae orationis*, cita Kircher- que le hace aconsejar el silencio, puede aplicarse muy bien a la "no canora" "capilla pavorosa" de *El sueño*: chirridos de murciélagos y escalofriantes gemidos de búhos y lechuzas. La palabra imperfecta, embrionaria y desarticulada -esto último en apariencia, como en el hipérbaton- es una preocupación recurrente en la poesía de Sor Juana que abordaré más largamente en el siguiente

³⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 108-109.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 111. La disonancia es otro tópico emblemático. Pilar Pedraza menciona el de la campana rajada, que sirve a Gracián para criticar a los necios. Ver "El silencio del príncipe", en *Goya. Revista de arte*, 1985, p. 44. Pedraza remite al *Oráculo manual*, 129.

capítulo. Por lo que a Harpócrates respecta, hay más connotaciones. Pilar Pedraza da cuenta en su sustancioso ensayo³⁶⁸ de todas las implicaciones del dios helenístico con la cultura del Renacimiento y el Barroco: Maquiavelo y Tácito, como sustrato básico. Luego la versión de los emblemistas: Vaenius (quien ilustra a Horacio), Alciato, Ripa y Valeriano. Éste último tiene varias referencias al silencio en sus *Hieroglyphica*,³⁶⁹ además de la que dedica especialmente a Harpócrates. Continúa Pilar Pedraza con una significación secundaria surgida del emblema 37 del segundo libro de Juan de Horozco Covarrubias: el trío Isis-Serapis- Harpócrates aludiendo al silencio sobre el propio origen cuando se ha venido a menos. Otro significado más es el que iguala a Harpócrates con el Minotauro, oculto en lo más recóndito del laberinto.³⁷⁰

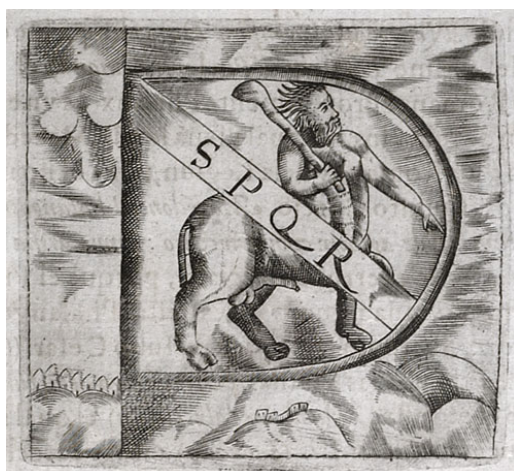


Figura 13.- “Non vulganda consilia ducum”, Alciato (Diego López)

³⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 37-46.

³⁶⁹ Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica...*, Basilea, 1556. Sobre Harpócrates: p. 261; sobre el silencio: pp. 219, 240 y 397. Entre los ejemplos míticos que utiliza hay uno de Alcione -no Almone como insisten en conservar de las ediciones antiguas del *Primer sueño* muchos críticos, desde Corripio Rivero ("Una minucia en *El Sueño* de Sor Juana. ¿Almone o Alcione?", p.475) hasta Georgina Sabat de Rivers (*Estudios de literatura hispanoamericana...*, p. 314)-, de Alcione, repito, tal y como corrigieron Vossler y Méndez Plancarte, pues ella y los peces mudos son asociados en relación con el silencio pitagórico: "Et Lucianus *Alcyone...* muta, quae aquam incolunt. Ita Lucretius mutas eos natantes appellauit. Ex piscibus autem, uno excepto boca, cui à boando, id est, uocem emittendo nome inditum, relique omnes dubio procul taciturni sunt.", p. 219. Valeriano relaciona la mudez de los peces con la filosofía pitagórica y los arcanos del cristianismo. Es muy probable que Sor Juana se basase en esta parte de los *Hieroglyphica* para *El sueño*.

³⁷⁰ *Op. cit.*, p. 41. El Minotauro del emblema 13 de Alciato tiene la parte superior humana y la parte inferior de toro, simbolizando el alma y el cuerpo o el gobierno y la milicia. Lleva una insignia con las iniciales del *Senatus Populusque Romanus*. El laberinto es también una forma de nombrar la oscura floresta donde Polifilo, en la *Hypnerotomachia*, se encuentra con la pirámide (en *El sueño*, sólo 20 versos más abajo, Sor Juana habla de los oscuros e incógnitos senos de los montes que Álvarez de Lugo compara con la gruta del Sueño en Ovidio). En *Amor es más laberinto*, Sor Juana aborda este mito, cuyas implicaciones formales veremos en el siguiente capítulo.

Sin embargo todos los sentidos, con su diversa aplicación, apuntan al valor de la prudencia, tan caro en el Siglo de Oro como cualidad del príncipe y de todo buen cristiano. En un sentido teologal la figura de Harpócrates parece implicar también la idea del dios oculto de Nicolás de Cusa, sólo accesible por la vía negativa o por la *docta ignorantia*.

Edgar Wind, por su parte, relaciona a Harpócrates con los teólogos negativos del Renacimiento, seguidores de Nicolás de Cusa, y con la filosofía pitagórica.³⁷¹ En este sentido, el silencio estaría relacionado con la ceguera sagrada que menciona Giordano Bruno en su *Eroici furori*. Sin palabras y con los ojos cerrados, sólo así se puede conocer a Dios.³⁷²

César Ripa incluye en su *Iconología* las diversas representaciones del silencio: como Angerona, una doncella con la boca amordazada (remite a Macrobio); como un hombre desnudo con un gorro y una piel de lobo sobre el cuerpo lleno de orejas y ojos (según Apuleyo); como el joven con el índice en la boca; como un hombre viejo con un ganso que lleva una piedra en el pico o como un muchacho con alas negras y sentado.³⁷³ Profusas son sus representaciones emblemáticas y, en la pintura, Julián Gállego menciona al niño que aparece con la misma actitud del dios en el retrato de Mañara por Valdés Leal.³⁷⁴ Santiago Sebastián lo encuentra en el claustro del convento de San Francisco de San Salvador de Bahía, en Brasil, cuyo programa iconográfico en azulejos, basado en Vaenius, data del siglo XVIII. El silencio, explica Sebastián,

³⁷¹ *Op. cit.*, pp. 21, 61-62. Textor, en su *Officina*, alude a los discípulos de Pitágoras cuando aborda el tema "*De silentio et taciturnitate*" (Jean Tixier, *Officina...*, Basileae, 1617, p. 615). En su *Dictionarium...*, Calepino afirma que Harpócrates fue un filósofo griego (Ambrosio Calepino, *Dictionarium decem linguarum*, p. 472), y esta versión la adopta Diego López al comentar el emblema de Alciato (ver Pedraza, *op. cit.*, p. 38).

³⁷² El ciego por la novena causa, dice Bruno en *Los heroicos furores*, libro II, diálogo IV, p. 214: "...es ciego por desconfianza de sí o pobreza de espíritu, administradas y motivadas por un gran amor, pues teme con la osadía ofender. De ahí que diga el Cantar: "Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecere" [*Hebreos*, 4, 12. Traduce Ma. Rosario González Prada: "Aparta de mí tus ojos, porque ellos me hicieron volar"]. Y así, reprime a sus ojos de ver aquello que mayormente desearía y gozaría de ver, como refrena su lengua para no hablar con quien mayormente anhelaría hablar, temiendo envilecerse por algún defecto en la mirada o la palabra, o caer en desgracia de cualquier otro modo. Y esto suele proceder de la aprehensión de la excelencia del objeto por encima de la potencia de sus facultades, de suerte que dicen lo más profundos y divinos teólogos que más se honra y ama a Dios, mediante el silencio que a través de la palabra, y que más se ve con el cerrar los ojos, a las especies representadas que con abrirlos, he aquí por qué tan célebre es la teología negativa de Pitágoras y Dionisio, por encima de la demostrativa de Aristóteles y los escolásticos doctores."

³⁷³ *Op. cit.*, pp. 114-116.

³⁷⁴ *Op. cit.*, pp. 84 y 249.

"es una virtud monástica".³⁷⁵ Algunas de las figuraciones del silencio más parecidas a *El sueño* en la poesía del Siglo de Oro las localiza Georgina Sabat de Rivers: Trillo y Figueroa y Pedro Espinosa.³⁷⁶



Figura 14.- "Nihil silentio utilius", Vaenius

Harpócrates -la noche- recibe las reverberaciones de la sombra piramidal y de las aves nocturnas en la silva de Sor Juana. Es la noche y es severo maestro de capilla, como lo fue Sor Juana. Responde, asimismo, al *tempo* impuesto por el emblema difusamente aludido de *sedendo et surgendo o festina lente*. Su llamado al silencio se equipara también a la ceguera inducida por la contemplación del Sol, que sucederá más adelante. Su relación con el secreto o "consilio" nos prepara también para la revelación del mundo interno, el cual pronto se desplegará frente al ojo de la imaginación como una representación de teatro. Tal parece que Sor Juana va trabando en sutil concierto las significaciones de sus figuras, cuya aparición -al marcar tonos y temas- nos lleva por los derroteros de un peregrinaje.

³⁷⁵ *El Barroco iberoamericano*, p. 256.

³⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 73-74. Aurora Egido ha explorado ampliamente este terreno en su ensayo "La poética del silencio en el siglo de oro, su pervivencia", en *Bulletin Hispanique*, 1986.

IX. El consilio del sueño

En las hoscas depresiones de los montes, pues, yacía el "vulgo bruto", pagando el "universal tributo" a Morfeo. Pero la "igual vara" con que mide a todos los seres el sueño no tiene el mismo poder -ni debe tenerlo- sobre aquéllos de quienes depende el "pastoral cuidado": los reyes o conductores espirituales.

Son múltiples las versiones emblemáticas de la *vigilantia et custodia*. La predilecta, sin embargo, es la del león. En el emblema 15 de Alciato se le pone a la entrada de un templo, guardándolo. El epigrama menciona su mítica cualidad de dormir con los ojos abiertos, pues como rey nunca debe dejar de vigilar, ni aun durante el sueño:

...En las torres de los templos pónganse campanas de bronce que llamen al alma vigilante a las cosas de lo alto. También está el león, que se pone ante las puertas de los templos como custodio, porque duerme con los ojos abiertos.³⁷⁷

En su comentario, Sebastián señala la aplicación que la Contrarreforma hará de este emblema. Valeriano lo incluye en sus *Hieroglyphica* aludiendo a su majestad.³⁷⁸ Saavedra Fajardo, en su empresa 45,³⁷⁹ dice que "fue entre los Egipcios símbolo de la vigilancia" y lo ponían a las puertas de los templos. Luego relata una anécdota sobre Alejandro Magno ilustrada en un emblema de Sambuco³⁸⁰ y que la tradición repitió sobre Felipe II:

...en él no era menor el cuidado que el valor, pues quando convenía no gastar mucho tiempo en el sueño, dormía tendido el brazo fuera de la cama con una bola de plata en la mano, que en durmiéndose le despertase, cayendo sobre una vacía de bronce. No fuera Señor del mundo, si se durmiera, y descuidara, porque no ha de dormir profundamente, quien cuida del gobierno de muchos...

³⁷⁷ *Op. cit.*, p. 46.

³⁷⁸ Álvarez de Lugo, en *op. cit.*, p. 100, remite a Valeriano, *Hieroglyphica*, libro I, p. 3.

³⁷⁹ *Op. cit.*, t. I, p. 407.

³⁸⁰ Sambuco, *Emblemata*, p. 33.

310

EMPRESA



EL Leon (cuerpo desta empresa) fue entre los Egipcios simbolo de la vigilancia, como son los que se ponen en los frontespicios, y puertas de los templos. Por esto se hizo esculpir Alexandro Magno en las monedas con vna piel de Leon en la cabeza, significando; que en el
no era

Figura 15.- "Non maiestate securus", Saavedra y Fajardo



Figura 16.- "Exercitus curam gerens somno levis", Sambuco

Este motivo del "reloj despertador" lo toma Sor Juana, pero para acomodárselo al águila. Préstamo extraño, pues hasta ahora muchos, como Álvarez de Lugo,³⁸¹ han comentado que Sor Juana pide prestada esta costumbre descrita por Plinio de la grullas para atribuírsela al águila e insistir en el tópico del real cuidado. Pienso no obstante que se nutre más bien de una tradición oral si no del emblema de Saavedra Fajardo, y que culturalmente hay más de común entre Alejandro Magno, Felipe II, el león y el águila que entre las grullas, aves nada imperiales, y el águila.

Sebastián Covarrubias, en su emblema 84 de la primera centuria, representa a un león coronado con una pata sobre el globo terráqueo: *Imperat ut serviat*, aludiendo al trabajoso servicio de velar siempre:

Que pensais que es reynar? Servir muriendo.
 Los días, y las noches trabajando,
 Y quando vos comeis, o estais durmiendo,
 No comer, ni dormir, y estar velando:
 El Rey parte es leon, feroz, y horrendo
 De quien el mundo todo está temblando.
 Y manso buey, del medio cuerpo abajo,
 Nacido para el yugo, y el trabajo.³⁸²

³⁸¹ *Op. cit.*, pp. 109-110. La referencia de Plinio sobre las grullas es *Historia natural*, libro 10, cap. 30.

³⁸² *Op. cit.*, p. 84.



Figura 17.- “Imperatur serviat”, Sebastián de Covarrubias

Sólo que el tener medio cuerpo de "manso buey" es herencia de los bestiarios medievales y tiene otra significación: la de Cristo. Así lo vemos en el *Fisiólogo*, cuyos primero y segundo capítulos se dedican a este felino, "...triumfante león espiritual de la tribu de Judá, retoño de David, enviado por el Padre..."³⁸³ En su comentario al *Fisiólogo*, Santiago Sebastián analiza extensamente la iconología del león y anota cómo los comentaristas veían en el león-buey el símbolo de la unión hipostática, aunque Covarrubias se refiere al servicio como contraparte de la majestad. Sebastián dice además:

...la imagen del león vigilante se corresponde admirablemente con la del monstruo andrógamo, colocado siempre en lugares estratégicos, como un centro del mundo, la puerta de un santuario o en un sepulcro...³⁸⁴

³⁸³ *Op. cit.*, p. 3.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

En efecto, así lo vemos en Horapolo, cuyo jeroglífico "Cómo representan *rey guardián*" va acompañado del siguiente texto:

Para expresar otra forma "rey guardián", pintan la serpiente vigilante, y en vez del nombre del rey dibujan un centinela. Pues éste es guardián de todo el mundo y conviene que el rey esté siempre vigilante.³⁸⁵



Figura 18.- "Quo modo regem custodem", Horapolo

En la imagen aparece una enhiesta serpiente, muy parecida a un dragón, al lado del guardián de una puerta. González de Zárate se refiere en su comentario a los *Hieroglyphica* de Horapolo a los ojos siempre abiertos y vigilantes de la serpiente-dragón:

Macrobio comparaba la imagen del dragón a la del sol por su vista tan penetrante y le hizo expresión de la vigilancia, explicando que por esta razón

³⁸⁵ *Op. cit.*, p. 197.

el animal era guardián de casas y templos (*Sat.* I, XX). También Ovidio da cuenta de cómo un dragón guardaba el Toisón de Oro (*Met.* VII, 149), y Gyraldus aclara que eran dos los dragones que vigilaban el templo de Minerva acompañada del dragón (*Graeciae descriptio* I,24). Ripa señala que era el dragón el que custodiaba las manzanas del jardín de las Hespérides.³⁸⁶

Julián Gállego, por su parte, nos recuerda que el león es emblema de la corona de España. Sor Juana alude a ello poniendo al primogénito de la virreina, nacido en julio ("el coronado Rugiente / abrasado Signo suyo..."), en la siguiente frase figurada:

...Para que digas ufana,
aunque es tu Sucesor uno:
-"Parí uno; pero León,
que no le equivalen muchos".³⁸⁷

Gállego describe al león, por ejemplo, en el retrato de Carlos II niño, pintado por Carreño, con un globo terrestre y un cetro, al lado de un águila con una espada y una rama de laurel.³⁸⁸ En su *Neptuno alegórico* Sor Juana describe cómo, en el segundo lienzo se representó a Juno en un carro arrastrado por "dos coronados leones".³⁸⁹ Cervantes de Salazar nos dice en el *Túmulo imperial* cómo se cambia, del emblema 15 de Alciato, el templo por un "...castillo roquero con un león a la puerta tendido...", bajo el mote *Cura et fortitudine*.³⁹⁰

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 198.

³⁸⁷ *O. C.*, t. I, p. 91.

³⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 268-269.

³⁸⁹ *O.C.*, t. IV, p. 377.

³⁹⁰ *México en 1554 y Túmulo imperial*, p. 189. El mote usual, según Sebastián, es "*Vigilantia et custodia*".



Figura 19.- “Vigilantia et custodia”, Alciato

Sebastián explica que el cambio se debió a la condición de emperador de Carlos I.³⁹¹ La prudencia fue la virtud cardinal más cara en tiempos de la consolidación del poder del estado. González de Zárate interpreta la vigilancia como sinónimo de sabiduría tanto moral como política en el emblema 17 de Juan de Solórzano, donde se representa a un rey a quien un criado despierta.³⁹²

³⁹¹ Sebastián, "La emblemática en México", p. 119.

³⁹² González de Zárate, *op. cit.*, pp. 96-98. En la edición del siglo XVII, el comentario en latín de Solórzano termina citando a Tácito.



Figura 20.- “Regum vigilia”, Solórzano y Pereira

El león tiene una breve aparición en *El sueño*, sólo de dos versos, concertándose con la del ciervo, el cual ocupa diez:

...El de sus mismos perros acosado,
monarca en otro tiempo esclarecido,
tímido ya venado,
con vigilante oído,
del sosegado ambiente
al menor perceptible movimiento
que los átomo muda,
la oreja alterna aguda
y el leve rumor siente
que aun lo altera dormido...³⁹³

(vv. 113-122)

Este personaje animal también es objeto de la emblemática, como vemos en el *Fisiólogo*.³⁹⁴ Sin embargo, Sor Juana parece haberlo puesto en el poema no sólo por su significación

³⁹³ O. C., t. I, p. 338.

³⁹⁴ Op. cit., pp. 33-34.

emblemática o mitológica,³⁹⁵ sino para destacar su agudísimo sentido del oído. De tal modo su peso es similar al del búho entre las aves nocturnas, quien está ahí principalmente para formar un coro con ellas. El oído del ciervo tiene parangón con el olfato del león y la vista del águila, por lo que es muy probable que, justo en este pasaje del sueño de los sentidos exteriores, Sor Juana coloque a propósito los animales que simbolizan a los tres sentidos que suelen estar más despiertos.³⁹⁶

Álvarez de Lugo cita a Calepino para explicar por qué se tiene al águila por ave de Júpiter: "...ministra portadora de su rayo, porque entre todas las aves tan solamente a esta no le ofende...". En Calepino está, como en el *Tesoro* de Covarrubias, el dato de que el águila es la única entre las aves que puede mirar "de hito en hito" al Sol.³⁹⁷ Ya vimos más arriba que el Sol puede ser la misma Teología a la que miran sin pestañear sus amantes discípulos (romance 47, vv. 41-44). Lo mismo sucede en el romance 12 (vv. 16-20), donde Sor Juana le dice a Fray Payo, arzobispo y virrey de México:

...cuyos aquilinos ojos,
cuyo perspicaz estudio,
beben en la Teología
los átomos más menudos...

Más adelante en *El sueño* reaparece el águila para alegorizar la inmensa altura de la pirámide mental. Se trata de los versos 327 a 339:

³⁹⁵ Sabat de Rivers, en *op. cit.*, p. 5, da ejemplos de la tradición poética española del mito de Acteón.

³⁹⁶ En su *Tesoro*, Covarrubias anota que el águila es símbolo de la vista aguda ("...concluyamos con su etimología, que es el nombre latino *aquila*, *ab acumine oculorum*; como está dicho por la agudeza de su vista...", p. 57) y el ciervo del oído fino ("El ciervo con las orejas levantadas y agudas, significa el buen oído, y caydas significa la sordez...", p. 416). En cuanto al león, Covarrubias remite a Valeriano y a Plinio, p. 761. Un emblemista jesuita, Lorenzo Ortiz, escribió un libro de emblemas dedicado a los sentidos exteriores: *Ver, oír, oler, tocar, gustar* (Lyon, 1687). Otra obra del mismo autor fue *Memoria, entendimiento y voluntad* (Sevilla 1677), ver Julián Gállego, *op. cit.*, p. 125, n. 74. La cultura en la que se movía Sor Juana era predominantemente jesuita.

³⁹⁷ Covarrubias, *Tesoro*, p. 54: "...según algunos autores, entre todas las demás aves, ella sola no es herida del rayo, y los del sol mira de hito en hito." Más adelante menciona... "la propiedad que dizen tener el águila de mirar al sol de hito en hito, y también de remontarse a lo más alto del ayre, hasta abrasarse las plumas." Estos atributos aparecen también en Calepino, *Dictionarium*, p. 86. En el *David pecador*, un libro de empresas de Antonio de Lorea publicado en Madrid en 1674 y conocido en la Nueva España, una de las estampas representa a David y a Urías como dos águilas: una, la lujuriosa, cela su rostro de los rayos del sol, y la otra no teme mirarlo. Más adelante veremos el acto de celarse de los rayos solares en *El sueño*.

...A la región primera de su altura
 (ínfima parte, digo, dividiendo
 en tres su continuado cuerpo horrendo),
 el rápido no pudo, el veloz vuelo
 del águila -que puntas hace al Cielo
 y al Sol bebe los rayos pretendiendo
 entre sus luces colocar su nido-
 llegar; bien que esforzando
 más que nunca el impulso, ya batiendo
 las dos plumadas velas, ya peinando
 con las garras el aire ha pretendido,
 tejiendo de los átomos escalas,
 que su inmunidad rompan sus dos alas...³⁹⁸

(vv. 327-339)

En éste último caso, el águila es una prefiguración del vuelo del alma, que seguirá después del famoso "intermedio de las pirámides". Cabe mencionar que, según apunta Sebastián sobre su tradición al comentar a San Epifanio, el águila es "imagen de la inmortalidad del alma", se le identifica con la Resurrección de Cristo. Los sirios la tenían por genio protector de sus tumbas y para ellos era un psicopompos, es decir, llevaba "las almas de la tierra al cielo".³⁹⁹ Mas aquí, en el bosque, con el león, el ciervo y la democrática turba de las avcillas diurnas, el águila refuerza el tópico de la vigilancia y, en otro nivel, representa el sentido exterior de la vista en el momento de ceder al sueño. El águila, símbolo real, aparece varias veces en la poesía de Sor Juana. En la "Loa a los Años de la Reina Madre" (380) la vemos asociada al león: el Águila de Alemania (Margarita de Austria), las Águilas Romanas y el León Español (vv. 49-52 y 148-152). Blason es también este ave de la Virgen María, ya sea aludiendo a su concepción, opuesta al dragón -o serpiente, a la que burla- o a su ascensión (glosa 139 y villancico 272, respectivamente). La Virgen es también un águila en el romance 22 (vv. 1-4), así como el marqués de la Laguna es "águila caudal" en el mismo, a quien renuevan las plumas envejecidas las Águilas Imperiales de

³⁹⁸ O.C., t. I, p. 343.

³⁹⁹ *Fisiólogo*, p. 41. Habría que recordar el emblema del rapto de Ganimedes "a lo divino", el 32 de Alciato: "*In Deo laetandum*".

su "Laguna" (vv. y 21-28, aludiendo Sor Juana a su descendencia de Alfonso X, según lo anota Méndez Plancarte).⁴⁰⁰ No pueden faltar las características distintivas del ave (vv. 9-12):

...cuando del Águila augusta
las propiedades aplican
a lo excelso de su vuelo
y a lo claro de su vista.

En *El sueño* es símbolo de la vigilancia, donde Sor Juana enfatiza la responsabilidad del "pastoral cuidado", cuya omisión sería inadmisibles exceso. Otro valor social muy apreciado de su tiempo -en este caso más renacentista, pues está en *El cortesano*- es el de la medianía del canon aristotélico. El exceso de sueño, como cualquier otro, es reprobable, y mucho menos debe esperarse de un rey. La piedra en la pata del águila, sólo que atada, aparece en Giordano Bruno para significar la "rémora" o el peso que impide el vuelo, según la cita que de él hace Mario Praz.⁴⁰¹

Entre los emblemas de Sebastián de Covarrubias, el 15 de la primera centuria se dedica al águila contrastando su alto vuelo -está posada en la cumbre de un monte- con su vigilancia de lo que ocurre en el mundo inferior -dirige su mirada hacia abajo (visión catóptica). El texto dice así:

El Aguila caudal, de vista larga,

⁴⁰⁰ *Op. cit.*, t. 1, p. 390. El águila también aparece en el romance 64 (vv. 13-16) como fundamento del "Cerde esclarecido" (el mismo marqués de la Laguna, conde de la Cerda)..

...a cuyas planta excelsas
del Águila Mexicana
son basas las dos cabezas...

Y en el romance 24 (vv. 39-40), *ibid.*, pp. 177 y 72:

Levante América ufana
la coronada cabeza,
y el Águila Mejcana (sic)
el imperial vuelo tienda...

⁴⁰¹ *Imágenes...*, p. 237.

No solo mira el Sol de hito en hito,
 mas desde la alta cumbre, abajo, alarga
 A ver con su agudeza el mas chiquito
 Conejo, o sauandija. El que se encarga
 De cargo pastoral, haze delito,
 Si junto con el ser contemplatiuo,
 También no es en el gouierno actiuo.⁴⁰²



Figura 21.- “Summa et ima”, Sebastián de Covarrubias

La actitud del ave en este emblema es muy parecida a la del alma cuando llega a la cumbre de la pirámide mental.

Después aborda Sor Juana el tema de la corona -otro emblema- refiriéndose a la responsabilidad del rey por la continuidad de su forma circular:

⁴⁰² *Op. cit.*, p. 15.

...¡Oh de la Majestad pensión gravosa,
 que aun el menor descuido no perdona!
 Causa, quizá que ha hecho misteriosa,
 circular, denotando, la corona,
 en círculo dorado,
 que el afán es no menos continuado...⁴⁰³
 (vv. 141-146)

Álvarez de Lugo ofrece la siguiente glosa de estos versos:

...porque siendo el círculo hieroglífico de la inmensidad en continuarse siempre sin haber en él principio ni fin alguno, parece que se quiso significar en él el afán continuado y sucesivo de los reyes.⁴⁰⁴

El símbolo está emparentado emblemáticamente con el uroboros de Horapolo. El título *Cómo representan "rey muy poderoso"* lleva la siguiente descripción:

...pintan una serpiente que adopta la forma del universo y ponen su cola en la boca, escriben el nombre del rey en medio del enrollamiento, dando a entender que el rey domina el mundo...⁴⁰⁵

⁴⁰³ *O.C.*, t. I, pp. 338-339.

⁴⁰⁴ *Op. cit.*, p. 112.

⁴⁰⁵ *Op. cit.*, p. 193.



Figura 22.- “Quo pacto mundum”, Horapolo

Otro jeroglífico de Horapolo representa a la serpiente uroboros rodeando una casa real: *Cómo muestran "señor del mundo"*.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 195.

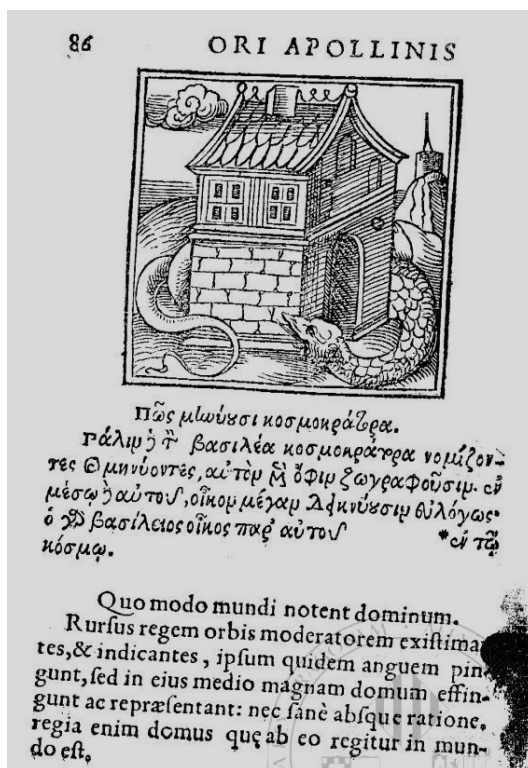


Figura 23.- "Quo modo mundi notent dominum", Horapolo

En la emblemática hispánica tenemos al uroboros en Juan de Borja, quien utiliza este emblema de Horapolo para hablar "del tiempo como el gran devorador de Imperios".⁴⁰⁷ Sebastián Covarrubias representa la corona en el emblema 16, primera centuria, como premio al rey "...por su vigilancia, y buen zelo...".⁴⁰⁸ Desde luego, la geometría simbólica de la corona tiene más implicaciones, mismas que merecen ser tratadas aparte.

⁴⁰⁷ González de Zárate en su comentario a Horapolo, *ibid.*

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, p. 16.

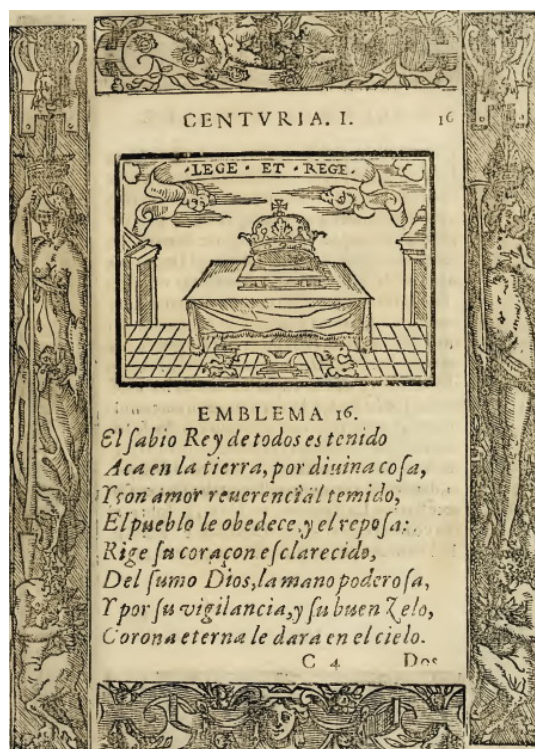


Figura 24.- "Lege et rege", Sebastián de Covarrubias

Aquí pone punto final al consilio del sueño, narcótico de los sentidos aun de quienes no debieran dormir. La contraposición sueño-vigilancia es iniciática. Edgar Wind interpreta la idea del "consilio" en las *Conclusiones* de Pico de la Mirándola como una versión de la embriaguez órfica:

...la suprema deidad oculta en la oscuridad, que es llamada *Noche* por los órficos y *Ensoph* por los cabalistas, es idéntica a la "causa primera" del universo, llamada "causa del consejo" porque es anterior y superior a la creación misma. A primera vista debiera parecer contradictorio que el abismo de *Ensoph* o de la *Noche* órfica, que sólo puede ser adorado en Silencio, pudiera ser identificado por Pico con la "causa del Consejo": pero él conocía por el *Comentario sobre el Timeo*... de Proclo que los "consejos de la Noche"... eran las fuentes primaverales de la sabiduría órfica; y según Pico, debido a esos efluvios nocturnos se dice que Porus, hijo del Consejo, se emborrachó. Al utilizar audazmente esas metáforas órficas -"consejos de la Noche" que provocan embriaguez- Pico pudo haber recordado un ingenioso consejo propuesto por Dionisio el Aeropagita: en asuntos sagrados, que

necesariamente trascienden los poderes de la razón humana, los símbolos incongruentes son los mejores.⁴⁰⁹

No es fácil para mí afirmar que Sor Juana consultó las *Conclusiones* de Pico para escribir *El sueño*, pero es indudable que fue una parte de su tradición cultural. La compleja simbología de la literatura mística recurre frecuentemente al repertorio de alegorías de Pico y de Cusa. Proclo y Dionisio eran componente usual de las bibliotecas monásticas. Los jesuitas, por su parte, gustaron de discutir sobre estas cuestiones teológico-filosóficas. En este contexto vivió Sor Juana y de él se nutre *El sueño*.

⁴⁰⁹ *Conclusiones*, p. 290.

X. Las funciones del cuerpo: balanza, reloj, científica oficina y espejo

Presos del sueño están los sentidos de un cuerpo humano que metonímicamente hace su aparición en el poema, justo cuando casi "iba pasando" el "conticinio" y la "sombra dimidiaba", es decir, en la parte más densa y silenciosa de la noche. En ellos se alternan así el descanso y el trabajo, pues "oprimidos" del "ponderoso afán", requieren de un contrapeso:

...que la Naturaleza siempre alterna
ya una, ya otra balanza,
distribuyendo varios ejercicios,
ya al ocio, ya al trabajo destinados,
en el fiel infiel con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo...⁴¹⁰
(vv. 160-165)

El estilo jesuítico en la emblemática tuvo un trío de objetos predilectos en sus representaciones simbólicas: la balanza, el reloj y el espejo. Esto nos lo indica Julián Gállego, quien analiza las *Empresas morales* de Juan de Borja:

Las estampas son elegantes, con los motes enmarcados en cornisas de un gusto grave y firme. Nada de temas mitológicos, sino objetos de sentido simbólico, que evocaremos ante ciertos cuadros posteriores: el arpa, el espejo, el reloj, la mano teniendo una balanza, el corazón inflamado... En cuanto al estilo literario, el rasgo fundamental de este libro es... la sobriedad que excita al hombre a entrar en sí mismo. Este ejercicio de autoconocimiento concuerda muy bien con las relaciones de Juan de Borja con Ignacio de Loyola...⁴¹¹

Ya estaba en el jesuita Nieremberg la idea de las "propiedades (más o menos fabulosas) de los objetos"⁴¹² que componen el libro de la naturaleza. La balanza aparece en Juan de Solórzano

⁴¹⁰ *O.C.*, t. I, p. 339.

⁴¹¹ *Op. cit.*, pp. 97-98.

⁴¹² *Ibid.*, pp. 95-96.

para insistir en las virtudes del buen gobernante;⁴¹³ en Sebastián de Covarrubias también, con la calavera y el espejo, y sirve de inspiración a los pintores de su tiempo.⁴¹⁴



Figura 25.- "Statera regum", Solórzano y Pereira

En la iconografía novohispana figuran asimismo estos elementos aun antes del predominio jesuita: Santiago Sebastián describe los ideales agustinianos plasmados en la escalera claustral de Atotonilco.⁴¹⁵ En ellas se representa a San Agustín exaltado como "Doctor eclesiástico". Le acompañan, a la derecha, Sócrates, Platón y Aristóteles; a la izquierda, Pitágoras, Séneca y

⁴¹³ González de Zárate, *op. cit.*, p. 130. El epigrama en latín dice:

*Ferrea discordes inter stat virga bilances,
Iudicis officio pondus utrumque notans...*

El fiel de la balanza (*pondus*) es el entendimiento humano. El mismo crítico traduce: "Entre las dos balanzas / Que siempre están discordes, / Asiste el fiel de entrambos / Pesos, juzgando el orden..." El fiel de la balanza (*pondus*) es el entendimiento humano. En la edición de 1653, p. 449.

⁴¹⁴ Julián Gállego, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁴¹⁵ *Formalismo e iconografía*, pp. 2-3.

Cicerón. Las figuras fueron copiadas de las portadas de dos libros de filosofía, refiere Sebastián. Curiosamente, todas ellas, menos la de Pitágoras, han sido cambiadas de lugar:

El Pitágoras de la escalera sí corresponde al de la portada grabada, con los pequeños cambios que supone la transcripción mural, la inscripción dice: *stateram ne trangrediare: id est virtutis medium ne transeas* (No inclinar el fiel de la balanza: esto es, no traspases el medio en la virtud).⁴¹⁶

En *El sueño*, la balanza es la sabia naturaleza guiada por la mano divina que distribuye las actividades del mundo material (*la aparatosa máquina del mundo* -v. 165). En el cuerpo suspende a los sentidos de su ejercicio cotidiano. Como elemento poético, la balanza se ve reforzada por una nueva alusión al emblema *Festina lente*, ahora refiriéndose al sueño, que *cobarde embiste y vence perezoso* (v. 175). Como el fiel de la balanza, el sueño iguala con su vara a todo ser viviente. Es el equilibrio y la alternancia de las funciones: el movimiento continuo del mundo terrenal.

El reloj es el corazón o, más bien, el corazón es el "vital volante" del reloj humano: el cuerpo como maquinaria orgánica,⁴¹⁷ que cede a la "muerte temporal" del sueño:

...el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo,
de lo segundo dando tardas señas
el del reloj humano
vital volante que, si no con mano
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento...⁴¹⁸

(vv. 201-209)

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁴¹⁷ Álvarez de Lugo interpreta el "vital volante" como el pulso y el "reloj humano" como el corazón, *op. cit.*, p. 139. Mas sintáctica y lógicamente prefiero mi interpretación: el volante o resorte del organismo del hombre, parecido a un reloj, es el corazón; el pulso de éste se muestra en la circulación de la sangre.

⁴¹⁸ *O.C.*, t. I, p. 340.

Julián Gállego señala la enorme popularidad, sobre todo en el Barroco, de este símbolo de la fugacidad del tiempo y el advenimiento cierto de la muerte.⁴¹⁹ *Tempus fugit* es el mote prototípico; su figura equivalente es la Parca, uno de los motivos recurrentes en la poesía de Sor Juana. En *El sueño* da una sutil versión de la muerte inevitable que la constante actividad vital implica: menciona el aliento que aspira y expira el pulmón, haciendo...

...pequeños robos al calor nativo
algún tiempo llorados,
nunca recuperados,
si ahora no sentidos de su dueño,
que, repetido, no hay robo pequeño...⁴²⁰
(vv. 221-225)

Santiago Sebastián también ubica el tema en el políptico de Tepoztlán, una pequeña pieza de seis hojas con miniaturas al óleo, del siglo XVIII:

No menos interesante es la parte superior, compuesta también con ayuda de un grabado de carácter emblemático; el tema está referido al reloj de las Parcas, cuya invención se atribuye al autor del devocionario *Relox en modo de Despertador para el alma dormida en la culpa, señalando las doce horas de su ser*, mas la composición fue grabada por Sylverio en 1761. Pero el tema del reloj o despertador no era nuevo, y en Sevilla se publicó en 1544 un libro anónimo bajo el título *Despertador del alma*, y aun en el siglo XVIII se seguirá manteniendo como recuerdo el sermulario de José de Barcia: *Despertador cristiano, divino y eucarístico* (Barcelona, 1765). En este contexto hay que enmarcar el citado devocionario mexicano con su bello modelo grabado, que nos presenta una alegoría de la vida humana como un complejo reloj manipulado por las Parcas: Láquesis, que señala la hora con la hoz, Átropos toca la campana, y Cloto, que apaga la vela, símbolo de la vida.⁴²¹

El texto del poema alrededor del cual se distribuyen las imágenes comienza así:

Relox es la vida humana,

⁴¹⁹ *Op. cit.*, pp. 263-264. El emblema del reloj en César Ripa se refiere a la medida de los prelados, que regulan la conducta social. En España, dice Gállego, este símbolo de la *Vanitas* es también atributo de San Jerónimo (patrono de Sor Juana), pintado por el Greco, y aparece en el emblema 30 de Covarrubias.

⁴²⁰ *O. C.*, t. I, p. 340.

⁴²¹ "El empleo... o la emblemática en México", p. 125.

(Hombre mortal,) y te avisa,
Que su volante va aprisa,
Y muere a el dar la Campana...⁴²²



Figura 26.- Políptico de Tepotzotlán

Francisco de la Maza describe una de las habitaciones de la Casa del Deán en Puebla, de 1580:

En la segunda habitación se nos aparecen, en forma extraordinaria, los Triunfos... el Tiempo, la Muerte, el Amor, la Castidad y la Fama... Cada carro lleva su símbolo. El del Tiempo es *Cronos*, quien lo ocupa; viejo barbado que se apoya en un bastón y lleva a su boca a un niño... En el de la Muerte son las *Parcas*: *Lotos*, *Tropos* y *Lachesis*, quienes cortan el hilo de la vida mientras sirve de auriga un esqueleto grisáceo con su guadaña...⁴²³

⁴²² Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, p. 145.

⁴²³ *Op. cit.*, p. 33.



Figura 27.- *Triunfo del tiempo, Casa del Deán* (Foto de Rafael Doniz)

El reloj y la muerte, así como la balanza, tienen el común denominador de la relevancia del número y el juego alternativo de los contrarios. Algo similar sucede con la *científica oficina* del estómago, en cuyo cuadrante se anota la distribución del alimento en todo el cuerpo:

...Y aquella del calor más competente
científica oficina,
próvida de los miembros despensera,
que avara nunca y siempre diligente,
ni a la parte prefiere más vecina
ni olvida a la más remota,
y en ajustado natural cuadrante
las cantidades nota
que a cada cual tocarle considera,
del que alambicó quilo el incesante
calor...⁴²⁴

⁴²⁴ O.C., t. I, p. 341.

(vv. 234-244)

En Horapolo hay una extraña representación del estómago como un dedo escribiendo: *Que expresan dibujando un dedo. / Un dedo significa estómago del hombre.* González de Zárate recoge, entre las interpretaciones, la siguiente:

...los médicos antiguos llamaban al estómago "rey de todo el cuerpo", pues reparte con medida a cada miembro su sustento, y el dedo es también imagen de la medida (*Hier.* [de Valeriano] XXXVI, XVII).⁴²⁵



Figura 28.- "Quid digitum", Horapolo

Me parece, pues, significativo, que Sor Juana hable de anotar cantidades en un cuadrante para caracterizar al estómago. Aunque no forma parte de la imagería jesuita, la científica oficina armoniza con ella por su esencia matemática.

⁴²⁵ *Op. cit.*, p. 275.

Finalmente la imaginación hace una soberbia entrada entre los vapores animales y espirituales:

...Y del modo,
 que en tersa superficie, que de Faro
 cristalino portento, asilo raro
 fué, en distancia longísima se vían
 (sin que ésta le estorbase)
 del reino casi de Neptuno todo
 las que distantes lo surcaban naves
 -viéndose claramente
 en su azogada luna
 el número, el tamaño y la fortuna
 que en la instable campaña transparente
 arresgadas tenían,
 mientras aguas y vientos dividían
 sus velas leves y sus quillas graves...⁴²⁶
 (vv. 266-279)

La "azogada luna" que, según el mito, reflejaba en la torre de Faro lo que había a enormes distancias, es una versión más de uno de los emblemas más conocidos. Winston Reynolds, en un artículo sobre el Faro de Alejandría, le reconoce a Sor Juana el mérito de convertir el Faro en un trasunto de la fantasía humana. El Faro, nos dice basándose en las investigaciones del escritor inglés E.M. Forster, tuvo realmente una altura de 200 metros, estaba dividido en cuatro pisos, comenzando en la planta baja una ancha escalera en espiral...

El siguiente piso, el primero, era octagonal, y totalmente ocupado por las espirales ascendentes. El piso segundo contrastaba con éste en que era circular. Encima de todo estaba situada la "lámpara", la cual era un enigma: ocupaba el estrecho espacio no sólo la gran hoguera sino también curiosos instrumentos científicos y un enorme "espejo". ¿Qué cosa era el espejo y por qué no se rompía? Algunos lo describían como de vidrio finamente labrado, o de piedra transparente, y declaran que cuando se sentaban debajo podían ver los barcos en alta mar que no se divisaban a simple vista. Se ha especulado sobre la posibilidad de que fuera una especie de telescopio, es decir, de que en

⁴²⁶ O.C., t. I, pp. 341-342.

efecto la Escuela Alejandrina de Matemáticas y Mecánica descubriera el lente de aumento, el cual quedaría perdido y olvidado al caer el faro.⁴²⁷

En la correspondencia de Alexandro Favián a Atanasio Kircher hay algunas cartas, como he dicho, que denotan la afición de los novohispanos contemporáneos a Sor Juana por los instrumentos ópticos. En una de ellas, pide Favián:

Principalmente estimaré en mucho que Vuestra Reverencia me enviara en esta ocasión aquel espejo de metal y el otro cristalino de figura hiperbólica para la práctica y ejecución de la nueva criptología...⁴²⁸

Por la insistencia en esta petición en varias cartas, podemos decir que la afición a la óptica de algunos de estos sabios era enorme.

Georgina Sabat de Rivers comenta que el papel del Faro en *El sueño* es parecido a la "composition en abîme" de la famosa pintura de Juan Van Eyck, en cuyo fondo hay un espejo convexo que refleja la escena pintada que, al incluir el espejo, se reproduce infinitamente.⁴²⁹ El espejo de *Las Meninas* es otro ejemplo barroco. Leonardo decía en su *Tratado...* cuán necesario es un espejo en el estudio del pintor:

Cuando quieras comprobar si tu pintura se corresponde exactamente con el cuerpo que copiaste del natural, tomo un espejo y haz que en él se refleje la cosa real... Al espejo (un espejo plano, sin duda) has de tener por tu maestro, porque sobre su superficie mucho se asemejan los cuerpos a la pintura...⁴³⁰

El espejo ha tenido diversidad de significados en las artes visuales, los cuales registra Julián Gállego: el autoconocimiento, el esplendor del amor divino cuando refleja los rayos del Sol, la Verdad, la virginidad de María, el desengaño, la vanidad, el tiempo que pasa y, a la vez, la

⁴²⁷ "Faro de navegantes, cristalina maravilla: de Alejandría a Sor Juana", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 597-598.

⁴²⁸ Osorio, *La luz imaginaria...*, p. 45.

⁴²⁹ *Op. cit.*, p.105.

⁴³⁰ *Op. cit.*, p. 374.

constancia a pesar del cambio. Para ilustrar esto último, Gállego cita a Garcilaso: "Todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre...". También es juez y símbolo de prudencia.⁴³¹ Juan de Solórzano recomienda al príncipe que se mantenga limpio como su cristalina superficie:

Quam puram, quam laeve micat, quam candicat alte
Hoc speculum, quo nec sistere musca potest...⁴³²



Figura 29.- "Undique illaesus", Solórzano y Pereira

Por su parte, en Núñez de Cepeda, el Faro simboliza el "pastoral cuidado" del prelado: "Para el amparo y defensa de las ovejas, necesita el pastor ser todo ojos (como aquellos animales de Ezequiel)...".⁴³³

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 266-267.

⁴³² *Op. cit.*, p. 68. La traducción dice: "Qué puro, qué / transparente, Qué cándido está el cristal De un espejo, porque es tal Que ni una mosca / consiente"...". En la edición de 1653, p. 211. Francisco Javier Pizarro Gómez, en "Astrología, emblemática y arte efímero", *Goya. Revista de Arte*, 1985, destaca uno de sus significados: "En la literatura emblemática española del siglo XVII, la luz del Sol reflejada en el espejo tiene un significado eminentemente político, cuya moraleja principal es la de la prudencia que debe caracterizar a los ministros en el uso que hacen del poder real delegado en ellos", p. 49.

⁴³³ Rafael García Mahiques, *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, p. 61, empresa VIII. En la edición de 1689, pp.



Figura 30.- “*Nubila si obducant coelum, tamen excubat ignis*”, Núñez de Cepeda

Pero Núñez de Cepeda no tiene en la mira la fantasía en su empresa sobre el Faro. En el poema de Sor Juana el espejo simboliza la fantasía y se asimila a la maravilla de Faro: es un instrumento óptico que durante el sueño forma imágenes -fantasmas- no de objetos vistos, sino nacidos de reminiscencias, pintados con su luz propia (su hoguera) y su pincel. La fantasía, pues, sintetiza el tópico de la vigilancia con el de la visión. Además, desde la punta de la torre la visión es catóptica, como la del águila de Covarrubias y la del alma de Sor Juana en el clímax del poema. Como observa Georgina Sabat de Rivers, el símbolo de Faro, como artefacto óptico, se corresponde con la linterna mágica que precede al despertar en el poema.⁴³⁴ Es el ojo imaginativo del *spiritus phantasticus*.

126-140.

⁴³⁴ *Op. cit.*, p. 105.

XI. La pirámide y las pirámides

El alma se juzga entonces casi libre del cuerpo ya dormido, y considera el curso de los astros...

...puesta, a su parecer, en la eminente
cumbre de un monte a quien el mismo Atlante
que preside gigante
a los demás, enano obedecía,
y Olimpo, cuya sosegada frente,
nunca de aura agitada
consintió ser violada,
aun falda suya ser no merecía...⁴³⁵

(vv. 309-316)

Este es el inicio de la descripción de la pirámide nacida de la mente ("monte") humana, cuya punta, como la de aquella pirámide funesta del principio del poema, tiende hacia lo alto. Luego compara Sor Juana esta pirámide con las de Egipto. Para ello, hace antes una descripción de éstas últimas del verso 340 al 411. Luego dice de estos "Montes dos artificiales":

...si fueran comparados
a la mental pirámide elevada
donde -sin saber cómo- colocada
el Alma se miró, tan atrasados
se hallaran, que cualquiera
gradüara su cima por Esfera:
pues su ambicioso anhelo,
haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente,
de sí tan remontada, que creía
que a otra nueva región de sí salía...⁴³⁶

(vv. 423-434)

⁴³⁵ *O.C.*, t. I, p. 343.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 346.

Contrariamente a la pirámide de sombra, ésta se eleva audaz sin provocar la burla de los astros. No obstante, hay algo que no encaja en la comparación que siempre se ha hecho de estas pirámides de *El sueño* con las dos pirámides superpuestas de la tradición filosófico-científica: que las dos tienen su base en la tierra, tanto la pirámide sombría como la pirámide mental, y los vértices de ambas apuntan hacia el cielo. Luego, pues, son un paralelo de las dos pirámides egipcias y se justifica plenamente el parangón que hace Sor Juana, distinguiéndose sólo en su origen y en su composición (una es la sombra de la tierra, y la otra es la llama del espíritu humano).

Pascual Buxó, como muchos después de la anotación de Karl Vossler, atribuye a Kircher la imagen de las pirámides superpuestas y describe esa versión:

Importa observar que, en el grabado de Kircher [en *Musurgia universalis*], una oscura "pyramis terrarum", cuya base se asienta en lo bajo de la naturaleza, se eleva hasta tocar con su punta lo más alto de la jerarquía angélica, en la cual se asienta -a su vez- la base de una "pyramis lucis" que desciende hasta la planta de la pirámide de la tierra.⁴³⁷

Las pirámides de Egipto, a su vez, son comparadas por Sor Juana con las especies intencionales del alma:

...que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta
y a la Causa Primera siempre aspira...⁴³⁸

(vv. 404-408)

Álvarez de Lugo, citando a San Isidoro, recuerda que la etimología de "pirámide" es *pyr*, y que...

⁴³⁷ *Op. cit.*, p. 43.

⁴³⁸ *O.C.*, t. I, p. 345.

...en lengua griega es lo mismo que fuego, y la forma que guarda una pirámide (de quien se deriva el adjetivo *piramidal*) es parecida a una llama.⁴³⁹

En efecto, tal es la idea platónica de la pirámide en el *Timeo*:

...En todo esto es necesario que la figura que tiene las caras más pequeñas sea por naturaleza la más móvil, la más cortante y aguda de todas en todo sentido... Sea, pues, según el razonamiento correcto y el probable, la figura sólida de la pirámide elemento y simiente del fuego...⁴⁴⁰

El mismo Góngora alude a la pirámide como llama en las *Nenias en la muerte de D. Philippe III*, citadas por Ciocchini:

Suspenda, y no sin lágrimas tu paso,
oh, peregrino errante,
este Augusto depósito, este vaso,
émula su materia del diamante,
su forma de la más sublime llama
que a egipcio construyó bárbara fama.⁴⁴¹

En el ámbito de la emblemática, César Ripa, por ejemplo, representó a la filosofía como una mujer cuyo vestido simula una pirámide escalonada:

Vestía ropas de sutilísimo hilo, trabajadas con raro y excelente artificio, siendo de materia indisoluble y (según dijo) tejidas por su mano; pareciendo además, como las imágenes ahumadas, ligeramente oscurecidas por las sombras que el tiempo y la vejez depositaran en ellas. En la extremidad del vestido se veía distintamente una *Pi* Griega, y en su parte más alta estaba inscrita una *Theta*; entre una y otra letra, a manera de escala, surgían esculpidos algunos escalones a través de los cuales desde la última letra hasta la primera se ascendía.⁴⁴²

⁴³⁹ *Op. cit.*, p. 62. También cita marginalmente a Titelmans, *De Coelo et mundo*, cap. 31.

⁴⁴⁰ *Diálogos...*, *Timeo*, 56 a, p. 211.

⁴⁴¹ Ciocchini, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴² *Op. cit.*, p. 418.



Figura 31.- “Filosofía”, Cesare Ripa

La pirámide tiene similitud con la escala: su dirección es ascendente y conlleva el significado de un proceso o un desarrollo.

En las artes plásticas europeas, desde el siglo XIII, las pirámides egipcias se utilizaron como modelo para los monumentos funerarios. Luego pasará lo mismo en el Renacimiento, nos dice Rudolph Wittkower:

El resurgir egipcio del siglo XIII duró relativamente poco. Cuando este fenómeno se dio de nuevo en el siglo XV tuvo efectos más duraderos. Elementos del arte egipcio -sobre todo pirámides, obeliscos y esfinges- se incorporaron a los estilos del Renacimiento y el post-Renacimiento. Estos accesorios egipcios tenían todas connotaciones funerarias y pronto se convirtieron en partes importantes de las tumbas.⁴⁴³

No es extraño, pues, que en la *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna veamos que Polifilo, perdido en medio de una oscura selva, se tope con una pirámide en lugar de una escala, como le

⁴⁴³ Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos, p. 249.

sucede a Dante. En el libro de Mario Calvesi sobre este libro emblemático, se describe el encuentro con la pirámide:

A questo punto Polifilo, "*levando gli occhi inverso quella parte ove gli nemorosi [boscosi] colli appariano coniugarsi*", vede "*in longo recesso [a grande distanza] una incredibile altecia in figura de una torre overo de altissima specula [torre di avvistamento, altura], appresso et una grande fabrica ancora imperfectamente apparendo, pur opera et structura antiquaria*"... Polifili si indirezza verso la fabbrica... comincia a intravedere l'obelisco che corona l'enorme edificio, sopravanzando in altezza i monti. L'edificio è una "*semiruta structura de candido marmo de Paro*". Consta di una facciata con un colonnato e una porta, nonché una scala sulla destra, sopra di essa siede uno zoccolo che sostiene un "*immensa et terribili pyramide*"... La piramide ha 1410 gradini ed è ornata da una gigantomachia.⁴⁴⁴

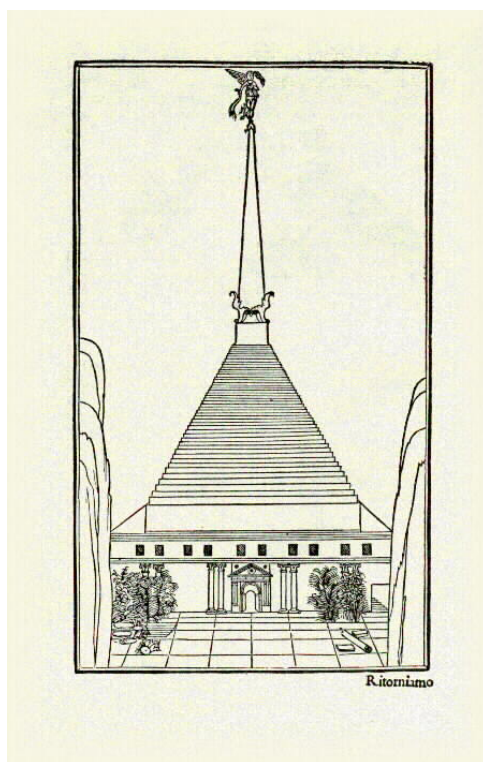


Figura 32.- Pirámide en la Hypnerotomachia Poliphili, Colonna

⁴⁴⁴ Calvesi, *op. cit.*, p. 69. Más adelante dice Polifilo de la costumbre de los ricos y poderosos de erigirse pirámides por tumbas: "O execrable et sacrilega barbarie, come hai expoliabunda invaso la più nobile parte dil pretioso tesoro et sacrario latino et l'arte, tanto dignificata, al praesente infuscata da maledicta ignorantia perditamente offensa?" (*ibid.*, p. 70). Sor Juana dirá como él: "...bárbaros jeroglíficos de ciego / error.." (vv. 381-382).

En la emblemática hispánica, también aparece frecuentemente la pirámide. En las *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda, por ejemplo, el obelisco tiene forma de una delgada pirámide coronada por una esfera. Dicha esfera simboliza al Sol, que la ilumina sin que ésta produzca sombra alguna, es decir, en un sentido sacro, no dan ellas sombra de mezquinos intereses. Dice Núñez de Cepeda:

Con facilidad desvanecerá las nieblas de los respetos humanos el que se acostumbrare a obrar por los divinos. La tierra, que tiene al sol por cénit, no permite que los cuerpos interpuestos hagan sombra, y el que sella sus obras con la gloria de Dios, les aumenta el mérito, y quita las sombras de imperfecciones con que puedan mezclarse. Manlio Matemático, en la punta de la aguja que estaba fija en el campo Marcio, sobrepuso un globo de oro, que aumentaba la luz del espacio y recogía en sí la sombra de la pirámide [el mote es *Colligit umbram*], artificio que dio materia a esta empresa. Cuando la intención sube recta, como la aguja, y tiene por remate el orbe de la divinidad, las sombras todas se desvanecen, y las buenas obras despiden de sí nuevos resplandores.⁴⁴⁵

No obstante, aunque esta pirámide luminosa de la mente humana tenga su base en el mundo sublunar, donde está quien sueña, hay otra pirámide luminosa implícita en *El sueño* de Sor Juana: la iluminación "cierta", y "judiciosa" del sol matutino. De aceptar esta interpretación, podríamos ver entonces cabalmente *El sueño* como el entrecruzamiento de dos pirámides opuestas: la luminosa y la sombría en el plano cósmico, y de dos pirámides iguales en el plano espiritual: la de la mente y la del Sol, trasunto divino, ambas de luz. La multiplicación es un rasgo propio del Barroco, y Sor Juana ya comienza comparando la pirámide mental con las de Egipto y colocando este pasaje en la parte media del poema (vv. 423-434), que comienza con la pirámide de sombra (vv. 1-4) y termina con la luz del Sol (vv. 967-975). La parte media exacta, por ejemplo, está ocupada por la "Esfera" del mundo:

...(bota la facultad intelectual
en tanta, tan difusa
incompreensible especie que miraba
desde el un eje en que librada estriba

⁴⁴⁵ Rafael García Mahiques, *op. cit.*, p. 56.

la máquina voluble de la Esfera,
al contrapuesto polo)...⁴⁴⁶
(vv. 482-487)

La "nivelada simetría" de la pirámide mental, que nace de la durmiente cuando la sombra de la noche "dimidiaba", nos habla, sí, de su imagen emblemática, pero además del número y la forma en un sentido claramente platónico.

⁴⁴⁶ O.C., t. I, p. 547.

XII. "Nel troppo lume suo viene a celarsi"

La vista del alma es obnubilada por el resplandor del Sol y, herida, se asemeja al entendimiento, que zozobra ante el espectáculo del universo. La figura de comparación es, desde luego, Ícaro, cuyas lágrimas anegan su "visiual alado atrevimiento" en los versos 395 a 515:

...Mas como al que ha usurpado
 diuturna obscuridad, de los objetos
 visibles los colores,
 si súbitos le asaltan resplandores,
 con la sobra de luz queda más ciego
 -que el exceso contrarios hace efectos
 en la torpe potencia, que la lumbre
 del Sol admitir luego
 no puede por la falta de costumbre-,
 y a la tiniebla misma, que antes era
 tenebroso a la vista impedimento,
 de los agravios de la luz apela,
 y una vez y otra con mano ceta
 de los débiles ojos deslumbrados
 los rayos vacilantes,
 sirviendo ya -piadosa medianera-
 la sombra de instrumento
 para que recobrados
 por grados se habiliten,
 porque después constantes
 su operación más firmes ejerciten...⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ *Ibid.*, t. I, pp. 347-348. Sor Juana emplea a lo divino el tópico en el villancico 301 a San José (*id.*, t. II, p. 145):

Para no ver el Preñado,
 José, que le daba enojos,
 de María, los dos ojos
 ha cerrado.

Si dicen que en el empleo
 de mi Esposa falta fe,
 nunca estoy más ciego
 que cuando veo.

Viendo Dios que eran despojos
 sus ojos, de su sentir,
 hízole dormido abrir

(vv. 495-515)

El fenómeno óptico del deslumbramiento, ya descrito físicamente por Aristóteles, tiene un valor simbólico en el plano espiritual: el resplandor divino supera a la "torpe potencia" humana. Para los neoplatónicos esto tiene una significación especial. Tiene que ver con el "Dios velado" de Nicolás de Cusa y lo vemos en el deslumbramiento de Dante al mirar el Paraíso. Edgar Wind cita el siguiente fragmento de *De visione Dei*:

...¡Oh rostro maravilloso, cuya belleza son incapaces de admirar aquellos que llegan a verla! El rostro de todos los rostros está velado en todos los rostros y sólo es visto en un enigma. No se encuentra desvelado hasta que uno ha penetrado, más allá de todas las visiones, en un estado de profundo silencio en el que no queda nada para imaginar o conocer un rostro. Porque en tanto que no se alcanza esa oscuridad, esa nube, esa negrura, es decir, esa ignorancia en que aquél que busca tu rostro entra cuando trasciende todo conocimiento y entendimiento, hasta entonces, tu rostro sólo puede alcanzarse velado. Esa misma oscuridad, sin embargo, demuestra que es en esa trascendencia de todos los velos donde se encuentra presente el rostro... Y cuanto más densamente se siente la oscuridad, más verdadero y cercano es el acercamiento -en virtud de esa oscuridad- a la invisible luz.⁴⁴⁸

Para ejemplificar poéticamente esta coincidencia de contrarios, Wind cita dos versos de Dryden:

Thy throne is darkness in the abyss of light,

tantos ojos...

Y petrarquistamente en la glosa 142 (*id.*, t. I, pp. 273-274):

Cuando el Amor intentó
hacer tuyos mis despojos,
Lysi, y la luz me privó,
me dió en el alma los ojos
que en el cuerpo me quitó.
Díome, para que a adorarte
con más atención asista,
ojos con que contemplarte;
y así cobré mejor vista
aunque cegué de mirarte...

⁴⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 221-222. La cita de Cusa en *De visione Dei* está en vi, "*De visione faciali*".

A blaze of glory that forbids the sight.⁴⁴⁹

Entre los emblemistas españoles, Antonio de Lorea atribuye esta actitud a David, comparando su comportamiento mezquino con el abstigente de Urías. Ambos, simbolizados por dos águilas o por un águila y David, según la edición. Se muestran uno mirando al Sol de frente, y el otro guardando el rostro.⁴⁵⁰



Figura 33.- "Non omnis unus", Lorea

Marie-F. Tristan recoge el tema de la complementación entre la luz y la sombra en diversos emblemas del siglo XVI italiano:

...comme en toute chose on apprend à apprécier les avantages de chaque inconvénient, à savoir que le bien ne va pas sans le mal ni la lumière sans l'ombre. C'est bien ce que signifie la devise de Marie de Médicis avec une chute d'eau et la sentence DE MI CAIDA MI ALBOR, cést aussi ce qu'enseigne le cadran solaire que sans l'ombre unie à la lumière perdrait tout utilité (COMES LUMINIS UMBRA, ou IL RAGGIO NON MI VAL SE

⁴⁴⁹ *The Hind and the Panter*, I, 66 ss., citado en *ibid.*, n. 13. Georgina Sabat de Rivers, en *El "Sueño" de SJIC...*, p. 89, se refiere a Ovidio (*Met.* II, vv. 180-181) para comentar la figura de Ícaro en el poema de Sor Juana:

...et subito genua intremuere timore
suntque oculis tenebrae per tantum lumen orbortae.

Traduzco libremente: "y de pronto tenía trémulas de miedo las rodillas y por tanta luz, privados de ella y en tinieblas los ojos..."

⁴⁵⁰ Mínguez Cornelles, *op. cit.*, p. 100. Como ya dije, la obra de Lorea es *David pecador. Empresas morales politico-cristianas*, "David penitente", Madrid, 1674.

MANCA L'OMBRA); mais on peut citer également la lumière qui éblouit si elle n'est tamisée (NISI CUM DEFECERIT SPECTATOREM NON HABET, ou NEL TROPPO LUME SUO VIENE A CELARSI), ou encore l'escarboucle dont l'éclat est rabaissé par les ténèbres (IN TENEBRIS CLARIUS, ou AMAT OBSCURUM), et le cristal qui a son ombre comme n'importe quel corps opaque (E' TUTTO LUCE E PUR NON E SENZ'OMBRA).⁴⁵¹

Como vemos, los emblemas relativos al deslumbramiento o a la mutua correspondencia entre luz y sombra tienen un paralelo en los emblemas relativos a la caída. En su comentario al emblema del obelisco-pirámide, Núñez de Cepeda habla de la caída de la recta intención del prelado:

Cualquier pasión desordenada es sombra que oscurece el cristal puro de la recta intención... con que a manera de huracán y viento furioso le despoja impensadamente de sus mayores riquezas. Trastornado, con ímpetu las vasas de la recta intención desploma, y da en el suelo con el palacio eminente de las virtudes.⁴⁵²

También Sor Juana ha aludido antes en *El sueño* al atrevimiento vano de los astrólogos, cuya connotación está también en el cegato murciélago como símbolo del filósofo de lo arcano.

⁴⁵¹ *Op. cit.*, p. 53.

⁴⁵² García Mahiques, *op. cit.*, p. 55. Ver figura 2.

XIII. La nave

El alma así obnubilada zozobra como una nave en la tormenta. Su discurso, apenas calmado, se acoge al buen consejo o "cuerda refleja":

...Las velas, en efecto, recogidas,
que fió inadvertidas
traidor al mar, al viento ventilante
-buscando, desatento,
al mar fidelidad, constancia al viento-,
mal le hizo de su grado en la mental orilla
dar fondo, destrozado,
al timón roto, a la quebrada entena,
besando arena a arena
de la playa el bajel, astilla a astilla,
donde -ya recobrado-
el lugar usurpó de la carena
cuerda refleja, reportado aviso
de dictamen remiso...⁴⁵³

(vv. 560-574)

En sus *Emblemas regio-políticos*, Juan de Solórzano también alude a la reflexión como único modo de salvarse del naufragio:

Immersam ponto firmat gravis Anchora puppim,
et Bolis equoreum nautica tentat iter.
Ut Regni fluctus superet bene tuta carina,
Anchoraius sistat: Consoliumque Bolis.⁴⁵⁴

⁴⁵³ O.C., t. I, p. 349.

⁴⁵⁴ González de Zárate, *op. cit.*, p. 64, y en la edición de 1653, pp. 358-359. El comentario de Solórzano cita profusamente a Tácito. La traducción del epigrama que incluye González de Zárate en su edición dice: "Ancora firme asegura / La popa que el cristal baña. / Y con la sonda asegura / Del buen piloto la maña / Ver del paraje la hondura. / Si quieres que tu baxel / Supere del mar las ondas, / En la tormenta crüel / Dante los consejos sondas / La justicia áncora fiel".



Figura 34.- “Firmis haerendum”, Solórzano y Pereira

Símbolo de la Iglesia o del Estado, la nave peligra si no hay sensatez en quien la conduce. Lo mismo dice Sebastián Covarrubias en su emblema 32 de la segunda centuria:

Si con fortuna prospera, engolfado,
El viento en popa, crece de manera,
Que las velas ensene demasiado,
O el vaxel de alto borde, o la galera;
Cogelas el Piloto recatado
Dexando a la que llaman Ceuadera.
Tu que en tierra nauegas, mar bonança,
Coge las alas, teme la mudança.⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ *Op. cit.*, p. 132.

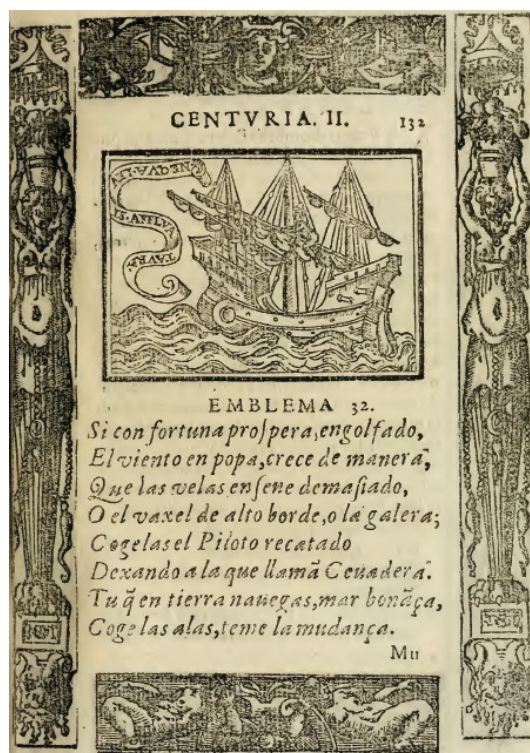


Figura 35.- “*Ne qua levis effluat aura*”, Sebastián de Covarrubias

Por su parte, Saavedra Fajardo ya no previene, sino que remedia la adversidad en su empresa 37:

Por no salir de la tempestad, sin dexar en ella instruido al Principe de todos los casos adonde puede traerle la fortuna adversa, representa esta empresa la elección del menor daño, quando son inevitables los mayores: asi sucede al Piloto, que perdida ya la esperanza de salvarse, oponiendose a la tempestad, o destrejando con ella, reconoce la costa, y da con el baxel en tierra, donde si pierde el casco, salva la vida, y la mercancia. Alabada fue en los romanos la prudencia con que aseguraban la conservacion propia, quando no podia oponerse a la fortuna.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ *Op. cit.*, t. I, p. 333.



Figura 36.- "Minimum eligendum", Saavedra Fajardo

Según García Mahiques, el comentarista de Núñez de Cepeda, el símbolo de la nave fue muy común entre los emblemistas. Juan de Borja la hace llegar al puerto envuelta en llamas. Desde la Antigüedad ha simbolizado al alma (*Salmo 107*) en su travesía por la vida.⁴⁵⁷

Santiago Sebastián coloca este ícono entre los elementos, ligado al Agua, en la iconografía novohispana:

Conectado con el Agua está el tema de la Nave. El grandísimo grabado de Tomassini con el *Triumphus Ecclesiae* (Roma, 1602) fue utilizado varias veces a ambos lados del Atlántico con la espectacular nauaquia de la "*Navis mysticae contemplationis*" (con Pedro al timón y una tripulación de Santos, Apóstoles y Doctores iluminados por el Espíritu Santo, Cristo que vigila el palo mayor y la Virgen sobre la vela) remolcando las chalupas de los judíos, reyes y emperadores prisioneros, que derrota a la "*Navis herticorum*" y a la "*Navis scismaticorum*". A la victoriosa nave de la Iglesia se añade la nave de la salvación como atributo de la Virgen en la iconografía de la Inmaculada y de la Divina Pastora (María es nave de salvación para los fieles errantes en el

⁴⁵⁷ *Op. cit.*, p. 62. En la edición de 1689, pp. 141-169.

mar proceloso de la vida). Las órdenes religiosas también están representadas a veces con la metáfora naval: así vemos a san Ignacio y san Francisco Javier en la proa de una Nave de los Jesuitas, con san Luis Gonzaga en popa. A la Barca de la Vida se le contraponen la Barca de la Muerte. Y habría que hablar finalmente del Arca de Noé, representada ingeniosamente por [Cristóbal] Villalpando como un galeón español (1689).⁴⁵⁸

En *El sueño* el alma, como nave (habría que recordar el *currus animae* de Ficino), es conducida por el discurso, quien protagonizará en lo sucesivo el poema hasta el despertar.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ *El Barroco...*, p. 12.

⁴⁵⁹ La identificación del alma con la nave, que la conduce como un vehículo al puerto final, tiene una larga tradición hispánica. Lope de Vega, en su "Auto del Viaje del Alma", incluido en *El peregrino en su patria*, pone estas palabras en boca del alma (*Obras de Lope de Vega. Autos y coloquios*, I, p. 6):

Mi Memoria y Voluntad,
llegada es ya la ocasión
de mi nueva embarcación
a la gloriosa ciudad
de la celestial Sión.
Ya es el tiempo de embarcar,
porque es forzoso pasar
por mi patria esclarecida
el mar de la humana vida,
que es un peligroso mar.

Juan Eusebio Nieremberg se vale de la misma alegoría en *De la diferencia entre lo temporal y eterno, Obras escogidas*, p. 248: "Cuando uno hace una jornada peligrosa, busca en ella la seguridad que puede. Quien se embarca para las Indias, si puede ir en un navío bien pertrechado y fuerte, no se embarcará en uno carcomido y quebrado. Camina al Cielo lo más seguro que puedas, y créeme que no hay embarcación más segura que la Cruz de Jesucristo, la humildad y la mortificación."

XIV. La cadena

Arthur O. Lovejoy nos explica la idea de la cadena universal, que parte de la filosofía griega, se consolida en el pensamiento medieval y llega hasta el siglo XVIII, con secuelas estéticas aún en el romanticismo. En la filosofía de la Contrarreforma, la obra de un polemista jesuita, el cardenal Bellarmino (1542-1621), contiene -en su *De ascensione mentis in Deum per scalas creaturarum*- la esencia de la interpretación barroca de esta vieja idea. Dice Lovejoy del pensamiento de Bellarmino, contrastándolo con el ascetismo de Bernardo de Claraval y con la vertiente mística de la misma Contrarreforma, representada por San Juan de la Cruz:

...no se saca la conclusión a que todas las cosas parecen tender, sino más bien la contraria: el hombre no debe ocuparse de perseguir la complejidad y la riqueza de detalles de la naturaleza ni de naturaleza humana mediante la investigación científica, ni siquiera de la imitación de la "obra divina que mayor admiración merece" mediante la representación artística de su inagotable diversidad. Lo que le incumbe sigue siendo el Uno y no lo Múltiple. Pues todos "los diversos bienes que se encuentran repartidos entre las cosas creadas se encuentran aunados en Dios"... la principal función de la criaturas consiste en recordarnos su propia transitoriedad e insuficiencia, o bien servir de símbolos sensibles de los atributos extrasensibles de la deidad...⁴⁶⁰

No sólo en una ocasión alude Sor Juana a la gran cadena del ser. En la *Respuesta a Sor Filotea* lo hace con gran claridad, y ya la hemos citado en capítulos anteriores. En *El sueño*, el tópico ocupa del verso 617 al 756, y comprende como eslabones de esa cadena al hombre, a la fuente y a la flor. Los versos que siguen (757 a 926) son el corolario del intento de conocer la

⁴⁶⁰ *La gran cadena del ser*, p. 116. La cita que comenta Lovejoy de Bellarmino es la siguiente: "Aunque la mera multitud de las cosas creadas sea en sí misma hermosa, y una prueba de la multiforme perfección del único Dios, todavía más hermosa es la variedad que aparece en la multiplicación, y eso nos conduce más fácilmente al conocimiento de Dios; pues no es difícil para un sello hacer muchas impresiones exactamente iguales, pero variar las formas hasta casi el infinito, que es lo que Dios ha hecho en la creación, esto es en verdad una obra divina y la más merecedora de admiración. Paso de largo los géneros y las especies, sobre los que todo el mundo está de acuerdo en que son enormemente variados y distintos... Elevo luego mi alma, la mirada de mi entendimiento, hacia Dios, en quien están las Ideas de todas las cosas y desde quien, como desde una fuente inagotable, brota esta casi infinita variedad: pues Dios no pudo haber impreso esas innumerables formas sobre las cosas creadas a menos que haya guardado del modo más eminente y sublime sus Ideas o modelos en las profundidades del propio Ser.", pp. 115-116.

naturaleza a partir de los individuos: las tareas de Hércules, la temeridad de Faetón y la *némesis* o el castigo a la transgresión. Para ella, como para los filósofos medievales, todas las ciencias conducen a la teología.

La descripción misma del hombre como la estatua del sueño de Nabucodonosor parte de la noción de eslabonamiento de diversos grados del ser. La fuente representa el mundo mineral y la flor, el vegetal:

...De esta serie seguir mi entendimiento
 el método quería,
 o del ínfimo grado
 del sér inanimado (menos favorecido,
 si no más desvalido,
 de la segunda causa productiva),
 pasar a la más noble jerarquía
 que, en vegetable aliento,
 primogénito es, aunque grosero,
 de Thetis -el primero
 que a sus fértiles pechos maternos,
 con virtud atractiva,
 los dulces apoyó manantiales
 de humor terrestre, que a su nutrimento
 natural es dulcísimo alimento...⁴⁶¹

(vv. 617-632)

Y en su descripción poética del arco triunfal en honor del marqués de la Laguna, Sor Juana presenta a Neptuno, "Monarca del Agua", sobre el mar mugiente y sumiso...

...sustentando en la espalda cristalina
 tanta de la República Marina,
 festiva copia, turba que nadante
 al árbitro del mar festeja amante,
 y en formas varias que lucida ostenta,
 las altas representa
 virtudes, que en concierto eslabonado
 flexible forman círculo dorado,
 que sirve en un engarce y otro bello

⁴⁶¹ O.C., t. I, pp. 350-351.

de esmaltada cadena al alto cuello...⁴⁶²
(vv. 85-94)

Sebastián Covarrubias, en su emblema 45, primera centuria, representa el círculo del ser sostenido en el cielo por un ángel. El texto dice:

El cielo, el fuego, el aire, el agua, y tierra
Y éste todo, de quanto esta criado,
Amor lo rige, amor lo abre y cierra,
En un vinculo dulce, encadenado,
Y quando uno á otro haze guerra,
Queda el vencido siempre mejorado;
Pues el uno en el otro se conuierte,
Sacando vida, de la mesma muerte.⁴⁶³

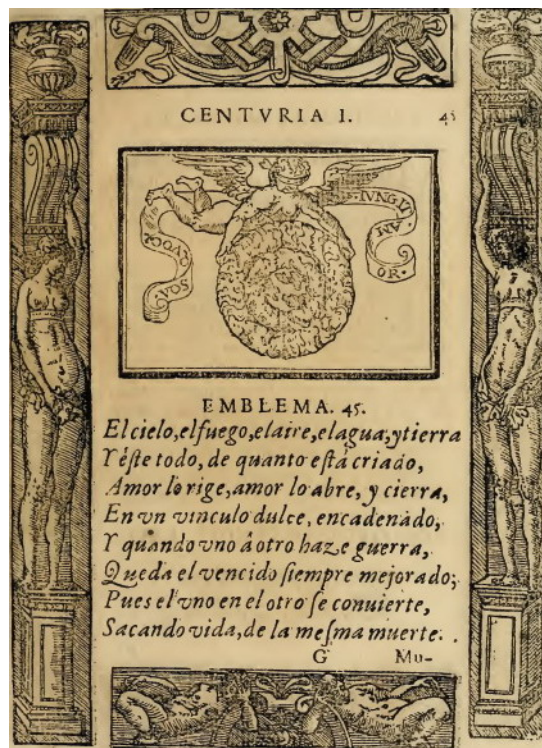


Figura 37.- “Vos quoque iungit amor”, Sebastián de Covarrubias

⁴⁶² O.C., t. IV, p.404-405.

⁴⁶³ Op. cit., p. 45.

La imagen que describe Sor Juana en el *Neptuno alegórico*, sin embargo, parece tomar la idea o *res significans* de Covarrubias y la imagen o *res picta* del emblema 41 de Alciato, que representa al tritón rodeado de un uroboros sobre las ondas marinas. Este emblema lo dedica Alciato a la inmortalidad que se alcanza por el estudio de las letras.⁴⁶⁴



Figura 38.- “*Ex literarum studiis immortalitatem acquiri*”, Alciato

En *El sueño* la cadena se describe minuciosamente y sirve de base para que el discurso poético transite del "compuesto triplicado" o "bisagra engarzadora" que es el hombre, al individuo mineral del arroyo o fuente y al vegetal de la flor. Cúspide de la creación terrenal, el

⁴⁶⁴ En la edición facsimilar alemana de Andreas Alciatus, *Emblematum Libellus*, p. 98, aparece el epigrama latino:

Neptuni tubicen, cuius pars ultima cetum,
Aequoreum facies indicat esse Deum,
Serpentis medio Triton comprehenditur orbe,
Qui caudam inserto mordians ore tenet,
Fama uiros animo infignes praeclaraque; gesta
Porsequitur, toto mandat et orbe legit.

Daza Pinciano traduce: "Tritón que es de Neptuno trompetero, / Medio hombre y medio pez, está cercado / De una serpiente que por lo postrero / Tiene su cola asida de un bocado. / La Fama favorece a el hombre entero / En letras, y pregona así su estado, / Que le haze retumbar hasta que asombre / La tierra y el mar con gloria de su nombre.", edición de Mario Soria de los *Emblemas*.

hombre como microcosmos lo vemos en *Homo, microcosmus, hoc est, Parvus mundus, macrocosmo...*, de Martin Meyer.⁴⁶⁵



Figura 39.- “Parvus mundus”, Gerard de Jode y Laurentius Haechtanus

De este modo, en la cadena se entretrejen dos imágenes simbólicas frecuentes en el Barroco: la fuente y la rosa. La aparición de Aretusa como fuente en la poesía del Siglo de Oro ha sido estudiada por Georgina Sabat de Rivers en relación con esta mitologización que Sor Juana hace del mundo mineral en la gran cadena del ser.⁴⁶⁶ Como tópico, la fuente emerge en varias partes de la obra de Sor Juana. En *El Divino Narciso* la fuente es un figura relevante: es el agua del bautismo, el seno de María al concebir, la Naturaleza Humana en la que Dios encarna y, finalmente, la misma Eucaristía. Por ejemplo, como el bautismo:

⁴⁶⁵ Este emblema de Gerard de Jode, en el libro de Laurentius Haechtanus, *Microcosmus. Parvus mundus*, de 1579, precede y es modelo de las representaciones de Fludd y Kircher con el mismo tema.

⁴⁶⁶ *Op. cit.*, pp. 96-98.

...vamos a buscar
la Fuente en que mis borrones
se han de lavar...⁴⁶⁷

(vv. 269-271)

O simbolizando a la Virgen María:

...¿Cómo? Siguiendo mis plantas,
y llegando a aquella Fuente,
cuyas cristalinas aguas
libres de licor impuro,
siempre limpias, siempre intactas
desde su instante primero,
siempre han corrido sin mancha,
Aquésta es de los Cantares
aquella Fuente Sellada,
que sale del Paraíso,
y aguas vivíficas mana.
Éste, el pequeño raudal
que, misterioso, soñaba
Mardoqueo, que crecía
tanto, que de su abundancia
se formaba un grande Río,
y después se transformaba,
en Luz y en Sol, inundando
los campos de su pujanza...⁴⁶⁸

(vv. 1114-1132)

En el villancico 289 representa a las almas que corren presurosas al golfo, que es Cristo (y esto, dicho sea de paso, recuerda la hidrografía mexicana):

A alegrar a mi Niño
van hoy las Almas,
con razón pues en ellas
están sus gracias...

...cual Fuente presurosa
que, con plantas de plata

⁴⁶⁷ *O.C.*, t. III, pp. 31-32.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, pp. 53-54.

o plumas de cristales,
camina o vuela al Golfo en que descansa...⁴⁶⁹

La fuente, en su forma mitológica de Aretusa, simboliza en *El sueño* también la bajada a los infiernos en busca de la primavera y la fertilidad, es decir, de Proserpina. La significación rebasa la mera anécdota mitológica para convertirse, culturalmente, en un símbolo del mundo elemental como potencia universal. El curso accidentado de la fuente reproduce, asimismo, la ruta del alma en su afán de conocimiento:

...quien de la fuente no alcanzó risueña
el ignorado modo
con que el curso dirige cristalino
deteniendo en ambages su camino
-los horrorosos senos
de Plutón, las cavernas pavorosas
del abismo tremendo,
las campañas hermosas,
los Elíseos amenos...⁴⁷⁰

(vv. 712-720)

La flor a su vez, es otro símbolo de las fuerzas elementales. Ya vimos que en el emblema de Sambuco, donde aparece la Diana de Éfeso con sus múltiples ubres, en una mano tiene un par de alas y en la otra la rosa, heraldo de la materia orgánica.⁴⁷¹ En *El sueño*, Sor Juana comienza hablando genéricamente de la flor para referirse al mundo vegetal y sus misterios, pero más

⁴⁶⁹ *Id.*, t. II, pp 123-124.

⁴⁷⁰ *Id.*, t. I, p. 353.

⁴⁷¹ Mario Praz, *Imágenes...*, p. 32. Los *Emblemata* de Sambuco (Amberes, 1564), tienen el siguiente epigrama en este emblema:

Illa tibi effigies monstrabit dextra, manusque
Accipitre aërio provida templa Deum.
Altera pars gravis est elementis atque caducis,
Et Vestae templo quae tibi Terra siet.

Elías Trabulse ha estudiado recientemente los villancicos a Santa Catarina de Sor Juana en relación con la alquimia. En su ensayo "La Rosa de Alejandría: ¿Una querrela secreta de Sor Juana?", incluido en las memorias del *Homenaje Internacional a Sor Juana de 1994, Y diversa de mí misma...* Ahí dice: "Sor Juana estructuró sus *Villancicos* como el itinerario de la Gran Obra alquímica, o sea el trayecto que va del nacimiento a la resurrección, y de ahí a la consumación del matrimonio alquímico... equipara la Rosa, la Estrella y la Luna con Santa Catarina, y al Sol con Dios. Así queda consumado el acto final, es decir el *coniunctio* de los alquimistas...", p. 213.

adelante alude a su *pompa escarolada* que se forma de la multiplicación de *una y otra "hija"* (hoja), así como a la Cipria Diosa cuya sangre la tiñe de rojo; por tanto, se trata de la rosa.⁴⁷² Julián Gállego identifica diversos significados de la rosa y de otras flores en la pintura del Siglo de Oro.⁴⁷³ La rosa, según Gállego, puede ser símbolo del amor o del silencio y pertenece, con las demás flores, a la cultura de las empresas.⁴⁷⁴ La organización de *El sueño* culmina intencionadamente la cadena universal con estos ejemplos simples del inmenso catálogo de la creación. Glosando el pensamiento de Nicolás de Cusa al comentar el *pathos* de la postura platónica de Máximo de Tiro -la invocación del dios oculto-, Edgar Wind observa:

El *De pace seu cocordantia fidei* de N. de Cusa está en gran parte lleno de un razonamiento similar. Argumentaba que, aunque sea indispensable para una mente finita, no hay imagen o ritual finitos que sean adecuados para representar lo infinito. Pero el reconocimiento de que "entre lo finito y lo infinito no hay medio" no debiera sólo poner humildad en el creyente, sino proporcionarle una clave para la paz religiosa; porque al mismo tiempo que todas las religiones coinciden en reconocer el infinito, sólo surgen diferencias en cuanto surge lo finito. *Uno religio in rituum varietate*. Las perfecciones finitas de cada rito, que son la causa de su colisión con otros ritos, esconden e implican una perfección infinita, de la cual son símbolos limitados. "Los signos varían, pero no lo significado".⁴⁷⁵

Esta es la idea que subyace en el desenvolvimiento de *El sueño* a lo largo de los eslabones que forman el mundo: el infinito está en lo finito, pero es inaprehensible a cabalidad al través de la finitud.

⁴⁷² Algunos ejemplos de la aparición de este tópico tan frecuente en la poesía renacentista y barroca, los recoge Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁴⁷³ *Op. cit.*, pp. 236-237.

⁴⁷⁴ En la poesía de Sor Juana, la rosa figura como la Virgen en el romance 53 (vv. 1-4) y en los villancicos 206 (la rosa mexicana y la de Castilla, vv. 3-4) y 209 (vv. 1 y 4); también es ejemplo de la "forma" y se compara con la humana arquitectura en el soneto 147; es símbolo del pasar del tiempo en el soneto 148 o sinónimo del concepto en las décimas 129. *O.C.*, t. I y II.

⁴⁷⁵ *Op. cit.*, p. 221.

XV. Alcides y Faetón

La aventura del conocimiento se antoja, entonces, una hazaña desmedida, tan imposible y espeluznante como pretender emular a Atlante o a Alcides:

...¿cómo en tan espantosa
 máquina inmensa discurrir pudiera,
 cuyo terrible incomfortable peso
 -si ya en su centro mismo no estibara-
 de Atlante a las espaldas agobiara,
 de Alcides a las fuerzas excediera;
 y el que fué de la Esfera
 bastante contrapeso,
 pesada menos, menos ponderosa
 su máquina juzgara, que la empresa
 de investigar a la Naturaleza?...⁴⁷⁶

(vv. 770-780)

Correspondiendo a la tradición hispánica, Sor Juana se vale de la figura de Hércules en múltiples ocasiones. En *Amor es más laberinto*, Teseo fue discípulo de Hércules y con él venció a las Amazonas:

...de los pulidos mancebos
 que en la juventud de Atenas
 eran de la gala espejos,
 de Hércules me acompañé:
 que más quiso mi ardimiento,
 que preceptores de galas,
 tener de hazañas maestros...⁴⁷⁷

(vv. 530-536)

En la loa para *San Hermenegildo* se invoca el *Non plus ultra* de las Columnas:

⁴⁷⁶ O.C., t. I, p. 354.

⁴⁷⁷ O.C., t. IV, p. 226.

...Aquí, soldados, fijemos
 las Columnas, en señal
 de que es el término extremo
 del Mundo, y que no hay más Mundo
 que el que ha Hércules descubierto...⁴⁷⁸

(vv. 198-202)

En el *Neptuno alegórico*, "Su Excelencia", el marqués, como los reyes de España, es Alcides:

¿Qué más ayuda que un valido Alcides que alivia al Monarca español del peso de la Esfera de tan dilatado gobierno?⁴⁷⁹

(ll. 559-461)

Santiago Sebastián, en su introducción a los *Emblemas* de Alciato, menciona sintéticamente la importancia de este personaje mitológico en la emblemática hispánica:

Ya es conocido cómo el Humanismo tendió a la exaltación de la *Virtus* clásica, de la que Hércules vino a ser el prototipo dentro de los héroes mitológicos. Como Hércules estuvo muy vinculado a España y a sus reyes, fácilmente se comprende que el personaje y sus famosos trabajos se encuentren en palacios como el citado o en el de la Generalidad de Valencia, y que estuvieron en el Palacio del Buen Retiro, en su Salón de Reinos. Y, naturalmente, el medio para la comprensión de estos conjuntos fue el texto de Alciato, que dedicó el emblema 137 a la alegorización de los citados trabajos. Por lo que respecta al palacio Zaporta, se representaron en relieves hasta cinco: luchas con Anteo, con los Centauros, con la Hidra, con el león de Nemea y el robo de los toros de Gerión, todos ellos alusivos a un ciclo herácleo.⁴⁸⁰

Julián Gállego también da cuenta del *Hercule Galois* y el *Hércules español*, de la Compañía de Jesús: empresas que se empleaban en las entradas de los reyes en el siglo XVI. Zurbarán

⁴⁷⁸ *Ibid.*, t. III, p. 104.

⁴⁷⁹ *Id.*, t. IV, p. 369.

⁴⁸⁰ *Op. cit.*, p. 24.

utiliza en su pintura el tema de las Columnas y el *Non plus ultra*.⁴⁸¹ En la emblemática, dice Gállego, el tema fue muy adecuado para la educación del príncipe.⁴⁸²

Desde luego, la tradición tuvo sus avatares en la Nueva España. En el *Túmulo imperial*, Cervantes de Salazar describe la reproducción del emblema de Alciato interpretando su lucha con la Hidra como símbolo del César -Carlos V- venciendo la herejía luterana. A este rey, nos dice Sebastián, se le conoció como el "Nuevo Hércules".⁴⁸³



Figura 40.- "Duodecim certamina Herculis", Alciato

Francisco de la Maza nos relata cómo, a raíz de los arcos triunfales que Sor Juana y Sigüenza y Góngora elevaron para el marqués de la Laguna, el poeta Alonso Ramírez de Vargas -diciendo que Sigüenza se olvidó de este héroe al explotar los que le ofrecía la historia de la gentilidad- erige un arco en festejo a don José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma y de Tula. El motivo son las tareas de Hércules. La octava de ellas es precisamente "Hércules cargando el mundo":

⁴⁸¹ *Op. cit.*, p. 196.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 37.

⁴⁸³ "La emblemática en México", p. 122.

A este intento se pintó una esfera, fiándola Atlante a los hombros de Alcides, en su antiguo traje, pero con los rostros de Su Majestad y de Su Excelencia...⁴⁸⁴

Hay un curioso emblema en Núñez de Cepeda que representa a una hormiguita cargando una enorme esfera. Es la empresa IV y García Mahiques comenta:

Esta vez apela a la Prudencia, la virtud por excelencia del Barroco. La imagen es de lo más comunicativa: una hormiga que arrastra el cosmos sobre sus lomos, y con el mote *Pro munere tanto exiguae vires* -Fuerzas tan exiguas para el oficio.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Francisco de la Maza, *op. cit.*, pp. 137-140. Refiere de la Maza: "El libro es: *Zodiaco ilustre de blasones heroicos girado del sol político, que ocultó en su Hércules tebano la sabiduría mitológica...* México, en la Imprenta de Juan José Guillena Carrascoso, año de 1696." Sor Juana se vale de esta anécdota mítica del mundo sobre los hombros de Hércules para aludir al cuello de la virreina en las seguidillas 80, vv. 33-36 (op. cit. t. I, p. 209):

Es su bien torneado
cándido cuello,
Hércules, pues él solo
sustenta el cielo.

⁴⁸⁵ *Op. cit.*, p. 45. En la edición de 1689, pp. 50-65.



Figura 41.- “Pro munere tanto exiguae vires”, Núñez de Cepeda

Este símbolo del gran peso del oficio pastoral es en *El sueño* representación de la imposible hazaña de abarcar todo el mundo en el acto del conocimiento. Símbolo de prudencia, de conciencia de las propias limitaciones, se hermana con el Faetón del desengaño.

Tema predilectísimo del Siglo de Oro, Faetón protagoniza la *Fábula de Faetonte* de Aldana y la *Fábula de Faetón* de Villamediana. Éste último, nos dice Octavio Paz, da una nuevo enfoque a la utilización poética del mito al acentuar el aspecto reivindicativo de Faetón respecto al ser hijo de Apolo y querer demostrarlo guiando su carro.⁴⁸⁶ Julián Gállego comenta el programa decorativo del "Salón de Reinos" del Palacio del Buen Retiro, probablemente trazado por Velázquez: su tema es Faetón.⁴⁸⁷ Alciato se valió de esta figura mitológica para simbolizar

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, p. 503-504.

⁴⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 194-195.

al mal príncipe, que se pierde perdiendo al reino que gobierna: "Contra los vanos príncipes", traduce Daza Pinciano el mote de este emblema.⁴⁸⁸



Figura 42.- "In temerarios", Alciato

Antonio Gallego Morell explora ampliamente la figuración de Faetón en las artes y letras del Siglo de Oro. Uno de sus significados es, por ejemplo, la confusión doctrinal:

Faetón es una fábula obsesionante y aleccionadora; como tal la presenta también, en su *Philosophia secreta*, el bachiller Pérez de Moya: "Quisieron los poetas dar a entender por esta fábula que Faetón fue vanaglorioso y arrogante y presumiendo de sapientísimo, sin serlo, sembró entre la simple gente muchas confusiones y falsas doctrinas... y también para reprehender a los que saben poco y peor usan de las ciencias..."⁴⁸⁹

En la Nueva España aparece contrapuesto a la figura del Emperador Carlos V en el *Túmulo imperial*. Cervantes de Salazar comenta:

En el pedestal de la columna de la capilla mayor, en el cuadro, estaba Phaetón, cómo por mal gobernar, él y el carro abrasados. El Emperador sentado en otro derecho, guiando los caballos con una vara. Significaba cómo

⁴⁸⁸ Alciato, *Emblemas*, Pról. de Manuel Montero Vallejo.

⁴⁸⁹ *El mito de Faetón en la literatura española*, p. 33.

por regirse a sí César primero, rigió y gobernó prudentísimamente sus reinos y señoríos.⁴⁹⁰

El tema era tan común que aparecía incluso en las piras funerarias de personajes importantes, como la de Don Juan Antonio de Urrutia y Arana, según refiere Francisco de la Maza a partir de la descripción de Fray Antonio Castrillón:

Llevaba pintadas muchas ninfas llorosas, con sonetos en las manos y símbolos de las virtudes del marqués, así como a Faetón "con los caballos precipitados".

La frecuencia de su aparición en la poesía de Sor Juana ya ha sido señalada por Georgina Sabat de Rivers, así como su vinculación con Ícaro, quien también se acerca desafortunadamente al Sol⁴⁹¹ y a quien Alciato emplea en su emblema "De los astrólogos".⁴⁹² Sor Juana nunca censura el atrevimiento de ambas figuras, a las que suele usar comparativamente como un lugar común. En el romance 39, por ejemplo, ambos son simples muletillas para comparar metafóricamente sus respetos por la virreina:

Mi Señora la Marquesa,
aquel divino portento
en que cada parte es un
todo de lo más perfecto,

a cuyas sagradas luces
son, aun los mismos respetos,
Ícaros de mejor Sol,
Faetontes de más incendios...⁴⁹³

(vv. 169-186)

⁴⁹⁰ *Op. cit.*, p. 192. Santiago Sebastián traduce el comentario de Alciato a su emblema "In temerarios": "Así ocurre a muchos reyes que, movidos por una ambición, juvenil, son lanzados hacia los astros por la rueda de la Fortuna, y tras haber provocado grandes desgracias entre el género humano y a sí mismos, pagan después las penas por todos sus crímenes." "La emblemática...", p. 120.

⁴⁹¹ *Op. cit.* pp. 86-96. Señala Georgina la variante que ofrece Sor Juana del mito de Faetón: la insistencia en la temeraria empresa a pesar del fracaso.

⁴⁹² Ver figura 7.

⁴⁹³ *O.C.*, t. I, p. 116.

En *El sueño*, Ícaro figura ya como alegoría del deslumbramiento del alma en los versos 460 al 468, donde el Sol castiga con sus rayos...

...el conñado, antes atrevido
y ya llorado ensayo
(necia experiencia que costosa tanto
fué, que Ícaro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido)-...⁴⁹⁴

Pero puesto al lado de Faetón su intervención es aquí más luminosa poéticamente:

...Tipo es, antes, modelo:
ejemplar pernicioso
que alas engendra a repetido vuelo,
del ánimo ambicioso
que -del mismo terror haciendo halago
que al valor lisonjea-,
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago...⁴⁹⁵
(vv. 803-810)

Faetón e Ícaro son, sin embargo, alusiones al castigo en los versos de *El sueño* que siguen al intento de recorrer la cadena de la creación universal. Tarea de Hércules y gloriosa aunque fallida osadía, su castigo, no obstante, es invitación a repetirla:

...donde el ánimo halla
-más que el temor ejemplos de escarmiento-

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 347.

⁴⁹⁵ *Id.*, p. 355. Góngora -observa Ciocchini (*op. cit.*, p. 61) llamándolo "arte de gobernar el ambicioso timón de sí mismo"- también celebra el atrevimiento de Ícaro en la *Segunda Soledad*, versos que recuerda asimismo Méndez Plancarte en su nota a esta parte de *El sueño* (*id.*, p. 161):

...Audaz mi pensamiento
el cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido
-si no ha dado su nombre a tus espumas-
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.

abiertas sendas al atrevimiento,
 que una ya vez trilladas, no hay castigo
 que intento baste a remover segundo
 (segunda ambición, digo)...⁴⁹⁶

(vv. 790-795)

Al sentimiento de censura o deseo de escarmiento propios de la *némesis*, Sor Juana no muestra nunca afición en su poesía. Menciona, sí, los castigos mitológicos, pero como advertencia de la *hybris*: el desafío a las normas establecidas. No obstante, la transgresión le parece tentadora no sólo en este pasaje de *El sueño*. El valor del atrevimiento como forma de realizar el ser es claro en el soneto 149, donde Sor Juana desprecia el conformismo en el último terceto:

Si los riesgos del mar considerara,
 ninguno se embarcara; si antes viera
 bien su peligro, nadie se atreviera
 ni al bravo toro osado provocara.

Si del fogoso bruto ponderara
 la furia desbocada en la carrera
 el jinete prudente, nunca hubiera
 quien con discreta mano lo enfrenara.

Pero si hubiera alguno tan osado
 que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
 quisiese gobernar con atrevida

mano el rápido carro en luz bañado,
 todo lo hiciera, y no tomara sólo
 estado que ha de ser toda la vida.⁴⁹⁷

Si hiciésemos un recorrido por las menciones que Sor Juana hace del acto de castigar en su poesía, nos encontraríamos con el hecho simpático de que siempre se inclinó por la

⁴⁹⁶ *Id.*

⁴⁹⁷ *Id.*, t. I, p. 279.

benevolencia. Así lo vemos cuando pide en el romance 25 el perdón de un reo -el *Tapado Benavides*- al cumplir un año el hijo del virrey:

Vos sois Príncipe Cristiano,
y yo, por mi estado, debo
pediros lo más benigno,
y Vos no usar lo sangriento.

Muerte puede dar cualquiera;
vida, sólo puede hacerlo
Dios: luego sólo con darla
podéis a Dios pareceros.⁴⁹⁸

(vv. 181-188)

Y en el soneto 207, cuando más que un prurito realmente poético, parece que lo que la anima es extraliterario, pues exhorta a los jueces rehusarse a firmar las sentencias de muerte:

...¡Jueces del mundo, detened la mano!
¡Aún no firméis! Mirad si son violencias
las que os pueden mover, de odio inhumano.

Examinad primero las conciencias:
¡mirad no haga el Juez recto y soberano
que, en la ajena, firméis vuestras sentencias!

Justo al contrario, el emblema 91 de Sebastián de Covarrubias -en la tercera centuria- exhibe a una zorra colgada de un árbol, mientras otra huye al ver la escena. A lo lejos se ve una horca con un hombre colgado. El texto dice:

El que publicamente es castigado,
Paga su culpa, con notoria afrenta,
Y sirve de recuerdo al desalmado,
Que semejante iniquidad intenta,

⁴⁹⁸ *Id.*, p. 78. Este hombre fue condenado a muerte en 1684 por falsificar documentos y usurpar puestos políticos (ver notas de Méndez Plancarte a este romance, p. 397 en *ibid.*). Algo semejante había ocurrido años antes, entre 1640 y 1659, con el personaje aventurero de Gillén de Lampart, medio irlandés y medio gallego, quien estuvo a punto de proclamar la independencia de México nombrándose él mismo Emperador con el proyecto de abolir la esclavitud (*México a través de los siglos*, t. II, pp. 606-610).

En agena cabeça escarmentado
 Huye el peligro, por que haze cuenta
 Que lo que fue de aquel, sera sin duda
 De si, si de proposito no muda.⁴⁹⁹

En su comentario Covarrubias agrega:

Quando se executa una sentencia por algun delito, de ordinario es en publico, y en la plaça, y en día de concurso, porque se haze no solo por pena del malhechor, sino tambien por escarmiento, y exemplo de los demas. Dizen de la zorra que se halla otra muerte y colgada de algun arbol, o de otra parte, al momento huye de aquel lugar.⁵⁰⁰



Figura 43.- “Aliena opprobria saepe absterrent vitiis”, Sebastián de Covarrubias

A este emblema parece aludir Sor Juana cuando dice en *El sueño*, después de detenerse en la figura de Faetón:

⁴⁹⁹ *Op. cit.*, p. 291.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 292.

...O el castigo jamás se publicara,
 porque nunca el delito se intentara:
 político silencio antes rompiera
 los autos del proceso
 -circunspecto estadista-;
 o en fingida ignorancia simulara
 o con secreta pena castigar
 el insolente exceso,
 sin que a popular vista
 el ejemplar nocivo propusiera:
 que del mayor delito la malicia
 peligra en la noticia,
 contagio dilatado trascendiendo;
 porque singular culpa sólo siendo,
 dejara más remota a lo ignorado
 su ejecución, que no a lo escarmentado...⁵⁰¹

(vv. 811-826)

Este pasaje que ha parecido extraño a muchos lectores de Sor Juana tiene, así, una significación especialmente relevante en el poema, pues a pesar de incluir varias alusiones al castigo -las aves nocturnas, los astrólogos, Faetón e Ícaro- *El sueño* desemboca en el deseo obstinado de transgredir los propios límites a pesar de la confusión y del fracaso, y de que esa transgresión no reciba escarmiento y pueda repetirse. Es una contradicción exacta del emblema moral de Covarrubias.

⁵⁰¹ O.C., t. I, pp. 355-356.

XVI. El Sol: rey de una parte

Llegamos por fin a la cúspide de *El sueño*: el despertar a la luz solar. Premio justo a un peregrinaje denodado hacia la luz del conocimiento: el tránsito del mundo del sueño al de la realidad. Cuando nosotros despertamos, dice Sor Juana, el Sol abandona la parte del mundo que iluminaba, la cual cae en la noche y en el sueño:

...En tanto, el Padre de la Luz ardiente,
de acercarse al Oriente
ya el término prefijo conocía,
y al antípoda opuesto despedía
con transmigrantes rayos:
que -de su luz en trémulos desmayos-
en el punto hace mismo su Occidente,
que nuestro Oriente ilustra luminoso...⁵⁰²
(vv. 887-894)

La Noche huye derrumbándose en las antípodas que el Sol ha abandonado:

...y -en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento en la ruina-
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada...⁵⁰³
(vv. 961-966)

Las personificaciones de los elementos cósmicos, el Sol y la Noche en batalla, hacen recordar el emblema 87 de Juan de Solórzano, donde vemos a dos reyes atravesando con sus espadas una esfera que se encuentra entre ambos. Parecida a un astrolabio, la esfera es el mundo. Con este emblema Solórzano señala a los reyes la pequeñez de cualquier porción de mundo ante la grandeza del Cielo, reprehendiendo la violencia de las armas. Este emblema nos lleva a su vez

⁵⁰² *Id.*, p. 357.

⁵⁰³ *Id.*, p. 359.

a un jeroglífico de Horapolo: *Cómo expresan "rey que domina una parte del mundo"*. El texto dice:

Para "rey que no domina todo el mundo" dibujan media serpiente, representando al rey por medio del animal, pero cortado por la mitad, porque no gobierna todo el mundo.⁵⁰⁴



Figura 44.- "In Reges pro Terræ puncto certantes", Solórzano y Pereira

Durero utilizó este emblema en el *Arco de Triunfo de Maximiliano* con una serpiente atada a la mitad para significar que el imperio era limitado.⁵⁰⁵ Con ello damos en una idea básica: la finitud a pesar de la grandeza. Otra idea implicada en estos trazos poéticos de *El sueño* no es sólo la redondez del mundo, sino su movimiento circular.⁵⁰⁶ El Sol físico se contrapone así al

⁵⁰⁴ *Op. cit.*, p. 203.

⁵⁰⁵ González de Zárate en *ibid.*

⁵⁰⁶ Saavedra Fajardo, en su empresa 86, *op. cit.*, toca el tema del movimiento de los astros: "No se contento el entendimiento humano con la especulación de las cosas terrestres, antes impaciente de que se le dilatase hasta después de la muerte el conocimiento de los orbes celestiales, se desato de piguelas del cuerpo, y volo sobre los elementos, a reconocer con el discurso, lo que no podia con la vista, no con el oido, y formo en la imaginacion la

Sol metafísico que deslumbra al alma. Su resplandor, sin embargo, es un "luz más cierta", no un sueño:

...Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
-líneas, digo, de luz clara- salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea plana...⁵⁰⁷
(vv. 943-949)

El Sol es cúspide y también, al renacer, es *Sol invictus*. Corona el poema como la esfera solar remata los obeliscos piramidales de Núñez de Cepeda, iluminándolos de tal modo que su cuerpo agudo no despidе superficie "...aun de pequeña, aun de señal de sombra...",⁵⁰⁸ en palabras de la propia Sor Juana.

Su imagen radiante fue representada por Hernando de Soto y Sebastián de Covarrubias, siempre acompañada de las águilas.⁵⁰⁹

planta de aquella fabrica, componiendo la esfera con tales orbes diferentes, equantes y epiciclos, que quedasen ajustados los diversos movimientos de los astros y planetas... Pero no se afirmo en esta planta el discurso, antes inquieto, y peligroso en sus indagaciones, imagino después otra diversa, queriendo persuadir que el Sol era centro de los demas orbes, los quales se movian al rededor del, recibiendo su luz. Impia opinion, contra la razon natural que da reposo a lo grave, contra las divinas Letras, que constituyen la estabilidad perpetua de la tierra...", pp. 677-678.

⁵⁰⁷ O.C., p. 359. En su introducción a *El juego de las esferas*, de Nicolás de Cusa (pp. 24-25), Rafael Martínez explica la relevancia de Cusa en el pensamiento solar renacentista: *In sole posuit tabernaculum suum*, de Pico de la Mirándola y *De sole*, de Marsilio Ficino se suman a la oración al Sol de Juliano el Apóstata o la religión solar de Giorgio Gemisto Pletón. La corriente llega a Galileo y Giordano Bruno.

⁵⁰⁸ Verso 378 de *El sueño*, *ibid.*, p. 344. San Isidoro describe así el obelisco: "Se pone el obelisco en medio del circo porque el Sol en su curso pasa por en medio del mundo... El obelisco está puesto en la mitad del espacio que hay entre una y otra meta; su extremidad significa altura de los cielos, puesto que el Sol llega a lo más alto de los cielos en el decurso de las horas. En la extremidad del obelisco hay un ornamento de metal dorado formado a manera de llamas recordando al Sol, que tiene en sí calor y fuego.", *Etimologías*, libro 18, cap. XXXI, p. 453.

⁵⁰⁹ Ver Pizarro Gómez, *op. cit.*, p. 49.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.



Figura 45.- "Omnibus idem", Sebastián de Covarrubias

Solórzano también lo representa en su emblema 42, instando al príncipe a regir con ánimo templado a los pueblos, a pesar de su naturaleza ardiente.⁵¹⁰

⁵¹⁰ *Op. cit.*, p. 140 y 320 en la ed. de 1653. Alaister Fowler, en *Triumphal forms. Structural patterns in Elizabethan poetry*, p. 24, analiza el papel del Sol en la poesía isabelina: "The Ptolemaic system... made Sol lord of the middle sphere, the central planet in linear order of proximity to earth... Centuries of visual art, not to speak of cosmic memory systems such as Camillo's Theatre, had set the image of the sun at the centre of the planets deep in men's imaginations. The success of the Copernican system robbed the sun of its linear middle position, only to give it a more fundamental centrality. Copernicus himself describes the sun's place at the centre of his system as *like the king's throne*. At times the position has an almost mystical significance: Cartari, explaining why Apollo is portrayed in the midst of the Muses... writes that "the central position is given to Apollo not only here but also in the universe, because he diffuses his virtue through all things -which is why he was called *the heart of heaven*. And everyone knows Nicholas of Cusa's Augustinian image of God as a circle whose centre is everywhere and the circumference nowhere."



Figura 46.- “Sic regat rex solum, ut sol regit polum”, Solórzano y Pereira

El sueño alcanza por fin su término con el rostro vuelto al Astro:

...mientras nuestro Hemisferio la dorada
 ilustraba del Sol madeja hermosa,
 que con luz judiciosa
 de orden distributivo, repartiendo
 a las cosas visibles sus colores
 iba, y restituyendo
 entre a los sentidos exteriores
 su operación, quedando a luz más cierta
 el Mundo iluminado y yo despierta.⁵¹¹

(vv. 967-975)

El instante es nítido: la liberación del poder del beleño en nosotros, o el mundo contrapuesto al sueño. Pero la idea del tiempo y su correr ajeno está en germen cuando se nombra la operación de los sentidos exteriores. Hay una empresa de Núñez de Cepeda con un reloj mecánico y otro de sol.⁵¹² La diferencia entre uno y otro es que el de sol no marca las horas si no

⁵¹¹ O.C., t. I, p. 359.

⁵¹² Es la empresa 15, *op. cit.*, p. 79. García Mahiques, al comentar el reloj de sol de Núñez, advierte que...

es iluminado por éste para proyectar su sombra. El mundo de sombras de la fantasía, nacido en la sombra y luminoso en nuestro interior, ha quedado vuelto a la temporalidad, mas su transcurrir exacto en contraposición al sueño es este instante sin sombra del despertar.

"...Picinelli, con el mote *Nil sine te*, significó al un reloj de hombre, el cual no puede nada sin la ayuda de Dios." Los relojes mecánicos pueden descomponerse y deben ajustarse con sol. *Ibid.*, p. 81.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*
Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998
© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

XVII. Conclusión de la segunda parte

El jeroglífico del círculo, o "alusión cifrada", presente en el *Neptuno alegórico*, emparenta desde el principio a este texto de Sor Juana con la literatura emblemática de su tiempo, así como con la pretensión renacentista de imitar la escritura egipcia para significar arcanos de orden teológico. El carácter exegético y didáctico del *Neptuno...* es el mismo de los libros de emblemas. En ellos, la *res picta* y la *res significans* corresponde, respectivamente, al cuerpo y al alma. El canon horaciano *ut pictura poesis* tuvo especial relevancia en el Renacimiento, así como el *docere et delectare*. Los jesuitas se ajustaron a las normas horacianas valiéndose de la emblemática para enseñar en sus colegios y así sucedió en la Nueva España. Para engastar, sin embargo, una representación emblemática en un texto dado, es necesario ajustar sus sentidos a la intención del texto. Así sucede, por ejemplo, con la cualidad de la vigilancia nocturna de la lechuza, Nictimene, en *El sueño*. El *spiritus phantasticus* de Sinesio de Cirene dio origen desde la época helenística al concepto de fantasía que se tuvo en el humanismo: ojo que ilumina y ve. La preocupación por la óptica como forma de simbolizar lo divino fue constante a lo largo de la Edad Media y sobre todo en el gótico. Es cierto que en *El sueño* brillan tres tipos de luz según la tripartición propuesta por San Buenaventura, pero esa tripartición corresponde a su vez a los tres ojos de la teoría de Hugo de San Víctor: la luz natural al ojo carnal; la luz humana al ojo racional y la luz divina al ojo contemplativo. Para León Hebreo el ojo es simulacro del intelecto divino.

El interés por los fenómenos ópticos es una característica central de *El sueño*. Luz y perspectiva definen el sistema de pirámides que aparece en el poema de Sor Juana, ya sean luminosas, ya sombrías, paralelas o invertidas y superpuestas. El ojo es el elemento que permite el juego de estas representaciones. Para Pico de la Mirándola, el *spiritus phantasticus* es una sustancia luminosa de carácter sutil, muy semejante a *las fantasmas* de *El sueño*. En la Nueva España fue acentuado el interés por la óptica, como podemos verlo a través de las cartas de los sabios contemporáneos a Sor Juana. Asimismo, en el terreno de las artes los juegos de luz y sombra marcaron el inicio del nuevo estilo barroco. En todo ello, el papel de la imaginación fue medular. No obstante, el concepto de la forma en Aristóteles y su legado filosófico son el marco en el que se inscribe la actividad de la imaginación.

La perspectiva contemplativa *-anoptiké-* y la perspectiva omnivisiva *-katoptiké-* constituyen sendas pirámides visuales que vemos entrecruzarse en *El sueño* al describir Sor Juana el monte inmenso de la pirámide mental. El águila es también un símbolo del sentido visual. Igual sucede, en el resto de la poesía de Sor Juana con el término *borrón* o escorzo pictórico que Sor Juana toma prestado del arte de la pintura, como lo hacen Lope y Quevedo. La idea de la obra de arte como extensión del artista, propia del pensamiento de Ficino, también se encuentra en Sor Juana. La omnivisión, que tiene un papel clave en *El sueño* precisamente por las limitaciones humanas para lograrla, fue asimismo preocupación de Nicolás de Cusa. Es así como el verdadero método aproximativo al mundo cognoscible por parte de Sor Juana es, en *El sueño*, el de la combinación de imágenes emblemáticas.

La preponderancia de la idea en el arte, aunque característica del Manierismo, definió también el conceptismo Barroco. Gracián propone la "ponderación misteriosa" entre dos objetos, la agudeza como norma estética. Los emblemas son versiones plásticas de la agudeza. La literatura emblemática fue frecuentada por los grandes autores del Siglo de Oro y la educación jesuita propició el cultivo de la erudición en las artes. En la Nueva España la literatura emblemática fue tan popular como en la península; Sor Juana pudo contar así con un gran acervo de autores de emblemas.

Desde las imágenes que constituyen el pórtico de *El sueño* podemos reconocer un conjunto de emblemas. Entre ellos, la vanidad de la pirámide de Sebastián de Covarrubias; la lechuza de Alciato y Covarrubias, con todas sus connotaciones; los murciélagos, que aluden a dos emblemas de Alciato, el del murciélago propiamente y el del astrólogo, aunque también al de Horapolo. La acción retenida del viento, de los ruidos nocturnos y del sueño mismo encuentran referencia en varios emblemas sobre la coincidencia de los opuestos; en relación con la velocidad destaca un emblema de la *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna; Harpócrates, que aparece como aposición de la noche silenciosa, fue un popular emblema durante toda la época humanistas y figura tanto en Alciato como en Ripa, Valeriano, Sebastián de Covarrubias y el mismo Kircher. Su significación trasciende el mensaje inmediato del silencio prudente para

adquirir connotaciones teologales o anagógicas. Es precisamente en este momento cuando da un giro definitivo el tratamiento de la noche oscura del principio del poema. Noche vigilante y sigilosa, celosa del secreto vuelo que está a punto de emprender el alma humana. Los animales diurnos que duermen también tiene su contrapartida emblemática: el león vigilante forma parte de muchos libros de emblemas, como el de Alciato, Saavedra Fajardo o Sebastián de Covarrubias; el ciervo aparece en el *Fisiólogo* y el águila es un emblema privilegiado de múltiples connotaciones, la mayoría visuales y de vigilancia, así sucede en Covarrubias, por ejemplo. El círculo se incluye en ese tipo de emblemas que son más bien jeroglíficos. Así es como lo define Sor Juana en su *Neptuno...* En *El sueño* es símbolo del consilio -o consejo- del sueño como vigilancia espiritual. Las funciones corporales evocan a su vez imágenes emblemáticas. La balanza de la naturaleza; el reloj del organismo humano cuyo corazón-volante marca el tiempo de la vida; el cuadrante del estómago que aparece en Horapolo y, finalmente, la fantasía -Faro de Alejandría- como el espejo, entre otros, de Solórzano Pereira, aunque no con la connotación política que le da éste, sino la de vigilancia espiritual.

Así sucesivamente vemos engarzarse más alusiones a emblemas en las pirámides (Kircher, Ripa, Colonna, Núñez de Cepeda, Solórzano Pereira); el alma cegada por el Sol (Antonio de Lorea y un conjunto de emblemas italianos del siglo XVI, así como el emblema de la caída de Núñez de Cepeda); la nave y su naufragio (Solórzano Pereira, Sebastián Covarrubias, Saavedra Fajardo, Juan de Borja); la cadena universal (Alciato, Sebastián Covarrubias); Alcides (Alciato y una larga tradición hispánica); Faetón e Ícaro (Alciato, Covarrubias, Cervantes de Salazar y otros); el castigo como escarmiento público (Sebastián de Covarrubias), y el Sol como rey de una parte del globo terráqueo (Horapolo, Solórzano Pereira, Saavedra Fajardo, Hernando de Soto, Sebastián de Covarrubias).

Este laberinto de ecos hace perspicua la conciencia de que la vida es un teatro de imágenes que alguien -nosotros o Dios- proyecta y entreteje. En ese gran teatro filtrado por el ojo todo se resume y acoge. Su fijación en el poema reproduce su fijación en la memoria, registro de la vida fugitiva, tránsito que sólo podemos retener en efigie y sumidos en un estado de constante y a la

vez fugaz asombro. Asombro que mantiene nuestro espíritu despierto y vigilante ante la vida que pasa.

XVIII. Bibliografía citada

Alciatus, Andreas. *Emblemata*, Patauii, Petrum Paulum Tozzium, 1621.

------. *Emblematum libellus*, Darmstadt, Wissencheftliche Buchgesellschaft, 1967, ed. facs.

------. *Emblemas*, Pról. de Manuel Montero Vallejo, Preparación de textos y notas de Mario Soria. Madrid, Editora Nacional, 1975.

------. *Emblemas*, Ed. de Santiago Sebastián, Pról. de Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985 (Arte y Estética, 2).

Aristóteles. *Acerca del alma...*

Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.

Bruno, Giordano. *Los heroicos furores*, Introd., trad. y notas de Ma. Rosario González Prada, Madrid, Tecnos, 1987 (Metrópolis).

Buenaventura, San. *Obras*, tomo I, Madrid, Editorial Católica, 1945 (Biblioteca de Autores Cristianos).

Calepinus, Ambrosius. *Dictionarium decem linguarum*, Lvgdvni, 1586.

Calvesi, Maurizio. *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina Edizioni, cop. 1980.

Cassirer, Ernst. *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy...*

Cervantes de Salazar, Francisco. *México en 1554 y Tímulo imperial*, México, Porrúa, 1972 (Sepan cuántos..., 25).

Ciocchini, Héctor. *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Argentina, Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, 1960 (Cuadernos del Sur).

Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis, Aldus Manutius, 1499.

Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

------. *Emblemas morales*, Ed. e introd. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, ed. facs.

------. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, Reimp. 1975 (Lengua y Estudios Literarios).

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1989 (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 38).

Díaz, Marco. *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España. Las instituciones de apoyo, colegios y templos*, UNAM, 1982 (Instituto de Investigaciones Estéticas).

Ficin, Marsile. *Théologie platonicienne*, tomo II, Texto crítico y trad. de Raymond Marcel, París, Societé D'Édition "Les Belles Lettres", 1964 (Les Classiques de l'Humanisme).

Fowler, Alastair. *Triumphal forms. Structural patterns in Elizabethan poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

Gallego Morell, Antonio. *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

García Mahiques, Rafael. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Pról. de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1988 (Emblemática, II).

Garcilasso de la Vega, *Obras, Con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580.

Giraud, Yves, ed. *L'emblem à la Renaissance, Actes de la Journée d'Études du 10 Mai, 1980*, Societé d'Édition d'Enseignement Supérieur, Cop. 1982.

González de Zárate, Jesús María. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Pról. de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1987 (Emblemática, I).

Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, tomo II, Ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, cop. 1969.

Hebreo, León. *Diálogos de amor*, Trad. de Garcilaso de la Vega, el Inca, México, Porrúa, 1985 (Sepan cuántos..., 484).

Haechtanus, Laurentius. *Microcosmos. Parvus mundus*, Amberes, Gerard de Jode, 1579.

Horapolo. *Ori Apollinis Hieroglyphica*, Parisiis, Iacob Keruer, 1551.

------. *Hieroglyphica*, Ed. de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.

Horozco Covarrubias, Juan. *Emblemas morales*, Zaragoza, Alonso Rodríguez, 1604.

Hugo de San Victor, *Eruditiones didascaliae. Libri VII*, en *Patriologiae. Cursus completus*, tomo 176, París, Migne Editorem, 1854.

Ioannis Pici Mirandulae, *Heptaplum*, Basileae, Henricpetrina, 1572.

Isidoro de Sevilla, San. *Etimologías*, Madrid, Editorial Católica, 1951 (Biblioteca de Autores Cristianos).

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas...*

Klein, Robert. *La forma y lo inteligible*, Trad. de Inés Ortega Klein, Madrid, Taurus, cop. 1980.

Kircher, Athanasius. *Oedipus Aegyptiacus*, Romae, Vitalis Mascardi, 1652.

Leonard, Irving A. *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. reimp. 1986 (Colección Popular, 129).

Leonardo da Vinci. *Tratado de pintura*, Introd., trad. y notas de Ángel González García, Madrid, Editora Nacional, 1980.

Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Trad. de Consuelo Luca de Tena. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982 (Ensayos Arte Cátedra).

Lorea, Antonio de. *David pecador*, Madrid, Francisco Sanz, 1674.

Lovejoy, Arthur O. *La gran cadena del ser...*

Manrique, Jorge Alberto. *Manierismo en México*, Textos Dispersos Ediciones, 1983.

Martínez Moya, Armando. *Los jesuitas en la colonia*, México, Universidad de Guadalajara, 1981.

Maza, Francisco de la. *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM, 1968 (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México, xxiv).

Millares Carlo, Agustín. *Cuatro estudios biobibliográficos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Nicolás de Cusa. *El juego de las esferas*, Introd., trad. y notas de J. Rafael Martínez E., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Mathema).

Nieremberg, Juan Eusebio. *Oculto filosofía de la sympathy y antipatia de las cosas*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1633.

------. *Obras escogidas*, tomo II, Est. pról. y ed. de Eduardo Zepeda Henríquez, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1957.

Núñez de Cepeda, Francisco. *Empresas sacras*, 1680 (luego en Lyon, Anisson y Posuel, 1682).

------. *Idea de el buen pastor, por los doctores representada en empresas sacras...*, Valencia, Lorenzo Mesnier, 1689.

Orozco Díaz, Emilio. *Manierismo y Barroco*, Madrid, Ediciones Cátedra, 3a. ed., 1981.

Osorio Romero, Ignacio. *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, México, UNAM, 1989 (Coordinación de Humanidades).

------. *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, UNAM, 1993 (Instituto de Investigaciones Bibliográficas).

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, tomo I, Madrid, Imprenta Manuel Galiano, 1866.

Pascual Buxó, José. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, México, Universidad Veracruzana, 1959 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 2).

------. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Lengua y Estudios Literarios).

------. *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su Sueño...*

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe...*

Pérez de Moya, Juan. *Philosophía secreta*. Ed. de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995 (Letras Hispánicas).

Platón, *Diálogos, VI, Filebo, Timeo, Critias...*

Pico de la Mirándola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas (1486)*, Trad. de Eduardo Sierra, Barcelona, Obelisco, 1982.

Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, Ed. de Manuela García Valdés, Madrid, Akal, 1987 (Akal Clásica).

Praz, Mario. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Trad. de José María Parreño, Madrid, Siruela, 1989.

------. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Trad., de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1981.

------. *Studi sul concettismo*, Florencia, Sansoni-Editore, 1946.

Puccini, Dario. "L'immaginazione iconica nella poesia di SJIC, en *Identitá e metamorfosi del barocco ispanico*, Ed. de Giovanna Calabró, Nápoles, Guida Editori, cop. 1987.

Reynolds, Winston. "Faro de navegantes, cristalina maravilla: de Alejandría a Sor Juana", en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1977.

Ripa, Cesare. *Iconologia*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1618.

------. *Iconología*, tomo I, Trad. del italiano de Juan Barja y Yago Barja; Trad. del latín y griego, Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Pról. de Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 1987.

Saavedra Fajardo, Diego de. *Idea de un príncipe político christiano*, Amberes, Ieronimo y Ivan Bapt. Verdussen, 1659.

------. *Idea...*, Valencia, Salvador Fauli, 1786.

Sabat de Rivers, Georgina. *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad...*

------. *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

Sambuco, Ioannis. *Emblemata*, Amberes, Christophe Plantin, 1564.

Sánchez Pérez, Aquilino. *La literatura embemática española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1977 (Temas, 11).

Sánchez Robayna, Andrés. *Para leer "Primero sueño", de SJIC*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991 (Tierra Firme).

Sebastián, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, S.A., 1990.

------. *El fisiólogo, atribuido a San Epifanio, seguido de El bestiario toscano*, Madrid, Ediciones Tuero, Madrid, 1986.

------. *Formalismo e iconografía*, Monografía, ¿1978?, Donación a la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, del Arq. José Antonio Terán.

------. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992 (Arte Novohispano).

------. "El empleo y actualización de los modelos europeos en México y América Latina o La emblemática en Mexico", en *Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina, X Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1988 (Estudios de Arte y Estética, 28).

Selig, Karl-Ludwig. "Algunos aspectos de la tradición emblemática en la literatura colonial", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970.

Socrate, Mario. "*Borrón e pittura 'di macchia'* nella cultura letteraria del *siglo de oro*", en *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma, Società Filologica Romana, 1966.

Solórzano Pereira, Joannes de. *Emblemata regio politica in centuriam una redacta*, Matriti, Domin. Garciae Morras, 1653.

Titelmanus, Franciscus. *De rerum naturalium consideratione. Libri Duodecim*, Coloniae, Melchioris Nouessiani, 1544.

Tixier, Jean. *Officina...*, Basileae, Ludovici Regis, 1617.

Tristan, Marie-F. "L'art des devises au XVIIe. siècle en Italie: une théorie du symbole", en *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1981 (Université de Paris-Sorbonne, Centre de Recherches sur la Renaissance).

Vaenius, Otto. *Q. Horatii Falcci Emblemata*, Antwerp, Phillipum Lisaert, 1621.

Valeriano Bolzani, Giovanni Pierio. *Hieroglyphica, sive, De sacris aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, 1556.

Vega, Lope de. *Obras. VI. Autos y coloquios. I*, Ed. y est. preliminar de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1963.

Wind, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972 (Biblioteca de las Historias, Serie Iconológica, 1).

Wittkower, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*, Pról. de Ángel González García, Trad. de Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (Biblioteca de Arquitectura).

Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando... Homenaje internacional a SJIC, ed. de Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1994.

XIX. Hemerografía citada

Clamurro, William H. "Sor Juana Inés de la Cruz reads her portrait", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Poughkeepsie, N.Y., tomo XX, núm. 1, ene, 1986, pp. 27-43.

Carullo, Sylvia G. "El autorretrato en Sor Juana", en *Texto Crítico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1988, vol. 14, núm. 39, pp. 98-109.

-----". "El autorretrato en Sor Juana", en *Hispanic Journal*, Indiana, University of Pennsylvania, vol. II, núm. 2, otoño, 1990, pp. 91-105.

Catalá, Rafael. "El *Neptuno alegórico* de Sor Juana: ontogenia de América", en *Plural*, México, vol. XIII-VII, núm. 151, abr, 1984, pp. 17-27.

Egido, Aurora. "La poética del silencio en el siglo de oro. Su pervivencia", en *Bulletin Hispanique*, Bourdeaux, tomo LXXXVIII, 1-2, ene-jun, 1986, pp. 93-120.

Luciani, Frederick. "Anamorphosis in a sonnet by SJIC", en *Discurso Literario*, Oklahoma State University, vol. 5, núm 2, primavera, 1988, pp. 423-432.

Minguez Cornelles, Víctor Manuel. "Una historia bíblica en emblemas", en *Goya. Revista de Arte*, Madrid, núm. 187-188, jul-oct, 1985, pp. 97-101.

Morreale, Margarita. "Los *Emblemata* de Alciato en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, vol. 40, núm. 1, 1982, pp. 343-381.

Nanfíto, Jacqueline. "El *Sueño*: The baroque imagination and the dreamscape", en *MLA*, vol. 106, mar, 1991, pp. 423-431.

Pedraza, Pilar. "El silencio del príncipe", *Goya. Revista de Arte*, Madrid, núm. 187-188, jul-oct, 1985, pp. 37-46.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. "Astrología, emblemática y arte efímero", en *Goya. Revista de Arte, Madrid*, núm. 187-188, jul-oct, 1985, pp. 47-52.

Puccini, Dario. "Pinceles de Sor Juana", en *Vuelta*, México, año X, núm 114, mayo, 1986, pp. 25-28.

Rivero, Corripio. "Una minucia en *El Sueño* de Sor Juana. ¿Almone o Alcione?," en *Ábside*, vol. XXIX, núm. 4, 1965, pp. 472-481.

Sabat de Rivers, Georgina. "Sor Juana: Diálogo de retratos", en *Revista Iberoamericana*, Madrid, vol. 48, núm. 120-121, jul-dic, 1982, pp. 703-713.

-----". "Sor Juana y sus retratos poéticos", en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, Departamento de Literatura, núm. 23, abr, 1984, pp. 39-52.

Sebastián, Santiago. "Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica," en *Goya. Revista de Arte*, Madrid, jul-oct, 1985, núms. 187-188, pp. 2-7.

Serés, Guillermo. "La *centella* de SJIC en su contexto cultural", en *Voz y Letra*, Madrid, vol. III, núm. 2, 1992, pp. 79-91.

Vosters, S.A. "Lope de Vega y Titelmans. Cómo el Fénix se representaba el universo", en *Revista de Literatura*, Madrid, tomo XXI, núm. 41-42, ene-jun, 1962, pp. 5-33.

Tercera parte. La figuración y las figuras en la obra de Sor Juana

I. Signos, jeroglíficos y enigmas: distintas formas de cifrar en la poesía de Sor Juana

En un iluminador ensayo, "*Icones symbolicae*,"⁵¹³ E. H. Gombrich traza la doble genealogía del símbolo en el arte occidental: la tradición aristotélica y la tradición platónica. Para la primera, el símbolo pertenece al ejercicio de la lógica y de la retórica. Las representaciones o "medallas" de las distintas virtudes, por ejemplo, son particularizaciones del concepto universal de cada virtud; como signos, son convencionales, pues los universales pueden representarse de muchos modos. Para la corriente escolástica, eminentemente didáctica, el arte tiene el fin de mostrar y, frecuentemente, de moralizar. La tradición platónica, a su vez, se funda en la existencia de dos mundos, uno de los cuales, el de las ideas, es aquél al cual la representación, como reminiscencia, intenta trascender mediante la intuición intelectual. La herencia platónica que ha recibido el pensamiento cristiano se centra en dos interpretaciones: el misterio de la Encarnación y la doctrina de la Revelación. El mundo como revelación divina lo convierte en algo muy similar a un gran libro, el libro de la creación, cuyo único parangón son las Sagradas Escrituras.⁵¹⁴ Según el neoplatónico Dionisio Aeropagita, hay una doble vía de representación simbólica: la *kataphasis* y la *apophasis*. Los símbolos catafásicos son afirmativos y bellos, pues dejan ver analógicamente la perfección de la idea, mientras que los símbolos apofásicos son negativos y monstruosos, es decir, misteriosos, y los hallamos frecuentemente en las visiones de

⁵¹³ E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, pp. 213-296.

⁵¹⁴ En la *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana es harto explícita respecto su adhesión a la herencia cultural del libro universal:

...porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. Nada veía sin refleja; nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pasme el entendimiento, si se considera como se debe... (*O.C.*, t. IV, p. 458, ll. 742-749).

los profetas bíblicos y en el *Apocalipsis*. Su figura absurda obliga a nuestro intelecto a trascender la imagen misma por espuria y acceder a la verdad espiritual. Para platónicos y neoplatónicos, los símbolos bíblicos son teofanías, manifestaciones de lo divino y, por tanto, signos no convencionales, sino intencionales. El Renacimiento traduce este lenguaje analógico en un mundo regido por el amor y las correspondencias. El artista, como profeta, accede a esa realidad trascendente mediante el éxtasis o el divino furor.

La poesía de Sor Juana vuelve una y otra vez sobre el complejo fenómeno de la expresión. En su propio universo poético aparecen cifras, signos, guarismos, jeroglíficos, profecías y enigmas que nos indican los referentes de sus reflexiones sobre el mundo: su carácter escritural. ¿Qué son los conceptos? Estrellas en el reino sólo accesible al intelecto. ¿Qué son las palabras? Cifras que nos abren el camino a ese reino. La Ciencia, por ejemplo, en el auto sacramental *El cetro de José*, es el arte de descifrar misterios. El Faraón clama que sus agoreros no pueden, con toda su Ciencia, desentrañar el oscuro enigma de sus dos sueños (vv.536-547). Lucero, por su parte, queda confundido ante los enigmas que Profecía formula sobre José y sus hermanos, que no son lo que parecen, pues Dios mismo es quien dota de significado el ser y el parecer de sus creaturas:

Y ¿quién duda que es así,
pues Dios, como y cuando quiere,
me turba el conocimiento
o el discurso me entorpece?
Porque aunque es natural dote
la Ciencia en mí, que perderse
no pueda, puede a lo menos
minorarse, obscurecerse,
cuando Dios intenta que algo
ignore yo, mayormente
aquella parte que toca
a los Secretos Celestes,
que llaman Sabiduría...⁵¹⁵

(vv. 1225-1251)

⁵¹⁵ *Obras Completas*, t. III, pp. 243-244.

La Ciencia, pues, debe extraer un sentido enteramente unívoco de un discurso analógico -tal como son las visiones y sueños-, discurso que en gran parte es equívoco.⁵¹⁶ Para ello debe encontrar el *logos* oculto -la regla en términos de Charles S. Peirce- que nos diga esa otra cosa que se está significando además del significado inmediato.

Para la escolástica, los signos formales (*conceptos*) y los materiales (*huellas*, si son naturales -hoy Peirce los llama *indicios*- o *palabras*, si son artificiales),⁵¹⁷ representan las realidades. La *ciencia de los universales* se centra en los conceptos y las palabras. Pero hay signos condicionados que dicen aún más de lo que entendemos de manera inmediata. Sor Juana diría, según la terminología de la retórica, *signos enfáticos*. En el villancico 223, la Virgen humana al Verbo en un acto enfático:

Siendo Virgen, ha nacido
el Verbo, de ella humanado:
énfasis tan escondido
y *enigma* tan intrincado,
que sólo Dios lo ha entendido.⁵¹⁸
(vv. 48-52)

Siguiendo a Dionisio, y a la vez a *Juan* (X:30), la Encarnación es como la signatura del Padre en el Hijo por el Espíritu Santo; este es el sentido que encontramos en el *énfasis* del que habla Sor Juana:

Globalmente dicen: "Todo viene de Dios". Más concretamente: "Porque en Él fueron hechas todas las cosas y todo subsiste en Él". También: "Si mandas tu Espíritu, se recrián". El mismo Verbo divino lo resume en estos términos: "Yo y el Padre somos una misma cosa". y "Todo cuanto tiene el Padre es mío"; además, "Todo lo mío es tuyo y lo tuyo mío"..⁵¹⁹

Y en el romance 62, el ingenio del interlocutor poético penetra *énfasis* laberínticos como un Edipo-Teseo:

⁵¹⁶ Beuchot, *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*, p. 117.

⁵¹⁷ Beuchot da el concepto de hermenéutica del Cardenal Cayetano. *Op. cit.*, p. 103.

⁵¹⁸ *Op. cit.*, t. II, p. 14. Las cursivas en el texto de Sor Juana son mías.

⁵¹⁹ Pseudo Dionisio Aeropagita, *Obras completas*, p. 281.

Édipo en los enigmas, tu ingenio,
énfasis intrincados penetra:
 físico, si las causas conoce;
 lógico, si la forma argumenta.⁵²⁰
 (vv. 25-28)

El discurso simbólico, por tanto, es el objeto de la hermenéutica sorjuanina. En él, los signos apuntan a una verdad trascendente cuya gramática debe revelar nuestro intelecto. En este siglo, Ernst Cassirer define el símbolo como...

...la totalidad de esos fenómenos en los cuales aparezca cualquier tipo de *dotación de sentido* de lo sensible, en los cuales algo sensible, en su ser-ahí y ser-así, se presente como particularización, manifestación y encarnación de un sentido.⁵²¹

El mundo como cifra del orden del Creador nos acerca nuevamente, en un siglo XVII contrarreformista, al discurso alegórico medieval. Es relativamente fácil, descubrir la escolástica en el recurso a la razón interpretativa o a la facultad cognoscitiva. Pero el ámbito mayor de "la gran cadena del ser" nos lleva más allá de la escolástica. De todos modos, según advierte Umberto Eco, la razón interpretativa, con su "secuencia ininterrumpida de causas y efectos,"⁵²² recorre esa cadena. Además, la interrelación entre símbolo y alegoría nos remite también a la distinción que en la Edad Media hacía Isidoro de Sevilla, quien señalaba la diferencia entre la forma y el significado de la alegoría y la analogía entre la forma y el significado del símbolo.⁵²³ Pero a diferencia de la hermenéutica medieval, esta ciencia interpretativa barroca, aunque proselitista también, no pone el símbolo al alcance del pueblo extrayendo semas de su contexto cultural y parangonándolos con elementos del Evangelio, sino que pretende agudizar la atención popular a sus significaciones, las cuales remiten a verdades arcanas, decantadas, que sólo una exégesis ardua y escolar puede develar.

⁵²⁰ O.C., t. I, p. 174.

⁵²¹ Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, t. III, p. 116.

⁵²² Eco, "La Epístola XIII...", p. 22.

⁵²³ Cf. M.M. Davy, *Initiation à la symbolique romaine*, p. 95.

Es así como nos encontramos en una de las dos grandes vertientes de la poesía de Sor Juana, no la vertiente de la fuerza emotiva de sus poemas amorosos o de la gracia humorística de algunos romances o de los *Ovillejos*, sino la otra, la filosófica, la de sus autos o el *Primero sueño*, aquella en la que Sor Juana gusta de ensartar sus metáforas, como quien escribe en el cielo, en un complejo dibujo que nos conduce a ese otro reino donde sólo entra la humana inteligencia.

En una escala de menor a mayor dificultad interpretativa, forman parte del mundo poético de Sor Juana: las *cifras* y *signos* como producto de la escritura en el tiempo, los *jeroglíficos* como grafías simbólicas de significados arcanos, las *profecías* como manifestaciones alegóricas del Verbo Divino y los *misterios* o *enigmas* como la interlocución directa de Dios con el intelecto del hombre. Hay, no obstante, peculiaridades significativas que completan con mayor detalle el metalenguaje poético de Sor Juana. Los *visos*, los *rasgos*, los *gargarismos* y aun el *silencio*, aparecen en la pauta de su obra y con reflejos, disonancias y vacíos introspectivos terminan de componer el concierto de una posesión o entusiasmo por el acto mismo de poetizar.

Entre los aspectos distintivos de su poesía está, precisamente, el poblar su obra de tantas reflexiones sobre el lenguaje, aunque su contexto literario le ofrecía ya estas preocupaciones. En la *La grandeza mexicana*, de Bernardo de Balbuena, por ejemplo, tenemos estos versos sobre la cifra como obra del artista:

¿Quién me hiciera un Mirmícides, señora,
que a sombra de una mosca y de sus alas
entalló un carro, que aún se mueve ahora?

Porque excediendo en su dibujo a Palas,
desta última grandeza de la tierra
cifrar pudiera la riqueza y galas.

Pero si es todo un mundo lo que encierra,
y yo no sé hacer mundos abreviados
como el que está del Cáucaso en la sierra,

¿quién alborota en mí nuevos cuidados

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

para cifrar lo que cifré primero,
pues todo es cifra y versos limitados?⁵²⁴

Mundo abreviado o cifrado compendio es, para Sor Juana, el entendimiento humano en la loa 385:

A tus plantas heroicas viene atento,
oh gran Madre, el humano Entendimiento,
en cuyo sér divino está *cifrado*
un *compendio* de todo lo criado...⁵²⁵
(vv. 127-130)

También en la imaginería petrarquista la poeta-amante pretende saciarse en cifras, como sucede en las redondillas 87:

Callo, pues mal te *descifra*
mi amor en rudas canciones,
pues que de las perfecciones
sola tú sabes la *cifra*.⁵²⁶
(vv. 53-56)

Según Ernst Robert Curtius en su capítulo sobre el libro como símbolo,⁵²⁷ la palabra árabe *cifr*, que significa *vacío* y designa el cero matemático, pasó a las lenguas romances desde el siglo XII. La cifra tiene la virtud de reducir a la unidad la diversidad o de sintetizar lo infinito en un afán cabalístico. Veamos, como ejemplos de ambas propiedades, respectivamente, el romance 67, sobre Lysi, y el romance 14, sobre el Oficio Divino:

...la Deidad de Mantua,
que *en un Cielo cifra*
mil Soles, en sólo
un Sol con que brilla...⁵²⁸

⁵²⁴ Balbuena, *La grandeza mexicana*, Epílogo y capítulo último, pp. 113-114.

⁵²⁵ *O.C.*, t. III, p. 487.

⁵²⁶ *Ibid.*, t. I, p. 220.

⁵²⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, t. I, p. 486.

⁵²⁸ *O.C.*, t. I, p. 183.

(vv. 5-8)

...que si al número de siete
lo infinito se cifró,
 en siete Divinas Horas
 infinito tiempo os doy.⁵²⁹

(vv. 49-52)

También con este sentido emplea Sor Juana el término *signo*, pues la Virgen María, pequeña, contiene lo inmenso en la españoleta del romance 66:

Pues la excelsa, sagrada María,
 humana y benigna quiere reducir
 todo el Sol a una esfera tan corta,
 todo el Mayo a un pequeño pensil;

pues un *Signo* tan breve y estrecho
 gloriosa ilumina de rayos de Ofir...⁵³⁰

(vv. 1-6)

La Retórica misma personificada ostenta una mirada-cifra en el villancico 223, pues "...en su *mirar* luciente/ tiene *cifrado* todo lo elocuente..."⁵³¹ Y en un escudo de armas, el Cisne de María -San Pedro Nolasco- poetiza las hazañas de la Virgen, como vemos en el villancico 237: "...el *escudo* de sus armas,/ la *cifra* de sus *empresas*..."⁵³² La cifra es, pues, también *representamen* de un progreso que, cuando no es compendiado así, en un escudo, suele aparecérsenos distribuido en una cadena de emblemas en la tradición de la literatura emblemática.

⁵²⁹ *Id.*, t. I, p. 44.

⁵³⁰ *Id.*, t. I, p. 182.

⁵³¹ *Id.*, t. 11, p. 12, vv. 4-5.

⁵³² *Id.*, t. II, p. 33, vv. 5-6.

El *Signo* es asimismo *Estrella* en el discurso de la astrología. También Curtius señala que para Plotino, "las estrellas son como letras que siempre se escriben en el cielo, o como letras inamovibles que se han escrito de una vez por todas."⁵³³ Con este valor específico, el signo se ubica dentro de un conjunto de signos congéneres. La astrología sirve a su vez para significar más de lo ordinario: la Fuente de *El Divino Narciso*, como naturaleza humana y vientre de María donde se refleja Narciso, destaca entre las constelaciones, siendo las *centellas* que despiden signo de su participación divina, tal como sucede en *El sueño*. Ante el agua Narciso dice:

Del Sol el luciente giro,
 en todo el curso luciente
 que da desde Ocaso a Oriente,
 no esparce en *Signos* y *Estrellas*
 tanta luz, tantas *centellas*
 como da sola esta *Fuente*.⁵³⁴

(vv. 1330-1335)

Pero a veces la cifra no puede encerrar ni todo lo sentido, ni todo lo pensado. En las liras 211 el amor rebasa la capacidad de la pluma:

¿Cuándo de tu apacible
 rostro alegre veré el semblante afable,
 y aquel bien indecible
 a toda humana pluma inexplicable,
 que *mal se ceñirá a lo definido*
*lo que no cabe en todo lo sentido?*⁵³⁵

(vv. 79-84)

La preñez *imaginativa* de la Sibila en la silva 215, dedicada al Conde de Galve, es una metáfora de la relación entre el intelecto, la realidad y el lenguaje. En el *Epinicio gratulatorio al Conde de Galve* (vv. 53-62), el *ardor divino* (el de Apolo) no cabe en el pecho de la Sibila, quien profiere *cláusulas desatadas* (v. 45), *rotas dicciones* (v. 44), pues los misterios (en este caso, *conceptos*) son más de lo que puede expresar el lenguaje. También en los versos de *El sueño* (540-559), la estrechez del *vaso* (el *concepto confuso*) impide contener la copiosa

⁵³³ Curtius, p. 431.

⁵³⁴ *O.C.*, t. III, p. 61.

⁵³⁵ *Id.*, t. I, p. 315.

diversidad del mundo contemplado. Veamos paralelamente ambos ejemplos, el de *El sueño* y el del *Epinicio*...:

...no de otra suerte el Alma, que asombrada
de la vista quedó de objeto tanto,
la atención recogió, que derramada
en diversidad tanta, aun no sabía
recobrase a sí misma del espanto
que portentoso había
su discurso calmado,
permitiéndole apenas
de un concepto confuso
el informe embrión que mal formado,
inordinado caos retrataba...⁵³⁶
(vv. 539-550)

...Que así el humano pecho
-aunque gustoso sea, aunque süave-,
a ardor divino estrecho
viene; y el que no cabe,
no sólo en voces sale atropelladas
del angosto arcaduz de la garganta,
pero, buscando de explicarse modos,
lenguas los miembros todos
quiere hacer, con acciones desmandadas,
que a copia sirvan tanta.⁵³⁷
(vv. 53-62)

La Sibila *sella* en su pecho los *misterios* divinos (vv. 48-49); el discurso de *El sueño*, a su vez, *retrata* el *inordinado caos* en un *informe embrión*, signo de su genealogía (vv. 549-550). Esta insuficiencia comprensiva nos recuerda la escala jerárquica en la cual lo inferior tiene comunicación con lo superior, pero se trata de una comunicación imperfecta, extralimitada, que produce o partos frenéticos o despeñaderos mentales. No obstante, se trata de dos momentos cúspide en ambos poemas que marcan, en toda la poesía de Sor Juana, los instantes de mayor

⁵³⁶ *Id.*, t. I, pp. 348-349.

⁵³⁷ *Id.*, pp. 332-333.

dicha. En *El sueño* se encuentra, en este trance, *gozosa mas suspensa,/ suspensa pero ufana* (vv. 436-437), y en el *Epinicio...*, como la Sibila, orgullosa del *hijo* que *aborta luminoso* (v. 36).⁵³⁸

La expresión de eso que hay que decir necesariamente coloca la preocupación de Sor Juana en el ámbito sagrado del lenguaje. Hacer signos es hacer milagros y, en la *Respuesta...*, Sor Juana no se avergüenza -como quieren sus contradictores- de hacer pendón de su poesía, como Jesús en el *Evangelio*:

...¡Válgame Dios, que el hacer cosas señaladas es causa para que uno muera!
Haciendo reclamo este *multa signa facit* a aquel: *radix Iesse, qui stat in signum
populorum*, y al otro; *in signum cui contradicetur*. ¿Por signo? ¡Pues muera!
¿Señalado? ¡Pues padezca, que eso es el premio de quien se señala!⁵³⁹
(ll. 592-598)

Méndez Plancarte anota las referencias bíblicas:⁵⁴⁰ los milagros (o *signos*) de Jesús se comparan a la raíz de Jesé, bandera de los pueblos, pero el rechazo de los fariseos le recuerda a Sor Juana el *signo* al que se haría *contradicción*, según Simeón al ser llevado Jesús al Templo. En efecto, Sor Juana *multa signa facit*, y su poesía concuerda así con la imagen del villancico 312 del torrente donde Moisés flotó hacia su destino:

A ésta, Nilo sagrado,
tu corriente sonante
cante, cante,
y en concierto acordado
tus ondas sean veloces
sílabas, lenguas, números y voces.⁵⁴¹
(vv. 41-46)

En este afán de colocarse en un plano distinto al de su materia de trabajo, el lenguaje, haciendo poesía sobre la poesía, percibimos otro aspecto más de sus preocupaciones metafísicas.

⁵³⁸ Un sagaz comentario de la historia que rodea al *Epinicio gratulatorio al Conde de Galve*, así como su relación con la tradición clásica de la adivinación y la profecía, lo constituye el ensayo de José Pascual Buxó, "Sor Juana Inés de la Cruz: los desatinos de la Pitonisa," incluido en *SJIC: amor y conocimiento*, pp. 351-288.

⁵³⁹ *O.C.*, t. IV, p. 454.

⁵⁴⁰ *Id.*, p. 653. Las citas son de *Juan XI*, 47; *Isaías*, XI, 10, y *Lucas*, II, 34.

⁵⁴¹ *Id.*, t. II, p. 164.

La filosofía de los pensadores difundidos en el Renacimiento le brindaban abundantes asideros para estas urdimbres poéticas. Siglos antes, Pico de la Mirándola, en su "Conclusiones sobre Teofrasto," señalaba el papel del intelecto agente en la plasmación de formas:

El intelecto agente, para producir la inteligibilidad en el intelecto posible, se conduce como la forma del arte respecto de la materia artística para producir en ella formas bellas.⁵⁴²

En sus "Conclusiones según Plotino," Pico manifiesta también la relación jerárquica de lo figurado y lo inteligido:

Cuando baja el alma no baja toda ella...El alma irracional es una figuración del alma racional y depende de ella como la luz depende del sol... La felicidad última del hombre se da cuando nuestro intelecto particular se une plenamente al intelecto primero y total...⁵⁴³

La popularidad de los textos de Pico nos obliga a pensar en ellos como uno de los sustratos de estas metáforas de Sor Juana sobre la expresión y lo expresado. Y aunque ella no hubiese leído directamente su obra en latín, constituye parte de su mundo cultural. La *sobria ebrietas*, o estado extraconsciente, como ya vimos en el capítulo anterior, es el único modo de acercarse a lo divino para Pico. Ningún ejemplo mejor que el de la Pitonisa, en cuya figura Sor Juana se refleja como poeta. A este respecto es conveniente remontarnos también a un autor que Sor Juana lee y cita. Me refiero a Plutarco, quien en su texto *Sobre por qué la Pythia no profetiza ahora en verso*, varios personajes discuten sobre los retruécanos poéticos de la Pitonisa:

...incluso si estos versos no son inferiores a los de Homero, no creamos que el dios los compuso, sino que él proporciona el origen del impulso, y luego cada una de las profetisas es estimulada según sus facultades naturales... la voz no es la de un dios, ni la expresión, ni la dicción, ni el metro, sino todo esto es de la mujer: él pone en su mente sólo las visiones y crea una luz en su alma en relación al futuro; pues la inspiración es precisamente esto.⁵⁴⁴

⁵⁴² Pico de la Mirándola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas* (1486), p. 15.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴⁴ *Obras morales y de costumbres*, p. 173 (397 C).

Giambatista Vico, ya en tiempos de Sor Juana, atribuye la virtud de ser poseído por el dios oculto a los poetas teólogos. De tal suerte, Sor Juana se ubicaría, según Vico, en esta categoría:

Debieron justamente [los poetas teólogos] también darse cuenta de que el ánimo era el vehículo del sentido, de ahí la propiedad de la expresión latina *animo sentimus*. Hicieron también con acierto, masculino al ánimo y femenina al alma, ya que el ánimo actúa sobre el alma (es el *igneus vigor* de que habla Virgilio)... Esto lo sentían los poetas teólogos, pero no lo entendían; después de Homero le llamaron "fuerza sagrada", "vigor oculto" y "dios desconocido", pues los griegos y latinos cuando decían o hacían alguna cosa en la que sentían que había un principio superior, decían que algún dios había querido tal cosa. También fue llamado este principio *mensanimi* por los latinos...⁵⁴⁵

Independientemente de lo que esto nos pueda recordar del psicoanálisis moderno (pienso en Jung), el texto de Vico resulta especialmente adecuado a ese impulso que conduce a Sor Juana y se vuelca sobre sí mismo en su poesía autorreferente.

En algunos de sus episodios poéticos, cuando esos signos copian gráficamente, como en un retrato, las verdades superiores, son *jeroglíficos*. De este modo, el círculo, la cruz, la serpiente, las vacas gordas y las vacas flacas del Faraón, los cuatro tiempos de la Música como las cuatro estaciones del Tiempo,⁵⁴⁶ dibujan su significado buscando imitarlo y sustituyendo, o mejor diríamos antecediendo, a su comunicación verbal. Por eso Sor Juana, en una aparente paradoja, nos brinda los jeroglíficos hablándonos de ellos. La tradición renacentista que parte de los

⁵⁴⁵ Vico, *Ciencia nueva*, t. III, pp. 105-106. Ya hemos mencionado antes al dios escondido de Pico de la Mirándola ahora retomado por Giambatista Vico dos siglos después. Probablemente Pico lo leyó a su vez en Nicolás de Cusa y su doctrina de la *docta ignorantia*. En sus *Conclusiones...*, p. 45, dice: "La coordinación intelectual no está en la coordinación intelectual, como dijo Amosis el egipcio, sino que reside sobre toda la jerarquía intelectual en el primer abismo de la unidad y está escondida de forma imparticipable bajo la oscuridad de las primeras tinieblas."

⁵⁴⁶ En la loa 384, *O.C.*, t. III, p. 471:

...y hasta en hacer cuatro Tiempos
viene a tener conveniencia
con la Música: conque,
a mi ver, probado queda
ser jeroglífico suyo...

(vv. 279-283)

Curtius observa que el término *jeroglífico* se ha utilizado como equivalente de la parte gráfica de los emblemas, a la que por cierto también se le ha llamado *cifra*. Cf. t. I, pp. 487-488.

emblemas de Horapolo vuelve a hacerse patente en esta faceta egipcia de nuestra poeta. Pero además es posible engarzar su egiptomanía gráfica en un verdadero sistema de los distintos modos del significar sobre los que ella reflexiona.

Es precisamente la raíz teológica que va de Cusa a Pico y llega luego a Vico, la que permite relacionar las ideas de Sor Juana con el hermetismo mágico y cabalístico cuyos textos clave son el *Corpus hermeticum*. Si bien Sor Juana no fue una cabal hermetista a la manera de Paracelso o Agrippa, tanto éstos como ella se alimentan de estas ideas, que se extienden como la grama de un terreno a otro de la actividad intelectual y artística de la Edad Media al Renacimiento y al Barroco. Eugenio Garin describe espléndidamente este universo compartido por varios siglos de nuestra historia y que sólo rompió decididamente la modernidad:

...un universo vivo en cada una de sus partes, lleno de correspondencias ocultas, de recónditas simpatías e invadido totalmente por los espíritus: universo que es el producto de la refracción de unos signos dotados de sentidos ocultos, donde toda cosa, todo ente, toda fuerza es como una voz aún no escuchada, como una palabra suspendida en el aire; donde toda palabra genera infinitos ecos y resonancias, donde los astros nos hacen señas y se hacen señas entre sí, se miran y nos miran, se escuchan y nos escuchan, universo que es una conversación inmensa, múltiple y variada, unas veces en voz baja, otras en voz alta; una vez soterrada como un secreto, otras en un lenguaje abierto; y en medio de ese universo, el hombre, prodigioso ser cambiante, capaz de pronunciar toda palabra, recrear toda cosa, inventar todo rasgo, responder a toda invocación e invocar a todo dios.⁵⁴⁷

Incurriríamos entonces en omisión si no mencionásemos las ideas de Giordano Bruno sobre la magia, y en esto Octavio Paz tiene razón,⁵⁴⁸ aunque si bien el hermetismo penetró a España desde Italia, como él señala, también en España existía esa tradición desde la Edad Media, e Italia misma se nutrió del hermetismo árabe del universo cultural de Raymundo Lulio.⁵⁴⁹ La cábala cristiana del Renacimiento tiene esa raíz principal, y esto es algo que el Concilio de Trento no borró, sino que revaloró y capitalizó. No hay pruebas documentales o filológicas de que Sor Juana hubiese tenido contacto directo con las ideas de Bruno a través de sus textos y la

⁵⁴⁷ Garin, *Medioevo y Renacimiento*, p. 115.

⁵⁴⁸ Paz, *SJIC o las trampas de la fe*, pp. 334-335.

⁵⁴⁹ Antonio Reyes, *El racionalismo averroísta y el razonamiento luliano*, p. 179.

censura eclesiástica determinaba esta improbabilidad; no obstante, el contacto indirecto es bastante plausible, dada la difusión de otros autores que a su vez conocieron las ideas mágicas del Renacimiento, compartidas por el petrarquismo en general. Wayne Shumaker nos traduce numerosos fragmentos de dos manuscritos suyos sobre la magia que circularon entre selectos grupos intelectuales de su tiempo. Para Bruno...

...En una quinta clase de magia se emplean las palabras, los cantos, los números racionales, los momentos adecuados astrológicamente, las imágenes, las figuras, los sellos, los caracteres y las letras. Esto es *una magia entre lo natural y lo sobrenatural, o por encima de ello, que se denomina con propiedad magia matemática o, más exactamente, filosofía oculta natural*.⁵⁵⁰

Ya mencionamos en el capítulo anterior cómo el Padre Eusebio Nieremberg, un importante pensador jesuita de tiempos de Sor Juana, en su *Curiosa y oculta filosofía*, comparte esta concepción del mundo como un conjunto de signos. Su relación con la cábala no sólo se remonta a Pico de la Mirándola, porque Pico mismo aprendió estas ideas de Nicolás de Cusa y de los cabalistas españoles de la época de Lulio,⁵⁵¹ como Ramón Sibiuda. La obra de este pensador catalán de principios del siglo XV -el *Libro sobre las criaturas* o *Tratado del amor de las criaturas*⁵⁵²- ejerció gran influencia nada menos que en San Ignacio de Loyola en el siglo XVI.⁵⁵³ La naturaleza como el libro escrito por Dios y el hombre como la letra principal de ese libro es la tesis de este filósofo, también conocido como Sabundo,⁵⁵⁴ y es la misma que propone

⁵⁵⁰ Shumaker, *Natural magic and modern science: four treatises 1590-1657*, p. 48: "In a fifth kind of magic, words, songs, rational numbers, astrologically appropriate times, images, figures, seals, characters, and letters are employed. This is *a magic between, or above, natural and supernatural which is properly designated as mathematical magic, or, more appropriately, by the name of occult philosophy*." Las cursivas marcan el texto de Bruno.

⁵⁵¹ Yates, *El iluminismo rosacruz*, p. 379.

⁵⁵² No lejos de Barcelona, en Gerona, había florecido el estudio de la cábala en una escuela rabínica del siglo XIII. Pero los estudios cabalísticos continuaron aun después, en época de Sibiuda. Cf. Cilveti, *Introducción a la mística española*, pp. 95-96: "[El neoplatonismo árabe y judío medieval]...transforma profundamente la cábala antigua, de ahí el carácter intelectualista de la cábala española, que reviste dos formas principales: cábala profética, representada por Abulafia, y cábala teosófica (o gnóstica) representada por Moisés de León. Se desarrolla en torno a la escuela de Castilla (segunda mitad del siglo XIII hasta el éxodo de 1492). Es la época dorada de la cultura hebraicoespañola al amparo de los brillantes reinos de Taifas. Figuras principales de la escuela gerundense son Azriel, Ezra ben Salomón, Moisés ben Nohmán, José Chicatella y, sobre todo, Isaac *el ciego*, llamado *el padre de la Cábala*." Éstos son los que nutren el cabalismo de Pico de la Mirándola, así como a Ramón Sibiuda.

⁵⁵³ Batllori, "De Raimundo Sabundo atque Ignatio de Loyola," pp. 454-455.

⁵⁵⁴ Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, t. I, pp. 307-312.

el jesuita Nieremberg en el siglo XVII.⁵⁵⁵ Dice Sibiuda que Dios nos ha entregado dos libros: el segundo son las *Sagradas Escrituras*, y el primero...

...le fue entregado al hombre desde el principio, cuando fue creada la totalidad de las criaturas, pues cada criatura no es sino una letra escrita por el dedo de Dios y con todas las criaturas, o sea, con todas las letras, se compone un libro que llamamos libro de las criaturas. En cuyo libro está también contenido el propio hombre, que es la principal de sus letras. Y del mismo modo que las letras y las palabras con ellas formadas comportan e incluyen ciencia, diversos significados y sentencias admirables, así también las propias criaturas, sea juntas o por separado, comportan y significan distintos dichos y sentencias, y contienen la ciencia necesaria para el hombre.⁵⁵⁶

El texto de Sibiuda fue muy difundido en tiempos de Erasmo tanto en España como en Europa. La prohibición que el Concilio de Trento hizo de su obra se debió a su exaltación del libro de la naturaleza hasta afirmar que es herejía falsificarlo, mientras que las falsas interpretaciones de las *Sagradas Escrituras* son usuales.⁵⁵⁷ Esto no puso coto a la poderosa corriente del pensamiento cristiano sobre el libro de la naturaleza que Dios escribió. Curtius encuentra invadida de este tema la oratoria sagrada, la *Imitación de Cristo* de Kempis y las corrientes ascética y mística.⁵⁵⁸

Más aún, en la ciudad de Toledo, un filósofo español retomó también en el siglo XVI -en 1540 y en plena época erasmista- la metáfora o símbolo del libro. Se trata de Alejo Venegas, cuya obra *Diferencias de los libros que hay en el universo*, figura repetidamente en los inventarios de libros novohispanos. Para Venegas hay un libro arquetípico que es el divino. El segundo libro, el *metágrafo*, como él lo llama, *trasunto* del primero, se divide en el natural (el libro de las criaturas), el racional (*que no es otra cosa sino como una cuenta de suma en que se*

⁵⁵⁵ Assi passa, que aunque cada naturaleza tenga mucho que admirar, pero juntadas todas, viendo como assientan y corresponden vnas con otras, armada ya esta estatua del mundo, este simulacro de Dios, es cosa para pasmar, y mucha mas quando se le considera, que no solo todas en vna se eslaouonan, sino todas en todas, y cada vna en todas, y todas en cada vna, respondiendose de mil modos, y en cada vna, y en todas esta esmaltado vn bulto de Dios, vn rostro de su Artifice con diferentes visos de sus perfecciones, que por todas partes se vee y se lee, *Deus me fecit. Oculta filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1633, p. 24.

⁵⁵⁶ Sibiuda, *Tratado del amor de las criaturas*, p. 68.

⁵⁵⁷ Cf. Curtius, p. 449.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 449.

suman todas las criaturas) y el revelado (las Sagradas Escrituras). Del libro arquetípico o divino dice:

...es el libro Increado en que leen los Angeles, y los sanctos glorificados, y en el segundo [el metágrafo] leen los hombres que biuen en este mundo. (...) Sabido ya que la licion del libro archetypo que es el diuino no pertenesce a los hombres que en la vida caminan; ni del se puede saber otra cosa fuera de lo que por la exterior encuadernacion que es la verdad por defuera parece; o lo que en la escriptura sagrada esta revelado. Queda de saber la segunda diferencia del libro que diximos que en griego se dize metagrapho... Digamos pues que el libro metagrapho... es vna arca de deposito en que por cosas o por figuras se deposita algo de lo que a la ilustracion y claridad del entendimiento conuiene... Avn en el libro deste traslado puso Dios tantas dificultades que a penas se acabassen de entender en esta vida; porque leuantassemos el desseo de yrlas a leer a su reyno; y con todo esto quedos haroneamos; contentandonos con esta licion imperfecta que ni harta nuestra memoria ni entendimiento ni voluntad; que hiziera si leyeramos tan clara licion en este traslado como la esperamos leer en el libro exemplar...⁵⁵⁹

Las similitudes entre las ideas y metáforas de Sor Juana y las de Venegas son múltiples: la lectura del universo, el reflejo que el universo es de la inteligencia divina, las dificultades del intelecto que nos van conduciendo a Dios.⁵⁶⁰ Y aún más, pues Venegas es también uno de los muchos tratadistas del tópico de las finezas de Cristo y, además, su *Agonía del tránsito la muerte* expresa el tránsito mortal como un hecho natural al que debemos saludar y al cual debemos prepararnos cumplidamente, pues el tránsito al reino de Dios. Sor Juana comparte más este concepto de la muerte que el de la estética contrarreformista. Dejo apuntadas todas estas semejanzas entre Alejo Venegas y Sor Juana como una prueba más de la cercanía de las posiciones de nuestra poeta con los pensadores españoles de la época erasmista.

⁵⁵⁹ Venegas, fls. vi y xxxii.

⁵⁶⁰ Y aún podríamos señalar una semejanza más, quizá la definitiva, cuando Venegas habla de las limitaciones humanas para entender a la Divinidad: "...assi como la dulçura de la miel encubre el daño que trae comida en exceso, assi el que presume de saber los secretos de Dios ahogarle ha con el exceso y excelencia de la luz diuina como se ahogaria un moxquito en la mar; y como se escurecen los ojos de la Lechuza delante del sol; porque no tiene la capacidad para rescebir tan excessiuos rayos de luz. Esto vemos por muchos exemplos. Que cierto es que las sectas de la heregias se leuataron de la ceguedad y presuncion de los que quissieron inquirir los consejos de Dios y medirlos con la vara de su razon, como si fuesse razon querer medirlo immenso con medida que a pocos palmos se acaba, como si fuesse razon buscar la cosa perdida en la presencia del sol con la lumbre de vna luciernaga, como si fuesse razon querer enuasar toda la mar en vna salsera..." *Primera parte de las diferencias de libros q ay en el universo*, Libro I, fl. vii.

Alrededor de 1590, en Italia, Giordano Bruno refleja esta creencia sobre el libro de la naturaleza y escribe en su *De magia* que hay una serie de vínculos que nos permiten obtener determinados fines. El noveno, por ejemplo, es el de *los caracteres y los sellos*. Los vínculos tercero al sexto son para Bruno los del *principium*, es decir, *los ángeles especialmente poderosos que se distribuyen en los cuatro puntos cardinales y cooperan en los trabajos que se piden al cielo y a la naturaleza*. El cuarto es el vínculo del alma del mundo (*anima mundi*), *que une el todo con el todo y "La entrada se franquea desde todo y hacia todo."* El quinto es *el alma de las estrellas, incluidos cometas y planetas, "y los príncipes de los lugares, los vientos y los elementos;"* es decir, el de los influjos astrológicos. El sexto es el de *los espíritus o demonios que presiden los tiempos, los días y las estaciones (tempestatibus), así como los elementos simples.*⁵⁶¹

Quien haya leído las loas de Sor Juana encontrará todas estas imágenes en una danza concertada. En la primera *Loa a los años del Rey* aparecen los elementos, su concordia y discordia, las cuatro partes del año y los influjos astrológicos. En la *Tercera loa...*, nuevamente aparece la astrología relacionada con el Tiempo y su cómputo cabalístico dividido en horas, instantes y momentos. En la *Cuarta loa...* hacen concierto musical las fuentes, las aves, las flores y las plantas. En la *Quinta loa...* los luceros o planetas forman un *concilio* o reunión. En la *Loa a los años de la Reina* otra vez aparece el Tiempo en sus tres formas: pasado, presente y futuro, correspondientes a memoria, voluntad y entendimiento. En la *Loa a los años de la Reina Madre*, la astrología nos hace escribir cálculos matemáticos en la plana azul del cielo. En el *Encomiástico poema a los años de la Excelentísima Condesa de Galve*, la Armonía es la sola mensura del alma y la Música es la cifra del Tiempo, como ya vimos más arriba. En la loa de *Amor es más laberinto*, el continuo círculo del Tiempo se mide en jeroglíficos mientras los cuatro elementos muestran sus cualidades en cada una de las cuatro estaciones, que se reúnen convocadas por la Edad como los ángeles y príncipes de Bruno.⁵⁶²

⁵⁶¹ Shumaker, pp. 56-58, quien parafrasea y cita a la vez el texto de Bruno.

⁵⁶² *O.C.*, t. III.

La importancia mágica de los signos, nos comenta Shumaker, proviene paradójicamente de la superstición de los iletrados desde los tiempos antiguos. A lo largo de la Edad Media hasta el Renacimiento, el alfabeto romano dejó de tener esa connotación mágica, pero no así el alfabeto hebreo y los jeroglíficos egipcios. Los signos orales, que alimentaron las artes de la oratoria y la música, y los signos escritos, es decir, los caracteres, estaban, para el pueblo inculto, poblados de *daimones* que se desataban con ciertas oraciones e inflexiones acompañados de música ritual. Una tablilla con un signo podía curar enfermedades.⁵⁶³ Los hombres cultos del Renacimiento, Ficino, Pico, Dee, Bruno, dedican gran parte de su obra a reflexionar sobre el poder de los signos. Sor Juana, acorde con su herencia renacentista, atribuye especiales cualidades a los jeroglíficos de los que habla, por ejemplo, en su *Neptuno alegórico*. Cierto es que sus jeroglíficos no *invocan*, como entre los hermetistas y teúrgos, pero sí *evocan* poéticamente dentro de una misma relación genética entre significado y significante.

Pero no sólo en la tradición renacentista del siglo anterior tiene origen este interés de Sor Juana. Diego Saavedra Fajardo, emblemista casi contemporáneo suyo y a quien muy probablemente leyó, como anotamos en el capítulo anterior -por la semejanza supuesta por Pascual Buxó, aunque discutible, entre algunas imágenes de *El sueño* y sus emblemas sobre la noche y el eclipse lunar- menciona en su *República literaria*, que Mercurio⁵⁶⁴ es el dios inventor de los caracteres de la imprenta... "labrados por Vulcano en puntas de plomo y otros metales blandos."⁵⁶⁵ En su viaje visionario por esta república de las letras, Saavedra atraviesa unas puertas grabadas y, en los espacios de unos arcos, encuentra pintados a los diversos pueblos que inventaron alfabetos: los caldeos, los asirios y fenicios, los griegos y romanos. Más tarde, siguiendo adelante en su trayecto, Saavedra se encuentra a Artemidoro y a Cardano dormidos. Reprehende a Cardano al verlo dejar vencer sus doctas vigilias por el sueño, *imagen de la muerte*. Cardano le responde:

⁵⁶³ *Op. cit.*, pp. 74 y 113-115.

⁵⁶⁴ Matila C. Ghyka recoge similares versiones sobre el origen mítico de los signos. Para él, Mefistófeles es el último avatar de Hermes Trismegisto, idéntico "al Gran Thot, el Dios del antiguo Egipto que condensó el soplo creador en Verbos y Números." *El número de oro*, t. II, pp. 81-82.

⁵⁶⁵ Saavedra Fajardo, *República literaria*, p. 1145-1146.

...No os burléis de los sueños, *los cuales hacen divino al hombre con el conocimiento de lo futuro*, atributo por naturaleza reservado a Dios; porque en ellos, como en un teatro, se le representan en diversas figuras las costumbres que han de suceder, y a veces las sucedidas, para advertimiento propio y ajeno; y así, no es torpe ni ocioso el tiempo que dormimos, ni le dejamos de vivir, porque sería engaño de la Naturaleza el haber defraudado al aliento de la vida la mitad della; y es conforme a la razón que siendo el hombre por su entendimiento una semejanza de Dios, y habiéndole dado dos tiempos, uno de vigilia y otro de sueño, no le había de faltar en ambos el ejercicio desta semejanza, teniendo por tan largo espacio de tiempo enajenados y inútiles los sentidos. Para el remedio, pues, de ambos inconvenientes dispuso la divina Providencia que, como en la noche presiden la luna y las estrellas con la luz prestada del sol, para que, careciendo de su presencia, no careciesen de sus rayos, así también dispuso la divina Providencia *que la fantasía y las operaciones individuales se ejercitasen* en el desvelo del alma mientras duerme el hombre, a pesar de la humedad del cerebro; y, como es inmortal el alma en cierto modo se halla entonces fuera de los órganos del cuerpo, por estar impedidos, se une a sí misma, y obra con destino superior, *reconociendo lo futuro*, para que ni este acuerdo ni esta *presciencia* faltasen al hombre, imagen de Dios.⁵⁶⁶

Saavedra no se atreve a responderle, y más adelante se encuentra a los *bracmanes*, a *Hermes egipcio*, a *Zoroatro persa* y a *Buda babilonio* considerando la conexión de los elementos al producir *círculos, caracteres y rumbos, animados con trémulas invocaciones de espíritus*. Acto seguido enumera las distintas artes mánticas: nigromancia, piromancia, hidromancia, aeromancia, sicomancia, cleromancia, geomancia, quiromancia, así como los distintos augures.⁵⁶⁷

La popularidad de la *República literaria* de Saavedra Fajardo fue grande en tiempos de Sor Juana. Luis Gil incluso señala su influencia perniciosa en algunos aspectos de la cultura hispánica del siglo XVII, pues su total sujeción al control autoritario de las labores intelectuales - la filosofía, el arte y la literatura-, coordinándose e integrándose a los dictámenes tridentinos, ponía coto al "libre desarrollo de la actividad pensante," levantando "una barrera sanitaria para prevenir la infección del exterior."⁵⁶⁸ No obstante estas críticas modernas, tenemos que

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 1160-1161 (las cursivas son mías).

⁵⁶⁷ *Id.*, pp. 1161-1162.

⁵⁶⁸ Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500 a 1800)*, pp. 283-284.

reconocer que el ejercicio de las letras en el mundo hispánico contaba con esta *República...* como frecuente punto de referencia.

Tal como sucede en los sueños descritos por Saavedra y Fajardo, los signos suelen ser una huella, un *viso*, dice Sor Juana, cuya función reflexiva es señalarnos el objeto que la origina. Se parecen al *eco* en relación con la palabra, y el eco es una de las imágenes predilectas de Sor Juana; la emplea incluso para referirse a la escritura: "...y de ausentes enojos/ en *ecos*, de mi *pluma* mis gemidos..."⁵⁶⁹ En el auto de *El Divino Narciso* nos dice:

...dan a entender que Dios pone
aun en las Plumas Gentiles
unos *visos* en que asomen
los altos Misterios Suyos...⁵⁷⁰
(vv. 127-130)

Lo mismo encontramos en *El Cetro de José*, donde los signos de la historia bíblica son visos del cristianismo, colocándose Sor Juana, con Calderón, dentro de la misma tradición sincrética de la patrística retomada por la Compañía de Jesús. En *El Cetro de José*, por ejemplo, Profecía dice:

Ved que del Solio Excelso, donde habita
Majestad Infinita,
al mundo Dios me envía,
pues Su Espíritu soy de Profecía,
a asistir a Josef, en quien procura
un *bosquejo* formar, una *figura*
del que será en el siglo venidero
Redentor verdadero...
...haciéndose, propicio,
a un tiempo Sacerdote y Sacrificio,
y que al género humano
sustentará de Trigo Soberano:
de Quien éste es *figura*, que asentada

⁵⁶⁹ Liras 211, en *O.C.*, t. I, p. 313, vv.9-10.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, t. III, p. 26.

por *testimonio* de la edad pasada,
 les quiere Dios dejar en Su Escritura,
 porque después cotejen la *Figura*
 con *lo ya figurado*
 y entiendan el Misterio que ha encerrado,
 y que mientras la dicha no se alcanza
 guarden en prenda de ella la esperanza...⁵⁷¹

(vv.867-874 y 889-890)

Los *visos* son espejos o *vestigia* tal como aparecen también en la obra de Giordano Bruno, pues no son más que versiones de las sombras en el mito de la caverna platónico. Shumaker comenta este elemento del pensamiento bruniano:

No hay acción (*productio*) que no encuentre una norma o una generación; las ideas o arquetipos son entidades metafísicas, las trazas o corporeizaciones (*vestigia*) de estas entidades físicas y las sombras de las ideas son entidades racionales. Éstas tienen qué ver, respectivamente, con los sellos que han de imprimirse, con los sellos impresos, y con la aprehensión de éstos últimos por el ojo u otro sentido...⁵⁷²

La fuente probable de Bruno es San Buenaventura, a quien Sor Juana leía con fruición. Dice Buenaventura sobre los distintos grados que nos conducen a la Divinidad:

De los dos grados primeros que nos han llevado de la mano a especular a Dios en sus vestigios -a modo de las dos alas que descendían cubriendo los pies- bien podemos colegir que todas las criaturas de este mundo sensible llevan al Dios Eterno el espíritu del que contempla y degusta, por cuanto son sombras, resonancias y pinturas de aquel primer Principio, poderosísimo, sapientísimo y óptimo, de aquel origen, luz y plenitud eterna y de aquella arte eficiente, ejemplante y ordenante; son no solamente vestigios, simulacros y espectáculos puestos ante nosotros para cointuir a Dios, sino también signos que, de modo divino se nos han dado; son, en una palabra, ejemplares o, por mejor decir, copias propuestas a las almas todavía rudas y materiales para que de las cosas sensibles que ven se trasladen a las cosas inteligibles como del signo a lo significado.⁵⁷³

⁵⁷¹ *Id.*, pp. 230-231.

⁵⁷² *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁷³ Buenaventura, San. *Obras*, t. I, pp. 586-589.

Los vestigios son, entonces, la sombra de dios (*umbra Dei*) en el pensamiento de San Buenaventura, quien, como dijimos, también comparte la idea del mundo como libro en su *Itinerario de la mente a Dios*: "...En el libro de las criaturas, -dice- el orden... da a entender manifiestamente la primacía, la sublimidad y la dignidad del primer Principio en cuanto a la infinitud de su poder...".⁵⁷⁴

También el acto de la escritura tiene distintas expresiones en la poesía de Sor Juana: los guarismos, las firmas, la tinta, los rasgos, todos confluyen en la importancia del signo gráfico como materialización de un mundo superior. En el soneto 206, el traslado o copia poética de la Virgen que ha hecho otro poeta, es trasunto de la divina en la hipérbole laudatoria:

...ya el Cielo, que la copia misterioso,
segunda vez sus *señas* celestiales
en *guarismo* de flores claro suma:
pues no menos le dan *traslado* hermoso
las flores de tus versos sin iguales,
la maravilla de tu culta *pluma*.⁵⁷⁵
(vv. 9.14)

En las redondillas 89, el retrato es un espejo que hace durar en el tiempo el reflejo, un reflejo cuya belleza mata con su fuerza y suprime, paradójicamente, el tiempo mismo:

Mira si matará verte
formada tan homicida:
que es cada *línea* una herida
y cada *rasgo* una muerte.⁵⁷⁶
(vv. 53-56)

Y en el soneto 189 (III), los tristes rasgos de la pluma de Sor Juana son *índice del corazón* (como en el último verso de la décima 126): "...y hasta estos *rasgos* mal formados sean/
lágrimas negras de mi *pluma* triste..."⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 575.

⁵⁷⁵ *O.C.*, t. I, p. 310.

⁵⁷⁶ *Id.*, p. 223.

A veces los rasgos tienen la misma connotación de los borrones que comentamos en el anterior capítulo, es decir, cifras o signos inacabados, mal hechos o torpes, como los esbozos de en la pintura. Veamos la jácara del villancico 256, claramente platónica:

...para quien las hermosuras
que más en el Mundo ha estimado,
no sólo han sido dibujos,
pero ni llegan a rasgos...⁵⁷⁸
(vv. 29-32)

Sor Juana utiliza un término muy peculiar para significar este conato expresivo en el habla: el *gargarismo*, sonido gutural y aparentemente sin sentido. En el romance 28 hiperboliza sus desatinos verbales:

...mientras yo, para templar
las ansias de mi cariño,
con la esperanza de veros
haciendo estoy *gargarismos*.⁵⁷⁹
(vv. 61-64)

En la *Respuesta...*, por ejemplo, aunque como forma de reclamo al obispo de Puebla, vuelve a aludir al balbuceo, en este caso de Moisés:

No se hallaba digno Moisés, por balbuciente, para hablar con Faraón, y, después, el verse tan favorecido de Dios, le infunde tales alientos, que no sólo habla con el mismo Dios, sino que se atreve a pedirle imposibles: *Ostende mihi faciem tuam*.⁵⁸⁰
(ll. 100-104)

Sabemos que a Sor Juana le llamaba la atención -como a muchos en su tiempo- la fragmentación de las lenguas en la torre de Babel, haciéndose incomprensibles entre sí.⁵⁸¹

⁵⁷⁷ *Id.*, p. 300, vv. 7-8.

⁵⁷⁸ *Id.*, t. II, p. 68.

⁵⁷⁹ *Id.*, t. I, p. 84.

⁵⁸⁰ *Id.*, t. IV, p. 442.

Paralelamente, en su poesía los gargarismos y balbuceos son formas inacabadas de la expresión como los borrones lo son en el sentido plástico. Son *vestigia* del objeto original, de la primera lengua, de la idea platónica o de los seres divinos. Generalmente surgen en momentos de éxtasis, indican la extralimitación individual en un intento expresivo y nos recuerdan la *sobria ebrietas* de Pico ante la presencia de Dios.

Y precisamente por incomprensibles, por desatinados, los gargarismos, como los retorcidos versos de la Sibila inflamada por Apolo, son una forma del silencio en una ecuación en la que el todo se convierte en la nada, en la ausencia de significado. Esto nos recuerda el significado de *cifr* -o cifra- en árabe: vacío. Ya comentamos las *inarticulatae orationes* a que se refiere Atanasio Kircher al presentarnos la figura de Harpócrates en *Oedipus Aegiptiacus*. Harpócrates es un dios débil de piernas -por haber sido engendrado después de la muerte de su padre Osiris-, que preside las cláusulas rotas e inacabadas: el silencio.⁵⁸²

Mauricio Beuchot, en su libro sobre *La filosofía del lenguaje en la Edad Media*, apunta en el capítulo relativo a la semiótica escolástica:

Ya que la escritura es un signo de segundo nivel, por ser signo del habla, la voz que nada significa (el ruido) se llama "inarticulada" en el orden del lenguaje oral e "iliterada" en el orden del lenguaje escrito. Pero, gracias a la razón, se convierte en voz articulada y literada...⁵⁸³

También señala en otro libro suyo el papel lingüístico de las voces no significativas para la escolástica:

⁵⁸¹ Cf. *Primero sueño*, en *id.*, t. I, p. 345, vv. 414-422.

⁵⁸² Kircher, *Oedipus Aegiptiacus*, t. I, p. 213: "Fuit vero Harpocrates filius Osiridis, & Isis, quem Plutarchus describit post mortem Osiridis ex Iside genitum unà cum Helitomeno, imbecillemque natum membris inferioris; alibi tamen idem Author negat puerum fuisse imperfectum, neque aliquod leguminum existimandum; sed Deum iuuenilis adhuc, imperfectae, atq; inarticulatae orationis praesidem & moderatorem; ex quo digito ori admoto ipsum effingebant, utpote silentii & taciturnitatis symbolum..."

⁵⁸³ Beuchot, p. 68.

...las voces, aun las no-significativas (como "blitiri", "be", "ce", etcétera), pueden tomarse como nombres de sí mismas, no en el sentido de recibir *uso*, sino en el sentido de recibir *mención*...⁵⁸⁴

Los tropiezos verbales y gargarismos que aparecen en el mundo literario creado por Sor Juana tienen así un claro parentesco bajo esta perspectiva de la expresión inconclusa, fragmentaria y falta de armonía. Los torpes balbuceos de Eco en *El Divino Narciso* responden entonces a un sistema más amplio cuyo marco es toda la obra de Sor Juana y no sólo ese auto sacramental en particular. A su vez, ese marco incluyente se extiende a la dimensión extratextual, cobrando las características de un sólido sistema codificado. El papel de Eco es precisamente el de precisar la función del silencio en el sistema de signos que es la Naturaleza creada por Dios. Dice Eco:

Si quiero articular la voz, no puedo
y a media voz me quedo,
o con la rabia fiera
sólo digo la sílaba postrera;
que pues Letras Sagradas, que me infaman,
en alguna ocasión muda me llaman
(porque aunque formalmente
serlo no puedo, soylo causalmente
y eficientemente, haciendo mudo
a aquel que mi furor ocupar pudo...⁵⁸⁵
(vv. 1422-1449)

En términos escolásticos Sor Juana nos dice que Eco, el Demonio, es un silencio eficiente: aunque formalmente no lo sea porque su Soberbia es el origen de su otredad ontológica, en la Naturaleza no puede sino enmudecer ante la expresión del discurso divino.

El silencio completa la gramática de la significación y en el universo poético de Sor Juana tiene un valor similar al de la figura mitológica de las Parcas, tan cara al humanismo renacentista y barroco. Cuando exploremos la presencia de las matemáticas en la poesía de Sor Juana

⁵⁸⁴ Beuchot, *Significado y discurso*, p. 77.

⁵⁸⁵ *O.C.*, t. III, p. 64.

volveremos sobre la metáfora de las Parcas. Para ella, la muerte sólo aparece bajo esta triple imagen de Átropos, Láquesis y Cloto, tan común en el arte y la literatura del Renacimiento. Pero Sor Juana se diferencia enormemente de sus coetáneos barrocos y su macabro culto a todo lo alusivo a la muerte corporal bajo el pretexto de llamar a las almas a la verdad ulterior. Cuando enferma, es *la mortal tijera* lo que ve;⁵⁸⁶ su chasquido, lo que suena a sus oídos.⁵⁸⁷ Todo gran peligro conduce a las Parcas, que en un tris pueden segar un hilo vital lleno de signos y palabras. Igual que el cero entre los números, la muerte es para Sor Juana sólo ausencia de vida terrenal. La muerte es no existir en este mundo como el silencio es no significar. No hay putrefacción, ni huesos, ni negros sepulcros. Todo permanece en el reino mental de los conceptos. En este aspecto vemos a Sor Juana más cerca del humanismo anterior al Concilio de Trento, como ya observamos al señalar sus coincidencias con Alejo Venegas. Fernán Pérez de Oliva, en su *Diálogo de la dignidad del hombre*, dice sobre la muerte:

Que estos gestos que vemos en los que mueren, movimientos son del cuerpo, no del alma, que entonces está adormida. Mas quiso Dios que nos pareciesse comunmente la muerte tan espantable, con señales de tormento porque a los que la buscan con desseo de acabar sus males, les pareciesse que es de ella otro mayor y assí cada vno antes quisiesse padecer vida miserable que buscar remedio en la muerte... No es la muerte mala sino para quien es mala la vida: que los que bien biuen, en la muerte hallan el galardón: pues por ella passan a la otra vida más excelente, con desseo de la qual lloraua Dauid...⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ *Id.*, t. I, p. 299, donde las rimas agudas dibujan en la imaginación las puntas de la tijera:

Para cortar el hilo que no hiló
la mortal tijera abierta vi.
¡Ay, Parca fiera! , dije entonces yo...
(vv.9-11)

⁵⁸⁷ *Id.*, p. 34, donde Sor Juana pide la Confirmación y le dice a Fray Payo que acaba de pasar un tabardillo que por poco le quita la vida:

...De aquella fatal tijera,
sonaban a mis oídos,
opuestamente hermanados
los inexorables filos...
(vv. 49-52)

⁵⁸⁸ Pérez de Oliva, pp. 114-115.

Como en la Música también, el silencio es parte de todo sistema de significación. Pietro Cerone, el tratadista musical al que sigue Sor Juana, tiene este fragmento sobre el contenido del silencio:

Alleluia, es poca cosa en la palabra y mucha en su *Neuma*, porque aquel gozo es mayor de lo que se puede explicar con palabras y entonces hablamos con mayor elocuencia las obras de la Omnipotencia diuina, quando quedando marauillados y atonitos, las callamos: y entonces el hombre alaba conuenientemente callando, lo que no puede conuenientemente significar hablando.⁵⁸⁹

En su romance 19, el silencio ahíto de significado, el silencio como sacrificio, es un *religioso incendio*:

...pues el mismo corazón
 los combatientes deseos,
 son holocausto poluto,
 son materiales afectos,
 y solamete del alma
 en religiosos incendios,
 arde sacrificio puro
 de adoración y silencio.⁵⁹⁰
 (vv. 49-60)

El secreto, como el enigma, se oculta como la semilla en el fruto del silencio. En un billete-poema le dice a su interlocutora:

El paje os dirá, discreto,
 cómo, luego que leí,
 vuestro secreto rompí
 por no romper el secreto.
 Y aun hice más, os prometo:
 los fragmentos, sin desdén,
 del papel, tragué también;
 que secretos que venero,
 aun en pedazos no quiero
 que fuera del pecho estén.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Cerone, *El Melopeo y el Maestro*, p. 267.

⁵⁹⁰ *O.C.*, t. I, p. 55.

En el capítulo previo vimos cómo en el *Neptuno...* Sor Juana menciona el templo oculto bajo tierra del dios del silencio:

Estaban sus aras debajo de la tierra, no sólo para denotar que el consejo para ser provechoso ha de ser secreto (Servio, 9 Aeneid. *Qui ideo templum sub tecto in circo habet, ut ostendatur, tectum consilium esse debere*), sino para dar a entender que también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio...⁵⁹²

(Il. 132-136)

Bien conocidas son las múltiples referencias que del silencio hace Sor Juana y señalamos algunas al describir el emblema de Harpócrates en *El sueño*. Se trata, como vimos, del silencio elocuente, cargado de significado. En la *Respuesta...* alude a la exultante "*suspensión del discurso*" en la madre de San Juan al ver a María, madre de Cristo (Il. 24-29).⁵⁹³ Nos viene a la mente el *...no se qué/ que queda balbuciendo...* de San Juan de la Cruz.

Luego Sor Juana juega irónicamente con la elocuencia del silencio, caricaturizándola con un *rótulo*, lo que en el sentido místico estaría de más, pero que Sor Juana coloca en un ardid conceptista para justificar su *Respuesta...*, es decir, su discurso:

Perdonad, Señora mía, la digresión que me arrebató la fuerza de la verdad; y si la he de confesar toda, también es buscar efugios para huir la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada.⁵⁹⁴

(Il. 67-75)

⁵⁹¹ *Id.*, pp. 249-250.

⁵⁹² *Id.*, t. IV, pp. 360-361.

⁵⁹³ *Id.*, p. 440.

⁵⁹⁴ *Id.*, p. 441.

Resulta lógica, artísticamente explicable, la relación entre esta ironía de Sor Juana y su frecuente falsa modestia respecto a sus pobres *borrones* o poemas, puesto que la *Respuesta...* es también rebajada a *rótulo* del irritado silencio que le imponían las reconvenções de Fernández de Santacruz. Más adelante señala cómo el significado excesivo anula el significante; en este siguiente caso, ya sin ironías, el silencio es elocuente:

No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir: de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir.⁵⁹⁵

(ll. 78-83)

Añadamos a nuestros pasados comentarios sobre la relación del silencio con el *consilio* de la filosofía de Pico y la literatura místico-ascética que Dionisio Aeropagita ya explicaba el principio elusivo del silencio en relación con la Trinidad:

...El hecho de que la Deidad trascendente es Dios Uno y Trino no debe ser entendido conforme a ninguna de nuestras maneras de pensar... En esto convenimos con los teólogos, pero la verdad es que el Misterio dista en gran manera de la realidad de las cosas. Por lo cual, los mismos teólogos prefieren el ascenso a la Verdad por vía de negación. Es la manera de que el alma quede liberada de cuanto le es afín en el orden natural. El alma está preparada para las divinas inteligencias, por medio de las cuales conoce aquello que está por encima de todo nombre, de toda razón y de todo conocimiento...⁵⁹⁶

En el *Neptuno alegórico*, el dios del mar, equiparado al Conde de Paredes y Marqués de la Laguna, es dios de los arquitectos y también dios del silencio:

...Estaban sus aras debajo de la tierra, no sólo para denotar que el consejo para ser provechoso ha de ser secreto (Servio, 9 Aeneid. *Qui ideo templum sub tecto in circo habet, ut ostendatur, tectum consilium esse debere*), sino para dar a entender que

⁵⁹⁵ *Id.*, p. 442.

⁵⁹⁶ Pseudo Dionisio, *op. cit.*, p. 366.

también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio...⁵⁹⁷

(Il. 132-136)

En este sentido Neptuno es semejante al Harpócrates de *El sueño*, dios del secreto. También del consilio o sigilo en torno a un misterio. Más adelante Sor Juana continúa con esta metáfora:

...La razón de haber los antiguos venerado a Neptuno por dios del Silencio, confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado; pero si se permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de las Aguas, cuyo hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio:

*o mutis quoque piscibus
donatura cycni, si libeat, sonum.*⁵⁹⁸

(Il.347-354)

Nuevamente encontramos esta imagen en *El sueño*, cuando los peces, entre todos los animales, son los que más callan por dormir y ser mudos (vv. 89-92).⁵⁹⁹ Además hay que recordar que el pez no es símbolo sólo de los cristianos, sino también de los pitagóricos.

Pico, en su *Diálogo de la dignidad del hombre*, atribuía al silencio una cualidad enfática al tratarse de lo divino:

Dios no sólo es, según dice Anselmo, aquello más grande que lo cual no puede pensarse, sino aquello que es infinitamente más grande que aquello que puede pensarse, de forma que resultaría apropiada expresión lo que en forma hebreo cantó el profeta David: "El silencio es tu alabanza."⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ *O.C.*, t. IV, pp. 360-361.

⁵⁹⁸ *Id.*, p. 361.

⁵⁹⁹ "...y los dormidos, siempre mudos, peces,
en los lechos lamosos
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran dos veces..."

Id., t. I, p. 337.

⁶⁰⁰ Pico, *Diálogo de la dignidad del hombre*, p. 177.

Hemos visto cómo Pierio Valeriano y otros autores leídos por Sor Juana aluden a Pitágoras como prototipo de la taciturnidad. Matila Ghyka nos explica acerca del voto de silencio de los pitagóricos:

Silencio y secreto; el secreto sellado por juramento. El silencio absoluto (equemitia, ecemuqia) era exigido durante todo el primer grado de iniciación propiamente dicho... La ley del secreto es mencionada por todas las fuentes, tanto por las pitagóricas como por las ajenas (Lysis, Dicearco, Aristógenes, Timeo y Plutarco). Prohibía, so pena de excomunión (y esta excomunión se identificaba con la muerte espiritual), tanto la divulgación de la doctrina filosófica y de los ritos (secretos al igual que los de todos los misterios antiguos, egipcios o griegos) como de la enseñanza matemática porque ésta formaba parte... del núcleo metafísico central de la doctrina. El secreto se extendía naturalmente a los signos de reconocimiento. Sabemos, por el pasaje de Luciano... que ya en el siglo I, el pentagrama era conocido como el santo y seña geométrico pitagórico.⁶⁰¹

El pitagorismo al que ya recurría Pico destaca entre las fuentes que Sor Juana reconoce explícitamente en el *Neptuno alegórico*. Se trata de un pensamiento ya filtrado por el Renacimiento italiano, puesto al alcance de Sor Juana de manera más inmediata por emblemistas como Valeriano, aunque ella debió conocer también a Jámblico, tan difundido en el Renacimiento. Dice Sor Juana:

...Por lo cual a Pitágoras, por ser maestro del silencio, le figuraron en un pez, porque sólo él es mudo entre todos los animales; y así era proverbio antiguo: *pisce taciturnior*, a los que mucho callaban: y los egipcios, según Pierio [Valeriano], lo pusieron por símbolo del silencio; y Claudiano dice que Radamento convertía a los locuaces en peces, porque con eterno silencio compensasen lo que habían errado hablando:

*Qui iusto plus esse loquax, arcanaque sœvit
prodere, piscosas fertur victurus in undas:
ut nimiam penset æterna silentia vocem.*

Y siendo Neptuno rey de tan silenciosos vasallos, con mucha razón lo adoraron por dios del Silencio y del Consejo.⁶⁰²

(ll. 355-368)

⁶⁰¹ *Op.cit.*, t. II, p. 24.

⁶⁰² *O.C.*, t. IV, p. 361.

Pitagóricos, gnósticos, hermetistas, neoplatónicos, cabalistas y alquimistas consideraban el silencio como una regla de oro en relación con sus respectivos misterios, a los cuales unen, por cierto, vasos comunicantes. Sería ingenuo, empobrecedor y hasta absurdo pensar, ante tantas evidencias, que Sor Juana fuese ajena a estas tradiciones culturales. Tanto más cuanto la orden jesuita -bajo cuyo influjo Sor Juana vivió siempre- se había avocado a la tarea de recuperar para el cristianismo estas ideologías en torno a lo sagrado.

La hermenéutica o ciencia de la interpretación aparece en diversas partes de la obra de Sor Juana, a veces bajo la denominación de *gramática*, y con el mismo sentido que tiene el *método* de las diez categorías en *El sueño*. Veamos el romance 39, donde el entendimiento se enfrenta al enigma de la totalidad:

Una Gramática nueva
 es su hermosura y talento,
 donde el más se verifica
 sin que se suponga el *menos*.
 No hay Lógico que se atreva
 a definir cómo, siendo
 sólo un término, en él solo
 se da relación y exceso.
 Ni yo sé cómo os explique
 este enigma; sólo entiendo
 que aquello parece más,
 que se imagina primero.

Porque como a su beldad
 es corto el conocimiento,
 para comprenderla toda
 va de concepto en concepto,
 y como no puede junta
 comprenderla, sólo aquello
 que está entonces ponderando
 le parece más perfecto;
 pero en volviendo los ojos
 a mirar al otro extremo,
 vuelve a suspender el juicio,

neutral, el entendimiento.⁶⁰³
(vv. 185-208)

Ante los *enigmas* debemos armarnos de una gramática que mida y pondere las partes del todo que pretendemos analizar y conocer.

Igual que los agoreros del Faraón, necesitamos de una ciencia interpretativa que nos abra la puerta del enigma. En *El sueño*, el enigma sobre la aprehensión de la totalidad, que es el enigma del hombre mismo, apela a una hermenéutica capaz de elevarse de la palabra al Verbo. En el villancico 359, dedicado a la Encarnación, Sor Juana empareja estos conceptos a lo largo del poema. Mencionaré sólo tres ejemplos:

...cualquier palabra es mentira
que esta Palabra no fuere...
(vv.6-7)

...pues cabe de *Verbo ad Verbum*
el caso en una Palabra...
(vv. 10-11)

...pues fué Palabra primero,
y luego a Concepto pasa...⁶⁰⁴
(vv.30-31)

Los *misterios* también se eslabonan y, más allá de una intención meramente catequística, Sor Juana los equipara a los enigmas y a los jeroglíficos.⁶⁰⁵ En *El cetro de José* las *profecías* son básicamente misterios (el pan eucarístico), pero también jeroglíficos (el sueño de las vacas y las espigas). Pico dice en sus "Conclusiones según Averroes" que... "Puede existir la profecía en los

⁶⁰³ *Id.*, t. I, p. 116.

⁶⁰⁴ *Id.*, t. II, pp. 222-223.

⁶⁰⁵ En su estudio sobre los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, de Sor Juana, Antonio Alatorre (pp. 39-53) parte de las definiciones de Covarrubias para esclarecer el sentido de la palabra "enigma" en el Siglo de Oro. Pero en la literatura novohispana no sólo tenemos el antecedente de González de Eslava y sus adivinanzas, sino también los enigmas de Francisco Bramón, quien hace adivinanzas sobre los misterios teológicos en el auto sacramental que inserta en *Los sirgueros de la Virgen*. Como dice Alatorre, la tradición de los enigmas como adivinanzas fue difundida con profusión por las academias madrileñas desde principios del siglo XVII.

sueños a causa de la ilustración que el intelecto agente ejerce sobre nuestra alma..."⁶⁰⁶ Cuando comentamos los distintos tipos de sueños que Cicerón considera, vimos cómo *El sueño* de Sor Juana puede ser tanto *somnium* como *visio*, es decir, sueño enigmático y sueño profético a la vez. Sor Juana prevé su futuro inmediato -la búsqueda del conocimiento- y mediato -el vuelo hacia Dios, aunque realmente, como profecías, éstas son más bien obvias en comparación con las bíblicas. Pero también levanta Sor Juana una cuestión tácita sobre el sentido de su sueño. Esta calidad es lo que convierte a *El sueño* en un *somnium* o sueño enigmático. En *El cetro de José* podemos ver tramadas todas estas nociones. Inteligencia dice acerca del sueño profético del Faraón:

...Y no hallándose, entre tantos
Arúspices que adivinan
en Egipto, quien entienda
qué suceso *pronostica*
la ordenación misteriosa
de este *numeral enigma*:
que claro es que no formada
ficción de su fantasía,
la que orden tan regulada
guarda entre sí, y tan seguida,
que en dos diferentes daños
dos *jeroglíficos* pinta,
tan conformes y ordenados,
que uno a otro se confirman
de que no es natural sueño;
y claro es que la noticia
le ha de faltar a los Magos,
de lo que ellos significan...⁶⁰⁷

(vv. 648-667)

La profecía como figuración de lo futuro, el jeroglífico como expresión gráfica de un misterio, el enigma como oculta conexión de dos términos en principio diversos, conexión que descubre nuestra capacidad interpretativa (volvemos a recordar la definición de *concepto* que da

⁶⁰⁶ Pico, *Conclusiones...*, p. 3.

⁶⁰⁷ *O.C.*, t. III, pp. 222-223.

Gracián y señalada respecto al estilo de Sor Juana por José Pascual Buxó⁶⁰⁸), todas estas formas de cifrar son distintas versiones del *símbolo* en la obra de Sor Juana.

Regresemos al romance 39 arriba citado y comparémoslo a través de una serie de paralelismos con *El sueño*: el entendimiento queda suspendido, *neutral* (v. 208) -las *neutralidades/ de un mar de asombros...* de *El sueño*, vv. 477-478- porque es incapaz de aprehender la totalidad de la belleza del ser amado. Atónito, va *de concepto en concepto* (v. 200) -las *dos veces cinco...* *Categorías*, v. 582 de *El sueño*-, pero sólo logra embelesarse con cada particularidad de la Marquesa -la fuente, la rosa, vv. 712 y 730 en *El sueño*. ¿Por qué es incapaz el entendimiento humano de abarcarlo todo? Las limitaciones humanas son la respuesta más inmediata, pero si es dentro de estos estrechos límites como debemos leer el libro del universo, caeremos en la tentación de Edipo ante el enigma: para Sor Juana, el entendimiento activo, cognoscente, con sus limitaciones y particularidades, lo constituye todo frente al mundo de los signos.

Se trata de un falso problema cuando se identifica la poesía de Sor Juana exclusivamente con una u otra de las dos corrientes de pensamiento simbólico: la aristotélica o la platónica. La historia misma del arte ha estado definida por una tensión entre el misticismo y el intelectualismo, como concluye el propio Gombrich.⁶⁰⁹ La gran cadena a que se refieren tanto Aristóteles como Platón es, en el fondo, una derivación de la teoría emanatista que desprende el universo de la Divinidad.⁶¹⁰ La discusión no está en qué interpretación prevalece en Sor Juana, pues como poeta de su tiempo, está determinada por ambas. La verdadera cuestión, lo realmente notable, es la articulación de su mundo poético en torno al fenómeno de la simbolización.

⁶⁰⁸ *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su "Sueño"*, pp. 32-33: "Como se sabe, la retórica conceptista supeditó la percepción espontánea de la analogía a las meticolosas indagaciones enciclopédicas; en efecto, el establecimiento de las relaciones estructurales por conformidad u oposición entre los extremos de pares ordenados fue cediendo cada vez más a lo que Gracián llamaba *conceptos por acomodación de verso, texto o autoridad*, de los que ponderaba tanto *la grande erudición como la sutileza*, ya que -según él- *cuando la autoridad se acomoda dice conveniencia con dos o tres circunstancias del sujeto*; de manera que siendo la analogía aplicable a diversos contextos o *circunstancias* se produce un tipo de elocución cuya *simetría intelectual* el mismo Gracián no dudaba en llamar *émula* de la angélica."

⁶⁰⁹ *Op. cit.*, p. 290-291.

⁶¹⁰ Tomás de Aquino toma directamente del Pseudo Dionisio Areopagita la idea germinal de Dios. Las citas de ambos pueden compararse a partir de las referencias que da Arthur O. Lovejoy en *La gran cadena del ser*, p. 86 y n.l.

Inmersa en ese fenómeno como si se tratase de un mundo, ella está sujeta solamente -y nosotros con ella- a su capacidad interpretativa y representadora a la vez. El dédalo de su poesía nos oculta, en cada recoveco, la imagen fantasmagórica de su artífice fabulosa.

II. La poética matemática en Sor Juana

a. Metáforas numéricas

En su *Filosofía de las formas simbólicas*, Ernst Cassirer nos dice convencido que la fundamentación última del número tiene que ser arrancada de las matemáticas puras para acabar sujetándose a una determinada "concepción del mundo."⁶¹¹ Si esto es cierto en la matemática moderna, ¿cómo sería en el siglo XVII, cuando las ciencias se desprendían de una concepción mágica del mundo? La teoría nominalista, desde el fin de la Edad Media, había comenzado a *objetivizar* los números. No obstante, apunta Cassirer, hasta nuestra época la teoría matemática busca apoyos senso-intuitivos, comprobables a través del pensamiento simbólico, para poder mantener un control, un *hilo conductor* que asegure un avance sin error.⁶¹² Hoy por hoy, sin embargo, lejos de intentar dotar de trascendencia a los números, de lo que se trata es precisamente de lo contrario, de reconocer su campo específico como una estructura con su propio sentido:

Lo simbólico no pertenece nunca al "allende" ni al "aquende", ni al campo de la "inmanencia" o al de la "trascendencia", sino que su valor consiste justamente en que supera esas antítesis procedentes de una teoría metafísica que sólo conoce dos mundos. El símbolo no es lo uno o lo otro, sino representa "lo uno en lo otro" y lo "otro en lo uno".⁶¹³

En el mundo de Sor Juana, en cambio, cuando Pitágoras, Platón y Euclides presidían el universo matemático, el símbolo era lo que San Isidoro de Sevilla describe en sus *Etimologías*, como ya comentamos anteriormente: la mitad de una *tessera* o pedazo de madera con una marca. El símbolo era una contraseña: sólo funcionaba como tal cuando una mitad casaba con la otra.

⁶¹¹ Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, t. III, p. 440.

⁶¹² *Ibid.*, pp. 441-442.

⁶¹³ *Id.*, pp. 445-446.

En su *Autobiografía*, Giambattista Vico, por ejemplo, dice que se adhiere firmemente, después del estudio de la naturaleza y de la mente humana, a las teorías de Platón. Justifica así uno de los componentes de su *Metafísica*, precisamente por ser los números entes de tal categoría:

...las sustancias abstractas tienen más realidad que las corporales, derivando de aquí una moral perfectamente adecuada para la cultura, basándose en la cual la escuela de Sócrates por sí y a través de sus sucesores hizo lucir los mayores destellos del espíritu griego, lo mismo en las artes de la paz que en las de la guerra. Y asimismo aplaude [Vico] la física timaica, es decir, la de Pitágoras, para la cual el mundo consta de números que son, en un cierto modo, más abstractos que puntos metafísicos...⁶¹⁴

Para los pitagóricos el número era el puente que se tendía entre el límite y lo ilimitado, de tal suerte que lo infinito se sometía al número y, por ende, a la forma, imprimiendo un sentido armónico al todo.⁶¹⁵ Platón, por su parte, problematizó aún más la teoría pitagórica: el mundo empírico, en su continuo devenir, es indeterminado y se dirige a la determinación ideal para llegar al conocimiento. Cassirer señala que es así como los objetos matemáticos han sido tenidos por *verdaderos* hasta el siglo XIX.⁶¹⁶ San Agustín tradujo esta *verdad* matemática y metafísica a una verdad espiritual: el camino hacia Dios, camino que se concibe como una escala o pirámide cuya punta nos enlaza con la verdad eterna e inmutable.⁶¹⁷ En la tradición que va de los Padres de la Iglesia al Renacimiento, comprendiendo también el Barroco, el *hondón del alma* de los místicos, la *scintilla animae* de Eckhart, la *sindéresis* de San Buenaventura,⁶¹⁸ es el ámbito en el cual se realiza el portento del pensar matemático. En artistas como Leonardo, la ambivalencia

⁶¹⁴ Giambattista Vico, *Autobiografía*, pp. 32-33.

⁶¹⁵ *Op. cit.*, p. 453. En su *Pythagorae Vita...*, p. 6, anexa a su libro *Mysterium aegyptiorum*, Jámblico establece esta línea de pensamiento que llega hasta el siglo XVII: "Pythagoras beneficio hominibus venit... Theologiam, et rerum sacrarum leges per numeros docebat..."

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 454.

⁶¹⁷ Victorino Capanaga, en su *Introducción a "La dimensión del alma,"* de las *Obras de San Agustín*, p. 448, lo resume así: "Este proceso de espiritualización significa un ascenso gradual a la trascendencia de Dios, que es lo más secreto y lo más íntimo que hay. Y la meta suprema de esta dialéctica de ascensión es la gloria de Dios. La cúspide piramidal del espíritu es la eminencia que más nos acerca a Dios. Es también lo que llamarían los místicos la *punta fina*, la cima, el hondón del alma."

⁶¹⁸ Ver Beuchot, *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*, p. 135.

que evita la teoría matemática moderna era un problema subyacente común a la práctica de las matemáticas. Eugenio Garin lo caracteriza de la siguiente manera:

Si se mira con atención se verá que ése era el límite del experimentalismo de Leonardo: esas "razones" matemáticas eran más un supuesto metafísico que un instrumento lógico de investigación. Por cierto, insistía en la experiencia, de la que se declaraba hijo, pero chocaba precisamente con el supuesto metafísico de la existencia de una urdimbre objetiva de razones ideales, de formas inmutables, como consecuencia de lo cual su investigación experimental quedaba fragmentada en una serie de observaciones separadas, y sus formulaciones de las llamadas "leyes" naturales estaban viciadas por arbitrarias intromisiones metafísicas.⁶¹⁹

La exactitud severa y meridiana de las matemáticas fascinó también a los pensadores escolásticos, para quienes los conceptos existen en ese mismo espacio sagrado de los números, los cuales condensan en sus cifras hieráticas la plenitud de que están dotadas las Sagradas Escrituras. De las siete artes liberales, las cuatro últimas son consideradas como relativas a la cantidad. Los platónicos del Renacimiento, de cualquier modo, arrancan de una formación básicamente escolástica. Pietro Cerone, el tratadista musical consultado por Sor Juana, dice del siguiente modo lo relativo a las artes liberales:

...las cuatro postreras van a otro fin por quatro caminos, el qual es el cognoscimiento de la cantidad: porque la Arithmetica tracta de la cantidad discreta no contrayda, conuiene a saber de los numeros; la Musica tracta de la cantidad discreta, contrayda a son; la Geometria de la cantidad continua no contrayda; y la Astrologia de la cantidad continua contrayda a mouimiento, y assi todas quatro tractan de la cantidad...⁶²⁰

Durante el Renacimiento se reanima una vez más lo que para los artistas es la perfecta ecuación de la filosofía griega sobre lo bello: la proporción áurea;⁶²¹ el principio analógico

⁶¹⁹ Garin, *Medioevo y Renacimiento*, p. 240.

⁶²⁰ Pietro Cerone, *El Melopeo y el Maestro*, p. 226.

⁶²¹ Matila Ghyka, en *El número de oro*, t. II, pp. 16-17, apunta: "...esta mística del Número, es un vértice de abstracción cristalina en que se junta tanto la metafísica de la Armonía del gran Todo como la teoría musical y la eurtmia en general. En esta síntesis, el concepto matemático director es la proporción geométrica... Su paralelo metafísico es el gran principio de Analogía (con sus diferentes peldaños lógicos: principio de identidad, de lo Mismo y de lo Otro, de la semejanza, de la unidad en la variedad) reflejado a su vez en correspondencias armónicas entre las cuales la del Alma Universal y el alma del hombre se destaca como un acorde fundamental..."

modula así la estética clásica. Su expresión poética, entonces, al referirse a los principios que le dan origen, es a la vez un metatexto en el que números y formas, a través de alusiones, cómputos, figuras-símbolo y clasificaciones asumidas, se convierten en metáforas del universo como la totalidad que es. Y así sucede en la obra de Sor Juana. En uno de los sueños de anátesis de la literatura española que constituyen parte del contexto de *El sueño*, la *Visión delectable de la filosofía y de las artes liberales* de Alfonso de la Torre,⁶²² el autor sueña que se ve en un monte sagrado, donde conoce al Entendimiento como un niño que es entrenado por las siete artes liberales para conducirlo a la cumbre. Cuando avistan a la doncella que representa a las Matemáticas, ésta declara:

Aquél que es necesario et glorioso fuente et principio de donde todos los bienes proceden, todas las cosas ha fecho en cuento, peso y medida... en mí son las profundidades de la cábala, en las cuales es gran parte de la profecía. ¿Quién podrá explicar los misterios que están debajo el seso literal de la Sagrada Escritura en el poner de los cuentos, así en la fabricación de las cosas como en la disposición de la orden mundial? Que en el primer libro de *Pentateuco* se contenga en el cuento de seis días de obra et uno de folganza, que en los años de las vidas de aquéllos que eran en la edad primera, que en segundo libro significan los años de servidumbre pasados en Egipto... Por número son ligadas las cosas y los elementos naturales... Yo sola parto los tiempos en siglos et generaciones y edades, años et meses, días, horas, momentos, minutos y segundos...⁶²³

Encontramos también en los *Diálogos de amor* de León Hebreo la mención del simbolismo cabalístico que hemos leído en el fragmento de Alfonso de la Torre. León Hebreo también hace eco del saber de los números sagrados:

Moisés, como sabes, dice que Dios crió el mundo en seis días; en el séptimo reposó de toda su obra... luego, los seis días naturales de la obra de la creación de Dios tienen virtud de seis mil años de duración germinativa en el mundo inferior, y el séptimo día de quietud dio al caos sin obra germinativa en el mundo inferior. También en los ritos de los hebreos deben connumerar desde

⁶²² Obra escrita entre 1456 y 1457 para el rey de Aragón y editada en España e Italia en el siglo XVI, es rescatada en Italia por un judío español, Francisco de Cáceres, quien tomándola por una obra italiana la tradujo al castellano para ser editada de nuevo en 1663. Ver nota introductoria de Adolfo de Castro al tomo *Curiosidades bibliográficas: colección escogida de obras raras de amena erudición*, de la Biblioteca de Autores Españoles, t. 36, p. XXI.

⁶²³ Alfonso de la Torre, *Visión delectable...*, pp. 347-348.

el día que salieron de Egipto siete semanas, que son cuarenta y nueve días, y al quincuagésimo día hacen la fiesta de la data de la ley, cuando la divinidad quiso comunicarse a todos en común... Dice también Moisés que cuando hubiesen pasado siete Xemitas, que significan los cuarenta y nueve mil años, se debe celebrar el quincuagésimo año Jobel, que en latín quiere decir jubileo...⁶²⁴

La *cantidad* como problema y, a la vez, como tema literario, roza la especulación teológica. Y aunque no vemos traza alguna de la adivinación por los números en la obra de Sor Juana, sí encontramos noticias de la cábala cristiana y especulativa, que le ofrece un repertorio simbólico caro a poetas y escritores españoles como Fray Luis de León, Lope de Vega, Fray Bernardino de Laredo, Fray Francisco de Osuna y otros más: la década,⁶²⁵ el senario,⁶²⁶ la tríada, la unidad,⁶²⁷ sus virtudes simbólicas y espirituales, son aludidas aquí y allá vinculándose a esa cábala que es reflexión filosófica.⁶²⁸ El mismo François Secret llama a la cábala el *arte de la*

⁶²⁴ León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 178.

⁶²⁵ Matila Ghyka otorga a la década el verdadero significado de la tetracto pitagórica: "La Tetracto propiamente dicha, cuyo descubrimiento por Pítágoras fue considerado de tanta importancia que la invoca en el juramento de los pitagóricos, era la sucesión de los cuatro primeros números 1, 2, 3, 4 considerada como sucesión y como conjunto. Era pues (1+2+3+4=10) en realidad la Década en cuatro a origen de la formación *cuaternaria*... La tetracto tenía así a la vez las cualidades trascendentes de la Década (...arquetipo de la decena, era el número simbólico del Universo) y las cualidades dinámicas del crecimiento triangular..." *op. cit.*, t. I, p. 36. Los diez nombres divinos de los cabalistas, entre los que se cuenta el propio San Jerónimo, son otro aspecto del valor simbólico del diez. A ellos corresponden diez atributos y encierran además los valores simbólicos de la Trinidad y los siete arcángeles. Ver F. Secret sobre Crispus, en *La kabbala cristiana del Renacimiento*, pp. 64 y 289-290.

⁶²⁶ San Isidoro de Sevilla llama número perfecto al seis: "...sumadas sus partes, dan el número exacto... sexta, tercia y mitad...", *Etimologías*, p. 77. Por su parte, Pietro Cerone explica en diversas partes de su tratado musical el valor simbólico del número senario: "Intervalo *conssonante* se dize el Diapente, el de la Diapason, y los demas que tienen sus formas entre las partes del Numero Senario... numero tan celebrado de los escritores Theoricos, por causa que en el se comprehenden muchas cosas de la naturaleza y del arte... Aonde no es marauilla si a este numero llamaron perfeto, y si le dieron el nombre de signaculo del mundo..." *op. cit.*, pp. 241-243. Más adelante en la p. 278, se refiere a la escala de Aretino, de seis notas o cuerdas sonoras que se multiplican por el *septenario numero*, lo que evidencia el orden establecido por Dios al crear el mundo. Cerone cita en estos fragmentos a Cicerón, *República*, IV, y a San Agustín, *La Ciudad de Dios*, XI, respectivamente.

⁶²⁷ El Pseudo Dionisio Aeropagita expresa su interpretación simbólica de la unidad en *De los Nombres Divinos*: "...La Unidad contiene uniformemente en sí misma todo número. Todo número se halla unido en la Unidad, y cuanto más de ella se aleja, tanto más se multiplica y divide. Todas las líneas del círculo existen juntamente con el centro por una sola unión y el punto tiene todas las líneas rectas uniformemente unidas entre sí y con el único principio por el cual existen..." p. 327. Ángel L. Cilveti, en su *Introducción a la mística española*, p. 15, atribuye a las corrientes místicas ajenas al cristianismo la consideración del Uno sin tener en cuenta la revelación: "...en la mística árabe y en la judía faltan la terminología y las experiencias relativas a la Encarnación, inseparables de la mística cristiana." La Unidad es, pues, inseparable de la Trinidad. Recordemos la gran importancia que Sor Juana da al misterio de la Encarnación en *El Divino Narciso* y en sus textos ascéticos.

⁶²⁸ El simbolismo de los números no es sólo atribuible a la cábala, sino también al pensamiento musulmán. Titus Burckardt, en su estudio *La civilización hispano-árabe*, pp. 81-87, ofrece la interpretación médica de los cuatro elementos, humores y temperamentos, que, curiosamente coinciden con los estados por los que pasa el alma en *El*

contemplación.⁶²⁹ Debemos recordar que en tiempos de Sor Juana, *cábala* era también sinónimo de *matemáticas*.⁶³⁰ A pesar de la poderosa oposición de la Iglesia a todos los métodos adivinatorios, sobre todo a la *cábala*, los mismos jesuitas distinguieron entre la verdadera *cábala* y la falsa *cábala*, siendo ésta última la adivinación por los números, mientras que la primera es aquella que nos ofrece formas de identificación con la divinidad. Franciscanos y dominicos, nos dice Secret, participaron también de la contemplación anagógica característica de la tradición de la *cábala*. Es significativo que pese a la acre discusión en torno a trece de las tesis de Pico de la Mirándola, el Concilio de Trento nunca prohibiese sus *Conclusiones cabalísticas*.⁶³¹ La figura de San Jerónimo fue a su vez constantemente relacionada con la tradición de la *cábala*, pues su exégesis de la *Biblia* dio pie tanto a Pico como a Sixto de Siena para considerarlo un auténtico cabalista. El *Antiguo Testamento* fue entendido en el seno mismo de la Iglesia como una prefiguración del *Nuevo* a través de un conjunto de identidades y cómputos. San Jerónimo es mencionado varias veces en la obra de Sor Juana, y Jacobo Bolduc, uno de los escritores que Sor Juana cita en su *Neptuno alegórico*, es autor de dos de esos textos que reescriben la historia del pueblo hebreo bajo la luz de la llegada de Cristo: uno es *De Oggio Christiano* -el que menciona Sor Juana- y el otro *De Ecclesia ante Legem*, editado en Basilea en 1625. En este libro, Bolduc, monje capuchino francés, dice en su dedicatoria al obispo Juan Jaubert de Barrault que la historia de los hebreos es una progresión en la cual la etapa anterior al diluvio corresponde a la Aurora, mientras que la pubertad de la ley mosaica, desde el diluvio hasta el matrimonio con Cristo, corresponde a la bella Luna; finalmente, a partir de las nupcias con el Verbo Encarnado y la ley evangélica, es propiamente la etapa privilegiada del Sol.⁶³²

sueño: expansión (calor acompañado de placer y alegría), al elevarse; contracción (frío causante de miedo y angustia), al abatirse; disolución (humedad, liquidez), al asimilar todas las formas, y coagulación (sequedad) al apoyarse en una sola forma. La iatomatemática, o medicina astrológica, es la remota base de la combinatoria; fue practicada por los antiguos griegos convirtiéndose en lo que conocemos como medicina hipocrática. Ver Luis Gil, *Therapeia*, pp. 403 y ss.

⁶²⁹ F. Secret, *op. cit.*, p. 299.

⁶³⁰ Ignacio Osorio, *La luz imaginaria*, p. XLII, quien cita al padre Diego Calleja, biógrafo de Sor Juana.

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 280-285.

⁶³² "Ipsa namque est, quae statim ac consistere potuit ab ipsis ante diluuium puellaribus annis, et post illud in sanctissimis mundi, pietatisque reparatoribus sub lege natura PROGREDI visa est QUASI AVRORA CONSURGENS [Cant. 6]. Quae dein robustior euadens, ac in legis Mosaica pubertate iam nubilis venuste admodum incedit ulterius PULCHRA VT LUNA. Post perfectas autem cum Verbo incarnato nuptias in lege Evangelica mira cum gravitate procedit ELECTA VT SOL...", *De Ecclesia ante Legem*, p. 3.

En el terreno del arte no siempre hubo una tendencia a la racionalidad de las matemáticas. Anthony Blunt, en su *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*, al caracterizar la etapa del manierismo, describe la actitud antimatemática e irracionalista de los artistas discípulos de Leonardo, sobre todo Lomazzo y Ferrari. Para ellos, la proporción y la perspectiva están fundadas en las matemáticas, pero insisten en que esto es sólo un aspecto de la pintura, siendo lo fundamental *el ojo y el compás*. Así como el Greco solía iluminarse a sí mismo en una habitación con las cortinas echadas, los manieristas en general desprendían el verdadero arte del interior humano como una inspiración de Dios.⁶³³ No obstante, pronto volverá la matematicidad del universo a preocupar a los artistas, pues el contacto con los científicos era cada vez más determinante en una concepción del mundo en pleno trance de cambio, pero que todavía podía recurrir a la objetivización de la escolástica para atar los cabos sueltos. ¿No acaso había dicho Tomás de Aquino que la belleza es el resplandor divino en las cosas? El orden universal es lo que Dios ilumina, embelleciéndolo.⁶³⁴ El Barroco retoma estos principios y no comparte ya el antirracionalismo manierista.

Igualmente, las matemáticas aplicadas fueron objeto de preocupación aun de los intelectuales más impregnados del pensamiento neoplatónico, como el mago inglés John Dee, quien escribió un apreciado prólogo a la obra de Euclides.⁶³⁵ Es la época de Francis Bacon y del avance de las ciencias, así como de la matematicidad utilitaria aplicada a la navegación y a la mecánica. En Francia René Descartes, por su parte, tuvo un sueño en el que se le reveló que sin las matemáticas era imposible comprender la naturaleza. La *res extensa* es el objeto de su filosofía, y su herramienta por excelencia la ciencia de los números. Y a pesar de que Sor Juana no parezca compartir la revolucionaria teoría corpuscular de Descartes, pues está inmersa en la peripatética de los cuatro elementos, su interés por la realidad matematizable es similar, aunque

⁶³³ Ciertamente, este desinterés por las matemáticas de los manieristas no tiene cabida en Sor Juana, quien se identifica con artistas y científicos del Barroco y da a la ciencia de los números un lugar destacado en su propia obra poética. Esto contradice, entre otras cosas, la tesis de la Sor Juana manierista (ver Alessandra Luiselli, *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1993).

⁶³⁴ Vincent Cantarino, en su ensayo "Dante and Islam: Theory of Light in the *Paradiso*," cita varias frases de Santo Tomás a este respecto: "For Thomas Aquinas, e.g., *pulchrum est idem bono sola ratione differens*. As for its definition, *Beauty est quaedam splendida refulgentia divinae claritatis in rebus*, i.e., a certain *splendor veritatis* or *splendor ordinis*." Remite a *Suma teológica, I-IIae, XXVII, 1 ad 3m*. Ver también I, q. 39, a. 8; I, q. 16, a. 5 y I, q. 47, a. 1.

⁶³⁵ Ver Francis Yates, *El iluminismo rosacruz*, p. 223-224.

cualitativamente diferente. Para los renacentistas, las matemáticas están puestas en la realidad al ser ésta creada por Dios. Para Descartes, nuestra razón matematiza la realidad para conocerla. No obstante, la crítica moderna ha considerado un *more geometrico* y un *more mathematico* en la teoría de Descartes, cuya base es precisamente la realidad extensa y su trayectoria geométrica.⁶³⁶

Juan Eusebio Nieremberg, quien comparte el momento histórico y cultural de Sor Juana, afirma en su *Oculto filosofía* que Dios es número:

Con grande industria, y Arithmetica ordeno Dios, que por Grados subiessemos a su conocimiento del ser al vivir, del vivir al conocer a su grado esencial... fundados en ella, dixeron algunos con Pytagoras, que Dios era numero. Platon que por esso era el hombre animal divino, porque sabia contar. Timeo Locrense, que el mundo estaba dispuesto por numeros, San Agustin y Boecio, que el Principal exemplar que Dios le propuso para criar naturaleza, fue el numero.⁶³⁷

La afinidad de Sor Juana con el pensamiento de Nieremberg sale a relucir en más de una ocasión. Es notable que ella mencione, en su autodefensa espiritual, los mismos argumentos de Nieremberg cuando dice: "Nada veía sin refleja; nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales; porque como no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pame el entendimiento..."⁶³⁸ Nieremberg declara en su obra antes citada:

Assi passa, que aunque cada naturaleza tenga mucho que admirar, pero juntadas todas, viendo como assientan y corresponden vnas con otras, armada ya esta estatua del mundo, este simulacro de Dios, es cosa para pasmar, y mucha mas quando se le considera, que no solo todas en vna se eslaunan, sino todas en todas, y cada vna en todas, y todas en cada vna, respondiendose de mil modos, y en cada vna, y en todas esta esmaltado vn bulto de Dios, vn rostro de su Artifice con diferentes visos de sus perfecciones, que por todas partes se vee y se lee, *Deus me fecit*.⁶³⁹

⁶³⁶ Ver la introducción de Salvio Turró a René Descartes, *El mundo. Tratado de la luz*, Madrid, Anthropos, 1989.

⁶³⁷ Juan Eusebio Nieremberg, *Oculto filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas*, p. 140.

⁶³⁸ *O.C.*, t. IV, p. 458, ll. 745-749.

⁶³⁹ *Op. cit.*, p. 124.

Es justamente *El sueño*, con su metáfora medular del centro ubicuo y la circunferencia virtual, una figura de ese universo del todo en el todo. En este caso concreto, un hecho poético, el alma, como reflejo de la Divinidad, ocupa en la fábula el lugar del centro ubicuo, y el sueño mismo, como espacio del viaje del alma, es la circunferencia virtual.

Los números y sus prodigiosas relaciones, además de las cifras de significación no matemática, son también, como dijimos, un componente especial de la poesía de Sor Juana. ¿Cuáles signos más cercanos a la perfección, a la nevada región donde los conceptos, como *claras estrellas*, guardan el centro motor del universo? En el *Neptuno alegórico* vemos al conde de Paredes comparado con el rey Alfonso el Sabio...

...llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos; Misraim español, a cuyos compases parece que obedecía el curso de las estrellas... Concordando aun en este género de estudio con los egipcios: pues ellos fueron los primeros que observaron los movimientos de los cuerpos celestes y enseñaron al mundo la astrología.⁶⁴⁰

(II. 438-453)

También contemplamos, en el villancico 244, a San Pedro Apóstol convertido en contador del cielo y operando con el tres, la unidad y el cero como los mejores guarismos de los misterios santos:

Aquel Contador
Mayor de la Iglesia,
que lo que él ajusta
pasa Dios en cuenta...

A los aprendices
que tiene en su Escuela,
la regla de Tres
en un Credo enseña...

Dios es la Unidad,

⁶⁴⁰ O.C., t. IV, p. 369.

que su cuenta encierra,
 y el cero del Orbe
 sirve a sus decenas...⁶⁴¹
 (vv. 1-4, 17-20, 25-28)

El mundo armónico de Pitágoras enmarca las incursiones poético-musicales de Sor Juana; en él tenemos el sustrato más profundo del concepto de armonía que ella sigue así como los paradigmas que rigen su obra poética. En su romance 21, sobre el manual de música que ella compuso, revuelve las cenizas de Pitágoras para manifestar que lo bello es simétrico, equilibrado:

...lo que el Armónico medio
 de sus dos extremos dista,
 y del Geométrico en qué,
 y Aritmética, distinga;

 si a dos mensuras es toda
 la música reducida,
 la una que mide la voz
 y la otra que el tiempo mida...⁶⁴²
 (vv. 65-72)

Las tablas combinatorias de *Kirkerio*, como llama Sor Juana a Atanasio Kircher, son su referente en más de dos ocasiones. En una de ellas alude al valor del cero como aumento en la combinación; en otra, las tablas de Kircher le sirven para jugar con las letras y formar anagramas, como en el romance 50:

Pues si la Combinatoria,
 en que a veces *kirkeriza*,
 en el cálculo no engaña,
 y no yerra en el guarismo,
 uno de los Anagramas
 que salen con más sentido,
 de su volumosa suma
 que ocupara muchos libros,

⁶⁴¹ *O.C.*, t. II, pp. 47-48.

⁶⁴² *O.C.*, t. I, pp. 61-62.

dice...¿Dirélo?...⁶⁴³

(vv. 181-188)

Ignacio Osorio, en su introducción a *La luz imaginaria*, recopilación de la correspondencia que los sabios novohispanos del siglo XVII sostuvieron con Atanasio Kircher, hace una lectura alternativa a la de Méndez Plancarte de los versos de *El sueño* donde el discurso, abstraído de la materia, decide cuerdamente valerse sólo de las *...mentales fantasías...*⁶⁴⁴ que le ofrece el método de las diez categorías... "reparando, advertido / *con el arte* el defecto / de no poder con un intuitivo / conocer acto todo lo criado..."⁶⁴⁵ Osorio propone leer, en lugar del arte liberal de la lógica, el *ars combinatoria* que nos ayuda a separar por clases los objetos.⁶⁴⁶ Esta última lectura ha sido acogida como la más precisa hasta ahora del revelador pasaje de *El sueño*. A través de ella apreciamos cómo la combinatoria ha viajado del pensamiento de Lulio a la obra enciclopédica de Kircher y se ha convertido en materia poética de primer orden.

Es justamente la correspondencia reunida en el libro de Osorio la que nos revela la realidad contextual en la que se desenvuelve Sor Juana. El interés no sólo en Kircher, sino en el hispánico Juan Caramuel por parte de Alexandro Favián y su círculo nos detallan un panorama cultural del siglo XVII novohispano en el que la combinatoria es un ingrediente principal. Caramuel, en la meditación proemial de su *Filosofía matemática*, se basa en la música para fundamentar la aritmética binaria, pues la sucesión que cierra un período para abrir el siguiente es de proporción doble. De los sistemas binario, ternario, cuaternario y quinario de numeración, que son objeto de esta meditación de Caramuel, Julián Velarde Lombraña, en su introducción a la *Filosofía matemática*, nos acota que despertaron gran interés en el siglo XVII, pues los libros de los misioneros en América y en China hicieron a los europeos confrontarse con distintos sistemas numerales.⁶⁴⁷ En el caso de Caramuel fue el *Arte de la lengua mexicana y castellana*,

⁶⁴³ O.C., t. I, p.158.

⁶⁴⁴ O.C., t. I, "Primero sueño", p. 350, v. 185.

⁶⁴⁵ O.C., t. I, p. 350, vv. 589-592.

⁶⁴⁶ Ignacio Osorio, *op. cit.*, pp. XLVII-XLVIII. Bajo esta luz se aclaran los versos 593-594: "...sino que, haciendo escala, de un concepto / en otro va ascendiendo grado a grado...", pues, como observa Osorio, la lógica no comprende el movimiento ascensional propio del arte lulliano.

⁶⁴⁷ Introducción a Juan Caramuel, *Filosofía matemática (Meditatio proemialis)*, pp. 12-14. Velarde Lombraña también observa: "...la combinatoria rinde excelentes frutos en la metodología clasificatoria, de la que hace uso Caramuel en varios campos... donde mejores frutos obtiene... es en la lógica y en la teoría de los juegos. En su

de Fray Alonso de Molina, publicada en México en 1576, la que lo orientó hacia estas reflexiones. Pero también el *Pharus scientiarum* de Sebastián Izquierdo es un antecedente importante. En esta obra, Izquierdo analiza a través de la combinatoria casos de *Aequalitas*, *Aequivalentia*, *Aequiuoca*, *Negatio*, *Oppositio* y otras formas de combinación dual de proposiciones propias tanto de la lógica como de la retórica.⁶⁴⁸ Sobre el sistema binario dice Juan Caramuel:

Numera dos unidades, y luego dos binarios, y luego dos binarios de binarios, y así progresa al infinito. Por eso se llama "Binaria", porque forma sus períodos mediante dos unidades... ya que he comenzado por comparar esta Aritmética Dual con la común, he de suponer que nadie puede negar que se dan en el hombre noticias naturales de todas las ciencias, que perfeccionamos con el arte. Cuando los estudiantes son admitidos al vestíbulo de la Filosofía, en donde se enseña la Lógica, enseguida escuchan que esta ciencia se divide en natural y artificial... la lógica no puede adquirirse sin la Lógica, pues la Lógica natural concurre para que se aprenda la Lógica artificial. Por lo tanto, el Supremo Numen, que infundió en la mente humana los fundamentos de todas las ciencias, creó también al mismo tiempo la Aritmética connatural...⁶⁴⁹

El equilibrio de la balanza es un tema recurrente de Sor Juana.⁶⁵⁰ En sus romances, redondillas y sonetos la vemos con frecuencia en trance de dudar, decidir, sopesar, discernir, comparar y concebirse incluso a sí misma como el fiel de la balanza puesto entre contradicciones, afiliándose al tópico humanista de la "Y" que nos deslinda el camino de la vida.⁶⁵¹ En su *Enquiridión*, Erasmo advierte:

Theologia rationalis (p. 266) explora los modos silogísticos y añade a los modos silogísticos aristotélicos otros, igualmente válidos, sirviéndose para su descubrimiento y estructuración de la combinatoria." *Ibid.*, p. 8.

⁶⁴⁸ Sebastián Izquierdo, *Pharus scientiarum*, pp. 319 y ss. sobre la *Combinatio* y p. 338 sobre el *ars combinandi* o arte lulliana.

⁶⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 24-27.

⁶⁵⁰ Un trabajo muy recomendable sobre todas estas cuestiones geométricas es el de Paul B. Dixon, "Balances, Pyramids, Crowns, and the Geometry of Sor Juana Inés de la Cruz". Quizá el fue el primero en señalar la mentalidad geométrica de Sor Juana; repasa varias figuras: la pirámide, el círculo, la esfera, la espiral y el triángulo bajo la luz del pensamiento pitagórico. Es particularmente interesante su análisis de la estructura quiasmática o *vaivén* que suele aparecer en la obra de nuestra poeta.

⁶⁵¹ Acerca de la difusión del motivo del camino bifurcado en la cultura occidental, ver José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica 1990, (Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, XXV), pp.380 y ss.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

No ay más de dos caminos: el uno que tirando tras las aficiones y siguiendo en pos de los apetitos, te traerá perdido, hasta dar contigo en la muerte perdurable, y el otro que, resistiéndolos por la mortificación de la carne, te porná en salvo, llevándote derecho a la vida verdadera. ¿Qué estás aora aquí dubdando? No creas que ay otro camino en medio, *ni le hallarás por más que andes*. Por esso, que te pese, que te plega, el uno destos has de tomar, y cúplete, quienquier que tú seas, si quieres salvarte, que escojas el más estrecho, y que sigas este sendero, aunque tan pocos son los que vemos caminar por él. Pero esta senda es la que descubrio Christo...⁶⁵²

De este tópico hicieron uso Cervantes y Quevedo, por decir sólo los más destacados entre los literatos. Su origen es pitagórico y platónico, así como estoico y bíblico. El neoestoicismo del Siglo de Oro es fundamental para explicarnos el encadenamiento de proposiciones opuestas en los poemas de Sor Juana. También en el siglo XVII, Giambattista Vico es plenamente consciente de esta tradición estoica y la relaciona con el pensar geométrico que parte de Pitágoras:

Y así como Pitágoras, que quería que el mundo constara de números, que son en cierto modo las líneas más abstractas, era porque el uno no es un número y genera el número y en todo número impar se encuentra contenido indivisiblemente..., así también el punto, que está implícito igualmente en líneas de extensión desigual, es de la misma manera la hipótesis de una sustancia inextensa que se encuentra asimismo en cuerpos desiguales sosteniéndolos de idéntica manera. Con cuya metafísica se hallaba de acuerdo la lógica de los estoicos, en la cual se adiestraban para el raciocinio con el "sorites", que era una manera propia de raciocinar casi con método geométrico...⁶⁵³

Así sucede, por dar sólo dos ejemplos, en las redondillas 85:

Dos dudas en que escoger

⁶⁵² Erasmo, *Enquiridión o Manual del Cavallero Christiano*, regla I, capítulo VII, pp. 201-201.

⁶⁵³ Giambattista Vico, *op. cit.*, p.63. Matila C. Ghyka explica cómo opera el procedimiento de "sorites" en la *República* de Platón con respecto a las matemáticas, la música y la cosmogonía: "...Intercalar el término medio en un silogismo, montar una cadena de silogismos en *sorites* y tender así un puente entre dos islotes de consonancia, relacionar por el destello de la metáfora precisa dos imágenes que se bañan en las olas del ritmo prosódico, juntar por la euritmia basada en la analogía de las formas las superficies y los volúmenes arquitectónicos...", *op. cit.*, t. I, p. 34.

tengo, y no sé a cuál prefiera:
 pues vos sentís que no quiera,
 y yo sintiera querer...⁶⁵⁴
 (vv. 1-4)

O en el romance 11:

...y yo, entre aquestos extremos,
 confieso que más me inclino
 a una avaricia amorosa,
 que a un pródigo desperdicio.⁶⁵⁵
 (vv. 17--20)

Ya hemos comentado cómo el emblema de la balanza constituía un importante componente en la imaginería de los escritores jesuitas. Las aparentes contradicciones de este mundo terrenal no deben conducirnos sino a la certeza del mundo eterno. Imposible no recordar el soneto de Sor Juana sobre la esperanza:

Diuturna enfermedad de la Esperanza,
 que así entretenéis mis cansados años
 y en el fiel de los bienes y los daños
 tienes en equilibrio la balanza.
 que siempre suspendida en la tardanza
 de inclinarse, no dejan tus engaños
 que lleguen a excederse en los tamaños
 la desesperación o confianza:
 ¿quién te ha quitado el nombre de homicida?
 Pues lo eres más severa, si se advierte
 que suspendes el alma entretenida;
 y entre la infausta o la felice suerte,
 no lo haces tú por conservar la vida
 sino por dar más dilatada muerte.⁶⁵⁶

En ese trance de decisión, el alma está suspensa, *entretendida*. Si recordamos *El sueño*, reconocemos ese estado peculiar del alma empeñada en conocer el mundo en su totalidad. La

⁶⁵⁴ *O.C.*, t. I, pp. 216.

⁶⁵⁵ *O.C.*, t. I, p. 33.

⁶⁵⁶ *O.C.*, t. I, p. 280.

voluntad o *liber arbitrium* es un canon espiritual que arranca del humanismo erasmiano y que la Contrarreforma pone en el candelero; es el ejercicio del libre albedrío lo que realiza esa básica maniobra mental que es dividir en dos lo que la vida ofrece. Con mayor complejidad aritmética o, más exactamente, combinatoria, el alma asciende por las diez categorías⁶⁵⁷ en *El sueño*, pero la acción es semejante al proceder mediante el número. Sobre esa base, Sor Juana realiza diversas operaciones lógicas que resultan en un eslabonamiento de juicios y metáforas contradictorias que incluso pueden llegar a reducciones al absurdo. La ejecución del discurso lógico es un verdadero timón que va estructurando muchos de sus poemas, como el soneto 182, donde responde a alguien con los mismos consonantes contrapesando razón y amor:

No es sólo por antojo el haber *dado*
 en quererte, mi bien: pues no *pudiera*
 alguno que tus prendas *conociera*,
 negarte que mereces ser *amado*.
 Y si mi entendimiento *desdichado*
 tan incapaz de conocerte *fuera*,
 de tan grosero error aun no *pudiera*
 hallar disculpa en todo lo *ignorado*.
 Aquélla que te hubiera *conocido*,
 o te ha de amar, o confesar los *males*
 que padece su ingenio en lo *entendido*
 juntando dos extremos *desiguales*:
 con que ha de confesar que eres *querido*,
 para no dar improporciones *tales*.⁶⁵⁸

Su afán por buscar la proporción, la simetría, la consonancia, si bien es parte de una estética común en su tiempo, llega a cobrar en ella un especial vigor simbólico. Es a través del conocimiento de la armonía y de la belleza como el alma se coloca entre Dios y el mundo. Ella no sólo lo intuye o lo reproduce mecánicamente, sino que lo *sabe*. En cuanto su formación, la

⁶⁵⁷ Esas diez categorías bien pueden ser los diez círculos a los que se refiere Nicolás de Cusa en *El juego de las esferas*, pp. 94-95. Es notable cómo este pasaje parece armonizar más con el contenido de *El sueño* que las diez categorías de Aristóteles. Dice *El Cardenal* en su diálogo con *Alberto*: "Al faltar luz el ojo no puede ver nada, a pesar de ser un ojo sano. Así, el alma que carece de la luz manifiesta que es Cristo no puede ver, aun cuando sea incorrupta, ni puede vivir merced a la vida intelectual. Porque así como la visión sensible requiere de la luz sensible reveladora para que sea cierta y dotada de vida, así también la visión intelectual necesita de la vida intelectual de la verdad para ver o vivir. Y ya que todo número termina en denario, he imaginado el ascenso al décimo círculo - pasando por nueve de ellos- mismo que resulta ser un círculo que es un centro."

⁶⁵⁸ *O.C.*, t. I, pp. 296-297.

lógica aristotélica -y no sólo el pitagorismo renacentista- la provee de las primeras herramientas. Imposible no pensar, al leer muchos de sus poemas, en los múltiples juegos de oposiciones con los cuales se ejercita la lógica. En la *Respuesta...* nos dice respecto a los extremos distantes:

...como cuando dicen los lógicos que el medio se ha con los términos como se ha una medida con dos cuerpos distintos, para conferir si son iguales o no...
(ll. 428-431)

Y un poco más adelante:

...donde sólo la fuerza de la vocación puede hacer que mi natural esté gustoso, y el mucho amor que hay entre mí y mis amadas hermanas, que como el amor es unión, no hay para él extremos distantes...⁶⁵⁹
(ll. 460-463)

Sin embargo, no siempre se resuelve en unión la oposición de los extremos, sino que se vuelve cruzamiento de valencias, pasmada contemplación invertida en el espejo. Dos claros ejemplos son, entre muchos otros, los sonetos 176 y 178, que dicen respectivamente:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un so sé qué para quererte
y mucho sí sé qué para olvidarte.⁶⁶⁰
(vv. 1-4)

De ver que odio y amor te tengo, infiero
que ninguno estar puede en sumo grado,
pues no le puede el odio haber ganado
sin haberle perdido amor primero.⁶⁶¹
(vv. 5-8)

⁶⁵⁹ *O.C.*, t. IV, pp. 450 y 451.

⁶⁶⁰ *O.C.*, t. I, p. 293.

⁶⁶¹ *O.C.*, t. I, p. 294.

En un curioso paréntesis y circunloquio, Teseo, en *Amor es más laberinto*, habla de la identidad entre él y su recién casado amigo Piritoo cuando los Centauros ebrios quisieron raptar a su esposa. Como en un desdoblamiento o trueque, él es Piritoo en ese instante:

...no me alabo; porque siendo
el que es verdadero amigo
yo (y no *otro yo*, porque temo
que es llegar a decir *otro*,
suponer otro sujeto),
y siendo suyo el agravio,
es evidente argumento
de que también era mío,
y que yo reñí con ellos
como ofendido y celoso...⁶⁶²

(vv. 632-641)

Teseo parece afirmarse más como Teseo al convertirse en Piritoo, de tal suerte que al desaparecer, Teseo se engrandece a sí mismo por virtud de la amistad. ¿Retruécano? Más bien perspectiva del mundo como deliberación.

Uno de los mecanismos inherentes al discurso filosófico consiste, precisamente, en la ponderación de las contradicciones. La poesía de Sor Juana es inquisitiva y filosófica, pues no sólo metafORIZA sobre el mundo de los sentidos y sus impresiones, sino sobre el mundo de la razón. Los múltiples juegos binarios a través de los cuales compone muchos de sus poemas se desenvuelven en uno o varios niveles de expresión, como puede ser el métrico o el semántico. Las figuras retóricas por su parte también emplean el desdoblamiento de una proposición en dos, o su duplicación cuando se trata de dar un énfasis. En el soneto 180,⁶⁶³ *Dices que yo te olvido, Celio, y mientes...*, el olvido de olvidar a Celio es la propia negación de su memoria (este soneto es contestado por otro, el 181,⁶⁶⁴ supuestamente de Celio, y con las mismas rimas niega la propuesta anterior). Es exactamente la misma duplicación con que, de diversas formas, Sor Juana nos habla de las finezas en múltiples lugares de su obra -las finezas son dones redoblados

⁶⁶² *O.C.*, t. IV, p. 228.

⁶⁶³ *O.C.*, t. I, p. 295.

⁶⁶⁴ *O.C.*, t. I, pp. 295-296.

y, por tanto, más sutiles o *finos* que una sola atención. En el villancico 296 a San José, por dar sólo un ejemplo de las mil finezas de que nos habla Sor Juana en su obra, el santo es doblemente virgen por él y por María:

¡Pues supiste Coronas dobles tener,
haz que participemos de tanto bien!⁶⁶⁵
(vv. 29-30)

Otro factor importante en las disquisiciones poéticas de Sor Juana es la nada o -digámoslo así- el cero. Tal sería la muerte, por ejemplo. Las Parcas presiden siempre las imágenes mortales de Sor Juana, como ya observamos antes. En el caso del romance 5 Láquesis hila dos hilos en uno, el de ella y Fabio, que será indivisible precisamente después de morir:

Y en fin a pesar del tiempo,
pase nuestro amor felice
de las puertas de la Parca
unidad indivisible,

donde, siempre amantes formas,
nuestro eterno amor envidien
los Leandros y las Heros,
los Píramos y las Tisbes.⁶⁶⁶
(vv. 73-80)

La muerte como trascendencia es, en este caso, una operación matemática en que dos variables se resuelven en una tercera que supera a las anteriores. La muerte es, pues, bajo el símbolo de las Parcas, el paso al mundo fuera del tiempo. En esta trascendencia ya no participan los órganos vitales, a diferencia del cuerpo que está *...muerto a la vida y a la muerte vivo...*⁶⁶⁷ en *El sueño*. Así sucede en el romance 11, en que pide la Confirmación a Fray Payo, cuando Sor Juana casi muere de una enfermedad:

Los instrumentos vitales

⁶⁶⁵ *O.C.* t. II, p. 135.

⁶⁶⁶ *O.C.*, t. I, p. 23.

⁶⁶⁷ *O.C.*, t. I, "Primero sueño," p.340, v. 203.

cesaban ya su ejercicio;
ocioso el copo en Láquesis,
en Cloto el huso baldío.

Átropos sola, inminente,
con el golpe ejecutivo,
del frágil humano estambre
cercenaba el débil hilo.⁶⁶⁸

(vv. 41-40)

La quietud, el vacío, sustituyen poco a poco, hasta el golpe contundente, la creciente fragilidad de la enferma. Sólo que el valor de ese cero matemático que es la muerte está fuera de su control y puede operar en ella cuando no lo desea, lo que no sucede en su creación poética, pues ella, como hacedora, es la que decide la vida o muerte de sus criaturas. Así lo vemos en el romance 49, en el que responde al que le dedica el poema *Madre que haces chiquitos...*:

Dice que soy la Fénix
que, burlando las edades,
ya se vive, ya se muere,
ya se entierra, ya se nace...

(vv. 53-56)

...la que Átropos y Láquesis
es de su vital estambre,
pues es la que corta el hilo
y la que vuelve a enhebrarle...⁶⁶⁹

(vv. 73-76)

Porque las Parcas son, a la vez, símbolo del tiempo vital que une forma y materia mientras fluye, y no sólo símbolo de su corte. Kircher las relaciona con el *anima mundi* en su *Oedipus Aegyptiacus*, pues sus hilos son las vidas que van formando madejas hasta que llegan al final.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ *O.C.*, t. I, p. 33.

⁶⁶⁹ *O.C.*, t. I, p. 145.

⁶⁷⁰ Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, t. II, p. 527: "Porro Veteres motum, per quem formae & materiae connexio sit Spiritum quendam esse inter formam & materiam medium opinati sunt, huncque potissimum in Aplane Planetis, & terrenis rebus residere senserunt, quem & Graeci postmodum Platonici sub verborum velamento non inepte Atropon, Clothon, & Lachesin indigitarunt. Latent enim in rebus quaedam euentuum causae; vt seges in semine, quae in anima Mundi ceu in globo quodam complicatae, per motuum vim & efficaciam explicentur & extendantur."

Así, otra forma de redoblar, sólo que negativamente, sucede en las endechas 77, donde el que habla se ausenta del desprecio de Filis. Al hacerlo, le resta a ella el obsequio de verlo desdeñado, donde cero por cero igual a cero:

No pierdo, al partir, sólo
 los bienes que poseo,
 si en Filis, que no es mía,
 pierdo lo que no pierdo...⁶⁷¹

(vv. 13-16)

Mas no sólo encontramos al cero multiplicándose por sí mismo, sino también anulando el término positivo que pasa por su tamiz de vacío. En el soneto 178, que ya comentamos un poco más arriba, el amor y el odio no pueden permanecer a medias en un solo sujeto:

Y si piensas que el alma que te quiso
 ha de estar siempre a tu afición ligada,
 de tu satisfacción vana te aviso:
 pues si el amor al odio ha dado entrada,
 el que bajó de sumo a ser remiso,
 de lo remiso pasará a ser nada.⁶⁷²

(vv. 9-14)

Es justamente la anulación de las contradicciones la que nos obliga a trascender. La *Diferencia entre lo temporal y lo eterno*, de Juan Eusebio Nieremberg, señala la vanidad de aquello mundano y sujeto a medida si no es para servir de tránsito a la eternidad:

A este monstruo de malicia [el infierno] facilita el camino el amor de las cosas temporales, y le cierra el deseo de las cosas eternas; mire uno adónde debe inclinar su gusto y poner su corazón... Y pues tantas veces has pecado por tener tu afecto en las cosas temporales, del mismo corazón has de sacar, arrancar y destruir toda afición que no sea de lo eterno; y no sólo el afecto a

⁶⁷¹ O.C., t. I, p. 203.

⁶⁷² O.C., t. I, p. 294.

los bienes de la tierra has de quitar, pero de los mismos bienes has de temblar.⁶⁷³

Bajo esta perspectiva entendemos cabalmente lo que Sor Juana nos quiere decir en el soneto 174:

La posesión de cosas temporales,
temporal es, Alcino, y es abuso
el querer conservarlas siempre iguales.
Con que tu error o tu ignorancia acuso,
pues Fortuna y Amor, de cosas tales
la propiedad no han dado, sino el uso.⁶⁷⁴

(vv. 9-14)

La eternidad fue una preocupación fundamental durante la Contrarreforma. A este paradigma se ciñeron no sólo sermones, textos piadosos y oraciones, sino la poesía misma. El tiempo fuera del tiempo es el telón de fondo del tópico barroco del desengaño. En él vemos nosotros, lectores de este siglo, una inquietud metafísica. No podía dejar Sor Juana de reflexionar sobre este tema dilecto entre los asuntos conceptuales.

El villancico 279 dedicado a la Concepción muestra cómo un instante, el de la Encarnación, puede contener el infinito, pues el tiempo pasado y futuro se recogen en ese solo momento:

¡Un instante me escuchen,
que cantar quiero
un Instante que estuvo
fuera del tiempo!⁶⁷⁵

⁶⁷³ Juan Eusebio Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y eterno*, en *Obras escogidas*, t. II, p.239.

⁶⁷⁴ *O.C.*, t. I, p. 292.

⁶⁷⁵ *O.C.*, t. II, pp. 103-104. El instante omnicompreensivo aparece también en el parlamento de San Hermenegildo:

¿Qué de siglos he visto! ¡Qué de edades
por mí han pasado en este rato breve!
¡Qué de Coronas vi! ¡Qué antigüedades
que ya redujo el tiempo a polvo leve!
Jurara que las vía y las oía:
tal la viveza es de mi Fantasía.

(t. III, p. 152, vv. 1061-1070)

(vv. 1-4)

Volveremos sobre la cuestión del tiempo en la poesía de Sor Juana cuando toquemos el punto de la esfera.⁶⁷⁶ Mientras tanto, vale la pena subrayar que es justamente la noción de eternidad la que permite a la razón objetivizar el paso del tiempo.⁶⁷⁷

Una de la formas más frecuentes de oponer términos es, como sabemos, el oximoron. El *...tardo vuelo y canto...*⁶⁷⁸ de las aves nocturnas en *El sueño* y el perezoso embestir del sueño mismo organizan figurativamente la composición de la primera parte del poema. Ese *tardo vuelo* lo encontramos también en el romance 13, donde Sor Juana recién lo pergeña:

El gusto y el tiempo en Vos
contrariamente hermanados,
os finja ligero el gusto
el vuelo del tiempo tardo...⁶⁷⁹
(vv. 45-48)

Además, a los "hermanos contrarios" ya lo encontramos también en los filos de la tijera de la Parca del romance 11:

De aquella fatal tijera,
sonaban a mis oídos,
opuestamente hermanados
los inexorables filos...⁶⁸⁰
(vv. 49-52)

⁶⁷⁶ Nuevamente, Cusa antecede a Nieremberg en estas reflexiones que Sor Juana se apropia: "No concebimos la eternidad sin la duración. De ninguna manera imaginamos la duración sin la sucesión. Por consiguiente la sucesión, que es duración temporal, se manifiesta por sí misma cuando tratamos de concebir la eternidad. Pero la mente precede a la duración sucesiva. Y así la duración, que está en sí misma libre de la sucesión, aparece en duración sucesiva como en una imagen, de igual manera que la verdad aparece en imagen." El fragmento pertenece al diálogo *El juego de las esferas*, p. 105.

⁶⁷⁷ Ernst Cassirer, En *The Individual and the Cosmos...*, p. 70, destaca que la fuerza argumentativa de Ficino consiste en la premisa de que la mente no tiene fin temporal: "...The mind is raised above time once and for all by its knowledge of time, i.e., by its knowledge of the infinite progression and of the definite measurements of time. Indeed, by means of these measurements, time is, in a sense, halted; it is *fixed* by thought."

⁶⁷⁸ *O.C.*, t. I, "Primero sueño," p. 336, v. 25.

⁶⁷⁹ *O.C.*, t. I, p. 41.

⁶⁸⁰ *O.C.*, t. I, p. 34.

La homeopatía, ese antiguo principio que vemos operar en *El sueño* como la tríaca del ofuscamiento del alma, es decir, como la tiniebla que sana el exceso de luz (*similia similibus, contraria contrariis*), surte ya sus efectos poéticos en el romance 36, donde la naturaleza se compensa en sus oposiciones:

No fuera el Sol tan lucido,
 si a su dorada madeja
 tal vez, por negras lazadas,
 no adornaran nubes densas.
 No ostentara el Monte altivo
 su robusta corpulencia,
 si la bajeza del valle
 no adorara su grandeza.
 No saliera tan hermosa
 la Aurora vertiendo perlas,
 si no avivaran su luces
 los lejos de las tinieblas.
 No campara de florida
 lozana la Primavera,
 si no viniera el estío
 pisando sus verdes huellas.
 No presumiera en el prado
 de cándida la Azucena,
 si no la hicera lucir
 lo obscuro de la violeta.
 No fuera del Fuego tanta
 la ferocidad hambrienta,
 si la oposición del frío
 no esforzara su violencia...⁶⁸¹

(vv. 125-148)

La frecuencia de esta figura retórica en los poetas del Barroco, que ha llegado a considerarse una verdadera epidemia no sólo por los neoclásicos sino por los críticos modernos, no es lo único que nos explica el que ella module sus disquisiciones a partir de dichos esquemas. Las normas estéticas vigentes no son asumidas sólo de manera automática, sino también por elección. Sor Juana probablemente *creía* en lo que escribía por un tácito acuerdo ideológico, incluso probándose éste en las múltiples elecciones difíciles que ella misma tuvo que hacer a lo

⁶⁸¹ *O.C.*, t. I, pp. 99-100.

largo de su vida. Al mismo tiempo, tampoco es aconsejable referir todo lo que leemos en los poetas a sus pormenores biográficos, y menos aún si se desconocen. Por eso no debemos dejarnos sorprender ingenuamente por esa "alma dividida" de Sor Juana cuando se trata en realidad de un *daimon* lúdico y no de una pasión real. Al venerable don Diego Valverde, por ejemplo, en el romance 39, le dice los mismísimos requiebros que a las virreinas:

Pues así yo, combatida
de tan contrarios afectos
como el gusto que lográis
y la pena de perderos,
en dos mitades del alma
festiva y llorosa a un tiempo,
mi muerta esperanza lloro
y vuestras dichas celebro...⁶⁸²

(vv. 41-48)

Las décimas de amor y discreción 99 se desenvuelven asimismo dentro de esa tendencia a formular conceptos equilibrados; en la siguiente Sor Juana resume la dinámica del poema y anula los opuestos:

En dos partes dividida
tengo el alma en confusión:
una, esclava a la pasión,
y otra a la razón medida,
Guerra civil, encendida,
aflige el pecho importuna:
quiere vencer cada una,
y entre fortunas tan varias,
morirán ambas contrarias
pero vencerá ninguna.⁶⁸³

(vv. 21-30)

Las *encontradas correspondencias* que Irving Leonard⁶⁸⁴ señala en los sonetos 166, 167 y 168 son parte de esta preocupación religiosa, moral y cultural por el acto de escoger entre el bien

⁶⁸² *O.C.*, t. I, p. 112.

⁶⁸³ *O.C.*, t. I, pp. 234-235.

⁶⁸⁴ Irving A. Leonard, "The *encontradas correspondencias* of Sor Juana: an interpretation," en *Hispanic Reveiew*,

y el mal. Pero no vemos emerger las matemáticas cartesianas del raciocinio escolástico, como pretende Leonard. Lo que él cree desconfianza real de Sor Juana hacia la falsa erudición escolástica, no es sino un uso retórico del tópico de la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, que se remonta al temprano Renacimiento en lugar de ser muestra de un *temprano* pensamiento ilustrado.⁶⁸⁵ El villancico 247 a San Pedro Apóstol nos revela claramente los mecanismos escolásticos que Sor Juana sigue como método discursivo: negaciones de supuestos, distinciones, concesiones, ilaciones, antecisiones, premisas, consecuencias, conclusiones. En el estribillo y al inicio de las coplas nos dice:

¡Oigan un *Silogismo*, señores, nuevo,
que solamente serlo tendrá de bueno!...
(vv. 1-2)

Cual *Sumulista* pretendo
iros, Pedro, replicando;
y pues vos, a lo que entiendo,
hicísteis juicio negando,
yo haré discurso infiriendo...⁶⁸⁶
(vv. 10-14)

El efecto anímico que produce la contradicción -introversión reflexiva, búsqueda de una explicación más allá del texto- complementa el efecto estético inmediato de la simetría entre los términos opuestos. En el *Neptuno alegórico*, Sor Juana recuerda un conocido emblema, con el que es bastante explícita respecto a este recurso y su lugar en la herencia cultural que ha recibido (Alciato, Horacio):

XXIII, 1955, pp. 33-47.

⁶⁸⁵ Leonard da como ejemplo (*ibid.*, p. 43) la siguiente estrofa:

¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?

Y esta otra:

¡Oh, si como hay que saber
hubiera algún seminario
o escuela donde a ignorar
se enseñaran los trabajos!

Cusa pensaba exactamente lo mismo en el siglo XV, así como toda la tradición de la literatura mística hispánica.
⁶⁸⁶ *O.C.*, t. II, p. 52.

...refiere Pierio Valeriano que Augusto César traía por empresa un delfín rodeado a una áncora, con mote que decía: *Festina lente*; explicando la prisa que se debe tener en la ejecución y el espacio en la consideración de los negocios...⁶⁸⁷

(Il. 1137-1141)

Ya hemos visto cómo la literatura emblemática perfila también la poesía de Sor Juana y, en concreto, *El sueño*. En ella la inmediatez de la imagen o *res picta* se ve complementada por un discurso reflexivo. El recurso a la imagen referida a través del lenguaje nos hace percatarnos de que si nos atenemos a los juegos de paralelos u oposiciones solamente, éstos terminan por agotarse si no se transforman, lo que es como el paso de la aritmética a la geometría, porque si ahondamos en las operaciones numéricas nos deslizamos ya al terreno de las figuras y los cuerpos tridimensionales y hacemos de la *figuración* nuestro objeto, en este caso, poético.

b. Geometrías simbólicas

León Hebreo pone en boca de Filón el credo platónico del por qué son hermosas las cosas, cuando lo son:

...La armonía es hermosa, porque es forma espiritual ordinativa y unitiva de muchas y diversas voces en una y perfecta consonancia por modo intelectual, y las voces suaves son como materia y parte formadas al todo y participan su hermosura... Son asimismo proporcionadas a éstas dos hermosuras espirituales del primer entendimiento y del ánimo del mundo las dos hermosuras corporales, la que se alcanza por el ver y la que se alcanza por el oír... La de la vista es imagen de la hermosura intelectual, porque toda consiste en luz, y por la luz se aprehende; y ya tú sabes que el sol y su luz es imagen del entendimiento primero, de donde, así como el entendimiento primero alumbraba con su luz los ojos de nuestro entendimiento y los llena de hermosura, así su imagen el sol, con su luz, que es resplandor de ese entendimiento, hecha

⁶⁸⁷ O.C., t. IV, p. 397.

forma y esencia de ese sol, alumbrando nuestros ojos y les hace comprender todas las resplandecientes hermosuras corpóreas. Y la que se alcanza por el oído es imagen de la hermosura del ánimo del mundo, porque consiste en concordancia, armonía y orden, así como existen las formas en ella en ordenada unión. Y, así como el orden de las formas que hay en el ánimo del mundo hermosea a nuestra ánima y es comprendido de ella, así las composiciones de las voces en canto armónico o en oración sentenciosa o en verso se comprenden por nuestro oídos y mediante ellos deleitan nuestra ánima por la armonía y concordancia de que ella está figurada del ánimo del mundo.⁶⁸⁸

Las formas corpóreas,⁶⁸⁹ por tanto, derivadas de las formas espirituales, son bellas en tanto se parecen más a las formas perfectas que comprende el entendimiento. A la vez, su hermosura es tal porque se ven y se oyen. De esta suerte, los teóricos de la pintura y de la música invocan ambos principios juntos referidos al arte, considerando equívoco aludir solamente a uno de ellos: el material o el formal. Así sucede en Pietro Cerone, quien menciona a Aristoseno como aquél que erróneamente recurre sólo al oído para hablar de la armonía, y critica asimismo a los pitagóricos por caer en el error contrario: destacar sólo la naturaleza espiritual de lo armónico. Como ejemplos del *justo medio* coloca a Ptolomeo, a Plutarco y a Francisco Salinas:

...Cosa cierta es que vno de los juezes de la Harmonía es el oydo; esto es, que el oydo y la razón son dos partes, o por dezir mas a nuestro proposito, son dos juezes que van siempre juntos en hazer el juyzio... con el primero juzgamos la grandeza de los interualos, y con el segundo contemplamos sus facultades... porque el sentido juzga segun la materia y calidad, mas la razon segun la forma y causa...⁶⁹⁰

Para Sor Juana la Música se hermana con la Geometría, y lo demuestra exponiendo los principios de proporción y equilibrio que rigen a ambas artes en la loa 384:

⁶⁸⁸ León Hebreo, *op. cit.*, III, pp. 229-232.

⁶⁸⁹ Giambattista Vico, en su *Autobiografía*, pp. 62-63, privilegia también a la Geometría por su virtud metafísica: "Todos estos razonamientos reunidos en aquel librito dado poco después a luz, llevaron a Vico a establecer esta física sobre una metafísica propia. Y de la misma manera que había hecho con la indagación de los principios en los fabulistas latinos, depuró la tesis de Zenón de las alteradas noticias de Aristóteles, mostrando que aquéllas constituyen la única hipótesis que permite descender de las cosas abstractas a las corpóreas, así como la geometría es el único camino que permite elevarse de las cosas corpóreas a las abstractas."

⁶⁹⁰ Pietro Cerone, *op. cit.*, pp. 310-311.

...Pongo un ejemplo vulgar.
 En una línea se asientan
 la mitad, la tercia parte,
 la cuarta, la quinta y sexta,
 de que usa la Geometría.
 Redúcese esto a materia
 grave, y quiere ponderarse
 en balanzas, donde sea
 árbitro juez el fiel
 que su cantidad nivele.
 Elígese un cuerpo grave,
 y de la misma manera
 que se dividió la línea,
 se proporcionan las pesas.
 Y éstas, si quieren, después
 armónicamente suenan,
 como en la de los martillos
 tan repetida experiencia...⁶⁹¹

(199-216)

Sor Juana toma del universo cultural jesuita el interés por los sentidos como perspectiva del mundo. En un énfasis más que retórico, esa pequeña verdad que nos da nuestra particular visión de de las cosas es, muchas veces, aquello de los que se sujetan en última instancia los hijos del Barroco. Uno de los sonetos de Sor Juana sobre la enfermedad de la esperanza remata con la imagen tremenda, pero más cierta, de ella misma como Santa Lucía con los ojos en las manos. Citemos de nuevo los últimos versos:

...que yo más cuerda en la fortuna mía,
 tengo en entrambas manos ambos ojos
 y solamente lo que toco veo.⁶⁹²

(vv. 12-14)

En *El Divino Narciso*, la concurrencia de los sentidos de la vista y el oído teje un tapiz de alusiones metafóricas. El oír y el ver están íntimamente relacionados con la perspectiva. Ya mencionamos que Dario Puccini ha sido quizá el primero de los que felizmente han señalado el

⁶⁹¹ *O.C.*, t. III, p. 469.

⁶⁹² *O.C.*, t. I, p. 281.

interés de Sor Juana por la *dotta prospettiva*.⁶⁹³ En el sueño que tiene Alfonso de la Torre, la *Visión delectable...*, también vemos ya claro este interés, justo en el período precedente al Siglo de Oro. El Entendimiento se encuentra con la doncella de la Geometría, quien al mostrarle sus facultades...

...metiólo en una cámara cerrada, donde le amostró a su hija Prospectiva. E vio allí el Entendimiento la manera de ver, y qué es la causa por qué unos animales ven más que otros, et por qué los ojos, como sean dos, no ven dos cosas, mas una. E vio allí el arte de los espejos, y el rescebimiento de las imágenes en ellos en distancia grande de leguas, et vio cuál era la causa del sortir de las colores en las pinturas, que unos parecían altos et los otros bajos, aunque todos están en igual grado situados. Y estas cosas acabadas de ver, con la causa sabida de venir al ojo una piramidal figura de la cosa visible, el Entendimiento se partió muy alegre de aquel lugar.⁶⁹⁴

Son varias las veces que Sor Juana se vale de el arte liberal de la geometría para metaforizar a lo divino. La tradición que sigue es la de la poesía mística y contemplativa, que encuentra en la metafísica y en las matemáticas el repertorio idóneo a su objeto poético. El villancico 248,⁶⁹⁵ "Tercero Nocturno" a San Pedro Apóstol, convierte los milagros de Cristo en pasos de esgrima geométrica que enumera uno tras otro en cada estrofa. En él deja Cristo atrás a Euclides en lo bien regulado de sus movimientos. Los versos endecasílabos cuatrimembres del villancico 251 a la Asunción,⁶⁹⁶ así como tetrasílabos con palabras bisílabas repetidas, trasladan el plano fónico y métrico las simetrías y juegos binarios. También en el villancico 307⁶⁹⁷ que Sor Juana dedica a la Asunción en 1690, la levitación de María sólo puede explicarse en términos geométrico-astronómicos: circunferencia, línea extrema, centro, esfera, parte contrapuesta, superficie,

⁶⁹³ Dario Puccini, "La imaginazione iconica nella poesia di Sor Juana Inés de la Cruz," en *op. cit.*, p. 223.

⁶⁹⁴ Alfonso de la Torre, *op. cit.*, pp. 348-349. En su sueño de la *República literaria*, en *Obras completas*, p. 1178, Saavedra Fajardo también avista a la Geometría acompañado de Demócrito y Marco Varrón. Demócrito dice: "Notad qué arrogante está la Geometría porque sin ella no se podía entrar en la escuela de Platón... y no se acuerda de su villano nacimiento, hija de las inundaciones del Nilo y hermana de aquellos animales imperfectos; si bien se puede alabar que entre las ciencias humanas son sus principios los más ciertos y constantes en los cuales todos concuerdan..."

⁶⁹⁵ *O.C.* t. II, pp. 54-55.

⁶⁹⁶ *O.C.* t. II, pp. 60-61. La nota de Méndez Plancarte en las pp. 388 y 399 da otros ejemplos de esta técnica poética petrarquista.

⁶⁹⁷ *O.C.* t. II, pp. 154-155.

diámetro, todo esto se concierta en el portento de subir y en la paradoja de bajar humildemente cuando sube.

En el "Segundo Nocturno" de esos mismos villancicos, Sor Juana se vale de la figura de la esfera para explicar el misterio de la Asunción:

En buena Filosofía
 es el centro de la Tierra
 un punto sólo, que dista
 igual de toda la Esfera.
 Luego si algo hasta él bajara
 y de ahí pasar quisiera,
 subiera, en vez de bajar,
 hacia la circunferencia.
 Esto pasa hoy en María,
 que al tocar la línea extrema
 de la Humildad, por bajarse,
 pasa del centro y se eleva.
 Para descender al centro
 puso tanta diligencia,
 que el impulso con que baja
 son las alas con que vuela.
 Por eso dijo de sí,
 en boca de la Sapiencia,
 que *penetró los abismos*
 y que *circundó la Esfera*.⁶⁹⁸

(vv. 1-20)

La metáfora medular de *El sueño*, la esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna, nos viene inmediatamente a la mente. La forma envolvente, comprensiva de la esfera anula las contradicciones. Subir es bajar y bajar, subir. Su centro, equidistante de toda su superficie, es susceptible de metaforizar la totalidad. Su importancia en el Renacimiento continúa valorando la esfera como se venía haciendo desde la Edad Media. En las *Conclusiones mágicas cabalísticas* de Pico de la Mirándola ya está expresado el interés teológico de esta metáfora geométrica:

⁶⁹⁸ O.C., t. II, p. 154.

Dios está en todas partes porque no está en ninguna parte, el intelecto está en todas partes porque no está en parte alguna y el alma está en todas partes porque va tras él. Pero Dios está en todas partes y en ninguna respecto de todas las cosas porque ellas son después de él. El alma está en la inteligencia y en Dios, pero en todas y en ninguna parte respecto del cuerpo.⁶⁹⁹

Pero el origen se encuentra más atrás. Pico probablemente lo leyó en Nicolás de Cusa, y los poetas místicos también, o quizá en ambos. Robin Small⁷⁰⁰ sigue la trayectoria de la idea desde San Agustín, pero dudando aún si de él arranca la tradición. Es dable pensar que también el Medio Oriente tiene su participación en la formulación mística del centro y la esfera. ¿Cuáles fueron las fuentes de Sor Juana? Lo natural es pensar en las más próximas, pero la búsqueda del origen de esas ideas es la que nos va dibujando las grandes tradiciones en las que se enmarcan. Por ejemplo, debemos indagar más allá de Dionisio o Plotino sobre todo cuando hablamos del mundo hispánico, pues si como metafísica es precisamente en la obra de estos filósofos neoplatónicos donde cobra carácter y cuerpo en la filosofía de Occidente la teoría geométrica del ser, Titus Burckhardt nos señala su importancia también en la tradición árabe:

...El ser se refleja de muchas maneras, apareciendo de grado en grado más dividido, más limitado, más perecedero, sin embargo permanece siempre uno. Los contornos de esta doctrina pudieron tomarlos los filósofos árabes ampliamente de la metafísica de Plotino; mas su germen estaba ya en el *Corán*.⁷⁰¹

Independientemente de su origen, la presencia de la metáfora en *El sueño* de Sor Juana comparte evidentemente las significaciones teológicas que se le adjudicaron a este famoso

⁶⁹⁹ Pico de la Mirándola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas...*, p. 27.

⁷⁰⁰ Robin Small, "Nietzsche and a Platonist Tradition of the Cosmos: Center Everywhere and Circumference Nowhere," p. 92. Ver también Michael H. Keefer, "The World Turned Inside Out: Revolutions of the Infinite Sphere from Hermes to Pascal," p. 307:

"Ernst Cassirer wrote, long since, a penetrating analysis of Cusanus' thought in which he argues the distinctive feature of his speculations was a recovery of the Platonic concepts of *chorismos* and *methexis*, of separation and participation. The recognition that there can be no definite relation between the finite and the infinite shears away the hierarchies of mediations and emanations developed by Aristotelian and Neoplatonic thought: the complementary notion of participation allows the finite and the conditioned object to point in the ungraspable otherness that gives it form. One might perhaps say that in thinking the Hermetic paradox -which, as reshaped by Cusanus, itself gives enigmatic form in the dialectic of *chorismos* and *methexis*- the mind is, in a sense, reflecting its own microcosmic participation in the divine, and its own analogous nature as containing centre."

⁷⁰¹ Titus Burckhardt, *op. cit.*, p. 160.

oxímoron: participación del microcosmos en lo divino, de lo infinito por lo finito. El fenómeno del sueño además, como dice Luis Vives en su *Tratado del alma* citando a Plinio, es la *Retirada del alma al centro de sí misma*.⁷⁰²

La importancia de la esfera fue enorme en las artes constructivas de la Edad Media, así como en la astronomía.⁷⁰³ Matila C. Ghyka se refiere a un tratado de Petrus Campano muy difundido aun en época de Sor Juana:

...El papel de la sección áurea en las proporciones de las construcciones o proyecciones relativas a la inscripción de los cinco cuerpos platónicos en la esfera no fue olvidado en la Edad Media, como sabemos por una frase de Campano (siglo XIII) repetida por Luca Paccioli di Borgo, autor del tratado *De Divina Proportione* (1509), ilustrado por Leonardo da Vinci.⁷⁰⁴

El tratado de Campano sobre la esfera, por ejemplo, es incluido por Fray Alonso de la Veracruz al final de su tratado *Physica speculatio*, del siglo XVI novohispano, que contiene su versión del *De anima* aristotélico. En él se estudia este cuerpo geométrico en relación con los elementos y los planetas y se refleja la cosmología ptolemaica. Desde luego, debemos considerar que el tratado de Campano figuraba en la mayoría de las bibliotecas eclesiásticas novohispanas.⁷⁰⁵ Más aún, durante el Siglo de Oro hubo por lo menos doce impresos -que son los que se han localizado- del *Tractatus de sphaera*, de Iohannes de Sacrobosco, compuesto en el siglo XIII y muy difundido, como vemos, hasta el siglo XVII.⁷⁰⁶

⁷⁰² Luis Vives, *Tratado del alma*, pp. 107-108.

⁷⁰³ También en el siglo XIII, el círculo de Alfonso el Sabio compiló en los *Libros del saber de la astronomía*, un *Libro de la fayción dell esfera, et de sus figuras...* Ver Julio Samsó, "Algunas notas sobre el léxico astronómico del tratado alfonsí sobre la esfera," p. 27, y A. Domínguez Rodríguez, "La representación de la esfera en el círculo de Alfonso el Sabio, mapas del cielo inéditos en la Academia de la Historia y el globo de Nicolás de Cusa," ilustraciones de las pp. 407 y 409, donde el mundo está representado ya esféricamente.

⁷⁰⁴ Matila C. Ghyka, *op. cit.*, t. I, p. 62.

⁷⁰⁵ Ver la parte final de su *Physica Speculatio*... Fray Alonso lo incluye para complementar su tratadillo *De coelo*, con el que concluye su libro, precediendo a aquél precisamente los tres libros sobre el alma con los que comenta el de Aristóteles.

⁷⁰⁶ Antonio Hurtado Torres, "La *Esfera* de Sacrobosco en la España de los siglos XVI y XVII: difusión bibliográfica," pp. 49-50.

Sor Juana aprovecha esa tradición y nos pone a la Virgen como la *Astrónoma grande* en su villancico 254 a la Asunción:

...La que de las líneas
 tiene más destreza,
 pues para medirlas
 tiene el ejemplo en sí de la más recta,
 no forma astrolabios,
 pues para más cierta
 cantidad, se sirve
 de los círculos mismos de la Esfera...⁷⁰⁷
 (vv. 9-16)

Figura, entre todas, que simboliza la perfección, la esfera no sólo ha servido para concebir a Dios, sino también a las almas. En un baile dedicado a los Condes de Paredes, el alma de la virreina es identificada con la forma esférica:

en cuya alma y cuerpo están
 equivocadas las señas:
 muy discretas las facciones,
 muy hermosas las potencias;
 en quien se admira, que puede
 habitar en conveniencia
 un espíritu de fuego
 con una nevada Esfera...⁷⁰⁸
 (vv. 101-108)

La mención de la esfera nos indica cómo, aun sin ser parte del mundo sensible, el alma está dotada de forma. La sustancia del alma es *hermosa* en una relación especular con la materia. Y ese aspecto sensible de lo espiritual es de lo que nos habla Sor Juana en el soneto 208, que ya hemos comentado, donde ella alaba el retrato que un pintor famoso ha hecho a la Virgen:

...el Autor de tu Alma soberano,
 proporcionado campo a más hechura,
 ¡qué gracia pintaría, qué hermosura,

⁷⁰⁷ O.C., t. II, p. 65.

⁷⁰⁸ O.C., t. I, p. 180.

el Lienzo más capaz, mejor la Mano?
 ¿Si estará ya en la Esfera luminoso
 el pincel, de Lucero graduado,
 porque te amaneció, Divina Aurora?⁷⁰⁹

(vv. 5-11)

La apariencia visible de lo invisible manifiesta la relación entre el hombre y el mundo y las esferas superiores, en un acto de suma potencia, encarnan. El "Primer Nocturno" de sus villancicos a la Asunción así lo expresa en torno a la figura de María, quien en su pequeño seno encerró al hijo de Dios o Mayor Esfera:

...Si Al que no cabe en la Esfera,
 pudo Ella sola enclaustrar,
 luego es bajar...⁷¹⁰

(vv. 57-59)

En *El Divino Narciso*, como hemos visto al mencionar los signos de la Fuente, Narciso exclama al ver su propio reflejo:

...Cielo y Tierra se han cifrado
 a componer su arrebol:
 el Cielo con su Farol,
 y con sus flores el prado.
 La Esfera se ha trasladado
 toda, a quererla adornar;
 pero no, que tan sin par
 Belleza, todo el desvelo
 de la Tierra, ni del Cielo,
 no la pudieran formar...⁷¹¹

(vv. 1336-1345)

Narciso, como el Hijo, encarna en Jesús o en la Naturaleza Humana. Él es centro y esfera a la vez, como lo dice la Gracia más adelante:

⁷⁰⁹ *O.C.*, t. I, p. 311.

⁷¹⁰ *O.C.*, t. II, p. 150.

⁷¹¹ *O.C.*, t. III, p. 61.

...Rey de toda la hermosura,
de la perfección Archivo,
Esfera de los milagros,
y Centro de los prodigios...⁷¹²
(vv. 2051-2054)

Pero por encima de la esfera solar está aquélla que es sede de la Divinidad. En la loa para *El centro de José* lo declaran las potencias en torno a la conversión de la Indias conquistadas:

FÉ
¡Ah, de la Celeste Esfera,

LEY DE GRACIA
¡Ah, del cristalino Alcázar,

LEY NATURAL
¡Ah, del elevado Solio,

NATURALEZA
¡Ah, de la Eterna Morada...!⁷¹³
(vv. 199-202)

La esfera es también sinónimo de órbita estelar o planetaria. La distancia entre el poeta y su interlocutor, característica de la poesía petrarquista -en el caso del romance 39 es entre Sor Juana y don Diego Valverde-, se convierte en la distancia entre nosotros y las órbitas de los cuerpos celestes:

...pues mayor que su distancia
es, para obrar en mi pecho,
la actividad de la Esfera
de vuestros merecimientos...⁷¹⁴
(vv. 117-120)

En un romance amoroso, el 33, el amante, claro, es la Esfera:

⁷¹² *O.C.*, t. III, p. 92.

⁷¹³ *O.C.*, t. III, p. 190.

⁷¹⁴ *O.C.* t. I, p. 114.

...Adorado Dueño mío,
de mi amor divina Esfera...⁷¹⁵
(vv. 29-30)

Dicha órbita suele ser la del Sol, como cuando Apolo le dicta a Sor Juana, igual que a la Sibila, unos versos para la virreina en el romance 23:

...y conquistador de luces,
con su gorra y reverencias,
me pide que le prorrogues
el oficio de la Esfera...⁷¹⁶
(vv. 69-72)

Como órbita o trayecto, está relacionada con el tiempo, pues es *cómputo* o *cálculo*⁷¹⁷ de un desplazamiento. *¡Ah, del más voluble curso/ de la fluxible cantidad del Tiempo!*,⁷¹⁸ dice el Tiempo mismo en la tercera Loa a los Años del Rey. Poco antes ha declarado en qué consiste su esencia:

...¿Yo no soy el Tiempo, a quien
la Omnipotencia le dió,
en los giros de la Esfera,
tan noble generación?...
¿No soy yo quien forma el día,
o por decirlo mejor,
no soy yo a quien forma el día,
pues de él me compongo yo?
¿No soy de su cantidad
diligente observador?⁷¹⁹
(vv. 17-26)

⁷¹⁵ *O.C.*, t. I, p. 93.

⁷¹⁶ *O.C.*, t. I, p. 69.

⁷¹⁷ En la loa de *Amor es más laberinto*, el discurso de la Edad ha despertado el interés Méndez Plancarte y otros críticos posteriores, pues tiene su correspondencia en una ilustración de los *Hieroglyphica*, de Piero Valeriano al sistema numeral de los sordomudos, verdadero conjunto de jeroglíficos. Méndez Plancarte la incluye en su edición de las obras de Sor Juana, t. IV, frente a la p. 186.

⁷¹⁸ *O.C.*, t. III, p. 321, vv. 204-205.

⁷¹⁹ *O.C.*, t. III, p. 314.

El lapso privilegiado poéticamente es el que tarda el Sol en completar su rotundo itinerario. Cuando Sor Juana le presenta un reloj a alguien de su estimación, así lo describe:

...Raro es del Arte portento
 en que su poder más luce,
 que a breve espacio reduce
 el celestial movimiento,
 e imitando al Sol, atento
 mide su veloz carrera;
 con que, si se considera,
 pudiera mi obligación
 remitirte mayor don,
 mas no de mejor Esfera...⁷²⁰
 (vv. 11-20)

La esfera del reloj trasunta el camino solar tal como se consideraba entonces, es decir, en torno a la Tierra.⁷²¹ Al morir la Marquesa de Mancera, le dedica el soneto 187, en el que compara su vida transcontinental al curso solar:

...Nació donde el Oriente el rojo velo
 corre al nacer el Astro rubicundo,
 y murió donde, con ardiente anhelo,
 da sepulcro a su luz el mar profundo:
 que fué preciso a su divino vuelo
 que diese como el Sol la vuelta al mundo.⁷²²
 (vv. 9-14)

El término *círculo* suele aparecer en lugar del de *esfera*, pues aunque el curso de los astros se realiza en una propia esfera, lo dibujamos como una línea.⁷²³ En la loa de *Amor es más laberinto*, la Edad lo describe puntualmente:

⁷²⁰ O.C., t. I, p. 255.

⁷²¹ S.A. Vosters, en un ensayo sobre la relación de Titelmans con la obra de Lope de Vega, cita a este protoenciclopedista traduciendo y subrayando un fragmento suyo sobre el trayecto solar del día: "Por tanto, después de este primero y muy noble cuerpo sigue el décimo cielo, el *primero móvil*, y éste, *con rapidísimo movimiento*, más de lo que se puede pensar, *con ley perpetua*, diariamente, desde el Este al Oeste por el Mediodía, en veinticuatro horas corre y *arrastra consigo todos los cielos inferiores*, y en el mismo espacio de tiempo hace cumplir la perfecta circulación. Y fuera de este movimiento no tiene ningún otro." "Lope de Vega y Titelmans," p. 23.

⁷²² O.C., t. I, p. 300.

⁷²³ Matila C. Ghyka sintetiza del siguiente modo las propiedades constructoras que tuvo el círculo desde la

...con todo, el entendimiento,
 la diferencia observando
 del movimiento del Sol,
 que en círculos regulados,
 mientras del diametral eje
 al punto llega contrario,
 deja medio mundo obscuro
 y otro medio tiene claro,
 de cuyo curso resultan
 los regulares tamaños
 que tiene el día y la noche...⁷²⁴
 (vv. 72-82)

Pero el Sol, *reloj del cielo*, tiene otro curso circular además del que realiza cotidianamente, que es la órbita anual que divide las estaciones. La Edad continúa su parlamento sobre el *jeroglífico* del tiempo:

y viendo, después, que vario
 el cielo en sus movimientos,
 en cuatro iguales espacios
 hace cuatro diferencias,
 las cualidades mostrando
 que hay en los cuatro elementos:
 pues en el Invierno helado
 demuestra la de la Tierra
 seca y fría; y en Verano
 la del Agua predomina,
 fría y húmeda; y pasando
 a Otoño húmedo y caliente,
 que es al Viento asemejado,
 cálido y seco al Estío
 hace, en él representando
 las cualidades del Fuego.⁷²⁵

Antigüedad: "La composición de los planos (arquitectónicos) desde el comienzo de la arquitectura egipcia hasta el fin de la Edad Media no es aritmética, en la gran mayoría de los casos, sino geométrica. Deriva de las segmentaciones angulares regulares del círculo... De las diferentes particiones del círculo derivan sistemas de rectángulos triángulos, polígonos convexos y estrellados, que representan redes que tienen la forma y el significado de los sistemas de coordenadas. Estas conformaciones geométricas son los fundamentos de las composiciones artísticas en arquitectura, pintura, escultura en bajorrelieves. Esta geometría que se mueve en el plano... se puede considerar como la proyección de una geometría en el espacio..." Ver *El número de oro*, t. I, p. 110.

⁷²⁴ O.C., t. IV, pp. 188-189.

(vv. 83-98)

En los diversos poemas en que Sor Juana da felicitaciones por los cumpleaños menciona esos *círculos*, a veces como *verdes tornos del tiempo*.⁷²⁶ En el romance 28, donde da parabienes al Primogénito por su cumpleaños, Sor Juana lo dice así:

Señor, ya el reloj del cielo,
que a meses mide los siglos,
desde que nacisteis Vos
dos círculos ha cumplido...⁷²⁷

(vv. 1-4)

En la loa a Fray Diego Velázquez de la Cadena, Sor Juana juega con su nombre y traza la esfera o el círculo de un reloj. La Naturaleza se jacta de que gracias a ella...

...todo esté con tal mensura,
todo con tal orden sea,
que ni el Mar crezca una gota,
ni mengüe un punto la Tierra,
ni al Aire un átomo falte,
ni al Fuego sobre centella;
sino que con tal concierto
eslabonados se vean,
que con esférica forma
a la Tierra el Mar rodea,
el Agua el Aire circunde,
y al Aire el Fuego contenga,
haciendo sus cualidades,
ya hermanadas, y ya opuestas,
un círculo tan perfecto,
tan misteriosa *cadena*,
que a faltar un eslabón
de su circular belleza,
todo acabara, y el orden
universal pereciera.⁷²⁸

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁷²⁶ La nota de Méndez Plancarte al verso 176 del romance 19 nos explica por qué son verdes estos círculos anuales: la primavera es siempre el recomienzo. Ver *O.C.*, t. I, p. 386.

⁷²⁷ *O.C.*, t. I, p. 83.

⁷²⁸ *O.C.*, t. III, pp. 485-486. El pasaje de la *Respuesta* donde Sor Juana habla de la cadena universal (*ibid.*, t. IV, p.

(vv. 79-97)

En el soneto 193 también da la enhorabuena al Marqués de la Laguna por sus años. En él, la cantidad de círculos anuales que se le desean al virrey supera hiperbólicamente el valor del cero en las tablas combinatorias de Atanasio Kircher:

Vuestra edad, gran Señor, en tanto exceda
a la capacidad que abraza el cero,
que la combinatoria de Kirkerero
multiplicar su cantidad no pueda.

Del giro hermoso la luciente rueda
que el uno trastornó y otro Lucero,
y que el fin fué del círculo primero,
principio dé feliz al que suceda...⁷²⁹

(vv. 1-8)

El círculo llega a aparecer en el universo poético de Sor Juana de la manera más obviamente matemática. Con reminiscencias pitagóricas, la Fama habla de los años de la Reina Madre en la loa correspondiente:

...Que como es la edad círculo
de aquesta Imperial Águila,
sólo en la sesqui-séptima
proporción tripla el círculo se hallara:
pues tomando el diámetro
a lo que abraza el área,
vendrá a tener, midiéndolo,
como con veintidós el siete se halla...⁷³⁰

(vv. 57-64)

450, ll. 410-424) es el complemento necesario de lo que expresa en estos versos. Por ser harto citado este fragmento, sólo transcribiré su conclusión:

...Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas...

Es claro que la metáfora del centro que está en todas partes y la circunferencia en ninguna está íntimamente relacionada con el gran mito de la cadena universal.

⁷²⁹ O.C., t. I, p. 302.

⁷³⁰ O.C., t. III, p. 396.

Según la nota de Méndez Plancarte⁷³¹ a estos versos, Sor Juana combina aquí tres números de especial valor simbólico, el 3, el 7 y el 22, aprovechando el hecho de que el natalicio de la Imperial Águila (la Reina Madre, de la casa Habsburgo) fue el 22 de diciembre. Para ello se basa en la proporción π , es decir, 3.1416. Sobra decir que Sor Juana toma por destinatarios a quienes conocen bien estas relaciones matemáticas: nobles, prelados y sabios son su público más inmediato. Semejantes sutilezas son un halago a su inteligencia e ilustración.

¿Cómo entender la forma misteriosa en que Dios crea el mundo y el mundo se concierta? Platón nos ofrece el discurso de las esencias o ideas para expresarlo. Dionisio precisa ese discurso desde el punto de vista cristiano:

...Porque el movimiento rectilíneo puede entenderse como inflexibilidad e indeclinable progreso de operaciones y por el mismo origen de todas las cosas que parten de Él. El movimiento en espiral puede referirse al progreso móvil de todas las cosas y a su fecundo estado. Por último, el movimiento circular puede explicarse por la identidad y enlace de los medios y extremos, que contienen y son contenidos, y por el retorno a Él de aquellos seres que de Él procedieron...⁷³²

Y la materialización poética de esas ideas se empareja con la filosofía, que en tiempos de Sor Juana era a la vez teología y geometría mística. Fray Luis de León es una de las fuentes más próximas a Sor Juana de este discurso geométrico convertido en poesía. En su tiempo, el siglo XVI español, la Universidad de Salamanca no sólo era lulista, también se discutían en ella las teorías de Copérnico,⁷³³ y aunque esto último no esté presente en el pensamiento de Fray Luis, la circularidad en relación con lo divino fue una de sus grandes preocupaciones. Como observamos, la tradición de la poesía mística, equiparable a lo que hoy llamamos poesía metafísica, emplea de manera predilecta las metáforas numerales y geométricas.⁷³⁴ El mundo

⁷³¹ *Ibid.*, p. 695.

⁷³² Pseudo Dionisio Aeropagita, *op. cit.*, p. 352.

⁷³³ Ver Antonio Reyes, *El racionalismo averroísta...*, p. 172 y Antonio Hurtado Torres, *op. cit.*, p. 49.

⁷³⁴ Manuel Morales Borrero, en su *Geometría mística del alma...*, atribuye a Fray Luis de León la aplicación más sutil y constante de las ideas de centro y circularidad a lo divino. Cita por ejemplo la parte dedicada al nombre Jesús en *De los nombres de Cristo*, donde éste representa el centro del alma: "La idea centriforme, de un alma presidida en su más íntimo fondo por el Hijo de Dios, seduce a Fray Luis de un modo singular y casi único... Cristo es el canal por el que el Espíritu Santo diviniza al hombre... Mucho le hace pensar a Fray Luis la interpretación de la palabra

material mismo está ordenado como un teorema en la mente de Dios. El círculo es una de las formas más adecuadas para representar ese orden, ese *anima mundi*.⁷³⁵ Los cuatro Elementos, el Cielo y el Amor, quien habla ahora, se reúnen en la primera Loa a los Años del Rey:

...yo, que soy entre vosotros,
con dulcísimos abrazos,
lazo que a todos os ciño,
unión que a todos ato,
de manera que los seis
artificiosos formamos
de la máquina del Orbe
el círculo dilatado...⁷³⁶
(vv. 84-91)

De tal suerte, la figura de la corona, que en *El sueño* cierra el pasaje del mundo animal acometido por el nocturno sopor -y prefigurando al mismo tiempo aquella esfera divina con su centro y circunferencia trastocados-, vuelve a ser objeto de las reflexiones de Sor Juana en la *Respuesta a Sor Filotea*. Muy conocida es la frase:

...cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas...⁷³⁷
(ll. 638-640)

Esto le da pie para continuar refiriendo cómo el círculo se relaciona con el cerco que Cristo le puso al Demonio:

centro. Aplicada a la tierra, le intriga que ésta pueda sostenerse rodeada de aire, como punto central de un sistema ciceroniano y ptolemaico... La ideología del centro del alma y de todas las circunstancias espirituales que contribuyen a moldearla.. se redondea y enriquece en nuestro autor con la doctrina de la circularidad y de las esferas. La *Exposición del Libro de Job* nos suministra amplias pruebas...", pp. 170, 177 y 182.

⁷³⁵ El número diez es identificado por San Isidoro de Sevilla con el círculo: "De la misma manera que debajo del número diez se contienen todos los números, así también el círculo es el ámbito que contiene e incluye a todas las figuras. El principio de este arte es el *punto*, que es lo indivisible." Ver *Etimologías*, p. 81. Por su parte, Pietro Cerone representa con una rueda las propiedades del número senario, correspondiente a la sucesión de tonos y semitonos, ver *El Melopeo y el Maestro*, pp. 333-334. De igual modo, para Cerone el círculo junta los extremos de lo agudo y lo grave y, citando a Cicerón, a San Isidoro, a Plinio y a Boecio afirma: "En las cosas que no se mueven, no ay Musica; si no en las que tienen actual movimiento la puede auer, segun los movimientos tardios o velozes, ansi es el sonido menor o mayor; pues como los movimientos de los cielos, vnos sean velocissimos y otros tardios, siguiese aquella Musica ser muy alta y grande. Los Platonicos para mostrar que de la rebolucion de las Esferas nace el harmonia, fingieron que sobre de cada esfera assentada estaua vna Syrena...", *ibid.* pp. 121-122.

⁷³⁶ *O.C.*, t. III, p. 283.

⁷³⁷ *O.C.*, t. IV, p. 455.

...Y como la hazaña de Cristo fue hacer levantar el cerco al Príncipe de las Tinieblas, el cual tenía sitiada toda la tierra, como lo dice Job: *Circuivi terram et ambulavi per eam* y de él dice San Pedro: *Circuit, quaerens quem devoret*; y vino nuestro caudillo y le hizo levantar el cerco...⁷³⁸
(ll. 655-661)

De manera muy similar a como operan los círculos mágicos, la *corona obsidional* -que es la que Sor Juana prefiere a la cívica, la castrense o la mural, de entre todas las coronas romanas- libera a la ciudad cercada. De parecido modo, *la malvada astucia* que ideó la tortura de Santa Catarina, el círculo de cuchillas, no logró más que preservar la santidad del centro con un cerco:

...Cortesana en sus filos
la máquina rotunda,
sólo es su movimiento
mejorar Catarina de fortuna.
No extraña, no, la Rosa
las penetrantes púas,
que no es nuevo que sean
pungente guarda de su pompa augusta.⁷³⁹
(vv. 36-43)

En el villancico 307, ya citado al comentar cómo la Virgen Asunta baja y sube de la esfera terrestre, pues baja a los abismos infernales antes de subir, Sor Juana sigue diciendo del corazón de la Tierra:

...Para descender al centro

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 456.

⁷³⁹ *O.C.*, t. II, p. 170. Los radios de la rueda tienen una significación especial para la metafísica teológica. Titus Burkhardt, *op. cit.*, p. 166, nos brinda una ilustración de la jerarquía cósmica en el *Apocalipsis* del Beato de Liébana y explica: "...Si concebimos el esquema en forma *teocéntrica*, comparando el centro con el origen divino *no entendido*, obtenemos una imagen por medio de la cual podemos ilustrar del modo más simple la diferencia entre el pensamiento aristotélico y platónico. sería aristotélico imaginarse los distintos círculos -o lo que significan-aisladamente [círculos concéntricos]; aislado de todo lo demás estaría también el centro: Sería platónico contemplar las similitudes que establecen la unión entre los distintos grados de realidad [radios]... De ahí se puede deducir que el pensamiento aristotélico se ocupa principalmente de las relaciones lógicas sobre determinado nivel de existencia mientras el pensamiento platónico percibe el carácter simbólico de una cosa, mediante el cual está puesta en una relación vertical con las realidades de órdenes superiores. Ambos enfoques se pueden conciliar perfectamente, si somos conscientes de su diferencia; justamente en eso consiste la síntesis aristotélico-platónica de un Avicena o de un Avempace."

puso tanta diligencia,
 que el impulso con que baja
 son las alas con que vuela...⁷⁴⁰
 (vv. 13-16)

El centro sobre el que libra su peso la máquina del mundo en *El sueño* es mencionado también en las redondillas 84, donde una Sor Juana dividida entre alternativas recae en su propio centro:

...y en aquel fiero conjunto
 hallo, cuando se derriba,
 que aquella máquina altiva
 sólo estribaba en un punto...⁷⁴¹
 (vv. 49-52)

En las endechas 78, Sor Juana, con el pretexto de un imaginario marido muerto, profiere la siguiente exclamación:

...¡O caiga sobre mí
 la Esfera transparente,
 desplomados del polo
 sus diamantinos ejes;
 o el centro en sus cavernas
 me preste obscuro albergue,
 cubriendo mis desdichas
 la Máquina terrestre...!⁷⁴²
 (vv. 81-88)

En términos astrológicos y ya no geográficos, los planetas, como *...auditorio de Luces...*, *...concilio de Rayos...*, *...junta de Esplendores...* o *...consistorio de los Astros...*, es el centro por el que se rigen el Hado y la Fortuna. En la quinta Loa a los Años del Rey, el Sol los convoca a todos, pues es el centro de ese centro:

⁷⁴⁰ O.C., t. II, p. 154.

⁷⁴¹ O.C., t. I, p. 214. En uno de sus primeros poemas, el que dedica a su maestro de latín, Sor Juana alude también a las máquinas de Arquímedes (*ibid.*, p. 306, vv. 1-4). Una máquina es un artificio, como el mundo es obra del Supremo Artífice.

⁷⁴² O.C., t. I, p. 206.

...Y pues sois centro, de donde
 las líneas se van tirando
 hacia la circunferencia
 del universal Teatro,
 yo, que entro vosotros soy
 centro, pues ocupo el cuarto
 Orbe...⁷⁴³

(vv. 145-151)

El teatro universal, el mundo regido por los astros en su inmensa diversidad, la grandiosa máquina que intimida al alma en *El sueño*, tiene a su vez dos centros: el de la Tierra o la materia, punto de gravedad, y el centro exigente de Dios. En *El Divino Narciso*, la Naturaleza Humana llama a Dios también Norte, como el de una brújula:

...y a Quien la Naturaleza
 (que soy yo), con atenciones,
 como a mi Centro apetezco
 y sigo como a mi Norte...⁷⁴⁴

(vv. 108-111)

Seguidamente, dirigiéndose a la Sinagoga y a la Gentilidad, la Naturaleza Humana habla de *visos*, es decir, de prefiguraciones -o *vestigia*, como vimos anteriormente. Los visos son huellas del centro. De él nacen y a él nos remiten, pues nada escapa a su poder abarcante:

...y en metafóricas frases,
 tomando sus locuciones
 y en figura de Narciso,

⁷⁴³ O.C., t. III, p. 364.

⁷⁴⁴ O.C., t. III, p. 26. El centro como norte de la brújula es también Jesús en el villancico 289 a la Navidad (t. II, p. 124):

...cual acerada Aguja
 en el Imán tocada,
 que el moto no sosiega
 sin ver el Norte, y visto, en él se pasma:
 así se van al Niño
 presurosas las Almas,
 que es Centro do se animan
 y fuera de Él no aun en sí mismas se hallan...

(vv. 25-32)

solicitar los amores
 de Dios, a ver si dibujan
 estos oscuros borrones
 la claridad de Sus luces;
 pues muchas veces conformes
 Divinas y Humanas Letras,
 dan a entender que Dios pone
 aun en las Plumas Gentiles
 unos visos en que asomen
 los altos misterios Suyos...⁷⁴⁵

(vv. 118-130)

En el romance 56 *En que expresa los efectos del Amor Divino, y propone morir amante, a pesar de todo riesgo*, la poeta recuerda un amor mundano, *bastardo*,/ y de contrarios compuesto..., que terminó por consumirse a sí mismo. En este momento, el amor divino la hace sentirse como pez en el agua:

...Mas ahora, ¡ay de mí!, está
 tan en su natural centro,
 que la virtud y razón
 son quien aviva su incendio...⁷⁴⁶

(vv.33-36)

Fray Luis de León también considera el centro del alma como el centro de Cristo mismo:

...Por donde dezía bien el Profeta: *Regozíjate, hija de Sión, y derrama loores, porque el Sancto de Israel está en medio de ti*. Esto es, no alderredor de ti, sino dentro de tus entrañas, en tus tuétanos mismos, en el medio de tu corazón, y verdaderamente de tu alma en el centro...⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ *Ibid.* Matila C. Ghyka, *op. cit.* t. II, p. 61, n. 28, observa cómo el centro se confunde con la circunferencia en Dante: "La misma idea parece en todos los últimos versos de la *Divina Comedia*, cuando Dante, contemplando el centro de la rosa eterna se esfuerza *como geómetra* por comprender *cómo la imagen se ajusta al círculo y se sitúa en él*."

Veder voleva come si convenne
 L'imago al cerchio, et como vi s'indova.
 (Paráiso, canto XXXIII.)"

⁷⁴⁶ *O.C.*, t. I, pp. 166-167.

⁷⁴⁷ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, t. III, p. 178.

Si Sor Juana nunca menciona a Fray Luis de León, es prácticamente imposible pensar que no lo conociera, como conocía a los poetas españoles grandes y medianos de su tiempo. La *Teología platónica* de Marsilio Ficino es detectable en toda esta geometría mística y podríamos nombrar nuevamente a Dionisio y a Plotino. En el libro tercero de su *Teología...*, afirma Ficino:

...Estando fuera del género de la cantidad, ella [el alma] no está pues determinada a tocar ni en un punto la cantidad, pero está, como un centro, en todas las líneas y en todo el círculo...⁷⁴⁸

El planteamiento esencial de Ficino es que el alma *aspira a la verdad primera y al bien primero*, a la vez, *tiende a convertirse en todas las cosas y se esfuerza por hacerlo todo y por dominarlo todo*, por lo que *el hombre desea estar en todo y para siempre*.⁷⁴⁹ Lo mismo ocurre en el pensamiento de Nicolás de Cusa, para quien no hay ningún centro posible del universo que no sea Dios. De tal suerte, las almas racionales sólo pueden *conjeturar* esa totalidad perfecta e infinita a la que tienden irremisiblemente.⁷⁵⁰ El afán fáustico del Renacimiento, observa Cassirer, halla en el pensamiento de Cusa su mejor expresión, pues para él la limitación humana para comprenderlo todo es *el sello de su origen divino y de su indestructibilidad*.⁷⁵¹ Las *...sirtes tocando / de imposibles...*⁷⁵² de *El sueño* son precisamente esos cabos sueltos, esas aristas que sobran al alma para *conocer* totalmente. Ficino coincide con Cusa en que el conocimiento no viene de fuera, sino que sale de dentro. En su opúsculo *De la búsqueda de Dios*, Cusa expone su particular concepto de *teoría*:

⁷⁴⁸ Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, p. 141. La traducción es mía ayudada de la versión francesa. En latín reza: *Quippe cum sit extra quantitatis genus, non determinatur ad tangendum punctum aliquod quantitatis, sed est, ut centrum, in lineis omnibus et circulo toto.*

⁷⁴⁹ *Ibid.*, capítulos II, III, IV y V del Libro Decimocuarto, pp. 250-266.

⁷⁵⁰ Citando el libro *De conjecturis*, Ernst Cassirer resume en términos modernos la idea de Cusa en su estudio sobre el filósofo del siglo XV, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, p. 23: "...all our empirical knowledge remains a *probability*, an attempt, a hypothesis which, from the very beginning, is reconciled to being superseded by better, more exact attempts. Through this concept of probability, of *conjecture*, the notion of the eternal otherness of idea and appearance is joined with the notion of the participation of the appearance in the idea... *conjectura est positiva assertio in alteritate veritatem uti est participans.*"

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁵² *O.C.*, t. I, "Primero sueño," p. 356, vv. 828-829.

...somos atraídos hacia el dios desconocido por un movimiento de la luz de su gracia... Se le busca, pues, con el deseo de aprehenderlo y se le busca "teóricamente" con la carrera que lleva al que corre al reposo del deseo posible... Ejercítate, pues, con actos multiplicados, ascensos "teóricos", y hallarás pastos que te harán crecer y te confortarán en el camino, y que te inflamarán cada día más y más en tu deseo...⁷⁵³

El cambio de *episteme* que se ha realizado en el Renacimiento es precisamente que la matemática libere a la mente para interiorizar aquello que conoce dirigiendo la mente a reproducir el mundo externo, sí, pero sólo *a partir de la propia explicación*.⁷⁵⁴ En eso consiste la gran aportación de Nicolás de Cusa, inspirador de los filósofos florentinos y de los místicos del mundo occidental, lectura dilecta de las diversas órdenes religiosas y, muy posiblemente, como se desprende de la sugerencia de Octavio Paz,⁷⁵⁵ uno de esos autores que Sor Juana lee aunque nunca cita.

Ese camino que se traza entre nuestro centro y la divinidad fue objeto de preocupación privilegiado por la literatura ascética y mística. En *El sueño* somos testigos del afán ascendente del alma humana que crea un espacio intangible en el espacio sensible del mundo natural. Ese espacio sagrado, vínculo o cordón umbilical, se adapta a nuestras limitaciones haciendo que paso a paso, escalón por escalón, nos unamos con nuestro primer origen. El eje de *El sueño* es precisamente dicha vía ascensional, pero lejos de ser una metáfora aislada en la poesía de Sor Juana, vemos que desde múltiples lugares de su obra ella va construyendo esta figura simbólica de su gran silva.

En un villancico a la vez latino y castellano, el 252, se menciona una de los atributos de María:

...Luna, quae diversas

⁷⁵³ Nicolás de Cusa, *De Dios escondido. De la búsqueda de Dios*, pp. 64 y 67.

⁷⁵⁴ Cassirer, *The Individual...*, p. 41. Añade: "...And just as the basic forms of intuition -space and time- are in this sense implied by the mind, so too are the concepts of number and of size, as well as all logical and mathematical categories. In the development of these categories the mind creates arithmetic, geometry, music, and astronomy. In fact, everything logical -the ten predicates, the five universals, etc.- is included in this basic power of the mind..."

⁷⁵⁵ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 503.

*ilustrando zonas,
peregrina luces,
eclipses ignoras.
Angelica Scala,
Arca prodigiosa,
pacífica Oliva,
Palma victoriosa...⁷⁵⁶
(vv. 5-8)*

En diversos poemas, Sor Juana alude a la escala, uno de los epítetos relacionados con la figura de María, ya sea como referencia a su presentación en el templo,⁷⁵⁷ a su ascensión al cielo o a su significación para el mundo. En este caso, como la *triforme diosa* de *El sueño*, la Luna, otra de las formas de nombrar a María, no puede ser eclipsada, sino que es muy por el contrario una vía al mundo superior.

Pero es la escala de Jacob la que aparece con más frecuencia en la poesía de Sor Juana, como en las letras dedicadas a San Bernardo, que fueron compuestas para la dedicación del templo del convento de las monjas bernardas. La casa de Dios es escala de Jacob en la letra XXI (343):

*...Verán de Jacob la Escala
y la Ofrenda de Abraham,
la Piedra que hirió Moisés,
y de Dios verán la Paz;
que todo aquí lo hallarán:
Piedra, Escala, Ofrenda, Paz...⁷⁵⁸
(vv. 31-36)*

Todo el poema está compuesto de vocaciones a los distintos episodios bíblicos, pues el templo que se dedica es comparado al Templo de Salomón. En la letra XIII (335), también del conjunto dedicado a San Bernardo, dicen las coplas:

...¡Ésta es la Casa!

⁷⁵⁶ *O.C.*, t. II, p. 62.

⁷⁵⁷ Méndez Plancarte anota la leyenda de cómo a los tres años asciende sola los escalones que conducen al templo de Jerusalén para unirse a las otras vírgenes: *ibid.*, p. 460.

⁷⁵⁸ *O.C.*, t. II, p. 204.

Aquésta es la Ciudad, que
 desciende del Cielo, Santa;
 ésta, del Cielo Puerta;
 ésta, de Jacob la Escala.
 ¡Ésta es la Casa!...⁷⁵⁹
 (vv. 21-26)

Parte no sólo esencial, sino simbólica de la arquitectura sagrada, la escala que asciende a Dios aparece en escena en el auto sacramental *El cetno de José*, donde Jacob, dormido sobre un carro, despierta al oír la voz divina y la avista diciendo:

...Verdaderamente Dios
 asiste en este lugar,
 sin saberlo mi rudeza.
 Sin duda no hay aquí más
 que la Casa del Señor
 y la Puerta Celestial.
 Y así, si Dios me ayudare
 al camino que he de andar,
 guardándome; y si mi diere,
 para mi sustento Pan,
 será mi Dios el Señor;
 y la piedra que en Altar
 y título erigí, Casa
 del Señor se llamará...⁷⁶⁰
 (vv. 252-265)

Unos versos más adelante, Lucero se intimida ante la vista de esa vía ascendente:

...¿Y qué será tan misteriosa Escala
 que el alto Cielo con la Tierra iguala,
 y el paso (que cerrado
 tiene el fuerte candado
 de la Original Culpa) hace patente,
 para cualquiera que subir intente?
 Y no sólo (¡oh, recelo!)
 da tránsito a la Tierra para el Cielo,

⁷⁵⁹ O.C., t. II, p. 194.

⁷⁶⁰ O.C., t. III, p. 208.

sino del Hombre a Dios, que es lo que temo:
 pues si bien miro el uno y otro extremo
 de la Escala, veré (porque me asombre)
 que en el uno está Dios y en otro el Hombre:
 con que ascendiendo el Hombre, o descendiendo
 Dios, es preciso...⁷⁶¹
 (vv. 274-287)

Méndez Plancarte observa que ya Calderón hacía prefigurar la Encarnación del Verbo en la escala de Jacob.⁷⁶² Otra vía ascendente que constituye también uno de los símbolos más socorridos en la literatura moral y espiritual -aunque en este caso se trata de una vía fallida- es la torre de Babel. Sor Juana engarza su imagen orgullosa en *El sueño* armonizándola en su movimiento remontante con el vuelo del águila y el vuelo del alma, así como con la pirámide ascendente. Pero esta armonía formal se ve contradicha por ser producto de la vanidad, como las pirámides egipcias. La mención de diversos símbolos análogos dentro del mismo poema tiene el efecto de confirmar el sentido por la reiteración y el de completarlo por la diferencia. Es el mismo procedimiento del que se vale al mencionar el Faro de Alejandría y, luego, la linterna mágica. En el primer caso, el de los cuerpos o vuelos que suben, se trata de sucedáneos o representaciones de la distancia entre Dios y la creación. En el segundo, el de los aparatos ópticos, se habla del ojo de la imaginación. En *El Divino Narciso*, Eco, celosa, señala los errores de la Naturaleza Humana:

...con homenajes altivos
 escalar el cielo intenta,
 y creyendo su ignorancia
 que era accesible la Esfera
 a corporales fatigas
 y a materiales tareas,
 altiva Torre fabrica,
 pudiendo labrar más cuerda
 inmateriales escalas
 hechas de su penitencia...⁷⁶³
 (vv. 489-498)

⁷⁶¹ O.C., t. III, pp. 209-210).

⁷⁶² *Ibid.*, p. 614.

⁷⁶³ O.C., t. III, p. 38.

Esas *inmateriales escalas* nos muestran cómo la forma puede ser material o espiritual.⁷⁶⁴ La Majestad, en la loa 375, es suficientemente explícita acerca del origen filosófico de estas metáforas:

...La Naturaleza, siempre,
de lo imperfecto camina
a lo perfecto, y no habrá
quien, por eso sólo, diga
que es lo imperfecto mejor.
La materia se anticipa
a la forma; y no, por eso,
es por más noble tenida...⁷⁶⁵

(vv- 171-178)

En *La dimensión del alma* de San Agustín tenía Sor Juana una de la pautas más relevantes de esta gran tradición de la escala ascensional del camino ascético y místico. Para San Agustín, los siete grados de esa escala se suceden del siguiente modo: en el primero el alma se *...vivifica*

⁷⁶⁴ La forma puede ser copiada por la mano o el pensamiento -como la *forma fantástica* que ceñía la imaginación de la poeta en el soneto 165 (*O.C.*, t. I, pp. 287-288)- pero en una figurada incapacidad de retratar la perfección, como la materia inferior, el arte queda por debajo de su objeto. Lo vemos en el romance 19 (*O.C.*, t. I, p. 35):

...¿De qué sirve que, a la vista
hermosamente severo,
ni aun con la costa del llanto
deje gozar sus reflejos,
si locamente la mano,
si atrevido el pensamiento,
copia la luciente forma,
cuenta los átomos bellos?

(vv. 29-36)

Nuevamente en esa figurada incapacidad poética, Sor Juana encuentra que sus formas sólo valen por la verdad que contienen:

...estos os envía
mal formados versos,
en quien la verdad
es sólo lo bueno...

(*O.C.*, t. I, pp. 194-195, vv. 49-52)

Lo inmaterial de la forma lo podemos encontrar asimismo en la escala musical porque también, como el círculo, es un jeroglífico del tiempo. La de Aretino, que Sor Juana pone en boca de la Música en la loa 384 (*O.C.*, t. III, p. 473), consta de seis notas, lo que armoniza a su vez con la mención que Sor Juana hace del senario como el número perfecto en la loa 376 (*O.C.*, t. III, p. 323, vv. 226-227).

⁷⁶⁵ *O.C.*, t. III, p. 300.

con su presencia en este cuerpo terrenal y mortal,... hace que los alimentos sean distribuidos uniformemente por los miembros, dando a cada uno lo suyo...; en el segundo, el alma contempla cómo son los sentidos, y se retira de ellos temporalmente en el *sueño*; en el tercer grado se ocupa de la memoria y la imaginación, ...en la potencia de razonar y de imaginar, en los ríos de elocuencia; en la variedad de poesías... en la práctica de la música, en la exactitud de la medida; en la ciencia del cálculo; en la conjetura de lo pasado y de lo futuro por medio de lo presente...; en el cuarto grado el alma se purifica despreciando el cuerpo y los bienes del universo, ...se vuelve mundísima y perfecta...; en el quinto, ...tiende a la contemplación misma de la verdad y a aquel altísimo y misterioso premio por que tanto ha trabajado...; en el sexto desea ...entender las verdades supremas...; en el séptimo y último grado, ...hemos de llegar, por Virtud y Sabiduría de Dios, a aquella suprema causa, o al supremo autor o al supremo principio de todas las cosas.⁷⁶⁶ San Juan Clímaco,⁷⁶⁷ otro Doctor de la Iglesia muy leído en los conventos novohispanos, Ruysbroeck,⁷⁶⁸ uno de los pilares de la mística occidental, los propios San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús parten de este origen agustiniano de los siete grados que culminan en la perfección divina. La naturaleza marcadamente intelectual de esta particular escala de San Agustín es muy próxima a la interpretación que hace Sor Juana de la gran tradición.

Es natural pensar en la imagen de la escala como una espiral. Muchas de las representaciones pictóricas de la escala de Jacob tienen esa forma de caracol. En su romance 21⁷⁶⁹ Sor Juana opta por la espiral como símbolo de la armonía musical. La diferencia con el círculo, que es la forma usualmente identificada con la armonía universal, es precisamente su fuerza ascendente. Al vórtice o fuerza que absorbe tiende todo movimiento en espiral. Es curioso que Fernando de

⁷⁶⁶ San Agustín, "La dimensión del alma", en *Obras de...*, pp. 554-560.

⁷⁶⁷ Su *Escala espiritual* fue traducida por Fray Luis de Granada en plena época reformista española, habiendo sido ya mandada imprimir en latín por el Cardenal Cisneros en 1504. Es uno de los textos que abonaron la poesía mística del Siglo de Oro. Ver el comentario de Fray Luis que precede a su versión en *Obras de Fray Luis de Granada*, Pról. de José Joaquín Mora, t. III, Biblioteca de Autores Españoles, vol. IX, Madrid, Rivadeneyra, 1949, pp. 282-284.

⁷⁶⁸ Ver *Les Sept Degrés d'Amour Spirituel*, en *Oeuvres de Ruysbroeck L'Admirable*, trad. de Flamand, Bruxelles, Vromant & C^o, 1919, pp. 211-266. Junto con la *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis (a quien Palafox y Mendoza todavía llama Gerson en el siglo XVII), obra también traducida por Fray Luis de Granada en el XVI, la escala de Ruysbroeck, escrita en latín y publicada originalmente en Colonia en 1468, inspiró a los místicos españoles.

⁷⁶⁹ *O.C.*, t. I, p. 64, vv. 121-128. Bien conocido es el pasaje de la *Respuesta* en que Sor Juana contempla cómo un trompo traza espirales sobre la harina desparramada: *Ibid.*, t. IV, p. 459, ll. 777-788.

Herrera llame al alma *espiráculo* refiriéndose al orificio o respiradero por donde el intelecto agente contempla a Dios,⁷⁷⁰ pareciéndose a la vez, como orificio, a la linterna mágica y al ojo mismo.

La figura helicoidal fue una gran fascinación para Sor Juana.⁷⁷¹ Ella, como Leonardo lo hacía en su arte dos siglos antes, emplea la forma acaracolada para estructurar métrica y fónicamente algunos de sus poemas. El ejemplo más inmediato es el laberinto endecasílabo con el número 63,⁷⁷² pero es poéticamente muy superior lo que sucede en la *Loa a los años de la Reina Madre*, donde Sor Juana labra un laberinto en una vertiginosa sucesión de versos que Méndez Plancarte describe puntualmente en cuanto a su metro, sus estrofas y sus asonancias en la nota que explica los versos 195 a 242, dándonos referencia de algunos antecedentes, como Salazar y Torres.⁷⁷³

La pirámide tiene igualmente la virtud de ascenso de la escala y la espiral,⁷⁷⁴ mas como la torre de Babel, es producto de la vanidad humana. Las pirámides vanas de *El sueño* son aludidas también en uno de los villancicos a Santa Catarina:

...No las Pirámides vanas

⁷⁷⁰ "Es nuestra ánima un espíritu incorpóreo y centella y espiráculo de la mente divina, que discierne al hombre de las bestias y lo consagra a la inmortalidad. Los filósofos le dieron asiento en medio del corazón; mas los médicos que más acabadamente inquirieron las obras de naturaleza, la constituyen en el cerebro, del cual proceden todos los sentidos y facultades y todas las acciones de la alma." Fernando de Herrera, "Comentarios," en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 364.

⁷⁷¹ Athanasius Kircher, en su *Oedipus Aegyptiacus*, ilustra varias veces en el primero y segundo tomos la pirámide sobre un trazo en espiral en el cual se posa un escarabajo. Su simbolismo es múltiple y representa, por ejemplo, la materia en su "*Alchímia Hieroglyphica*," donde coloca esta leyenda sobre la espiral de la baba del escarabajo, que va formando círculos concéntricos correspondientes a los planetas: "*Spiritus mundani helicus progressus*", t. II, pp. 411-412.

⁷⁷² *O.C.*, t. I, p. 176.

⁷⁷³ *O.C.*, t. III, p. 698.

⁷⁷⁴ En el *Timeo* leemos: "En todo esto es necesario que la figura que tiene las caras más pequeñas sea por naturaleza la más móvil, la más cortante y aguda de todas en todo sentido, y, además la más liviana, pues está compuesta del mínimo de partes semejantes... Sea, pues, según el razonamiento correcto y el probable, la figura sólida de la pirámide elemento y simiente del fuego..." pp. 210-211. Al tratar las pirámides en su "*Mathematica hieroglyphica*", Athanasius Kircher afirma: "Nam Aegyptiorum fuit illa opinio, de rebus in eundem statum 36 500 annorum spacio restituendis, & ab illis se accepisse testatur Plato, cum in Timaeo ait, sic factam fuisse a Deo animam: vnam accepisse illum ex Vniuerso portionem, quae procul dubio vnita puncto illi, quod in pyramidis vertice est, significatur..." *Oedipus Aegyptiacus*, t. II, p. 113.

que labraron sus Abuelos,
 quiere que elevada sea
 Tumba de sus sacros huesos...⁷⁷⁵
 (vv. 30.33)

Fue feliz, como sabemos, el símbolo de las pirámides de luz y de sombra que Sor Juana toma de la literatura espiritual derivada de Nicolás de Cusa o quizá del Cusano mismo, quien pone las dos pirámides superpuestas en su obra *De coniecturis*:

...omnia ex unitate & alteritate coniectando, uideas, unitatem lucem quandam formalem, atque primae unitatis similitudinem, alteritatem uero umbram atque recessum a primo simplicissimo, atque grossitiem materialem concipito. Faciss pyramidem lucis in tenebras, & tenebrarum pyramidem in lucem progredi, & omne inquisibile in figuram redigito, ut sensibili manuactione ad arcana, coniecturam convertere possis. Et ut in exemplo alleueris, uniuersum in eam figuram quae subsequitur conspice redactum.⁷⁷⁶

Con lo que vemos que ni Kircher ni Fludd son la fuente más probable de la metáfora a pesar de que Sor Juana con toda seguridad leyó la obra de Kircher, sino la literatura mística, contemplativa y filosófica como la de Nicolás de Cusa y sus seguidores. De tal suerte la pirámide de sombra es parangón de las pirámides egipcias, de la torre de Babel, de la noche, de la Tierra o del pecado; mientras que la pirámide de luz lo es del Sol, del intelecto o de Dios.

En tiempos de Sor Juana, sólo que en otro país y en otras circunstancias, Giambattista Vico hace eco también del interés en la figura piramidal. En su *Autobiografía* se detiene sobre ella:

...la primera figura compuesta que se genera en geometría es el triángulo, así como la primera simple es el círculo, símbolo de la perfección infinita de Dios. Y de la misma manera surgía naturalmente de estos principios de física de los egipcios, para los cuales la naturaleza era una pirámide, que es un sólido de cuatro caras triangulares....⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ O.C., t. II, p. 174.

⁷⁷⁶ Nicolás de Cusa, *De Coniecturis*, p. 84.

⁷⁷⁷ Giambattista Vico, *op. cit.*, pp. 63-64.

Poco antes se refiere a la cuña, instrumento que los egipcios quisieron simbolizar en sus pirámides como aquél con el que trabaja la naturaleza. La pirámide evoca un buen número de figuras igualmente simbólicas: el árbol coronado de la Kabbala, la sucesión de números piramidales de los pitagóricos, el monte sagrado de los sueños de anábasis como el de Francesco Colonna o el de Alfonso de la Torre, la *cima* o *punta fina* de la que hablan San Agustín y los místicos... Luis Vives había subrayado en su *Tratado del alma* que es a través de las *formas* como se llega a la ansiada cúspide de la simbólica pirámide:

Se asciende a todas estas cimas tan elevadas [la *magnificencia divina*, la *luz infinita y perpetua*] por medio de las formas, a modo de escalones unidos y relacionados entre sí, de suerte que nada queda vacío entre los extremos más apartados por Dios y los más inmediatos...⁷⁷⁸

En el capítulo sobre la emblemática ya hemos mencionado varias implicaciones de la figura piramidal. Vimos cómo para Leonardo de Vinci la perspectiva era, precisamente, la intersección de dos pirámides (o conos). La misma idea fundamenta lo que expone Sor Juana en la *Respuesta*:

...Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en los distante que en lo próximo: de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal...⁷⁷⁹

(ll. 758-766)

La perspectiva es, para Sor Juana, apreciación individual, punto de vista, valoración subjetiva. En el parlamento del tercer estudiante en la loa para el *Auto de San Hermenegildo*, vemos cómo puede convertirse en un artificio:

...ya sabéis que mis desvelos
a Naturaleza apuran

⁷⁷⁸ Luis Vives, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁷⁹ *O.C.*, t. IV, p. 458.

los más ocultos secretos
de la Magia natural,
y que con mis ciencias puedo
fingir, ya en las perspectivas
de la luna de un espejo,
o ya condensando el aire
con los vapores más térreos;
o ya turbando los ojos,
mostrar aparentes cuerpos...⁷⁸⁰
(vv. 172-182)

Aludiendo otra vez a su propia y supuesta torpeza artística dice en el romance 51 de las *perspectivas* o valoraciones de sus admiradores:

...¿Qué siniestras perspectivas
dieron aparente ornato
al cuerpo compuesto sólo
de unos mas distintos trazos?...⁷⁸¹
(vv. 61-65)

Así somos testigos de cómo Sor Juana tiene atisbos que nos dicen aún más de lo que ella misma, quizá, quiso decir. ¿No fue, acaso, una *siniestra perspectiva* la de Sor Filotea o el obispo Fernández de Santacruz? Las pirámides visuales también pueden ser vanas, oscuras, pesadas y funestas. El recurso a la tradición no es sólo reproducción, sino uso creativo, innovador. Para Sor Juana era evidente el contraste entre la pobreza de las pequeñas y cuestionables verdades y la riqueza del conocimiento universal, de la gran perspectiva del mundo.

Es difícil poner un punto final a todos los ecos que despiertan las imágenes matemáticas en la poesía de Sor Juana. Esos ecos son, quizá, sendos libros en su biblioteca. O quizá sólo sean reverberaciones en el océano de la cultura que nos hacen más conspicuo aquello que su poesía nos dice. Aquí mismo me referí -quizá osadamente- al alma de *El sueño* como centro y al sueño mismo como circunferencia. Quisiera tomarme otra libertad metafórica: parece a veces que para nosotros el centro ubicuo es Sor Juana misma y la circunferencia virtual, su biblioteca.

⁷⁸⁰ O.C., t. III, p. 103.

⁷⁸¹ O.C., t. I, p. 160.

III. Sor Juana y la arquitectura sagrada

La perfección del número senario que San Agustín señala en el capítulo 30 del libro XI de *La Ciudad de Dios*, alude a la figura de seis lados, el cubo, cuya duplicación por números irracionales, que el oráculo ordenó a los sacerdotes delios para engrandecer su altar,⁷⁸² se convirtió en un problema predilecto de los constructores de la Antigüedad y del Renacimiento. Relativa a las leyes de la perspectiva, la figura del cubo iluminado sobre un plano horizontal ejemplificaba la *costruzione legittima*. Para Durerero, nos dice Erwin Panofsky, "representaba el conocimiento y la clave de ese edificio majestuoso que se llama Geometría."⁷⁸³ En su tercera *Loa a los Años del Rey*, Sor Juana orquesta al Sol, al Cielo y al Tiempo dando tres títulos al Rey Carlos: Primero, Segundo y Sexto. El Tiempo dice: y *Sexto porque incluye, como el número Seis, lo más perfecto...*(vv. 223-227)⁷⁸⁴ En estos versos, como indica Méndez Plancarte, Sor Juana enuncia el principio agustiniano de sabor pitagórico y cabalístico. Méndez Plancarte explica, no sin la sonrisa del que vive los mediados del siglo XX, la simbología místico-matemática del número seis, "...porque se compone exactamente de sus partes, la mitad, el tercio y el sexto ($1 + 2 + 3 = 6$), y porque Dios creó el Mundo en seis días."⁷⁸⁵ Méndez Plancarte no lo dice, pero es clara la relación con la tetracto de la escuela pitagórica, que sumaba los cuatro primeros números para obtener la década. Estos principios normaron, con otros similares, el arte de la perspectiva que se desplegaba en el Renacimiento bajo la luz pura de los cuerpos platónicos, y muchas de las ciencias que entonces se llamaban filosofía natural dependían de operaciones geométricas. Pico de la Mirándola dice en sus *Conclusiones según la doctrina de los sabios cabalistas hebreos*:

...Por los seis días del Génesis hemos de entender seis extremidades del edificio procedentes del *beresit*, como proceden los cedros del Líbano...⁷⁸⁶

En su *Respuesta*, Sor Juana respalda discursivamente su verso sobre el cubo:

⁷⁸² Matila C. Ghyka, *El número de oro*, t. I, p.126.

⁷⁸³ Erwin Panofsky, *Vida y obra de Alberto Durerero*, p. 270.

⁷⁸⁴ *O.C.*, t. III, pp. 322-323.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, t. III, pp. 669-670.

⁷⁸⁶ Pico de la Mirándola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas (1486)*, pp. 50-53.

...¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén, cuyas misteriosas mensuras hacen un cubo con todas sus dimensiones, y aquel repartimiento proporcional de todas sus partes tan maravilloso?...⁷⁸⁷

(Il. 331-335)

El arquitecto Juan de Herrera, artífice de El Escorial, escribió un *Discurso de la figura cúbica* que permaneció inédito hasta hace poco. En él afirma:

...en todas las cosas está el cubo en lo natural como natural, en lo moral como moral, y en lo natural y moral como en natura y moral... y bien entendido y penetrado, como se deve, se verán las grandes maravillas que en si ençieRa el arte lulliana...⁷⁸⁸

Ya René Taylor, en su estudio sobre el fabuloso proyecto arquitectónico, *Arquitectura y magia*, rastrea hasta el año de 1563, en el que se puso la primera piedra, la identificación de El Escorial con el Templo de Jerusalén.⁷⁸⁹ La obra responde al interés del Felipe II y de los jesuitas por contrarrestar benévolamente las normas del Concilio de Trento adversas al espíritu humanista, optando por dar al arte la tarea de fortalecer la causa del Catolicismo mediante la armonización de las leyes de Vitruvio con los textos bíblicos.⁷⁹⁰ Tal fue la tarea de Jerónimo Prado y de Juan Bautista Villalpando, cuyos tres tomos de las *Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis...*, sobre la profecía de Ezequiel relativa al Templo de Jerusalén, fueron publicados entre 1596 y 1605. El resultado de este difundido estudio -que formó parte de la biblioteca de Melchor Pérez de Soto, arquitecto de la Catedral de la Nueva España- fue, en realidad, pura arqueología especulativa. Siguiendo el ejemplo de Georgíades cuando calculó la disposición de las columnas en el estilobato del Partenón y los Propileos,⁷⁹¹ las proporciones que se intentaba sincretizar con las normas vitruvianas, fuesen las del Tabernáculo, mundo, cuerpo

⁷⁸⁷ O.C., t. IV, p. 448.

⁷⁸⁸ Juan de Herrera, *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador mayor de S.M., sobre la figura cúbica*, pp. 88-89.

⁷⁸⁹ René Taylor, *Arquitectura y magia*, p. 57.

⁷⁹⁰ Santiago Sebastián, *Historia del arte hispánico. III. El Renacimiento*, p. 6.

⁷⁹¹ Matila C. Ghyka..., t. I, p. 106.

humano, Iglesia de Cristo o todas juntas a la vez, respondían siempre a los principios platónicos del *Timeo*. Las columnas salomónicas en espiral descritas por Ezequiel, además, no concuerdan con aquella columna modelo del supuesto estilo hierosolimitano, conservada en la Basílica de San Pedro en Roma desde la Edad Media, donde se creía que Cristo se había apoyado para predicar, orar o discutir con los doctores. En lugar de ser torsas como aquélla, las columnas cuyas proporciones esforzadamente calcula Villalpando en *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, segundo de los tres tomos, son de fuste recto con cordones en espiral, tal como las describe el fragmento que él cita del primer libro de los Reyes:⁷⁹² "...Y fundió dos columnas de bronce de diez y ocho codos de altura cada una y un hilo de doce codos rodeaba a cada una de las dos columnas...". María Faustina Torre Ruiz, en su *Estudio sobre la columna salomónica*, precisa que dichas columnas no simulaban un árbol vencido por el peso, como la arquetípica columna salomónica que fundó todo un estilo en el marco del barroco y rompió con el sistema clásico de los cinco órdenes, sino que estaban emparentadas con las columnas vitíneas griegas, que sobre los cordones en espiral representaban roleos e imágenes dionisiacas de la vendimia que la Iglesia absorbió bajo las palabras de Cristo, en el *Evangelio* según San Juan (15: 1-11): "Yo soy la vid. Vosotros los sarmientos."⁷⁹³ El motivo de la vendimia forma también parte integral de la verdadera columna helicoidal, convertido en un tema eucarístico. Las columnas de la portada del Templo de Santa Mónica, en Guadalajara, son un perfecto ejemplo.

Durante la infancia de Sor Juana tuvo lugar el proceso que dio origen al estilo salomónico en la arquitectura barroca. Ya en 1633 Bernini había esculpido el baldaquino que imitaba la famosa columna del Templo. El año de 1651 marca el inicio de su difusión tanto en Portugal como en España, donde se convirtió en una verdadera avalancha salomónica a partir de 1660. En 1662, Fray Juan Ricci, monje benedictino español, dedica a su discípula en artes, Teresa de Sarmiento, duquesa de Béjar, un *Tratado de la pintura sabia* donde propone el uso de la columna del Templo de Jerusalén. Un año después el arquitecto Juan de Alfaro transcribe cuidadosamente para la misma duquesa el *Discurso sobre el orden salomónico* del poeta y artista Pablo de

⁷⁹² Juan Bautista Villalpando, *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, pp. 246-247.

⁷⁹³ María Faustina Torre Ruiz, *Estudio sobre la columna salomónica*, pp. 45-46.

Céspedes, que había sido escrito en 1604 permaneciendo inédito. Céspedes identifica la columna salomónica -a diferencia de sus contemporáneos Prado y Villalpando- con motivos puramente naturales:

...tienen no se que de extrañeza, y en los miembros de peregrino, estriadas el ínfimo tercio y de arriba vestidas de yedras, trepando por ellas algunos niños vestidos, alados y otros animalejos, si mal no me acuerdo... Vitruvio no hace de ellas mencion, ni otro alguno de los antiguos escritores, [lo que] me hace entender que los asirios escultores y los de las otras naciones de la grande Asia... [dedujeron] este principio... de las columnas de las palmas...⁷⁹⁴

En el mismo año de 1663 Juan Ricci dedica al papa Alejandro VII y a la Reina Cristina de Suecia -a quien Sor Juana menciona en su *Respuesta*- un *Breve Tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico entero*. En él consagra este estilo a Cristo y a María, pues compendia las virtudes de todos los órdenes juntos.⁷⁹⁵ También permanece inédito este tratado, pero el arquitecto italiano Guarino Guarini se encarga de la tarea de materializar profusamente en la península ibérica el orden salomónico entero, es decir, en expansión de las columnas al resto del conjunto arquitectónico. En un tratado inconcluso que Guarini escribe al final de su vida, discute las ideas de Juan Caramuel sobre el orden salomónico en su tratado *Architectura civil recta y obliqua*, de 1678. Juan Caramuel era un autor frecuentado por los sabios novohispanos en época de Sor Juana. Torre Ruiz observa que el salomónico entero, tal como lo propone Ricci, tuvo dignos avatares en la arquitectura de la ciudad novohispana a pesar de no conocerse su teoría escrita, como podemos ver en la portada de la Capilla del Sagrario de la iglesia de Regina y en San Lázaro, así como en la ciudad de Taxco, en Santa Prisca.⁷⁹⁶ No obstante que el texto de Pablo de Céspedes no se imprimió en su momento, fue difundido en fragmentos que su amigo, el pintor Francisco Pacheco, incluyó en su *Arte de la pintura* publicado en 1649⁷⁹⁷, y que también formó parte de la biblioteca, inventariada en 1655, de Melchor Pérez de Soto, el infortunado arquitecto de la Catedral de México que había dado con sus huesos en las

⁷⁹⁴ Pablo de Céspedes, "Discurso sobre el Templo de Salomón acerca del origen de la pintura," p. 31.

⁷⁹⁵ Juan Antonio Ramírez, "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el "orden salomónico entero," p. 204.

⁷⁹⁶ Torre Ruiz, p. 143.

⁷⁹⁷ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. V, p. 270.

mazmorras de la Santa Inquisición acusado de practicar la astrología judiciaria.⁷⁹⁸ Así pues, entre 1662 y 1663 se triangula la propuesta salomónica de Ricci a la duquesa de Béjar y a la Reina Cristina, así como de Alfaro a la Duquesa de Béjar a partir del texto de Céspedes. Juana es ya adolescente en ese año: pronto ingresará al convento de las carmelitas y luego al de las jerónimas. La construcción del Altar Mayor y de la cúpula de la Catedral de México se inició poco después, en 1665, para culminar con su dedicación casi el mismo año en que Juana de Asbaje toma el velo carmelita: 1667. En esa solemne ocasión, Juana compone dos sonetos laudatorios al presbítero y bachiller Diego de Ribera, quien describe poéticamente la dedicación de la Catedral Metropolitana. El soneto 202, en que se compara al presbítero con un cisne, dice:

...y al mismo Templo agravia tu instrumento.

Que aunque no llega a sus columnas cuanto
edificó la antigua Arquitectura,
cuando tu clara voz sus piedras toca,
nada se vió mayor sino tu canto...⁷⁹⁹

(vv. 8-12)

Es muy probable que Sor Juana, para construir la hipérbole de las columnas, haya oído ya hablar de ese orden que compendiaba y superaba la perfección de los cinco órdenes clásicos, es decir, de *la antigua Arquitectura*. Mas no fue sino hasta 1680 cuando se terminaron las fachadas laterales de la Catedral de la Nueva España, cuyas columnas salomónicas fueron la primera manifestación de ese particular estilo barroco en la ciudad de México, como nos dice Francisco de la Maza.⁸⁰⁰ De cualquier modo, los sonetos que Sor Juana dirige al poeta están signados por la idea de la sagrada cifra arquitectónica. Así lo vemos en el siguiente:

...A la sagrada cifra, que venera
el discurso en las piedras, comedido,
y en duración eterna persevera,
exenta y libre del oscuro olvido,
alabarte podrás, culta *Ribera*,

⁷⁹⁸ *Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII*, pp. VII-XIII y p. 61.

⁷⁹⁹ *O.C.*, t. I, pp. 307-308.

⁸⁰⁰ Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, p. 41.

que solo le construyes el sentido.⁸⁰¹
(vv. 5-14)

El ingreso de Sor Juana al convento jerónimo podría marcar el inicio de tres etapas en su vida poética, si consideramos aparte los poemas que compuso en su adolescencia: una primera de 1669 a 1680, cuando llegan los marqueses de la Laguna, otra de 1681 a 1689, cuando se publica la *Carta Athenagorica*, y la final de 1690 a 1692, cuando sale a luz el segundo volumen de la *Inundación castálida*. A la primera etapa correspondan algunos poemas en que Sor Juana alude a cuestiones de arquitectura. En 1676 escribe un villancico, que se cantó en la Catedral Metropolitana, dedicado a las iglesias de los conventos de monjas, como la Concepción, Santa María de Gracia, Porta Coeli, Las Mercedes y Regina. También el villancico 234, por ejemplo, de 1677, menciona la visión de la Ciudad Santa que tiene San Pedro Nolasco, el desencadenador de cautivos de los moros en Barcelona:

En la Mansión inmortal
donde no habita la pena,
que es toda de gloria llena,
Jerusalén celestial...⁸⁰²
(vv. 1-4)

La Patria Celeste donde los espíritus gozosos celebran el triunfo de San Pedro Nolasco, puerto seguro, promesa de serena quietud,⁸⁰³ inspiró a Zurbarán, quien representa a Pedro con su ángel guardián mostrándole la imagen de la Ciudad amurallada. Presumiblemente es también en esta época cuando Sor Juana dedica una glosa, la 143, a su patrono, San Jerónimo, "...*doctor máximo de la Iglesia*:"

...Camina a aquella Ciudad
donde su espíritu mora
con ardiente Caridad;
que aunque el camino se ignora,
Dios es vía de verdad

⁸⁰¹ *O.C.*, t. I, p. 308.

⁸⁰² *Ibid.*, t. II, p. 29.

⁸⁰³ José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, pp. 417 y ss.

Y con modo peregrino
 mide, sin perder el tino,
 solamente con un vuelo,
 lo que hay de la tierra al Cielo,
*por camino y sin camino.*⁸⁰⁴
 (vv. 15-24)

San Jerónimo fue siempre una pauta para Sor Juana. Traductor de las *Sagradas escrituras*, políglota, comentador de los enigmas del *Apocalipsis* y de las profecías de *Ezequiel*, concedor de la cábala, San Jerónimo es puesto por Sor Juana, *...Siguiendo un mudo clarín...*, al cabo del laberinto por excelencia: el *camino sin camino* hacia la Ciudad. Es por eso que sólo la paradoja puede expresar el estado del santo.

Cuando llegan los virreyes que tanto significarán para la vida de nuestra Juana, en el año de 1680, ella hace gala de sus conocimientos arquitectónicos en la descripción del arco triunfal que representaba a Neptuno. Los órdenes corintio, compósito y dórico se suceden en la fábrica, hasta que Sor Juana hace una reflexión sobre uno de los atributos de Palas Atenea: *...Y siendo dios de los Edificios Neptuno, los atribuyen también a esta diosa...*(ll. 1292-1293)⁸⁰⁵ Cita a continuación la competencia entre Palas, Neptuno y Vulcano sobre quién era el mejor artífice. Como Atenea idease una casa, dice Sor Juana, *...no es distinta de Neptuno, sino su propia sabiduría...*(ll. 1298-1299)⁸⁰⁶ En el octavo y último lienzo del arco se representó la Catedral de México, *...aunque sin su última perfección: que parece le ha retardado la Providencia, para que la reciba de su patrón y tutelar Neptuno, nuestro excelentísimo héroe...*(ll. 1327-30)⁸⁰⁷ En efecto, había que terminar todavía las torres y otras partes importantes del edificio. Sin embargo, acababan de terminarse los portales de columnas salomónicas.

Con el *Neptuno alegórico* comienza una etapa en que la poesía de Sor Juana hace especial gala de agudeza y abundancia de *noticias*. A esta época pertenece, por ejemplo, el romance musical en que Sor Juana menciona la armonía en espiral. El perdido manual de música de Sor

⁸⁰⁴ *O.C.*, t. I, p. 275.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, t. IV, pp. 391.

⁸⁰⁶ *Id.*

⁸⁰⁷ *Id.*, pp. 392.

Juana ha sido objeto de muchas especulaciones y su propuesta identificada con las *Musurgia...* de Kircher⁸⁰⁸ y con el *diabolus in musica* del que habla Pietro Cerone, el autor del *Melopeo...*⁸⁰⁹ que Sor Juana dice imitar. Siguiendo por esa vía especulativa, diremos que los tratadistas de música en el Renacimiento solían figurarla en la imagen de Apolo con las musas sobre la serpiente Pitón en posición de espiral ascendente. Así la representa Gaffurio en el siglo XV, con la variante de un Cancerbero cuya larga cola de serpiente ondula sobre las cuerdas de la octava hacia la coronante imagen de Apolo. Gaffurio toma la idea de la traducción que Ficino hace del *Timeo*, pero también reproduce la imagen de la música representada por un contemporáneo suyo, el teórico musical español Bartolomé Ramos de Pareja, quien también personifica a los tonos y esferas planetarias en las Musas.⁸¹⁰

Juan Caramuel, por su parte, en su *Architectura civil recta y obliqua*, se adhiere a la teoría de Vitruvio sobre la euritmia arquitectónica:

...Cuando cada parte importante del edificio está, además convenientemente proporcionada en razón al acorde entre lo alto y la ancho, entre lo ancho y lo profundo, y cuando todas estas partes tiene también su lugar en la simetría total del edificio, obtenemos la euritmia...⁸¹¹

La *conmodulatio* que resulta equipara los acordes de los intervalos musicales con las proporciones del edificio.⁸¹² Caramuel nos habla "*De algunas ciencias que adornan la arquitectura*," entre ellas la música y la astronomía. Asimismo trata sobre las escaleras de caracol, favorecidas por el Palatinado y por los húngaros, mas no tanto por los españoles. No obstante, dice, son de caracol las escaleras de las torres, así como aquéllas que sirven para subir al órgano y a las tribunas en las iglesias. Llama *Cruz de los Arquitectos* la escalera de caracol del teólogo *Fray Ángel*, quien sin ser arquitecto ha admirado al mundo con esa fábrica, que "examinan todos y entienden muy pocos," y que le merecía a su artífice el ser catedrático de

⁸⁰⁸ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, pp. 316-319.

⁸⁰⁹ José Rafael Calva Pratt, "El caracol: ¿concha sonora o espiral de la armonía?," pp. 4-5.

⁸¹⁰ Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, pp. 170-173.

⁸¹¹ Matila C. Ghyka..., t.I, p. 43.

⁸¹² Ya en *El banquete*, Platón nos refiere que los *daimones* o genios son los responsables de las correspondencias armónicas, pues vinculan el gran Todo consigo mismo (*ibid.*, t. II, p. 17n.). Con orientación pitagórica esta idea llega al Renacimiento, y Campanella, por ejemplo, estaba convencido de los poderes daimónicos de las palabras. (Wayne Schumaker, *Natural magic and modern science: four treatises*, pp. 114-115).

prima en Teología. A continuación describe el arte de esta "marabillosa escalera", consistente en aumentar el ancho de las piedras en la parte superior.⁸¹³

Pero las implicaciones cósmicas de la ruptura del círculo para formar una espiral, además de su significación musical, aparecen en un poeta casi contemporáneo de Sor Juana cuya poesía sacra ofrece impresionantes paralelismos con la suya: John Donne. En su poema *First Anniversary*, Donne dice, en una prosaica traducción mía: "Pensamos que los cielos gozan de su proporción esférica, / redonda, que todo lo abraza. / Sin embargo, su curso diverso y perplejo, / observado en épocas distintas, fuerza / al hombre a encontrar tantas partes excéntricas, / tales líneas divergentes, tales escollos, / que se desproporciona esa forma pura... tampoco el Sol / puede completar un Círculo o mantener su rumbo / directo ni una sola pulgada, pues donde se levantó / ya no vuelve, sino que en una línea engañosa, / se escabulle de ese punto y es, por tanto, Serpentina... / Así es como los Astros que presumen de moverse en círculo, / jamás regresan al lugar del que partieron..."⁸¹⁴ Los críticos de Donne han visto en *First Anniversary* una identificación con las propuestas de Kepler; pienso que, de igual modo, la intención de Donne pudo haber sido corroborar viejas tradiciones que penetraron el cristianismo, como las gnósticas del período helenístico que consideraban el transcurso del tiempo no circular como los griegos y romanos, sino en espiral ascendente, liberándose del eterno retorno que juzgaban tiránico y maléfico.⁸¹⁵ Algo semejante sucedió cuando Copérnico propuso la posición central del

⁸¹³ Juan Caramuel, *Arquitectura civil, recta y oblicua*, p. 18.

⁸¹⁴ We thinke the heavens enjoy their Sphericall,
 Their round proportion embracing all.
 But yet their various and perplexed course,
 Obsev'd in divers ages, doth enforce
 Men to finde out so many Eccentrique parts,
 Such divers downe-right lines, such overthwarts,
 As disproportion that pure forme...
 ...nor can the Sunne
 Perfit a Circle, or maintaine his way
 One inch direct; but where he rose to-day
 He comes no more, but with a couzening line,
 Steales by that point, and so is Serpentine...
 So of the Starres which boast that they doe runne
 In Circle still, none ends where he begun.

First Anniversary, vv. 251-276, como lo cita Marjorie Hope Nicoleon, *The Breaking of the Circle*, pp. 147-148.

⁸¹⁵ Henri-Charles Puech, *En torno a la Gnosis*, pp. 304-306.

Sol, *ergo* Helios es el hijo del Bien, como decían los neoplatónicos, y se respaldó la antiquísima tradición mitraica.

El caracol había sido uno de los modelos naturales que más curiosidad despertaron en los arquitectos del Renacimiento, quienes aplicando la proporción áurea, construyeron prodigiosas escaleras abiertas en espiral, como la del Castillo de Blois. No quedan pruebas de quién construyó esa escalera que imita la doble espiral de la *Volutas verperilio*, pero la presencia de Leonardo en Blois por las fechas de su construcción ha dado qué pensar.⁸¹⁶ Los experimentos de Leonardo referentes a la anamorfosis -la deformación visual mediante un artefacto óptico- están relacionados con sus múltiples diseños en forma de espiral. En la obra de Sor Juana tenemos un *technopaegnion* o poema objeto en que las palabras esculpen la forma de un caracol al que llama *laberinto*. En el terreno del arte religioso, la *inventio* o fabulación relativa a la espiral fue un recurso postridentino que, según Mario Costanzo, originó símbolos, imágenes y metáforas de la perfección, como sucede en el discurso de algunos grandes místicos españoles carmelitas.⁸¹⁷ La *Subida al Monte Carmelo*, y la *Noche oscura del alma* aluden a esa "*oscura, tenebrosa y secreta escala*" de la contemplación.⁸¹⁸

En el villancico 262 a San Pedro Apóstol, que también corresponde a la estancia de los marqueses de la Laguna en la Nueva España, Sor Juana destaca, desde luego, el ser Pedro la primera basa o piedra angular del Edificio Sacro:

...angular Fundamento,
en cuyo eterno jaspe
asientan de la Iglesia
los muros de diamante...⁸¹⁹

(vv. 5-8)

Mas en el auto de *San Hermenegildo* es la fe la que sustenta toda la fábrica arquitectónica:

⁸¹⁶ Theodore Andrea Cook, *The curves of life*, p. 379.

⁸¹⁷ Mario Costanzo, "La spirale e l'infinito," pp. 44-45.

⁸¹⁸ Manuel Morales Borrero, *La geometría mística del alma...*, pp. 246-247.

⁸¹⁹ *O.C.*, t. II, p. 78.

...Y antes de decir la causa,
ya sabéis que soy la Fe,
aquella primera basa
que el Artífice Divino,
en la delineada planta
del Militante Edificio
que hizo para Su morada,
puso en el primer cimiento
porque tuviese constancia,
pues sobre mí de Virtudes
la fábrica toda carga
de tal modo que cayera
si yo no la sustentara...⁸²⁰
(vv. 37-61)

La *nivelada simetría* (v. 354)⁸²¹ de la construcción depende de la plomada o *nivel*, como Sor Juana lo declara más tarde en una de las letras a San Bernardo en la Dedicación del Convento de la Concepción con su iglesia dedicada a Guadalupe:

...Esta fábrica elevada
que parto admirable es
de los afanes del arte,
del estudio del nivel...⁸²²
(vv. 9-12)

María, siendo Tabernáculo en el Templo, pues en ella Dios se templó, inicia en los villancicos de Sor Juana su ascenso por gradas en torno a ese eje escatológico marcado por el nivel, como lo vemos en las coplas de letra 357:

Cuando a presentar al Templo
va María su Pureza,
con los pies mide las gradas,
con el Alma las Esferas...⁸²³

⁸²⁰ *Ibid.*, t. II, p. 117-118.

⁸²¹ *Primero sueño*, en *id.*, t. I, p. 344.

⁸²² *Id.*, t. II, p. 190.

⁸²³ *Id.*, p. 220.

(vv. 4-7)

Y en la letra 355 se dice que ella es aposento de un Salomón mejor que aquél que en el Templo de Jerusalén vio a Dios como una nube.⁸²⁴

Al publicarse la *Crisis de un sermón* como *Carta athenagorica*, hecho que no pareció gustarle a Sor Juana, cambia su tono a uno más radical y justificatorio. A este período pertenecen la *Respuesta* y los villancicos a Santa Catarina, pero también la colección de letras a San Bernardo para las monjas de ese santo patrón, que dedican su iglesia. Las fachadas del templo tienen columnas de estrías móviles y salomónicas.⁸²⁵ Es el año de 1690. En estas letras Sor Juana despliega profusamente el tema de la arquitectura sagrada. Es notable que coincidan casi con el fin de su vida poética. En ellas Sor Juana nos canta sobre el material que juntó David para la edificación de Salomón, comparable a la piedra de la fe con que el Alma labra en sí un templo imperecedero, el mejor de todos:

...Aquel es eterno, porque
su planta en el Alma es,
y lo que durare el Alma,
durará el Templo también...⁸²⁶
(vv. 30-33)

El alma, pues, es el templo que *da a Dios más placer*. Nave o vehículo, el alma se compara a la nave de la Iglesia. La mente, el entendimiento, es su habitante, su piloto, su castellano, como ya lo decía Sor Juana muchos años antes en las décimas 99:

...pues cuando ocupas, tirano,
el alma, sin resistillo,
tienes vencido el castillo
e invencible el Castellano...⁸²⁷

⁸²⁴ Méndez Plancarte lo anota en los vv. 12-20, citando el libro II de *Paralipómenos*, V, 14 y VI, 1: "...una Nube llenó la Casa del Señor..., y exclamó Salomón, El Señor dijo que habitaría en la obscuridad..." *id.*, p. 459.

⁸²⁵ Francisco de la Maza, p. 49.

⁸²⁶ *O.C.*, t. II, p. 190.

⁸²⁷ *Ibid.*, t. I, p. 235.

(vv. 37-40)

En alabanza del Edificio tratará su pluma de emular a la Aritmética puesta al servicio de la construcción del Templo:

A este Edificio célebre
sirva pincel mi cálamo,
aunque es hacer lo mínimo
medida de lo máximo,
pues de su bella fábrica
el espacioso ámbito
excede la Aritmética,
deja vencido el cálculo...⁸²⁸

(vv. 1-8)

Los procesos del quehacer arquitectónico se mencionan con prolijidad en la descripción del Templo a San Bernardo:

...donde el Arte y Artífice,
de sus primores árbitros,
se ayudaron recíprocos
en lo teórico y práctico,
pues dando el uno el método
y el otro ejecutándolo,
hizo que de sus números
no discrepase un átomo,
guardando, en lo geométrico,
el lineamiento clásico,
la proporción de bóvedas,
la igualdad de los ángulos...⁸²⁹

(vv. 25-36)

En el Templo ella se reconcilia con su Dios, Dios amoroso y no vengativo:

Si nuestra maldad sin tasa,
Señor, vuestro enojo irrita,

⁸²⁸ Letra XXXII en 354, *id.*, t. II, p. 216.

⁸²⁹ *Id.*, p. 217.

luego en el Templo se os quita
 y todo enojo se os pasa;
 porque como es vuestra Casa,
 sólo en ella descansáis:
 luego en el Templo os templáis...⁸³⁰
 (vv. 3-9)

En los villancicos a Santa Catarina reflexiona nuevamente sobre este mundo perecedero a través de sus edificios más ilustres -las pirámides, el Mausoleo de Artemisia, el Templo de Diana, la Torre de Faro-,⁸³¹ tal como lo hizo en *Primero sueño* y tal como lo ponderó, casi dos siglos antes, Fernán Pérez de Oliva, inspirando aquel emblema de Sebastián de Covarrubias en que una pirámide se derrumba mientras el tiempo vuela cabalgando. Sor Juana nos recuerda también el *Vanitas vanitatis* de San Bernardo de Claraval. Dice Pérez de Oliva:

...los grandes edificios, que otros toman por socorro para perpetuar la fama, también los abate y los yguala con el suelo... Qué se ha hecho de la torre fundada para subir al cielo? Los fuertes muros de Troya? el templo noble de Diana? el sepulchro de Mauseolo?... Todo esto se va en humo, hasta que tornan los hombres a estar en tanto oluido, como antes que naciessen: y la misma vanidad se sigue después, que primero auía...⁸³²

Por fin en su *Respuesta*, Sor Juana dirá su última palabra sobre el noble arte. Será una palabra inquisitiva e inquietante, como la del testigo de un desatino:

¿Cómo sin Arquitectura [se podrá medir] el gran Templo de Salomón, donde fue el mismo Dios artífice que dio la disposición y la traza, y el Sabio Rey sólo fue sobrestante que la ejecutó; donde no había basa sin misterio, columna sin símbolo, cornisa sin alusión, arquitebe sin significado, y así de otras sus partes, sin que el más mínimo filete estuviese sólo por el servicio y complemento del Arte, sino simbolizando cosas mayores?⁸³³

(ll. 335-343)

⁸³⁰ Letra 339, *id.*, p. 199.

⁸³¹ Villancico 319, *ibid.*, pp. 174-176.

⁸³² Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, p. 92.

⁸³³ *O.C.*, t. IV, p. 448.

Después Sor Juana no escribirá más para el mundo. En 1992 se publica el segundo tomo de la *Inundación castálida*. Sor Juana cierra su vida poética con plena conciencia de lo que hace.

Es propio de los arquitectos el dar término a su obra. En esto Sor Juana no es sorprendida, como les sucede a la mayoría de los poetas. Aun para perjuicio de la posteridad da por acabada su obra: los tiempos son adversos, no es sólo una mala racha. Sin protectores, enfrentada a sus envidiosos críticos, presionada para deshacerse de su universo de libros, había que descartar incluso una posible continuación futura de su vida creativa. Antiguamente los cristianos solían poner la piedra angular bajo el Evangelio, en el Altar Mayor, con cruces inscritas sobre cada uno de los seis lados. Si era la piedra fundamental sobre la que se cimentaba el edificio todo, en el Gótico también se le dio la significación de piedra coronante, la que se ponía al final para indicar la perfección total de la obra.⁸³⁴ Obra cabal, concertada, sinfónica. Tentada estoy a recordar las palabras de Jesús en el libro de Mateo:⁸³⁵ la piedra que unos constructores desecharon, otros convirtieron en piedra angular.

⁸³⁴ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 363.

⁸³⁵ *Mateo*, XII, 10. Jesús evoca a su vez los *Salmos*, CXVIII, 22.

IV. Conclusión de la tercera parte

Según la doble vía de representación simbólica propuesta por Dionisio, la *kataphasis* - semejante a lo representado- y la *apophasis* -disímil o monstruosa-, hallamos que los enigmas a que alude Sor Juana en diversos poemas suyos son apofásicos o, como ella misma los nombra, enfáticos. Tales son los símbolos bíblicos y apocalípticos, que nos invitan a trascender su apariencia inmediata para acceder a su oculto significado. Desde la Edad Media se consideró el universo como cifra divina y de esta premisa partieron sus representaciones alegóricas. La escolástica se ocupó de las relaciones de causa a efecto de la gran cadena universal, símbolo que no obstante la precede y es compartido también por platónicos y neoplatónicos. A diferencia de la alegoría medieval, la alegoría barroca suele no ser proselitista, sino erudita e intrincada. Esta característica define una de las vertientes de la poesía sorjuanina. En ella *cifras* o *signos*, *jeroglíficos*, *profecías* y *misterios* o *enigmas* concurren al discurso poético y nos descubren un sistema de significación simbólica. Completan su carácter sistémico los *visos*, los *rasgos*, los *gargarismos* y el *silencio*.

El entendimiento, por ejemplo, es para Sor Juana un cifrado compendio; igualmente el signo puede sintetizar lo infinito o reducir lo diverso. A veces esta capacidad recipiente no basta, y sucede lo que al vaso estrecho (o *concepto confuso*) de *El sueño*. En el *Epinicio gratulatorio...* los *misterios* que *sellan* el pecho de la Sibila son como el *informe embrión* del concepto en *El sueño*.

La tendencia de Sor Juana a reflexionar poéticamente sobre su propia poesía la coloca en un lugar desde el cual manipula su obra recurriendo a los pensadores clásicos y contemporáneos suyos. En el Renacimiento las reflexiones de Pico sobre el fenómeno de la expresión son una fuente que brinda diversos hilos de agua a las preocupaciones de Sor Juana. Las ideas de Pico las refleja también Giambattista Vico, como la del *dios escondido* que Pico toma de Cusa y llama *mensanimi* o *vigor oculto* que impulsa a los poetas teólogos. Tal es el caso de Sor Juana.

Los jeroglíficos representan verdades superiores y necesariamente van acompañados de una exégesis para significar. Su relación con el universo de signos vivos de los hermetistas está presente también en Sor Juana. A pesar de que no hay prueba alguna de que ella fuese hermetista, como poeta comparte con ellos el repertorio de símbolos que constituye su campo de operaciones.

El *libro de la naturaleza o de las criaturas* es una herencia de la cultura hispánica. Un representante de esta idea cercano a Sor Juana es Juan Eusebio Nieremberg; otro anterior a Pico y leído por él, así como por Ignacio de Loyola, fue Ramón Sibiuda. La teoría de los vínculos de Giordano Bruno es hija de esta idea básica: Dios ha dado dos libros en su interlocución con el hombre: las *Sagradas Escrituras* y el mundo natural. El conjunto de vínculos mágicos que cataloga Bruno, difundido en el Renacimiento, es la fuente tácita de la mayoría de las metáforas que constituyen las loas de Sor Juana.

El interés por los signos y los sistemas escriturales no es exclusivo de nuestra poeta. Diego de Saavedra Fajardo, en su *República literaria*, también lo refleja, y este fue un texto de gran popularidad en el siglo XVII. En él se describe a los sueños como signos de lo futuro y lo pasado. Para Sor Juana son *visos* a través de los cuales intuimos un significado ulterior. De este modo, los sueños del faraón en *El cetro de José*, como sueños proféticos, se acercan a la noción de *vestigia*. San Buenaventura expone esta idea en su *Itinerario de la mente a Dios*: los *vestigios* son la sombra de Dios, y el libro de las criaturas nos significa el discurso divino, su supremacía y grandeza.

Los *rasgos* y *gargarismos* o *balbucesos*, como los *borrones* que Sor Juana menciona en algunos de sus poemas, manifiestan la incapacidad de expresar rectamente algo que excede al poder de la palabra. Son parte del pasmo o *sobria ebrietas* de la teología negativa. Kircher relaciona las oraciones inarticuladas con el dios Harpócrates en su *Oedipus Aegyptiacus*. El silencio también significa, y el significado del silencio es de gran importancia en la obra sorjuanina. El secreto del dios Neptuno -o Conso- es el consejo teologal que se debe guardar con

sigilo. El silencio como virtud monacal, como mandato pitagórico, el silencio que sabe, plétórico de discurso, es una de las claves fundamentales de la hermenéutica de Sor Juana.

Bajo esta luz podemos percibir los delicados cordones que conectan los poemas de su obra, como sucede entre *El sueño* y el romance 39, cuyos paralelismos giran precisamente en torno a la capacidad intelectual, sus recursos y su anonadamiento.

Aún para las matemáticas modernas la fundamentación del número debe realizarse en el terreno del pensamiento y la ideología. Esto es mucho más cierto en épocas premodernas. Para Vico, por ejemplo, el número pertenece al mundo ideal de Platón y, por tanto, es metafísico. En el pensamiento cristiano el ámbito de los números es el mismo del *hondón del alma* de los místicos: el intelecto agente. Si ello estorbaba las observaciones científicas de los renacentistas, la fascinación por la exactitud numérica fue de todos modos antesala de la contemplación, y la expresión poética de ésta tuvo muchas veces a los números por materia.

Es notable cómo Sor Juana asume el simbolismo numérico como presuposición y a la vez como objeto poético. Pero no es ella la única con este interés en la literatura hispánica. En la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre y en los *Diálogos de amor* de León Hebreo vemos un interés por la cábala que muy difícilmente pudieron reprimir posteriormente los dictámenes tridentinos. Tanto así que la unidad, la tríada, el senario y la década tuvieron importantes connotaciones sagradas también en el pensamiento cristiano. Para el jesuita Nieremberg, Dios es número y el mundo un conjunto de signos que dan la sagrada cifra. Lo mismo vale para Sor Juana. El arte combinatoria, el equilibrio del pensamiento binario -con sus oposiciones y duplicaciones-, el cero de la muerte y la metáfora de la nada, el instante convertido en eternidad y la coincidencia de los opuestos, todas son metáforas de las leyes inmutables del número, que para San Agustín, en *De libero arbitrio*, son superiores a la inteligencia.

En su nota a los versos 9 y 10 del romance 42, Méndez Plancarte nos advierte que para la filosofía aristotélico-tomista la forma racional es un sinónimo del alma. Así para León Hebreo, quien asevera que la hermosura de las formas corpóreas se deriva de las formas espirituales.

Pietro Cerone afirma, no obstante, que su hermosura debe verse y oírse. Sor Juana iguala sinestésicamente la música y la geometría. La perspectiva sensorial es una de las más duras certezas del Barroco y Sor Juana se suscribe claramente *a ella en su soneto 152, Verde embeleso de la vida humana...* Así también *El Divino Narciso* alegoriza la transformación de Narciso en la Naturaleza Humana precisamente en la profusión de metáforas acústicas y visuales. La Perspectiva, hija de la Geometría en la *Visión...* de Alfonso de la Torre, llena de alegría al Entendimiento niño por la plenitud de su explicación de las diferencias relativas. Su figura piramidal estaba seguramente en la mente de Sor Juana al componer *El sueño*.

La esfera, el círculo, el centro, la escala, la espiral, la pirámide... esos constructos mentales que Sor Juana invoca una y otra vez tienen una presencia material en su mundo cotidiano. Como en el Gótico, el Templo de Dios es trasunto de la forma espiritual por excelencia. Constructora y artífice, Sor Juana se hermana con los arquitectos. Para ella, el concierto y la armonía universales encuentran el espacio de su respiración en el antro sagrado y su sentido. Sor Juana canta al Templo. En él afirma su libertad creadora. Frente a la hipocresía, propone. Ante el temor, es temeraria. Ofrece su humildad a la intolerancia. De cara al oscurantismo, que es poder sobre los ignorantes, está siempre ávida de conocimiento. Salve a la poeta solar.

V. Bibliografía citada

Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*, t. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Alonso de la Vera Cruz, Fray. *Physica Speculatio... Accessit compendium Spheare Campani ad complementum tractatus de coelo...*, Mexici, Ioannes Paulus Brissensis, 1557.

Agustín, San. *Obras de...*, Ed. bilingüe, III, *Obras filosóficas*, Introd. y notas de Victorino Copanaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 5a. ed., 1982.

Balbuena, Bernardo de. *La grandeza mexicana*, México, Porrúa, 1985 (Sepan cuántos..., 200).

Beuchot, Mauricio. *La filosofía del lenguaje en la Edad Media*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1981 (Cuaderno 37).

------. *Significado y discurso. La filosofía del lenguaje en algunos escolásticos españoles post-medievales*, México, UNAM, 1988.

------. *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, UNAM, 1993 (Publicaciones Medievalia, 7),

Bolduc, Jacobo. *De Ecclesia ante Legem Libri Tres, in quibus indicatur quis a mundi primordio, id est, ab Adam usque ad Moysen everit ordo Ecclesiae, quae Festa, quae Tempa...*, Basilea, Basili Magni, 1625.

Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Bramón, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen*, México, Imprenta Universitaria, 1943 (editado con *La portentosa vida de la muerte*, de Joaquín Bolaños).

Buenaventura, San. *Obras...*

Burckardt, Titus. *La civilización hispano-árabe*, Trad. de Rosa Kuhne Brabant, Madrid, Alianza Editorial, 1977 (Alianza Universidad, 175).

Caramuel, Juan. *Arquitectura civil, recta y oblicua*, Ed. faccs. de la de 1678, Est. prel. de Antonio Bonet Correa, Madrid, Turner, 1984.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*, Trad. de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 3 vols., 1976.

------. *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy...*

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.

Ceán Bermúdez, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800 (ed. facs., 1965), t. V.

Cerone, Pietro. *El Melopeo y el Maestro...*

Céspedes, Pablo de. "Discurso sobre el Templo de Salomón acerca del origen de la pintura," en *Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes- MDXXXVIII- y de la muerte de Vicente Carducho- MDCXXXVIII*, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 1, San Sebastián, 1939.

Cilveti, Ángel L. *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.

Cook, Theodore Andreas. *The curves of life, being an account of spiral formations and their application to growth in nature, to science, and to art. With special reference to the manuscripts of Leonardo da Vinci*, New York, Dover Publications, 1979.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina...*

Davy, M.M. *Initiation à la symbolique romaine (XII siècle)*, Paris, Flammarion, 1977.

Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII, México, Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1947.

Eco, Umberto. "La *Epístola XIII*, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno, Trad. de Esther Cohen, *Acta Poética*, México, UNAM, 6, otoño, 1986.

Erasmus, *Enquiridión o Manual del Cavallero Christiano* (y *La Paraclesis o Exhortación al Estudio de las Letras Divinas*), Ed. de Dámaso Alonso, Pról. de Marcel Bataillon, Madrid, S. Aguirre, Impresor, 1932. *Revista de Filología Española*, Anejo XVI (Traducciones españolas del siglo XVI).

Ficin, Marsile. *Théologie platonicienne. De l'immortalité des âmes...*

Garcilaso de la Vega y sus comentaristas...

Garin, Eugenio. *Medioevo y Renacimiento*, Trad. de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1981, reimp., 1986 (Ensayistas, 188).

Ghyka, Matila C.. *El número de oro*, 2 vols., Trad. de J. Bosch Bousquet, Barcelona, Poseidón, 1968.

Gil, Luis. *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico...*

------. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.

Gombrich, E. H. *Imágenes simbólicas*, Trad. de Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 3a. reimp., 1994 (Alianza Forma, 34).

Hebreo, León. *Diálogos de amor...*

Herrera, Juan de. *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador mayor de S.M., sobre la figura cúbica*, Madrid, Editora Nacional, 1976 (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados).

Isidoro de Sevilla, San. *Etimologías...*

Izquierdo, Sebastián. *Pharus scientiarum*, Lugdvuni, Claudii Bovrgeat & Mich. Lietard, 1659.

Jámblico, *Pythagorae Vita ex Iamblichio Collecta*, en *Mysterium aegyptiorum...*, Romae, Vincentius Luchrinus, 1556.

Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas...*

------. *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, Ed. y estudio de Antonio Alatorre, México, El Colegio de México, 1994.

Kircher, Athanasius. *Oedipus Aegyptiacus...*

Lovejoy, Arthur O. *La gran cadena del ser...*

Luis de León, Fray. *De los nombres de Cristo*, 3 vols., Ed. y notas de Federico de Onís, Madrid, Ediciones de "La Lectura", 1914, 1921 y 1931.

Maza, Francisco de la. *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, F.C.E./S.E.P., 1985 (Lecturas Mexicanas, 95).

Morales Borrero, Manuel. *Geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro...*

Nicolás de Cusa. *De Coniecturis*, en *Opera...*, Basilea, Ex Officina Henricpetrina, 1565.

------. *De Dios escondido. De la búsqueda de Dios*, Trad. del latín, pról. y notas de Francisco de P. Samarnach, México, Aguilar, 2a. ed., 1973 (Iniciación Filosófica).

------. *El juego de las esferas...*

Nicoleon, Marjorie Hope. *The Breaking of the Circle. Studies in the effect of the "New Science" upon seventeenth century poetry*, New York/London, Columbia University Press/Oxford University Press, 1960.

Nieremberg, Juan Eusebio. *Oculto filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas...*

----- "De la diferencia entre lo temporal y eterno," en *Obras escogidas...*

Palisca, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985.

Panofsky, Erwin. *Vida y obra de Alberto Durero*, Trad. de Ma. Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Forma, 1980.

Pascual Buxó, José. *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su "Sueño"...*

----- *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, México, UNAM, 1996.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe...*

Peirce, Charles S. *El hombre, un signo*, Trad. de José Vericat, Barcelona, Crítica, 1988.

Pérez de Oliva, Fernán. *Diálogo de la dignidad del hombre*, Ed. preparada por Ma. Luisa Cerrón Puga, Madrid, Editora Nacional, 1982.

Pico de la Mirándola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas (1486)...*

----- *Diálogo de la dignidad del hombre...*

Platón, *Diálogos. Filebo, Timeo, Critias...*

Plutarco, *Obras morales y de costumbres...*

Pseudo Dionisio Aeropagita. *De los Nombres Divinos*, en *Obras completas*, Ed. de Teodoro H. Martín-Lunas, Pres. de Olegario González de Cardedal, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

Puech, Henri-Charles. *En torno a la Gnosis, I*, Trad. de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1982 (Ensayistas, 219).

Reyes, Antonio. *El racionalismo averroísta y el razonamiento luliano*, Madrid, Imprenta Sáen Hermanos, 1938.

Saavedra Fajardo, Diego. *República literaria*, en *Obras completas*, Recop., est. prel., pról. y notas de Ángel González Palencia, Madrid, Aguilar, 1946.

Sebastián, Santiago (C. García Gainza, R. Buendía). *Historia del arte hispánico. III. El Renacimiento*, Madrid, Alhambra, 1980.

Secret, F. *La kabbala cristiana del Renacimiento*, Trad. de Ignacio Gómez de Liaño y Tomás Pollán, Madrid, Taurus, 1979 (Ensayistas, 166).

Sibiuda, Ramón. *Tratado del amor de las criaturas*, Trad. de Ana Martínez Arancón, Barcelona, Altaya, 1995.

Shumaker, Wayne. *Natural magic and modern science: four treatises, 1590-1657*, Bringhamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1989 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 63).

Taylor, René. *Arquitectura y magia*, Madrid, Siruela, 1992

Torre, Alfonso de la. *Visión delectable de la filosofía y de las artes liberales*, en *Curiosidades bibliográficas: Colecciones escogida de obras raras de amena erudición*, Madrid, Atlas, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles), 36).

Torre Ruiz, María Faustina. *Estudio sobre la columna salomónica*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., México, 1970.

Venegas, Alejo. *Primera parte de las diferencias de libros q ay en el universo*, Ed. facsimilar, Pról. de Daniel Eisenberg, Barcelona Puvill Libros, S.A., 1983 (Biblioteca Hispánica Puvill).

Vico, Giambattista. *Autobiografía*, Trad. de Felipe González Vicen, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1948 (Col. Austral, 836).

------. *Ciencia nueva*, t. III, Trad. de Manuel Fuentes Benot, Buenos Aires, Aguilar, 5a. ed., 1981 (Biblioteca Filosófica).

Villalpando, Juan Bautista. *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Trad. de Fray Luciano Rubio, Ed. de José Corral Jam, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, cop. 1990, Patrimonio Nacional.

Vives, Luis. *Tratado del alma*, Trad. de José Ontañón, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1942.

Yates, Francis. *El iluminismo rosacruz*, Trad. de Roberto Gómez Ciriza, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (Col. Popular, 209).

VI. Hemerografía citada

Batllori, Michaële. "De Raimundo Sabundo atque Ignatio de Loyola," en *Archivum Historicum Societates Iesu*, vol. XXXVIII, jul-dic, 1969, fasc. 76.

Calva Pratt, José Rafael. "El caracol: ¿concha sonora o espiral de la armonía?," en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 973, México, 25 may, 1996.

Cantarino, Vincent. "Dante and Islam: Theory of Light in the *Paradiso*," en *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XV, núm. 1, 1968, pp. 3-35.

Costanzo, Mario. "La spirale e l'infinito," en *La Rassegna della Letteratura Italiana*, núm. 1-2, Florencia, Sansoni, ene-ago, 1981.

Domínguez Rodríguez, A. "La representación de la esfera en el círculo de Alfonso el Sabio, mapas del cielo inéditos en la Academia de la Historia y el globo de Nicolás de Cusa," en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 50, Valladolid, 1984, pp. 406-410.

Dixon, Paul B. "Balances, Pyramids, Crowns, and the Geometry of Sor Juana Inés de la Cruz," en *Hispania*, vol. 67, núm. 4, 1984, pp. 560-566.

Hurtado Torres, Antonio. "La Esfera de Sacrobosco en la España de los siglos XVI y XVII: difusión bibliográfica," en *Cuadernos Bibliográficos*, 44, Madrid, C.S.I.C., pp. 49-58.

Keefer, Michael H. "The World Turned Inside Out: Revolutions of the Infinite Sphere from Hermes to Pascal," en *Renaissance and Reformation / Renaissance et Reforme*, vol. 24, núm. 4, otoño, 1988, pp. 303-313.

Leonard, Irving A. "The *encontradas correspondencias* of Sor Juana: an interpretation," en *Hispanic Review*, XXIII, 1955.

Ramírez, Juan Antonio. "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el "orden salomónico entero," en *Goya. Revista de Arte*, 160, feb, 1981.

Samsó, Julio. "Algunas notas sobre el léxico astronómico del tratado alfonsí sobre la esfera," en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 1, Bellaterra, 1982, pp. 93-97.

Small, Robin. "Nietzsche and a Platonist Tradition of the Cosmos: Center Everywhere and Circumference Nowhere," en *Journal of the History of Ideas*, vol. XLIV, núm. 1, ene-mar, 1983, pp. 89-104.

Vosters, S.A. "Lope de Vega y Titelmans," en *Revista de Literatura*, Madrid, tomo XXI, núm. 41-42, ene-jun, 1962.

Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*

Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998

© Ciudad de México, 1993, 1994, 1995, 1997 y 1998. Washington, D. C., 1999.