

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

**LA POÉTICA BARROCA DEL *PRIMERO SUEÑO*
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS
P R E S E N T A:
ANASTASIA KRUTITSKAYA

Asesora: Dra. María Dolores Bravo Arriaga

México, D.F.

Agosto, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

*Pero no se puede negar arte
donde reina tanto la dificultad.*

Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a las personas que han hecho posible la realización de esta tesis. A mi asesora, la Dra. Dolores Bravo por su incondicional apoyo y valiosas sugerencias y críticas a lo largo de todo el trabajo, al Dr. José Pascual Buxó, Dr. Aurelio González y la Dra. Ana Castaño por su atenta lectura e sustanciosas correcciones. Al proyecto *Literaturas populares de la Nueva España (1690-1820): rescate documental y edición crítica de textos marginados* y a sus coordinadores Mariana Maserá y Enrique Flores. A Olga Svetlakova, mi primera tutora.

Este trabajo se llevó a cabo gracias a la beca que me ofreció la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

INDICE

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos | 5 |
| 1. Introducción | 6 |
| 1. 1. Estado actual de los estudios sobre el <i>Primero sueño</i> | 7 |
| 1. 2. Propósitos | 14 |
| 2. Las vicisitudes de la Retórica y Poética. Siglos XVI-XVII | 21 |
| 2. 1. Entre Retórica y Hermenéutica | 35 |
| 3. Las <i>divinas alabanzas</i> a Sor Juana Inés de la Cruz: la sabiduría poética en los prólogos y aprobaciones a las antiguas impresiones de las obras de Sor Juana | 38 |
| 4. El <i>Primero sueño</i> y su poética | |
| 4. 1. Sobre el <i>qué</i> y el <i>cómo</i> | 56 |
| 4. 2. Invención | 66 |
| 4. 3. Disposición | 73 |
| 4. 4. Elocución | 89 |
| 4. 4. 1. Historia de la <i>lectura</i> del <i>Primero sueño</i> de Sor Juana Inés de la Cruz | 91 |
| 4. 4. 2. El sutil velo de la imagen | 97 |
| 4. 5. De la vena y furor poético | 104 |
| 5. Bibliografía | 115 |
| Apéndice I. <i>Primero sueño</i> | 124 |
| Apéndice II. Notas al <i>Primero sueño</i> de Sor Juana Inés de la Cruz..... | 158 |

INTRODUCCIÓN

El *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, culminación de su creación poética así como de la tradición literaria y filosófica del Barroco del siglo XVII, llega a lo sumo de la *filosofía poética* de la época. Sumergirse en el lenguaje y expresarse de una forma metafórica desde un principio ha sido característica principal de la poesía barroca. La fusión de la palabra mitopoética y la erudición polifacética define el espacio interior de la obra donde todo está vinculado e interrelacionado, donde todo adquiere la forma de un fuerte sistema de relaciones a diferentes niveles, que esconde el saber sobre el mundo y sus elementos fundamentales. El poema representa una creación complicada y extremadamente intelectualizada. Desplazándose de una parte a otra, articulando los elementos heterogéneos de cada nivel, comparando lo incomparable, el lector alcanza el verdadero significado del texto. Cada fragmento de la obra, llevado a su final lógico, es una parte que pertenece a un organismo literario más complejo. Todo su mundo está lleno de símbolos y cada fenómeno tiene un doble sentido. El mundo visible y el no visible están unidos por unas relaciones simbólicas, descubiertas a través de la escritura, que encuentra los lazos escondidos y establece analogías allí donde no están del todo claras. El arte de componer versos se concibe como una especial forma de percibir y recrear el mundo.

La estructura de cada obra literaria es de tal modo que sobreentiende en sí misma una *multigradualidad*. En la poesía barroca esta *multigradualidad* adquiere un énfasis específico, énfasis del conocimiento, la adivinación del enigma, la desmembración del significado. Llegar a la esencia de la existencia, esclarecer lo oculto de la creación del mundo, sentirse al mismo nivel que el Creador. “Todo lo literario muestra el misterio,

asemejándose al saber y al mundo que indispensablemente pertenece a lo desconocido e incognoscible”.¹ De aquí el raro enciclopedismo de la obra literaria barroca que es la suma de conocimientos sobre el mundo y su organización.

ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL *PRIMERO SUEÑO*

A pesar de la abundante y excelente bibliografía, sobradamente conocida, acerca de Sor Juana y especialmente del *Primero sueño*, los trabajos sobre distintos aspectos retóricos y poéticos del lenguaje de este poema, singular y digno de particular atención en todas sus facetas, son escasos. Aún así, las principales líneas de investigación fueron abarcadas por Don Alfonso Méndez Plancarte, seguido por Georgina Sabat, José Pascual Buxó, Antonio Alatorre, Rosa Perelmuter y Rocío Olivares entre otros. Así, pues, Rosa Perelmuter se enfoca en las cuestiones de *cultismo* e *hipérbaton* como “características del lenguaje del *Primero sueño* que más fácilmente permiten *situar* el poema dentro de las corrientes estéticas de la época”.² Al explicar la problemática de la “oscuridad y oscuridades de la poesía culta”, la autora distingue tres tipos de oscuridad (oscuridad doctrinal, oscuridad conceptual y oscuridad idiomática), buscando apoyo en los tratados poéticos de Jáuregui, Pinciano, Carrillo y Sotomayor y en el *Apologético a favor de D. Luis de Góngora* de Espinosa Medrano. Más adelante el análisis exhaustivo de los cultismos del poema permite dividirlos en cultismos herrerianos, cultismos gongorinos y epíteto culto a tal grado que se puede encontrar cultismos de *Primero Sueño* que maneja Herrera pero que no pertenecen al

¹ Traduzco por: A.V. Mihailov, “Poética del barroco: conclusión de la época retórica”, en *Yaziki kulturi*, Moscú, Yaziki russkoy kulturi, 1997, p. 120.

² Rosa Perelmuter Pérez, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*, México, UNAM, 1982, p. 17.

vocabulario de Góngora (entre 400 cultismos herrerianos en el poema, más de 300 también hereda Góngora, pero otros 50 son ajenos a la poesía de don Luis) y, por otra parte, casi 300 de los cultismos que emplea Sor Juana, nunca fueron utilizados por Góngora. Se ha destacado la cifra total de 828 voces cultas. También entre los epítetos cultos, incluyendo los proverbiales esdrújulos, más de la tercera parte no se encuentra en el léxico de Góngora. Estos datos se consideran a la luz de la imitación de Góngora. La segunda parte de su libro trata sobre la hipérbasis en el *Primero sueño* y sus respectivos “patrones en las alteraciones”: hipérbaton de los extremos, trenzados, hipérbaton vertical, hipérbaton en versos bimembres y el hipérbaton regresivo.³ Se adjunta también el catálogo de hipérbatos a lo largo de todo el poema. Finalmente, Rosa Perelmuter resalta el valor expresivo del hipérbaton y señala que la falta de éste en el poema puede ser calificado como un recurso estilístico.

Georgina Sabat de Rivers se ocupó de los tópicos poéticos del poema y sus tradiciones literarias desde el *Somnium Scipionis* al Siglo de Oro. Divide los tópicos en renacentistas, mitológicos, religiosos, histórico-legendarios, fisio-psicológicos, astrológicos, de física e historia natural, jurídicos y de música.⁴ También estudia la tradición poética del tema "sueño" en España⁵ y destaca el poema de Francisco de Trillo de Figueroa *Pintura de la noche desde un crepúsculo a otro* como un posible modelo de Sor Juana. Junto con la labor filológica de Alfonso Méndez Plancarte, formulada en sus *Notas ilustrativas al Sueño*, este trabajo constituye la fuente principal para conocer las posibles

³ La clasificación de hipérbatos concretos, presentada por Perelmuter, distingue los siguientes modelos: separación del sustantivo y sus modificadores, sujeto pospuesto al predicado, transposiciones del verbo o de formas no personales del verbo, disyunción de sintagmas por intercalación del verbo, anteposición de complementos del predicado verbal, anteposición o posposición del complemento introducido por *de*, desplazamientos del adjetivo, desplazamientos del adverbio.

⁴ Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Thámesis Books Limited, London, 1977.

⁵ Véanse también Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra, 1999.

alusiones, apropiaciones y citas, reelaboradas por Sor Juana, todo aquello que constituye el concepto de la "imitación" entendido como "uno de los medios de alcanzar y desarrollar las facultades retóricas".⁶

Una digresión en torno al arte de la memoria en el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz de José Pascual Buxó descubre cómo

[...] la imagería poética sorjuanina no es un traslado más o menos fiel de las especies o fantasmas realmente contemplados en sus sueños, como han sostenido algunos críticos eminentes, sino resultado de la reelaboración erudita y artificiosa de un repertorio icónico ligado a la *ars memorativa* que practicaron los oradores de la Antigüedad tanto como los humanistas de los siglos XVI y XVII y, aún más especialmente a la literatura emblemática, esto es, aquel tipo de productos semióticos en los que se ponen en estrecha relación un texto verbal (repartido en un mote y un epigrama) con una imagen significante de conceptos.⁷

Pascual Buxó sostiene que la interpretación del *Primero sueño* tiene que seguir un modelo erudito y emblemático "como requería la fastuosa estética del barroco culterano",⁸ llamado por Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* "conceptuar con sutileza".

El terreno de los conceptos empleados por Sor Juana fue estudiado por Rocío Olivares, quien en su tesis doctoral *La figura del mundo en El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz* defiende la proposición de que la literatura emblemática perfila la poesía de Sor Juana y, en concreto, *El sueño*. En ella la inmediatez de la imagen 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 y oposiciones, 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

⁶ Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación Provincial de Sevilla, 1994, p. 17.

⁷ José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, UNAM, 2002, p. 176.

⁸ *Ibid.*, p. 210.

deslizamos ya al terreno de las figuras y los cuerpos tridimensionales y hacemos de la *figuración* nuestro objeto, en este caso, poético.⁹

Su argumentación teórica se basa en la estética conceptista de Gracián, aludiendo a la erudita cultura jesuita y su papel en la Nueva España. El concepto, a su vez, se examina a la luz de la tradición emblemática.

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.¹⁰

Ante el lector pasan los emblemas y alusiones a ellos identificables en *El sueño*. Por otra parte, hablando de la figuración y las figuras en la obra de Sor Juana, Rocío Olivares presenta las “metáforas numéricas” y “geometrías simbólicas”, a las que llama “la poética matemática en Sor Juana”. Propone que la poetisa asume el simbolismo numérico como presuposición y a la vez como objeto poético. A ello aporta también la conclusión de que la metáfora medular de *El sueño* es “la esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna”. La confusión puede surgir a partir de que el término retórico *figura* se aplica más bien al campo semántico, refiriéndose frecuentemente al concepto o significado. Sin embargo y a pesar de la posible crítica, es una de las aproximaciones más valiosas y profundas al *Primero sueño* que se han hecho hasta hoy en día.

Dentro de esta visión Octavio Paz en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* examina el *Primero sueño* a partir de la literatura de los viajes astrales y

⁹ Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis Doctoral, UNAM, 1998, p. 295.

¹⁰ *Ibid.*, p. 220.

revelaciones. El análisis de diversos puntos comunes y divergentes entre diferentes obras lo lleva a la conclusión de que el tema del poema “es un tema religioso como el del viaje del alma, pero lo es de una manera negativa: es el reverso de la revelación. Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido”.¹¹ En este sentido, Sor Juana rompe con la tradición y toma una nueva postura literaria: “el silencio de los espacios y la visión de la no visión”,¹² postura en la que consiste toda la originalidad del poema. Paz insiste en que Sor Juana se inspiró en el *Iter exstaticum* de Kircher lo que fue debatido posteriormente por muchos investigadores. Así, después de estudiar minuciosamente los textos herméticos y compararlos con *El sueño*, José Pascual Buxó llegó a resaltar en el poema la presencia de varios sistemas antagónicos.

Así como en la primera parte del poema Sor Juana representó la “naturaleza oscura” poniendo simultáneamente a contribución dos sistemas culturales de diferente índole (la astronomía de Ptolomeo y Plinio y las doctrinas esotéricas del *Corpus Hermeticum*), cuando tuvo que referirse a la “atadura” de los sentidos corporales, condición necesaria, según los neoplatónicos, para que el pensamiento se remonte a las alturas; también Sor Juana conjuntó dos sistemas en apariencia antagónicos: la filosofía aristotélica de Galeno y la *gnosis* hermética.¹³

Asimismo, Paz elabora una nueva división analítica del poema: el dormir; la parte central que se divide en la visión, categorías e imagen de Faetón; y el despertar. En su interpretación “*Primero sueño* no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual. <...> Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber”.¹⁴ Cabe

¹¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1982, p. 482.

¹² *Ibid.*, p. 482.

¹³ José Pascual Buxó, “Sor Juana egipciana: aspectos neoplatónicos de *El sueño*”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, México, UNAM, 1996, p. 198.

¹⁴ Octavio Paz, *op. cit.* p. 499.

mencionar que esta visión de Paz difiere de la de José Gaos quien sostiene que “la intención de la poetisa es inequívoca, indisputablemente patente: dar expresión poética a la experiencia capital de su vida: la del fracaso de su afán de saber, del que había orientado su vida toda, la vida de ella, Juana de Asbaje, desde la infancia, desde antes de la entrada en religión, a través de ésta, a lo largo de toda su vida hasta entonces, el momento ya precrítico, si no resueltamente crítico, de composición del poema”.¹⁵

Otra suposición más discutida por Paz se refiere a la cosmografía del poema. Algunos investigadores afirman que el universo representado por Sor Juana es el universo finito ptolomeico, otros que es neoplatónico y por ende infinito. Paz intenta probar que en realidad se trata del universo de Bruno y Pascal que, por sus características, se acerca al mismo tiempo al universo ptolomeico y al neoplatónico, pero que no es definitivamente ni el uno ni el otro. Para empezar, “su mundo no tiene contornos claros ni límites precisos. Esto lo distingue radicalmente del cosmos tradicional que fue un mundo armonioso. Después, las distancias no sólo son inmensas sino que son inconmensurables. Y para acabar, en la conclusión: su mundo carece de centro y en sus espacios deshabitados el hombre se siente perdido”¹⁶. Incluso si su mundo no es infinito, provoca sentimientos e imágenes propios del infinito.

Una crítica consecuente de la perspectiva emblemática que está dirigida antes que nada a este capítulo de *Las trampas de la fe* de Octavio Paz, la realiza Antonio Alatorre. El perspicaz filólogo señala que, por una parte, *El sueño* no es ningún poema astronómico, y, por otra, cuestiona la influencia de Kircher en Sor Juana.

¹⁵ José Gaos, “El sueño de un sueño”, *Historia Mexicana*, 37, 1960, pp. 54-71.

¹⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 502-503.

Es seguro que en dos pasajes del *Sueño* denota Sor Juana algún conocimiento de obras de Kircher: allí donde dice que las Pirámides de Egipto pueden tomarse como símbolo del anhelo de perfección (vs. 400-407) y allí donde describe la linterna mágica (vs. 873-886), maravilloso juguete dado a conocer precisamente por Kircher. Fuera de eso, Paz no señala un solo pasaje, un solo concepto cuya presencia en el poema deba explicarse por el conocimiento de la tradición hermética y, concretamente, del *Iter extaticum* de Kircher. Ciertamente no necesitaba Sor Juana mucha lectura y mucho estudio para decir que, cuando soñamos, el alma está “casi dividida” del cuerpo (v. 297); *casi* dividida; *cuasi* dividida; como si estuviera separada del cuerpo, o sea libre de estorbos, suelta y desembarazada, ajena al tumulto de datos de los sentidos y a la exigente y prosaica realidad.¹⁷

“El seguro terreno de la filología”¹⁸ si bien no se inclina a lo místico y misterioso, ofrece, sin embargo, las pistas infalibles para el análisis del texto literario en la medida que parte del texto mismo. Obviamente, más de una interpretación puede ser válida siempre que no se pierda de vista el texto inicial. Una similar sobreinterpretación ha pasado con el *Quijote* de Cervantes según las observaciones de Menéndez Pelayo:

Cervantes era poeta, y sólo poeta, *ingenio lego*, como en su tiempo se decía. Sus nociones científicas no podían ser otras que las de la sociedad en que vivía. Y aun dentro de ésta, no podían ser las más peregrinas, las más adelantadas, las del menor número, sino las del número mayor, las *ideas oficiales*, digámoslo así, puesto que no había tenido tiempo ni afición para formarse otras.¹⁹

Para Menéndez Pelayo tanto como para Antonio Alatorre el verdadero deleite filológico consiste en el lenguaje.

Es cierto que los grandes ingenios poseen el don de ver con claridad, y en una intuición rápida, lo que los otros hombres no alcanzan sino por un laborioso esfuerzo intelectual. Pero [...] la intuición que el artista tiene no es la intuición de altas verdades científicas, a lo menos como tales verdades, sino sólo la intuición de la forma, que es el mundo intelectual en que él vive; y cuando alcanza la intuición de la idea, va siempre velada y envuelta en la forma.²⁰

¹⁷ Antonio Alatorre, “Lectura del *Primero sueño*”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera, El Colegio de México, 1993, pp. 108-109.

¹⁸ Olivares Zorrilla, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras completas, II, Historia de las ideas estéticas, siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1961, p. 266.

²⁰ *Ibid.*, pp. 265-266.

Más vale prestar una particular atención a la forma cuando se trata de una obra barroca. Las mismas preceptivas nos sugieren la manera adecuada como podemos acercarnos a un texto poético coetáneo a ellas. Entre la sabiduría difundida en los numerosos tratados poéticos y las opiniones de los contemporáneos, se rastrea el hilo que nos conduce a la comprensión más integral que la mera apreciación estética o intelectual.

PROPÓSITOS

A lo largo de los años han sido tantos, tan eruditos e ingeniosos los trabajos sobre el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, que en realidad nada o casi nada queda por añadir sobre el tema. El objetivo de esta tesis no es dar una nueva visión del poema, sino profundizar en su lenguaje poético en relación con la *filosofía antigua poética*. Aún así, poco se puede descubrir sobre esta materia. Cuando me propuse realizar la tesis de maestría sobre la poética del *Primero sueño* pensaba en un tipo de análisis que se pudiera aplicar a cualquier texto poético. Antoine Compagnon formuló la cuestión más problemática de la crítica literaria contemporánea – la del papel del autor y su relación con el texto.²¹ Los formalistas rusos, New Critics estadounidenses y estructuralistas franceses difundieron la doctrina de la autonomía multisignificativa del texto. Cualquier texto es un conjunto de recursos literarios y hay que apreciarlo a partir de ellos mismos; como resultado se niega el papel de la intención del autor a la hora de definir o describir el sentido de la obra. Una lectura atenta del texto y un análisis detallado de los mecanismos de formación de las imágenes, metáforas y conceptos, pueden llevar a resultados inesperados. Así, Sor Juana a

²¹ Traduzco por: Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Moscú, Izdatelstvo Sabashnikovih, 2001, p. 54.

menudo proporciona ella misma la información sobre el referente de sus alusiones metafóricas, anunciando de antemano la alegoría con un texto breve que explica la esencia de lo que más tarde será expuesto metafóricamente. Sin embargo, el rechazo completo de la presencia del autor en su obra puede llevar a interpretaciones excepcionalmente subjetivas, por eso es importante hacer hincapié en lo que la historia de la literatura nos puede aportar. Entonces, se trata de “la necesidad de que las hipótesis a partir de las cuales se intente descifrar el sentido (o los sentidos) de un texto literario sean formuladas en consonancia con las intenciones semánticas del mismo, y que éstas – a su vez – puedan discernirse por medio del análisis objetivo más que por la intuitiva convicción del crítico”.²²

La literatura es un conjunto de diferentes sistemas. El objetivo del investigador consiste en encontrar, tras el material, las estructuras no evidentes, lo que compone la esencia de la obra. Según Roland Barthes, lo principal no es el descubrimiento de la genialidad, sino de lo común, de las normas internas de la estructuración de la obra que son propias a todos los textos, es decir, revelar las propiedades y los símbolos abstractos y genéricos, buscar un modelo argumental único. Barthes está rastreando una textualidad ideal:

En este texto ideal, abundan las redes que actúan entre sí sin que ninguna pueda imponerse a las demás; este texto es una galaxia de significantes y no una estructura de significados; no tiene principio, pero sí diversas vías de acceso, sin que ninguna de ellas pueda calificarse de principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcance la vista; son indeterminables...; los sistemas de significados pueden imponerse a este texto absolutamente plural, pero su número está limitado ya que está basado en la infinidad del lenguaje.²³

Si extraemos las imágenes, símbolos, figuras retóricas y las citas implícitas del *Primero sueño*, resultaría una lista considerable que revela la extensa erudición de la

²² José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, p. 170.

²³ Roland Barthes, *S/Z*, Nueva York, Hill and Wang, 1974, pp. 5-6.

autora. He aquí el excepcional intelectualismo y enciclopedismo de este texto barroco. Pero si reconstruimos correctamente todas las relaciones lógicas internas, la interacción sutil de todos los elementos, entrelazados unos con otros como en un trazado arabesco, nos maravillaremos todavía con más fuerza y entusiasmo de la belleza interior de estas construcciones mentales que revelan un intelecto sorprendentemente poderoso. Su fuerza está en que es capaz no sólo de combinar elementos divergentes, sino también de jugar con ellos de tal modo que, en función del aspecto o plano de lectura, se nos presentan con sus diferentes caras. De este modo, mi primera intención era realizar el análisis del *Primero sueño* en los marcos del siguiente esquema:

-- Fragmentación de los segmentos semánticos acabados. Aquí nos podemos apoyar en la formación lógica del fragmento estudiado, la idea debe ser formulada y acabada. Al mismo tiempo puede ser parte de otra construcción lógica y no se impide destacar este fragmento en un segmento relativamente independiente. Dichos segmentos deben servir de base, de sillares con los que se construye el edificio del poema. Cada segmento posee su propia estructura única, una lógica interna; de ese modo es necesario establecer relaciones jerárquicas dentro de cada uno de ellos.

-- Establecimiento de las transformaciones semánticas de cada segmento, en función de la actualización de su significado literal o metafórico en la conciencia del lector.

-- Interacción de todos los segmentos del poema entre sí e integración de cada uno de ellos en el texto. Existe una multitud de microcosmos dentro de un único macrocosmos, entre ellos también se establecen sus propias relaciones jerárquicas.

-- Establecimiento de la estructura formal del poema.

Para el análisis adecuado de cada uno de los segmentos del poema era importante enfocarme en la base teórica de los contemporáneos de Sor Juana. El aparato lingüístico

que manejamos los representantes del siglo XXI, aunque no podamos desvincularnos de él y aunque enriquezca nuestras lecturas, nos puede desviar de la comprensión del texto. De allí la necesidad de reconstruir el instrumental poético y retórico del siglo XVII. No es posible analizar ni entender cada fenómeno aisladamente. El texto de cada autor se encuentra en el contexto de otros textos, el canon de los textos en el contexto de la literatura, la literatura en el contexto de la historia. Cada elemento se conoce en el contexto de un todo, un todo se reconoce a su vez en el conjunto de elementos. Así surge el problema del círculo hermenéutico. La comprensión, así como la lectura, se vuelven un objetivo infinito que no se reduce a un algoritmo no contradictorio lógicamente. El objetivo es destacar la idea interna que crea este discurso, el proceso de recreación de la creación o la reconstrucción de la construcción.

Mientras me adentraba en las artes poéticas y versificatorias del Siglo de Oro español, desde las obras del Marqués de Santillana, Sánchez de Lima y Rengifo, pasando por la *Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano, las *Tablas poéticas* de Cascales y el *Cisne de Apolo* de Carvallo hasta llegar al *Libro de la erudición poética* de Carrillo y Sotomayor y la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, empezó a cambiar mi esquema de apreciación del *Primero sueño*. Una atenta lectura de los prólogos y aprobaciones a las antiguas impresiones de las obras de Sor Juana, así como de algunos otros testimonios sobre el monumental poema, reveló un caudal considerable de sabiduría poética que arrojaba no pocas luces, si no a la interpretación detallada de este texto, a la visión global de su lenguaje. Todos aquellos autores resaltaban una excepcional mezcla e interposición de los elementos retóricos y poéticos en su obra. La relación entre Retórica y Poética desde la Antigüedad hasta el siglo XVII era muy compleja. Estudiar el proceso de

su mutua influencia y final fusión permitió explicar muchas cosas. De allí se formó el propósito de este trabajo - apreciar el lenguaje del *Primero sueño* desde la posición de la preceptiva poética de su época. De gran ayuda fue recurrir a los mismos contemporáneos de Sor Juana, quienes al hablar de sus poemas, acudían, naturalmente, a los conceptos y esquemas plasmados en los tratados teóricos mencionados.

Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora forma parte del *Segundo volumen de las obras de Sor Juana* que se ha conservado en cuatro (seis) ediciones antiguas – las de Sevilla (1692), Barcelona (1693)²⁴ y dos de Madrid (1715 y 1725). Para el presente trabajo se tomó como base la *editio princeps* (sin mantener la distinción entre *z* y *ç*, variantes gráficas de un solo fonema). Preferí mantener las contracciones (*deste, daquellos, ques; d'este, d'aquellos, qu'es*), las grafías cultas (*presumpción, sancto, philósopho*) y la puntuación antiguas.²⁵ Pude tener acceso únicamente a tres ediciones del *Segundo volumen*: la de Sevilla, una de Barcelona (la *c* de acuerdo con la clasificación de Georgina Sabat de Rivers) y la primera edición de Madrid (1715). Conforme a la tradición clásica de crítica textual reproduzco en el aparato crítico las variantes encontradas en las tres ediciones antiguas, con excepciones que anoto en la *Nota previa*. Las discrepancias entre las ediciones antiguas de las obras de Sor Juana ya fueron estudiadas por Gabriela Eguía Lis Ponce en su Tesis Doctoral *La prisa de los traslados: análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglo XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*. Sólo que en ella se trata casi exclusivamente de las variantes léxicas. Por otro lado, Alberto

²⁴ Véase Georgina Sabat de Rivers, “Nota bibliográfica sobre Sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona, 1693”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII - 2 (1974), pp. 391-401.

²⁵ Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 140-142.

Pérez Amador hizo una edición filológica del *Primero sueño*²⁶ incluyendo en ella todas las variantes entre todas las impresiones antiguas de este texto. Algunas imprecisiones²⁷ de esta edición me hicieron incluir en este trabajo a la manera de apéndice el resultado de mi propio cotejo entre las tres ediciones arriba mencionadas.

El análisis de las retóricas y poéticas del Siglo de Oro me sugirió establecer el examen del *Primero sueño* a partir de los siguientes puntos: *invención*, *disposición* y *elocución*, que siendo las partes esenciales de la retórica clásica, en el siglo XVII pasaron a determinar también la composición poética. Dentro de lo que se llamaría la *elocución* de una obra poética se encuentra un apartado dedicado al "decoro que se ha de guardar en la escritura", es decir, de las reglas de puntuación aplicables a un texto poético. Saber que existen las bases teóricas para la puntuación que marca el sentido del texto, dictó la necesidad de apuntar y analizar las discrepancias sintácticas de una impresión a otra. En realidad, las diferencias en la puntuación son más abundantes en comparación con las variantes léxicas e incluso ortográficas. Esto convierte la "edición filológica" en un documento valioso para la historia de la lectura del *Primero sueño*. Los correctores que estaban a cargo de la coherencia y limpieza ortográfica de los libros en la imprenta eran esos primeros lectores que, al igual que nosotros, enfrentaban grandes dificultades en la comprensión de este texto, cuyos testimonios son los signos de puntuación que en teoría tenían que marcar, entre otras muchas cosas, los períodos y cláusulas que contenían las

²⁶ Alberto Pérez Amador Adam, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comentario de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt, Madrid, Iberoamericana, 1996.

²⁷ Esta edición filológica resulta inexacta debido a que inicialmente la transcripción del texto de Sevilla tiene cierto número de errores lo que no le permite al autor registrar algunas variantes de otras ediciones. También aparecen errores de comparación, es decir, no se mencionan algunas de las discrepancias. Probablemente en algunos casos se confunden las ediciones [B1] y [B2], *cfr.* v. 535. (Según la clasificación de Pérez Amador la edición de Barcelona consultada por mí es la [B2].) Las confusiones que he registrado se encuentran en el Apéndice II a esta tesis (de acuerdo con mi propia nomenclatura marco como **S** la edición de Sevilla, **B** - la edición de Barcelona (c) y **M** la edición de Madrid de 1715).

sentencias. Según esto, si cambia el signo de puntuación, varían los límites semánticos y también retóricos. Desde luego que resultó muy interesante ver con más detalle este tipo de transformaciones. De la misma manera resaltan las estrategias retóricas empleadas por Sor Juana a lo largo del poema. Ya no hizo falta segmentar el *Primero sueño* en fragmentos semánticos según mis propios criterios, ya que las mismas impresiones antiguas marcaban todas las pautas necesarias.

A manera de conclusión de este trabajo intenté buscar los rastros de la sabiduría poética en la obra de la misma Sor Juana. A pesar de que en un principio traté de encontrar algunas marcas o notas sobre su propio mecanismo de creación, lo que hallé fueron las mismas reflexiones sobre la vena de los Poetas y del furor poético que están presentes en las preceptivas de su época.

LAS VICISITUDES DE LA RETÓRICA Y POÉTICA. SIGLOS XVI-XVII

Hablar del siglo XVII en el ámbito de la creación literaria, tanto en la península Ibérica como en la Nueva España, irremediamente nos remite al tema del *Barroco* en la cultura española de los Siglos de Oro. Nos referimos al *Barroco* como estilo totalizador de la época. Leo Spitzer, en una conferencia pronunciada en la escuela española de Middlebury (Vermont) en 1943, fue uno de los primeros que trató de precisar los orígenes de la concepción barroca del mundo y los ubicó en el catolicismo español, pagano y cristiano a la vez: “El fenómeno humano, concreto, primordial, del barroco español es la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno”.¹ Spitzer habla del dualismo de la carne y el espíritu que, a pesar de la unidad que forman, siempre se han mantenido separadamente. De aquí proviene el tema constante del *desengaño*, la oposición del sueño y de la vida, de la apariencia y la verdad. Sin embargo, Spitzer señala que las dos principales corrientes poéticas, conceptismo y culteranismo, mantienen rasgos medievales que sobresalen tomando estos dos principios como fundamento. Por una parte, está el famoso “juego de palabras” – “un juego que se permite lo trascendente con el mundo de aquí abajo, ya que Dios es el único que conoce el verdadero sentido de las palabras”.² Por otra parte, figura la autoridad del latín en diversos ámbitos culturales que se percibe como revelador de las verdades eternas.

La justificación de estas premisas se rastrea con la ayuda de los tratados dedicados al arte poética y retórica. El “juego de palabras” al que se refiere Spitzer, traslada la problemática del lenguaje poético al campo de la Retórica o más exactamente a la *teoría*

¹ Leo Spitzer, “El barroco español” en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 317.

² *Ibid*, p. 322.

de las figuras. La interpretación moderna de la Retórica se reduce casi exclusivamente a las cuestiones de estilo. De tal manera, Yuriy Lotman le dedica todo un capítulo en su *Semiosfera*³ tratando de definir los problemas fundamentales de este arte pero a la hora de pasar a su fundamentación y justificación se limita al tropo semántico. Aborda temas como la naturaleza tipológica y funcional de las figuras, determina su posición frente a la tipología de la cultura, formula la contraposición entre la estilística, retórica y semántica, pero nunca rebasa la idea de que la *elocutio* es la esencia de la Retórica.⁴

La Retórica y la Poética desde Aristóteles hasta el siglo XX han sufrido múltiples transformaciones, tanto en su materia como en su forma y finalidad que persiguen. La teoría del discurso, tal como la concebimos ahora, surgió en la Antigüedad bajo los nombres de Retórica y Poética, y así se conservaba en el pensamiento literario de Occidente hasta la llegada del Romanticismo, que desplazó la atención de formas y géneros hacia la individualidad artística y trasladó este tipo de reflexión al segundo plano frente a la psicología de la creación.⁵ Para nosotros la poética es la simple coherencia de las actitudes prácticas del poeta ante su obra, es la interpretación que está implicada en su hacer de la poesía, como la encuentra en su alrededor, procediéndole y acompañándole.⁶

Una nueva concepción de la poética empieza a formarse a finales del siglo XVI y se reafirma y se formula en el Barroco. Observa Tomás Segovia que:

³ Yuriy Lotman, *Semiosfera*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, 1996.

⁴ Aunque hacia el principio del siglo XX los formalistas rusos todavía distinguen dos grandes apartados en la teoría de literatura: Retórica y Poética. Mientras la poética se dedica a la construcción de las obras artísticas, para la retórica queda todo lo que no sea creación literaria. Tomachevsky reduce la esencia de la poética a las siguientes grandes secciones: estilística que estudia diferentes tropos, es decir, se ocupa de la semántica y sintaxis poéticas; métrica y temática y de tal modo resume que la poética examina métodos de organización de la obra literaria que incluyen descripción de los fenómenos, su clasificación e interpretación. (Boris Tomachevsky, *Teoría de literatura. Poética*, Moscú, Aspect-Press, 2001.)

⁵ Véase Gerard Jenette, *Figures III*, Moscú, Izdatelstvo Sabashnikovih, 1998.

⁶ Véase Tomás Segovia, *Poética y profética*, México, FCE, 1989.

en los tiempos modernos, y muy especialmente desde el romanticismo naciente, la “poética”, no sin justificación tal vez, fue absorbiendo todo lo que en la retórica podía ser pertinente para el arte de escribir (y de leer), de tal modo que el nombre mismo de retórica acabó por designar ante todo la parte más sistematizada de ese arte, mientras que el bagazo (o sea la parte de la retórica aplicable exclusivamente a los discursos públicos) acabó por designarse más bien como arte oratoria o simplemente oratoria.⁷

Los tratados de Poética que van apareciendo escritos en español a partir de 1580 (*El arte poética* de Miguel Sánchez de Lima) revelan que este proceso se inició casi tres siglos antes. Para finales del siglo XVI la retórica todavía conserva como proyección práctica la oratoria religiosa⁸, desarrollada en España aunque sometida a las normas del Concilio de Trento, pero la poética pasa a ocuparse no sólo del funcionamiento de los dispositivos lingüístico-artísticos del texto literario, sino también de su conceptualización filosófica. La retórica, en cambio, queda reducida a la *elocutio*, es decir, una disciplina dedicada exclusivamente al estilo y al ornato verbal. Fray Luis de Granada en su *Ecclesiasticae rhetoricae* (1576) lo formula explícitamente:

Retórica es una *Arte de bien hablar*: o una *Ciencia de hablar con prudencia, y adorno* sobre cualquier asunto. Porque, aunque el nombre *Retórica* signifique aquella parte de la elocuencia, que contiene meramente los preceptos del Arte; aquí tomamos nosotros la Retórica por la elocuencia, que es aquella habilidad de explicarse con prudencia, con claridad, con abundancia, y con armonía: esto es, elocuencia, que no viene a ser otro, que una sabiduría, que habla copiosamente.⁹

⁷ *Ibid.*, p. 432.

⁸ Véase Paul Abbott, *Rhetoric in the New World*, Columbia, South Carolina, 1996. A la hora de hablar de la *Ecclesiasticae rhetoricae* de fray Luis de Granada, reflexiona Paul Abbott, tratando de encontrar la explicación a la aparición de las retóricas eclesiásticas en la Conquista; “While the Renaissance produced numerous rhetorical treatises and European expansion required many missionary manuals, Granada was very nearly alone in considering the rhetorical requirements of European Christians and indigenous Americans. Thus, Granada’s writings are a useful index of how the art of rhetoric might adapt to the needs of the two worlds of the sixteenth century” (pp. 9-10).

⁹ Fray Luis de Granada, *Los seis libros de la Retórica eclesiástica, o de la manera de predicar*, III Impresión, Barcelona, 1775, p. 49.

Las fronteras entre la poética y la retórica son inestables y definir las resulta una tarea difícil que implica buscar en varias direcciones: en su esencia, estructura y finalidad. Decía Tácito (*Diálogos de oratoribus*) que la *utilitas* o la finalidad práctica define a la oratoria y la *voluptas*, es decir, la belleza y el placer, caracteriza a la poesía.¹⁰ La retórica comprende las formas apropiadas para revestir el pensamiento, se trata de los mecanismos que materializan las ideas, pero ésta es también un acto de comunicación, ya que empieza a existir con la necesidad de persuadir y convencer al otro. En palabras de Mauricio Beuchot, la retórica “es un acto lingüístico por excelencia, gracias al cual el hombre interactúa con los demás miembros de la *polis*, se sirve de ella para realizar un comportamiento altamente político, social”.¹¹ El oficio de este arte como tal surge con las demandas sociales aún en la Antigüedad hasta adquirir su máxima expresión en la *Retórica* de Aristóteles y ser afinada, sutilmente, por Cicerón y Quintiliano. Un arte perfectamente estructurado y ajustado en su aplicación práctica y pragmática.

En la Edad Media, dentro de las cuatro partes organizativas del discurso a las que se reduce la función de la Retórica (*inventio* o hallazgo de los argumentos; *dispositio* o disposición de los mismos; *elocutio* o expresión, *pronunciatio* o declamación y presentación),¹² se produce un desplazamiento hacia la *elocutio*, lo que está presente ya en *De Doctrina Christiana* de San Agustín. En los siglos XII-XIII se forman los géneros retóricos medievales: *Ars poetriae* – gramática preceptiva o retórica de la versificación,

¹⁰ José Antonio Hernández Guerrero, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 61-62.

¹¹ Mauricio Beuchot, *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 11.

¹² Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 38.

Ars dictaminis – el arte epistolar y *Ars praedicandi* – el arte de la predicación.¹³ La retórica se adapta a los requerimientos del tiempo.

Aristóteles, al sistematizar los conocimientos sobre la filosofía acumulados desde la Antigüedad, concluye que el pensamiento filosófico se hace efectivo debido a tres disciplinas fundamentales, a saber: Retórica, Dialéctica y Lógica. Mauricio Beuchot en su ensayo “Aristóteles, o la fundación filosófica de la retórica” examina las relaciones entre ellas: la retórica trata de lo verosímil y de lo probable, tiene como fin mover a los hombres y lo hace persuadiéndolos: “La retórica busca los medios de la persuasión, es decir, los argumentos para hacer verosímil alguna cosa”.¹⁴ Esto la acerca a la dialéctica, pero la diferencia radica en que la retórica utiliza no tanto el silogismo sino el entimema, que es el silogismo abreviado, y tiene como más propio lo verdadero que no es evidente. Al mismo tiempo, tanto la retórica como la dialéctica pertenecen a la teoría de la argumentación, es decir, a la lógica. Así, pues, el arte de filosofar para Aristóteles oscila entre la argumentación, lo verdadero y lo verosímil. Pero ya en la Edad Media se produce otro *Trivium* distinto que incluye Gramática, Retórica y Dialéctica.

El *ars gramatica* se convierte en fundamento de las demás. <...> En esta posición de absoluta preeminencia la gramática monopoliza el arte verbal y, especialmente, el estudio de las *exornationes* o figuras, llamadas también *flores y colores rhetorici*, a la vez que conserva también sus antiguas competencias, entre ellas, el ejercicio clásico de la *enarratio poetarum* (análisis e interpretación de las obras literarias).¹⁵

Frente a la retórica en este período la poética tiene una función exclusivamente instrumental y la sigue teniendo hasta el siglo XVI. Pero al mismo tiempo se transforma

¹³ James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986.

¹⁴ Mauricio Beuchot, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵ Bice Mortara Garavelli, *op. cit.*, p. 50.

no sólo el campo de la aplicación de la retórica, sino también su materia que, a partir de ahora, se convierte principalmente en tropos y figuras. La *Retórica* general de Aristóteles, su proyecto de ciencia de discurso, se sitúa en el centro de las disciplinas del razonamiento debido a la amplitud de sus finalidades, en ella todavía no hubo necesidad de destacar especialmente la teoría de las figuras. En la actualidad paradójicamente llamamos “retórica general” a un tratado sobre figuras.

La primera poética “petrarquista”¹⁶ en lengua española *Arte Poética en Romance Castellano* fue escrita por Miguel Sánchez de Lima e impresa en 1580 en Alcalá de Henares. Se compone de varios diálogos y los personajes que participan son Silvio, el ignorante, y Calidonio, el sabio poeta. A pesar de que esta poética tiene razonamientos dedicados a la poesía y sus excelencias, que constituyen el primer diálogo, en esencia es un tratado sobre métrica. Señala Conde de la Viñaza que todas sus ideas ortológicas están fundadas en las de Antonio de Nebrija;¹⁷ sin embargo, un particular interés presentan las siguientes observaciones. Sánchez de Lima todavía hace una distinción estricta entre la poética y la retórica. Hablando de la compostura del soneto, Calidonio menciona una de las figuras retóricas, la anáfora, pero al mismo tiempo no quiere profundizar en toda la teoría de las figuras retóricas, por eso añade: "Y porque las figuras son muchas, y este tratado no es de retórica, sino de poesía, no diré cuáles son, ni sus nombres: sólo diré de ésta que me preguntáis".¹⁸ Casi está citando a Aristóteles que dice: “Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la retórica, pues es más propio de aquella disciplina” (*De poética*, 19, 35). Este tratado de arte poética se dedica

¹⁶ Emiliano Diez Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1970, p. 65.

¹⁷ Rafael de Balbín Lucas, *Introducción*, en Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano*, Madrid, 1944, p. X.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 70.

principalmente al artificio de componer versos. La doctrina métrica italiana se formula en esta poética sin apartarse de Horacio, cuyo sistema está explicado a través de ejemplos propios del autor. Hay teorización sobre la materia y finalidad de la poesía pero no sobre las ideas o mecanismos mentales. Por otra parte, esta misma conceptualización sorprende por su novedad: "La Poesía es la que mata la necedad, y destierra la ignorancia, aviva el ingenio, agudeza y labra el entendimiento, ejercita la memoria. [...] La Poesía es causa para conseguir y alcanzar cualquier gusto, por ser como es, madre de los buenos ingenios [...] su oficio es hacer levantar muy altos los pensamientos".¹⁹

La mentalidad antigua convierte la tradición en norma, la fijación de los recursos literarios en canon. En términos de la *Poética* de Aristóteles todas las artes literarias vienen a ser imitaciones, sólo que imitan objetos diversos o imitan con medios diversos porque el imitar es connatural al hombre desde la niñez.²⁰ Imitar para enseñar, imitar para dar un buen ejemplo. Para un teórico del siglo XVI la poesía empieza a desplazarse hacia el gusto, la poesía es para saborearla, la poesía es para pensarla. Sin embargo, esta fórmula la heredan de Horacio según el cual los poetas han de pretender con la poesía ambas cosas: aprovechar y deleitar.

En realidad, el primer esbozo de una historia de poesía en lengua castellana que además contiene observaciones sobre la técnica poética fue redactado entre 1444 y 1449 por el Marqués de Santillana bajo el título de *Prohemio e carta al condestable de Portugal*. Ya a mediados del siglo XV el Marqués define la ciencia poética como composición poética de alegorías, es decir, se refiere al sentido figurativo que está detrás del sentido literal de los textos:

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 40-43.

²⁰ Aristóteles, *Poética*, ed. García Yerba, Valentín, Madrid, Gredos, 1988, p. 127.

E ¿qué cosa es la poesía, que en el nuestro vulgar gaya sciencia llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida? <...> E si, por ventura, las sciencias son desseables, así como Tulio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble e más digna del hombre, o cuál más extensa a todas espeçies de humanidad? Ca las escuridades e çerramientos d'ellas, ¿quién las abre?, ¿quién las esclareçe?, ¿quién las demuestra e faze patentes, sino la eloquencia dulce e hermosa fabla, sea metro, sea prosa?²¹

En la segunda parte de este pasaje el Marqués establece una jerarquía de las ciencias dentro de la cual la reina de todas sería la *eloquencia* que no es otra cosa que la Retórica concebida como teoría de las figuras. Aquí el Marqués de Santillana, a pesar de toda su actividad humanística,²² hereda la arquitectura medieval de las ciencias del discurso.

El *Arte Poética española* (1592) de Iván Díaz Rengifo es otro tratado de métrica que además contiene una colección de rimas (“sylvá”) para facilitar la composición de los versos a los poetas indolentes; a eso se debe que es la única poética que fue reeditada una y otra vez durante los siglos XVII-XVIII. En primer lugar, la poética enseña a metrificar pero es también “un hábito o facultad del entendimiento”²³ que da reglas y avisos al poeta, que le rige y endereza. En el capítulo III Rengifo habla de la materia del arte poética e inevitablemente toca cuestiones de la retórica:

Parecerá a alguno que esta materia que hemos dado al Arte Poética también es de la Oratoria, y también de la Lógica. Pues así como el Poeta puede hacer versos en todo género de cosas, así también el Lógico puede formar silogismos, y el Orador hablar con elegancia y copia. No niego yo eso, antes juzgo que estas tres artes tienen una misma materia remota, y no es inconveniente.²⁴

²¹ Marqués de Santillana, *Comedia de ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. Regula Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica, 1997, p. 14.

²² Fue el Marqués de Santillana quien introdujo la cita de frases populares en los romances, utilizó la forma semiculta de las *serranillas* con mayor éxito y estableció una de las primeras colecciones de refranes.

²³ Iván Díaz Rengifo, *Arte Poética española*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martin: a costa de Domingo Gonçalez, 1628, p. 1.

²⁴ *Ibid.*, 1628, p. 4.

Aparentemente, o más bien según las consideraciones generales, la poética, la retórica y la lógica son una misma cosa, pero Rengifo insiste en que hay que seguir la tradición porque cada ciencia sirve para su propósito. No es así para Alonso López Pinciano. En muchos sentidos su *Philosophia Antigua Poética* (1596) es una obra revolucionaria porque, por una parte, resume y ordena todo el conocimiento sobre poética conservado desde Aristóteles, y por otra, llega a conclusiones que todavía no encontramos en Sánchez de Lima y Rengifo:

Así como el gramático enseña a hablar llana y convenientemente, sin gazafatón, como dicen, la Historia pide, allende de esta congruencia y conveniencia, algún ornato; la Retórica, lo uno y lo otro, y más, los afectos y costumbres; digo que a la Retórica pertenece el mover afectos y exprimir costumbres; y a la Poética pertenece todo, y, más, el lenguaje peregrino.²⁵

A partir de allí la poética comprende la gramática que es la forma correcta de construir el discurso, la retórica o el arte de revestir el pensamiento de figuras y tropos, y la métrica; así, estructuralmente se divide en: exposición de la teoría de los géneros (y en eso sigue el canon de Aristóteles), teoría de los tropos y figuras retóricas y, finalmente, métrica. Las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales siguen el mismo modelo. De hecho, del mismo modo que hay muchas réplicas entre las poéticas de Sánchez de Lima y Rengifo, la de Cascales duplica en muchas partes la *Philosophia Antigua Poética* de Pinciano. La poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, la naturaleza de las cosas y los diversos géneros de personas; por eso la materia poética es todo cuanto puede recibir imitación. Esta parte de la definición poética de Cascales le toca a Aristóteles; de Horacio proviene que el fin de la poesía es agradar y aprovechar imitando porque no basta que el poema sea agradable,

²⁵ Alonso López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, Thomas Iunti, 1595, pp. 227-228.

sino también provechoso y moral. El oficio del poeta es enseñar, deleitar y mover pero añade que las sentencias poéticas “son más eficaces y vigorosas cuando llevan en sí algunas de las figuras y colores retóricas”.²⁶ Tanto Pinciano como Cascales incluyen una detallada descripción de algunos tropos y figuras, leemos en *Philosophia Antigua Poética*:

Pasemos adelante a la otra parte de la oratoria que se dice elocución, porque hermosea a la oración con sales y flores nuevas. Y primero de lo que dicen tropos: después de las llamadas figuras de palabras y de las figuras de sentencias o schemas, porque todas estas cosas sin número darán lugares para nuestro intento.²⁷

Al tocar el tema de los objetivos de la poesía Pinciano también se ubica estrictamente dentro de los principios de la poética aristotélica: “Fue, como es notorio, la Poética inventada para enseñar y adoctrinar sabiduría y virtud”.²⁸ Y en otro lugar, especificando su función, dice: “La poesía mezcló la arte música a la suya por dos causas: la una, para el deleitar, y la otra, para enseñar; que, si bien nos acordamos, éstos fueron, son y deben ser los fines de la poética”.²⁹ En cuanto a sus rasgos generales, la *Philosophia antigua poética* sigue el modelo de la *Poética* de Aristóteles: distinción entre las variantes de poesía según el modo de imitación, definición de los géneros y su desarrollo, diferencias sustanciales entre los géneros, su reglamentación, etcétera. La diferencia radica en que rebasa a ésta en cuanto a la fusión de la poesía con otras disciplinas, asimismo en cuanto a la herencia petrarquista en el campo de la lírica y la métrica. Cuando en la poética como teoría de la versificación entran figuras y tropos, el poeta deja de ser un imitador de la

²⁶ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Madrid, 1819, p. 70.

²⁷ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, III, Madrid, 1973, pp. 53-54.

²⁸ *Ibíd.*, p. 140.

²⁹ *Ibíd.*, p. 103.

realidad o de los mejores modelos, porque la figura siempre ha sido un mecanismo de pensamiento. Si en la antigüedad el metro era el momento organizador para poder cantar el poema, Dante escribe su *Divina comedia* en verso para que sea leída. La poesía adquiere una nueva función en la cultura y su destino es crear un lenguaje conceptual, un lenguaje codificado que requiere el esfuerzo intelectual del lector para ser descifrado, para llegar a la esencia de cada uno de sus niveles interpretativos.

El concepto de oscuridad que aparece por primera vez en la *Philosophía antigua poética*, se retoma por Luis Alfonso de Carvallo en *El Cisne de Apolo* (1617): "[...] vsan de alguna obscuridad en sus tratados los Poetas [...] porque sus obras se lean con mayor atencion y cuydado de entenderse, porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atencion [...] ansi con la dificultad crece el apetito de saber"³⁰ y llega a su máxima realización en la *Agudeza y arte de ingenio* (1642) de Baltasar Gracián. No resulta fácil atribuir un género concreto a este último tratado porque se lo puede encuadrar como tratado de poética, retórica o estética. O, tal vez, las tres disciplinas en el siglo XVII formen una unidad. En lugar del procedimiento que parte de conceptos racionales y reglamentados aristotélicos, "Gracián sostiene la preeminencia del arte de ingenio, de la agudeza de concepto y de la fuerza cognoscitiva del lenguaje ingenioso y metafórico. Para llegar a conocer algo, el hombre debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado. Fuera de esta perspectiva es imposible concebir la existencia del conocimiento humano y de nuestro trabajo.

³⁰ Luis Alfonso de Carballo, *El Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, pp. 113-114.

Solamente el ingenio, “sol deste mundo en cifra”, nos permite la construcción y configuración de nuestro “propio mundo”.³¹

En el prólogo *Al lector de la Agudeza y arte de ingenio* Gracián anuncia el tema principal de su libro:

<...> éste [trabajo] dedico al Ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aun no llegan a vislumbrarse: hijos güérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la Elocuencia. Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento.³²

El nuevo Arte de ingenio transforma los tropos y figuras retóricas en agudezas que aunque partan formalmente de la Retórica antigua, o más bien de la *elocutio*, adquieren una modalidad distinta porque son instrumentos para expresar conceptos cuya naturaleza radica en el mismo pensamiento. Describe de la siguiente manera Gracián el mecanismo de cómo se construye el edificio de la facultad intelectual:

El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destínanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección. Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura.³³

El entendimiento mediante el artificio resalta las diferencias de los objetos, este procedimiento consiste en la agudeza del ingenio y el sentido de las artes; se sirve de la dialéctica a nivel del argumento y de la retórica para decirlo bellamente. Aristóteles unía

³¹ Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 137.

³² Lorenzo Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1987, p. 45.

³³ *Ibíd.*, pp. 53-54.

la dialéctica y la retórica en una sola ciencia: la filosofía.³⁴ Así, pues: "No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar la firmeza, si no atendiera al ornato".³⁵ El artificio del concepto consiste en concordar los extremos en un acto del entendimiento, es decir, el concepto "es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos".³⁶ La inteligencia se agudiza con las sutilezas. El asunto del Arte de ingenio es el artificio que descubre la verdad, afectando la hermosura sutil. La agudeza del concepto reside en la sutileza del pensar.

El lenguaje poético, ingenioso y metafórico guía el conocimiento humano. "En el barroco, la poética es una Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, cargada, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese – el barroco funciona al vacío -, que oriente o detenga la crecida de signos".³⁷ Dentro de la creatividad artística barroca la temática individual representa una selección entre las posibilidades que ofrece la tópica colectiva. Recuerda Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* que en el siglo barroco, para ser reconocida, la experiencia individual tenía que adaptarse a los arquetipos concebidos por la filosofía y la retórica.³⁸ Pero la tradición enseña que no es suficiente saber lo que uno quiere decir, hace falta también saber cómo lo va a decir. Desde las posiciones de las Artes poéticas de los siglos XVI-XVII, podemos profundizar

³⁴ Antonio Tovar en la "Introducción" a su edición de la *Retórica* de Aristóteles observa que "Platón no podía satisfacerse en la retórica y hasta negó que fuera una de las artes. Como la retórica había osado plantear batalla a la propia filosofía, el filósofo resolvió negarle la calidad de arte. Y, sin embargo, apenas comenzó el pensamiento en Grecia a elaborar sus actividades, se formó una teoría de este arte". (Antonio Tovar, "Introducción", en Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, p. VII.)

³⁵ *Ibid.*, p. 54.

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 51.

³⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 186.

en las raíces de este fenómeno así como determinar el papel y la función de la poética en la elaboración del discurso del *Primero sueño*. Penetrar en el mecanismo de la percepción y la recreación del mundo como tarea que entra en la cadena retórica – pragmática – hermenéutica es fundamental para la comprensión de la problemática filosófica del poema.

Cuando Spitzer habla de los artificios medievales como origen del conceptismo y culteranismo se refiere a que las nuevas tendencias se superponen al elemento medieval y responden con la plenitud de la vida al renacentista. El Barroco español sucede a la Edad Media no sólo en cuanto a su religiosidad sobresaliente (más adelante veremos cómo el dualismo *espíritu / carne* se refleja en la oposición *letra versus espíritu* de San Agustín) sino también en su concepción del uso del lenguaje. Para poder leer y comprender un texto escrito en el siglo XVII sea en verso o en prosa, no es suficiente dominar las peculiaridades técnicas del idioma de la época, los tópicos que manejaban los autores, ni siquiera conocer el contexto histórico. La “lectura detenida equivale a una traducción”, observa Antonio Alatorre en su libro sobre el sueño erótico en la poesía de los Siglos de Oro. La traducción en este caso equivaldría a un acto hermenéutico por excelencia. Es preciso tener presente que las estrategias de creación del discurso de la época no se conciben fuera del ámbito de la retórica de la época. Sólo al reconstruir el fenómeno de la *lingüística* barroca se puede penetrar y desenredar el laberinto del texto poético.

ENTRE RETÓRICA Y HERMENÉUTICA

Las relaciones entre Hermenéutica y Retórica nos remiten a la historia de ambas disciplinas. En el capítulo “El lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica” de *Verdad y método*, Gadamer reflexiona sobre la lingüisticidad como determinación del objeto y la realización hermenéuticas. El problema de la comprensión le permite hacer la siguiente observación:

Ahora consideremos que *todo este proceso es lingüístico*. No en vano la verdadera problemática de la comprensión y el intento de dominarla por arte – el tema de la hermenéutica – pertenece tradicionalmente al ámbito de la gramática y de la retórica. El lenguaje es el medio en el que se realiza el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre la cosa.³⁹

La hermenéutica como arte de comprensión en la Antigüedad entraba en la Retórica y Gramática.

El magnífico libro de Kathy Eden *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*⁴⁰ rastrea a fondo la recíproca dependencia y los vínculos que unen retórica y hermenéutica. De allí comprendemos que los tratados de Cicerón y Quintiliano sobre retórica incluyen como un apartado independiente la ciencia de la interpretación del material escrito de casos legales, *interpretatio scripti*. Para poder construir tu propio discurso tenías que saber cómo interpretar a tu favor las leyes que ibas a utilizar. Dentro de esta tarea la retórica consideraba tales cuestiones como la naturaleza del significado y el papel del contexto. El punto de partida que es indispensable tener en cuenta, corresponde a que la retórica reconoce no sólo el arte de la acomodación del discurso sino también la

³⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984, p. 463.

⁴⁰ Kathy Eden, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

naturaleza acomodada de cualquier tipo de interpretación, que llama la atención del lector hacia la intención del autor. La *interpretatio scripti* tenía que contemplar todos estos problemas en conjunto.

La reflexión hermenéutica forma su teoría de la interpretación a partir de las reglas retóricas. Para interpretar correctamente un texto hay que considerar la relación entre la intención inicial del autor y su producto, el hecho de que algunas palabras o pasajes enteros pueden entenderse de varios modos, y también que puede haber contradicciones tanto dentro del texto como entre este texto y otros relacionados con él. De esta forma, el arte de la retórica se caracteriza por distintos significados de dos apartados diferentes: la invención se entiende como intencionalidad y la elocución como significado. La *interpretatio scripti* desarrolla la idea del contexto como concepto que está representado por dos instrumentos de interpretación separados – el contexto histórico y el contexto del mismo texto. Entonces, la interpretación ampliamente contextualizada examina cada parte dentro de un todo y cada palabra bajo la intención del autor.

El arte de la interpretación forma parte de la misma retórica que no solamente nos da el conjunto de reglas de creación de un texto, sino que permite igualmente leer e interpretar otros textos a partir de los mecanismos internos de su estructura. Las estrategias hermenéuticas toman en consideración tanto los elementos ambiguos y las contradicciones internos del texto como su contextualización exterior.

Esta breve digresión histórica nos permite ver que las categorías principales de la hermenéutica actual han sido minuciosamente desarrolladas desde la Antigüedad, aunque no como disciplina independiente sino dentro del Arte Retórica. En palabras de Mauricio Beuchot:

La retórica ha servido como hermenéutica con muchas de sus claves. Basta pensar en que lo que la retórica usa para encodificar mensajes, discurso o textos la hermenéutica lo puede usar para decodificarlos o interpretarlos. El estilo y las figuras de lenguaje son elementos de interpretación y al mismo tiempo de argumentación y persuasión. Son herramientas argumentativas que sirven para convencer de lo que se ha interpretado.⁴¹

⁴¹ Mauricio Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM-Itaca, 2000, pp. 88-89.

**LAS DIVINAS ALABANZAS A SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ:
LA SABIDURÍA POÉTICA EN LOS PRÓLOGOS Y APROBACIONES
A LAS ANTIGUAS IMPRESIONES DE LAS OBRAS DE SOR JUANA.**

El discurso del famoso bibliógrafo Antonio Rodríguez-Moñino, pronunciado en la Sesión Plenaria del IX Congreso Internacional de la “International Federation for Modern Languages and Literatures”, que se celebró en Nueva York el 27 de Agosto de 1963, y estuvo dedicado a los problemas de la construcción crítica y la realidad histórica en la poesía española de los Siglos de Oro, planteó justificadas dudas sobre la perspectiva de los estudios literarios aceptados en el siglo XX: “Se nos ofrece una especie de mapa con doble trazado: la valoración de la poesía, según nuestra sensibilidad actual, y el contorno de lo que era aquélla en cada una de las etapas cronológicas entre 1520 y 1660.”¹ Se trata de la crítica que ha construido una realidad de la que se sirve para sus juicios sobre la evolución del gusto en España sin tener en cuenta el porcentaje de obras inasequibles o perdidas ni los medios de su divulgación, es decir, la realidad histórica. Un contemporáneo podía conocer la literatura de los siglos XVI y XVII, por un lado, a través del sermón y la obra de teatro y, por otro, a través de la lectura. Pero la transmisión impresa de la poesía, en nuestro caso, tropezaba con muchas dificultades, por lo que en realidad muy pocas obras llegaron a la imprenta en vida de sus autores. Con todo, la transmisión manuscrita tampoco suplía esta escasez evidente de textos fácilmente asequibles. Desde luego, “[...] lo primero es prescindir de hablar de una conciencia nacional colectiva derivada de un colectivo conocimiento nacional. La poesía de los

¹ Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968, p. 14.

siglos de oro en España está fragmentada en islotes geográficos casi totalmente independientes entre sí y poco permeables".² En este contexto sorprende la abundancia de las antiguas impresiones de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz y la amplia resonancia de las mismas en todo el imperio español.

La primera impresión de *Inundación Castálida* apareció en Madrid en 1689 (la segunda en 1690, luego en 1691 una impresión en Barcelona; al año siguiente otra en Zaragoza y más tarde tres impresiones más en 1709, 1714 y 1725 sucesivamente), el *Segundo volumen* de sus obras apareció en Sevilla tres años después (con la misma suerte del primer tomo – en 1693 en Barcelona hubo tres impresiones³ y después otras dos, en 1715 y 1725, ambas en Madrid) y la *Fama y obras póstumas* – otra vez en Madrid en 1700, ya después de la muerte de la poetisa (le siguen la impresión de 1701 en Barcelona, en el mismo año otra en Lisboa, y dos últimas en Madrid, en 1714 y 1725). Enrique Rodríguez Cepeda en el artículo “Las impresiones antiguas de las *Obras*” redescubre

el fenómeno y la fortuna de las obras poéticas de Sor Juana en España. Gloriosos 35 años y sorprendente la marca de casi 25 000 ejemplares impresos, más que suficiente para saciar los mercados de aquí y de allá. En la Península no se habían publicado esos *Quijotes* desde 1605; ni de Lope, de Góngora, de Quevedo o Calderón, se podrían sumar esas cantidades. Nos queda por entender el silencio, casi sepulcral, que la poesía de la monja mexicana sufrió hasta los ecos románticos de 1850.⁴

Como bien sabemos, en la modernidad la obra completa de Sor Juana fue editada por primera vez por Alfonso Méndez Plancarte entre los años 1951 y 1957.

² *Ibid.*, p. 56.

³ Georgina Sabat de Rivers, “Nota bibliográfica sobre Sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona, 1693”, *Nueva Revista Filología Hispánica*, XXIII - 2 (1974), pp. 391-401.

⁴ Enrique Rodríguez Cepeda, “Las impresiones antiguas de las *Obras*” en José Pascual Buxó (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, México, UNAM, 1998, p. 73.

Una de las principales fuentes a partir de la cual podemos formarnos una opinión respecto a la recepción coetánea de la poesía de Sor Juana son los prólogos y aprobaciones a las impresiones antiguas de sus obras, que contienen también numerosos poemas en honor y alabanza suyos. Pero además de los prólogos, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII prácticamente en los extremos de todo el territorio español fueron impresas varias obras “laudatorias” dedicadas a Sor Juana; entre las más conocidas están el *Poema heroico al merecido aplauso del unico oraculo de las musas, glorioso asombro de los ingenios y celebre Fenix de la Poesia, la esclarecida y venerable Senora Sor Juana Ines de la Cruz religiosa profesa en el Convento de San Jeronimo de la Imperial Ciudad de México* (1696) de Joseph Zatrilla y Vico, conde de Villasalto,⁵ un español-sardo, nacido en Cerdeña; la *Carta laudatoria* (1698) de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla,⁶ un poeta “colombiano” e *Ilustración al Sueño*, único comentario manuscrito propiamente literario del *Primero sueño* que se conoce de esta época, escrito por Pedro Álvarez de Lugo, un escritor de las Islas Canarias. El historiador Francisco de la Maza recopiló los testimonios antiguos acerca de Sor Juana en el libro *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, que incluye algunas biografías antiguas, los prólogos de la *Fama y obras póstumas* de 1700 y otras noticias de 1667 a 1892, una fuente obligatoria de consulta historiográfica de la época mencionada.

Hasta hoy en día existen relativamente pocos estudios acerca de los prologuistas de Sor Juana. Entre ellos se puede citar “El elogio más calificado” de Margo Glantz, prólogo a la reimpresión facsímil del Segundo Volumen de las obras de Sor Juana, “Para

⁵ Véanse Joseph Zatrilla y Vico, *Poema heroyco al merecido aplauso de soror Ivana Ines dela Cruz*, edición facsímil de Aureliano Tapia Méndez, Monterrey, N.L. México, 1993.

⁶ Véanse José Pascual Buxó, *El enamorado de Sor Juana*, México, UNAM, 1993; también Antonio Alatorre, “Un devoto de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX - 2 (1985), pp. 157-176.

leer la *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz”, un artículo de Antonio Alatorre que en su versión reducida entró como prólogo a la reimpresión facsímil, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la *Fama y obras póstumas* y la Tesis de Doctorado de Gabriela Eguía Lis Ponce dedicada a “las diferencias estructurales y discrepancias textuales” de las antiguas ediciones de los tres libros de Sor Juana que lleva el nombre de *La prisa de los traslados: análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglo XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*. Alfonso Méndez Plancarte, en la Introducción a su edición de *El Sueño* (1951), también recopila algunos juicios de su tiempo, destacando el aprecio que concedían los contemporáneos de Sor Juana a “esa amplia silva, esa profunda selva descriptivo-filosófica de unos mil versos, que tiene aliento y grandeza apenas parangonables”.⁷ Son el romance del “Caballero del Fenix” dirigido a Sor Juana, otro romance del Conde de la Granja, Don Luis Antonio de Oviedo, la Censura del padre Juan Navarro Vélez y la Aprobación del padre Diego Calleja.

Lo específico de los prólogos de esta época como género se debe a que casi todos sus autores son clérigos y son letrados, lo que determina una perspectiva al enfoque general.⁸ Pero al mismo tiempo esta condición común les confiere una agudeza para ver lo que puede escapar al lector contemporáneo. Para que no nos sorprenda el manejo de terminología retórica de los prologuistas, no olvidemos que la Retórica, para un eclesiástico del siglo XVII, era una disciplina obligatoria en su formación religiosa. Fuera

⁷ Alfonso Méndez Plancarte, “Introducción”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, México, Imprenta Universitaria, 1951, p. IX.

⁸ Una gran cantidad de los autores de poéticas también eran curas: el padre jesuita Diego García Rengifo, el clérigo Rector de Villarodrigo Luis Alfonso de Carvallo, el obispo don Juan de Caramuel para citar algunos.

del limitado círculo cortesano y culto, un clérigo sería el lector más adecuado para desentrañar las dificultades del lenguaje de Sor Juana.

Aquellos a quienes era encomendada esta labor solía ser, en términos generales, gente “insigne” (en religión o en letras). Su tarea era equivalente a la de la crítica moderna, dando como resultado verdaderos ensayos no sólo sobre la obra incluida en tal o cual libro, sino sobre libros anteriores del mismo autor (aun tratándose de un autor novohispano y de un panegirista peninsular); sobre la importancia coetánea de dicha obra o autor, como lo hace fray Tineo en la *Aprobación de Inundación castálida*, texto del cual incluso algún párrafo, en el que compara a Sor Juana con el “San Agustín de las mujeres”, fue omitido – por no decir “censurado” – en las siguientes ediciones del tomo I; sobre su vida y su persona – como lo hace Diego Calleja en la *Aprobación de la Fama*. Era gente capaz de versificar o de cumplir dignamente con una obligación que se convertía muchas veces – cuando la calidad del autor lo ameritaba – en auténticas obras de creación, textos literarios o, en su defecto, en grandes testimonios críticos que dan acceso al lector moderno a una cantidad de información, en ocasiones cifrada entre las líneas, que sería casi imposible reconstruir a partir únicamente de los textos.⁹

Todos los prologuistas que examinan las peculiaridades del estilo de Sor Juana, siguen los esquemas de la época retórica, dentro de la cual fueron formados. Así, en la mayoría de los casos no es necesario buscar las fuentes exactas entre otras cosas para los tópicos que maneja la poetisa en sus composiciones, como lo haríamos analizando poemas de cualquier autor moderno. De alguna forma se puede decir que se trata de la conciencia colectiva. La tarea, pues, consiste en determinar las fronteras de este conocimiento difundido que igualmente poseen los primeros lectores de estos poemas que escriben las aprobaciones y dan las licencias. Leemos en la aprobación del padre Diego Calleja:

Otro papel, de que es fuerza no desentendernos, es el *Sueño*, obra de que dize ella misma, que a sola contemplación suya escribió. En este Sueño se supone sabidas quantas materias en Los Libros de Anima se establecen, muchas de las que tratan los Mitológicos, los Físicos, aun en quanto Medicos; las Historias profanas, y naturales; y otras no vulgares erudiciones.¹⁰

⁹ Gabriela Eguía-Lis Ponce, “Apéndice” de *Sor Juana Inés de la Cruz, Segundo volumen de sus obras*, México, UNAM, 1995, pp. LXXXIII-LXXXIV.

¹⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas* (ed. facs.), México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995, p. [28].

Los Libros de *Ánima* nos remiten a los escritos filosóficos sobre el alma humana de Aristóteles, los libros de mitología son los numerosos tratados que abordan mitos grecorromanos, confiriéndoles nuevas interpretaciones alegóricas y morales, que salieron de la imprenta a lo largo del siglo XVII, tales como, por ejemplo, la *Philosophía secreta de la gentilidad* de Juan Pérez de Moya; los libros de los Físicos y de los Médicos contienen conocimientos empíricos sobre la naturaleza ampliamente extendidos entre el público culto de la época. El manejo de toda esta erudición era indispensable para un poeta del siglo XVII. Así, en las *Anotaciones* a las obras de Garcilaso de la Vega de Fernando de Herrera abundan comentarios con numerosas referencias a los libros que contienen todas estas nociones, organizados a la manera de lugares comunes.¹¹ *Noche, Fantasía, Esperanza, Anima, Corazón, Sueño...* Cada párrafo aparte de la descripción de su significado filológico lleva toda la historia del concepto desde los griegos hasta el momento de la redacción de la obra. La *Philosophía antigua poética* de López Pinciano también contiene conocimientos sobre asuntos muy diversos de la naturaleza humana. Este fenómeno sólo lo podemos entender a partir de los testimonios contemporáneos de un poeta y es lo que hace valioso el minucioso estudio de estos escritos.

Por otro lado están las censuras poéticas de los versos de la poetisa. Veamos en la aprobación del padre Juan Navarro Vélez:

Y siendo los versos en su linea tan primorosos, como conocerán aun los mas Criticos en esta lucida ocupacion, lo menos que yo reparo en ellos, es el ser versos, porque toda la atencion me la han llevado otros primores, de que los admiro esmaltados, veolos por todas partes centellear elevadissimos conceptos, explicados con facilidad, y felicidad grande, vivas, y galantes alusiones, insinuadas con suma connaturalidad llenos de singulares, y reconditas noticias tan propias del argumento todas, y tan sin violencia ajustadas, que le vienen siempre nacidas, y arrebatado dulcemente de tan nobles calidades, no he podido reparar tanto en lo sonoro de sus numeros, en lo

¹¹ Fernando de Herrera, *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera...*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580.

terso de su estilo, en lo propio de sus Traslaciones, y Metaphoras, y en lo natural de su Numen: Perfecciones, en que tendrán bien que admirar, aun los mas escrupulosos.¹²

Navarro Vélez destaca la calidad de los *conceptos*, *alusiones*, *metáforas* y por otra parte su inagotable erudición (al hablar de las noticias) e impecable métrica (“lo sonoro de sus números”). Cuando leemos las poesías de Sor Juana tenemos que aprender a apreciarla a partir de estas características. A lo largo de todos los prólogos encontramos muchas referencias acerca de distintas categorías retóricas. Sin tener en cuenta esta cualidad específica del lenguaje barroco, no podemos llegar a la esencia de lo escrito. Para ascender a estas alturas de interpretación, recurrimos a las estrategias hermenéuticas que a su vez nos enseña la historia de las estrechas relaciones entre las artes retórica y hermenéutica.

En 1700, de la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga en Madrid, sale el libro intitulado **FAMA Y OBRAS / POSTHUMAS / DEL FENIX DE MÉXICO, / DECIMA MUSA, POETISA AMERICANA, / SOR JVANA INES DE LA CRVZ, / RELIGIOSA PROFESSA / EN EL CONVENTO DE SAN GERONIMO / DE LA IMPERIAL CIUDAD DE MÉXICO...**, editado por el Dr. Don Juan Ignacio de Castorena y Ursua, cinco años después de la muerte de Sor Juana. El libro tiene dos dedicatorias, la primera a la reina María Ana y la segunda, en palabras de Antonio Alatorre, “a una dama que entre sus varios apellidos tiene el de Cortés, y entre sus varios y pomposos títulos el de

¹² Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (ed. facs.), México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

Marquesa del Valle de Oaxaca (o sea el concedido por Carlos V a Hernán Cortés)".¹³ De la segunda dedicatoria¹⁴ sabemos del contenido del libro:

Ofrece a V. Exc. mi rendimiento en este Libro vna valiente Lamina de plumas de oro, en los Escritos de la Poetisa, Mexicana Fenix, y de los plumajes de los Cisnes Cortesanos de Madrid, Lima, y México, que renuevan el buelo a su Posthuma Fama.¹⁵

Y más tarde, en el "Prólogo a quien leyere..." lo amplía diciendo que está "diviso en tres partes relativas a la Poetisa: en la primera, vna Prosa, que la anima, en la segunda, vnos Versos que la lloran, y en la tercera su Prosa y Versos que la definen".¹⁶ La *Fama y obras póstumas* es más que el tercer volumen de las obras de Sor Juana, casi la mitad del libro la ocupan los numerosos poemas dedicados a la memoria de la poetisa y distintos sucesos de su vida. El modelo que siguen los prologuistas cambia en la construcción de su discurso. En estas páginas, con la única excepción de la aprobación del padre Diego Calleja en la parte que se refiere al *Sueño*, no se habla de las cualidades del verso de Sor Juana, ni de su sapientísima erudición; parece que todos los textos, tanto las aprobaciones como los poemas, están compuestos con la finalidad de convertir la historia de la vida de Sor Juana en una *hagiografía*. Hasta encontramos esta confesión en la aprobación del padre Diego de Heredia:

<...> y confieso, que quando leí la remision, me asustó, creyendo que tambien los asuntos deste Libro, como otros dos, que he oído dezir, con alabanças de mucha elevacion, aver escrito esta

¹³ Antonio Alatorre, "Para leer la *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX - 2 (1980), p. 432.

¹⁴ A la Excelentísima Señora Doña Juana Piñateli Aragón Cortés Carrillo de Mendoza Pimentel y Benavides, Duquesa de Monteleon y Terranoca, Marquesa del Valle de Goaxaca, Princesa de Castel-Beltrán, Noya y del Sacro Romano Imperio, gran Condestablesa y Almiranta del Reino de Sicilia, Baronesa de Castel-Terminis, y la Favara, Señora de las cuatro Villas, Tuitla, Xalapa, Cuyoacán y Charo y del Estado del Valle en el Reino de Nueva España.

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas*, p. [11].

¹⁶ *Ibid.*, p. [121].

Religiosa, fuesen de meras Poesías, leyenda en que tan poco, u nada, me han dexado ocupar en mi Profesion mis empleos; mas hallando que lo mas principal deste Libro son Prosas y de muy devotas materias, convertí en gozo el susto <...>.¹⁷

Ya no queda nada de la famosa discusión alrededor de la defensa de Sor Juana contra sus enemigos desarrollada en los prólogos de los dos primeros volúmenes, "un debate público verbalizado como diálogo secreto, muchas veces violento, entre partidarios y enemigos de la monja y una serie de estereotipos reiterados de texto en texto para ensalzar aquellas cualidades de la monja vistas por sus detractores como fallas graves".¹⁸ Aquí no encontramos ninguna referencia acerca de toda esta polémica que atañe al problema de su condición de mujer y de la monja que escribe poesía cortesana que brotó sobre todo después de haber sido publicada su *Carta Atenagórica* o réplica al sermón del Mandato, del P. Antonio Vieyra, problemática que procede de la necesidad de justificar y defender ante la Inquisición a Sor Juana, a fin de obtener todas las licencias necesarias para la publicación de los volúmenes. Salvo una mención del padre Diego Calleja:

Sobre componer versos tuvo la Madre Juana Inès bien autorizadas contradiciones, de que no debemos aqui lastimarnos, o porque los Aprobantes de su primer Tomo riñeron por ella este duelo, o porque el buen gusto de los espíritus Poeticos suele convertir en sazón donosa estos pesares, que referidos en consonantes de alegre quexa, hazen risueña la pesadumbre.¹⁹

Del mismo modo, el parecer del Dr. Don Jacinto Muñoz de Castilblanque se desarrolla en torno a tales palabras como *Mérito*, *Gloria*, *Sabidruía*, y en las conclusiones *Veneración*, *Memoria* y *Salvamento*. Lo que dice Castorena y Ursua en su prólogo sobre los versos de Sor Juana tampoco rebasa dos líneas, en cambio, habla mucho sobre su prosa ya que se

¹⁷ *Ibid.*, p. [13].

¹⁸ Margo Glantz, "El elogio más calificado", prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de sus obras*, México, UNAM, 1995, p. XVIII.

¹⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas*, p. [25].

trata de una prosa religiosa. Incluso es muy probable que la biografía de Sor Juana que escribió el padre Calleja haya sido encargada por el mismo Don Juan Ignacio de Castorena y Ursua en vista de que ésta la menciona entre otras cosas que encomendó hacer para este volumen. Otra de las curiosidades de la *Fama* consiste en poemas como, por ejemplo, un romance *A la piadosa demostración o caridad excesiva con que la Venerable Madre Sor Juana Inés vendió sus Libros para dar limosnas*, o unas liras *A Sor Juana Inés de la Cruz que se cortaba el pelo con obligación de volverle a cortar si cuando creciese hasta donde antes estaba no sabía una ciencia* de Don Francisco Bueno, y muchos otros, centrados en distintos hechos de la fructífera biografía de la monja escrita por el padre Calleja.

Entre el segundo y el tercer volúmenes pasaron ocho años, pero en este lapso cambió de una forma radical todo el discurso alrededor de Sor Juana. Nos remitimos a las palabras de Antonio Alatorre:

Así como en lo externo la *Fama* de 1700 es un libro y una “autohistoria” de este libro, así en lo interno es a la vez una *mythopoeia* y una *mythopoesis*. Hay elementos del mito que ya están configurados, en particular los que databan de 1689 (fecha de la *Inundación Castálida*), y elementos que se están configurando, no en torno a la obra de la monja, sino en torno a su vida. De todos ellos –nacimiento en Nepantla, precocidad, amor al estudio, y todo lo demás, hasta la muerte en determinada Domínica del año–, el más singular es el que incorpora a Sor Filotea. Este aspecto de la *mythopoesis* –‘En cuanto recibió, en 1690, la amonestación del Obispo, inmediatamente (*luego, luego*) procedió Sor Juana a hacerse santa’– es “creación exclusiva” de Castorena.²⁰

No es menos llamativo cómo contrasta el parecer para la tercera edición del primer tomo de las obras de Sor Juana de Fray Vicente Bellmont²¹ con las aprobaciones

²⁰ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 500.

²¹ El parecer tiene el siguiente título completo: **AVE MARIA DE ORDEN DEL MVY ILVSTRE SEÑOR D. FRANCISCO Fernandez Maquilon**, Presbytero, Doctor en ambos Derechos; y por el Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor D. Fray Antonio Folch de Cardona, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostolica Arzobispo de Valencia, del Consejo de su Magestad. En lo Espiritual, y temporal en la presente Ciudad, y Diocesi de Valencia, Oficial, y Vicario General; Fray Vicente Bellmont, Maestro en Theologia

escritas para la impresión de 1689 del mismo tomo. La edición de 1709²² contiene, además, una dedicatoria a la Virgen María que no encontraremos en ninguna de las otras impresiones del primer volumen: LA VIRGEN MAS PURA, A LA MADRE DEL MEJOR HIJO, A LA REYNA DE ANGELES, Y HOMBRES, **MARIA SANTISSIMA**, EN SU MILAGROSA IMAGEN DE LOS **DESAMPARADOS**, PATRONA DE ESA CIUDAD DE VALENCIA del Indigno Esclavo de V. Mag. *Joseph Cardona*. Al resaltar las cualidades beatas de Sor Juana, Fray Bellmont recurre a un modelo bastante desarrollado entre los prologuistas del segundo volumen, así como por Zatrilla y Vico en su *Poema Heroico* – el de acudir a la descripción de otras famosas mujeres santas que se atrevían a escribir poesías, sin olvidar concluir que la Madre Juana se superpone a todas ellas. Sin embargo, aquí ya no encontramos ningún eco de aquella sabiduría retórica que abunda en las aprobaciones de Fray Luis Tineo de Morales y del padre Diego Calleja, igual que en el Prólogo al lector que supuestamente escribió Francisco de las Heras, el compilador de la *Inundación Castálida*. Estos tres prologuistas organizan su discurso alrededor de tres temas esenciales: el estilo, los conceptos y la erudición. En cuanto al estilo comenta Francisco de las Heras:

hallarás en estas Poesias el estilo natural, con limpia cadencia, y aun elegante la cultura en las hablas comunes: las voces de que vsa, son tersas, y para significar lo que quiere, mandadas del establecimiento; que no las violenta su antojo, a que signifiquen, lo que ellas no quieren dezir:

de los de numero de Justicia, Difinidor, y Visitador General en la Provincia de Aragon, del Orden de la Santissima Trinidad de Redemptores Calzados, Ministro que fue dos vezes de Convento de Remedio de Valencia, Examinador Synodal de Arzobispado de Valencia, y Obispo de Tortosa, y Revisor de Libros por el Santo Tribunal, dio este parecer.

²² POEMAS / DE LA UNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DEZIMA, / SOROR JUANA INES / DE LA CRUZ/ RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO / de San Geronimo de la Imperial Ciudad / de Mexico. / QUE EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y / estilos fertiliza varios Assumptos. / CON ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGE- / niosos, vtils Versos, / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACION. / SACOLOS A LUZ / DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO / del Orden de Santiago, Governador actual de la Ciudad / del Puerto de Santa Maria. / *Tercera Edicion, corregida, y añadida por su Authora.* / Impresso en Valencia, por ANTONIO BORDAZAR. Año 1709.

están los consonantes primeros tan tasados, á lo que han de querer expresar los vltimos, que su armonia, mas parece accidente, que menester.²³

Fray Tineo es más breve: “Aquella propiedad de las voces, aquella cultura sin afectacion de las metaphoras”, pero al mismo tiempo, siendo un retórico amaestrado, lo fundamenta con palabras de Tertuliano. Por otra parte, cuando habla de las voces, es decir, del estilo, no olvida mencionar a Plinio e incluso compara a Sor Juana con Argensola, uno de los poetas más publicados de su época, cuando resalta su ingenio, la llenura de las noticias y la facilidad dificultosa del discurso. El ingenio y la erudición de Sor Juana son los dos tópicos más recurrentes a lo largo de los prólogos, así como la sutileza de sus conceptos – lugares comunes donde radica la estética exaltada por Baltasar Gracián: “Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio”.²⁴

La retórica de las alabanzas se complica en las aprobaciones del *Segundo volumen*. Siguen siendo puntos de partida los tópicos señalados arriba, pero cada uno de ellos se desarrolla y se agudiza y, por otra parte, adquiere una justificación doctrinal.

No parezca temeridad en su alabança esta ponderacion, quando no es la Poësia la mayor prenda en su habilidad; si bien pudo serlo en la edad pueril vn Don de que se adorna el entendimiento. Escuso autoridades conocidas, que le dan a la Poësia el primer lugar entre las Ciencias, como a quien las contiene todas, y que tuvo su principio en la Naturaleza misma.

²³ INUNDACION CASTALIDA / DE / LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA, / SOROR JVANA INES / DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESA EN / el Monasterio de San Geronimo de la Imperial / Ciudad de Mexico. / QVU / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS, / Fertiliza varios assumptos: / CON ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS, /VTILES VERSOS: / PARA ENSEMANZA, RECREO, Y ADMIRACION. / DEDICALOS / A LA EXCEL.^{MA} SEÑORA. SEÑORA D. MARIA / Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, / Marquesa de la Laguna, /Y LOS SACA A LVZ / D. JVAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN / de Santiago, Mayrdomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia, / Governador actual de la Ciudad del Puerto / de Santa MARIA. / CON PRIVILEGIO / EN MADRID: Por Jvan Garcia Infanzon. Año de 1689.

²⁴ Lorenzo Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Clásicos Castálida, 1987, p. 50.

En este fragmento de la Aprobación de Don Pedro Ignacio de Arçe se concede a la poesía el primer lugar entre todas las ciencias y sin ninguna mención de la santidad se habla del don poético "de que se adorna el entendimiento" como la principal gracia de Sor Juana. De Arçe nos presenta la poesía como un arte mediante el cual se facilita la inteligencia, un compendio de recursos mentales que ayuda a razonar. Dentro de este aspecto presentan mucho valor los testimonios de otros prologuistas. Comenta Fray Pedro:

Estas no solo son hermosas por la variedad, sino tan olorosas, que han llenado de su fragancia ambos Mundos; assi es florida su Eloquencia, floridos sus Versos, florida su Prosa, y todos sus Escritos tan floridos, tan llenos de Humana, y Divina erudicion, singular agudeza, sentencias de Santos, dichos de Philosophos, lugares de Escritura, y con tanta propiedad entendidos, que se conoce bien es Hija de su Padre S. Geronimo, y como tal le heredó el espíritu de inteligencia.

“Estas” son las llamadas “flores de todas las ciencias”, es decir, las figuras retóricas y tropos, las que revisten el pensamiento y le dejan fluir por los campos de la erudición, son los instrumentos que permiten ordenar el alterado mundo del ser humano. En otras palabras, es la exquisita Retórica la calidad fundamental de su prosa y poesía. Esta Retórica, entendida como *elocutio*, reviste la sabiduría heredada a través de los siglos. Hay otro prologuista, Fray Juan Silvestre, quien lo expresa claramente: “Muy Retórica, y Latina os contemplo, sin faltar á lo Santo, con que sois la practica solución de vuestro argumento”. El razonamiento de Sor Juana se resuelve en su retórica. ¿Cuál otra cualidad barroca puede representar a un poeta de finales del siglo XVII?

La argumentación de los prologuistas en la creación de *mythopoesis* sobre Sor Juana se inserta perfectamente en los pensamientos de los autores de las antiguas Poéticas sobre lo que es un buen poeta. En la tercera epístola de la *Philosophía antigua poética* que trata sobre la esencia y causas de esta materia, Pinciano reflexiona:

Se debe advertir que la poética se considera diferentemente según sus causas diferentes. El que considera la eficiente, dice muy bien que es el ingenio y natural inventivo; y el que considera la materia acerca de que trata, dirá que, para ser buen poeta, debe tener mucho estudio; y el que considera a la poética según ambas causas (eficiente y material), dirá lo que Horacio, que la una y la otra (arte y naturaleza) son tan importantes, que no se sabe cuál más lo sea.²⁵

La poética como cualquier otro arte tiene su forma, que es la imitación, su fin, que es la doctrina y el deleite, y su materia, que es “cuanto cabe debajo de lengua y pluma, porque todo cuanto hay se puede imitar”.²⁶ Y como la poesía comprende y trata de todas las cosas que caben en la imitación, también incluye en sí todas las ciencias especulativas, prácticas, activas y efectivas. Así lo explica Fadrique: "Es de saber que las ciencias fueron dichas Musas, que quiere decir unidas. Y así, tratando de la una en la poética, es necesario muchas veces entrar en la otra; y esto no es vicio, antes deleita por la variedad y tiene más doctrina por la misma razón".²⁷ Así, la causa que mueve al poeta es su ingenio y la materia de que se compone su obra literaria abarca todo hasta donde alcance su estudio y erudición. Desde luego, son las primeras cosas que destacan en Sor Juana.

El *Segundo volumen*, según las referencias, a diferencia de la *Inundación castálida*, parece ser ordenado por la misma poetisa, lo que le concede mucha más claridad respecto a la variedad métrica y estilística que domina Sor Juana. Juan Navarro Vélez habla de “lo sonoro de sus números” y profundiza en el estilo heroico del *Primero sueño*, reconoce lo dificultoso de la composición de las comedias, de los autos sacramentales y de la *Carta athenagórica*. Dice:

²⁵ Alonso López Pinciano, *Obras completas, I. Filosofía Antigua Poética*, Madrid, 1998, p. 124.

²⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁷ *Ibid.*, p. 122.

Pero donde, á mi parecer, este Ingenio grande se remontó, aun sobre si mismo, es en el *Sueño*. Y creo que qualquiera que le leyere con atencion, lo juzgará assi, porque el estilo es el mas heroyco, y el mas proprio de el assumpto, las Traslaciones, y Metaphoras, son muchas, y son muy elegantes, y muy proprias, los conceptos son continuos, y nada vulgares, sino siempre elevados, y espiritosos, las alusiones son reconditas, y no son confusas, las alegorias son misteriosas, con solidez, y con verdad, las noticias son vna Amalthea de toda mejor erudicion, y están insinuadas con discrecion grande, sin pompa, y sin afectacion.

Cuando Pinciano habla de la erudición del poeta como una de sus cualidades imprescindibles, le sirven de ejemplo Homero y Virgilio, porque siendo poetas épicos o heroicos, por otro nombre, sus obras están llenas de todas las artes y por lo consiguiente enseñan muchas ciencias. A eso se refiere Navarro Vélez cuando dice que el estilo de *El Sueño* es el más heroico porque todas las noticias que da “son una Amaltea de toda mejor erudición”.

López Pinciano empieza su *Philosophía Antigua Poética* con una epístola que “trata de la felicidad humana”. El Pinciano se dirige a don Gabriel contándole que lo que más le admiró de la plática que tuvo con Fadrique y Ugo fue saber que Homero fue el hombre más feliz del mundo. Dice Fadrique: Feliz el que puede conocer y penetrar las causas de las cosas.²⁸ La felicidad no se halla en esta vida, en la riqueza ni en la honra, como pensaban Pinciano y Ugo, sino en una cosa que es principio y causa de la una y de la otra, en la virtud. De acuerdo con el Philósofo, esta última no es otra cosa que una fuerza del alma, mediante la cual obra según entendimiento. El hombre es un animal racional, por lo tanto tiene una parte animal con sus tres potencias – la sensitiva, la apetente y la locomotiva y otra, racional, cuyas potencias son entendimiento, memoria y voluntad. Para ser feliz el hombre ha de tener todas las virtudes intelectuales y morales y también todos los bienes corporales y exteriores. De todas las virtudes las intelectuales son las principales, siendo el hombre más feliz el que posee más virtudes intelectuales.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

De los antiguos fue Homero el primero en ellas. La felicidad radica en la naturaleza cognoscitiva del hombre, es más, “para tener de la majestad de Dios alguna noticia bastante a la contemplación” también “es menester primero estar iniciado o catechizado en las virtudes y hábitos intelectuales.”²⁹

Esta postura completamente humanista ilumina toda la vida de Sor Juana Inés de la Cruz. La *filosofía poética* extiende el arte de componer versos a los conocimientos que trascienden la ciencia y la sabiduría humana. Siguiendo la lógica de Pinciano, esta actividad surge de la naturaleza física del hombre³⁰ y de forma natural debe ser reflejada en el proceso y el fruto de la creación. Finalmente, todo puede resultar más sencillo y menos misterioso. Margo Glantz en *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* reflexiona sobre la inclinación de la monja a subir los escalones de las ciencias y artes humanas:

La idea de ascenso ligada al camino de perfección, en relación con la santidad o con la sabiduría, es decir, el máximo deseo de llegar a Dios mediante la experiencia mística o ascética, o simplemente el deseo de subir al Cielo después de la muerte como premio a las virtudes desplegadas aquí abajo, es semejante al deseo del filósofo cuando intenta alcanzar el máximo conocimiento. Sor Juana lo corrobora cuando habla de encaminar “los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología”.³¹

Ambrosio de la Cuesta y Saavedra distingue entre los temas líricos, épicos, bucólicos y cómicos en las obras de la monja:

Ya en lo Lírico cante a los gloriosos Heroës, sus festivos Triunfos; ya celebre grave en lo Epico, decorosas atenciones de los ilustres Mecenas; ya en lo Bucolico describa la hermosura de los Campos; o ya en lo Comico, vniendo singular erudicion de Humanas, y Divinas Letras, siga ingeniosas Alegorias, en que funda las sutiles, y claras Idéas de los Autos Sacramentales. Y no es estraño, el que entre los Religiosos frutos de la clausura, se descubran flores de la eloquencia, textidas hermosamente con la variedad del Metro; pues no con menor gloria; que en la Prosa, manifestaron sus Doctrinas los, Santos Padres, en la dulce Cadencia de los Versos.

²⁹ *Ibid.*, p. 78.

³⁰ Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 35-36.

³¹ Margo Glantz, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Conaculta, 2000, p. 49.

Esta vez se pondera su exclusiva elocuencia, ahora en estrecha conexión con su habilidad métrica. “Las suaves consonancias de los números”, la sabiduría y el ingenio son los valores más venerados en el siglo XVII. Sobre todo la sabiduría que se destaca mediante la erudición. Pero aunque la armonía y el número son accidentes de la poesía, nunca hay que olvidarlos, porque el ornato y la dulzura son necesarios en la poesía.³² Así lo encontramos en Pinciano y en las *Tablas poéticas* de Cascales.

Ya hemos señalado más arriba que hasta el padre Diego Calleja en la biografía de Sor Juana de la *Fama y obras póstumas* reflexiona sobre las fuentes que inspiraron a la autora. Entre los prólogos para el *Segundo volumen* encontramos varios razonamientos sobre este tema. Cuenta Gaspar Franco de Ulloa sobre su experiencia de la lectura del *Neptuno alegórico*:

Pasé a registrar la artificiosa disposicion de los Arcos Triunfales, y todo el aparato, que sirvió a la celebridad de la entrada del Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna en México; y aunque me avia arrebatado la atencion verla en lo Poëtico, insigne en Grammatica, en Dialectica, en Philosophia, en Methaphisica, en Theologia, en Jurisprudencia, en el Moral, aquí quedé del todo atonito mirando la Mathematica, Geomethrica, y Symbolica, y en fin con vn Compendio tan vniversal de todas las Ciencias, que esto es lo singularisimo, que celebro, y debe celebrarse en esta Phenix por lo vnica, y peregrina, por lo raro [...].

También esta vez sin ninguna referencia concreta a un autor o libro específico que maneje estos terrenos de sabiduría. Merece un comentario aparte el orden de las disciplinas mencionadas, primero van Gramática, Dialéctica, Filosofía, Metafísica, Teología y Jurisprudencia – todas ellas se sitúan históricamente dentro del dominio de la Retórica. Don Christoval Bañes de Salcedo expone el mismo temario de otra forma:

³² Francisco Cascales, *Tablas Poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, pp. 34-35.

Sobresale la Sabiduria en sus Obras, ya dificultando, y resolviendo sutil en la Theologia Escolastica, ya explicando feliz en la Expositiva, ya conceptuando ingeniosa sobre principios Juridicos, ya razonando festiva en el estilo Forense, ya demostrando evidente en la Phisica, ya concluyendo eficaz en la Metaphisica, ya enarrando cierta en la Historia, ya enseñando vtil en la Política, y Ethica, y ya discurriendo en las Mathematicas, en cuyas distintissimas partes no omitió su diligente estudio, su suave Arte de la Musica.

En fin, que parece no haber ninguna limitación temática de la erudición del Fénix de México, ni tampoco parece tenerla en el campo de la variedad retórica, concluye el mismo autor:

No que centelleen sus Poëmas, Tropos, Figuras, Alusiones, Methaphoras, exacta Mithologia, exquisita eleccion de palabras, hermosa variedad de sentencias, distribucion Judiciosa, discretissima Eutropelia en las Poëcias dirigidas a tantas personas Príncipes.

Con razón en una de las últimas aprobaciones de Pedro Ignacio de Arçe aparece un dilatado párrafo donde Sor Juana es comparada con todas las autoridades poéticas de la época, pero así como se superpone a todas las mujeres ilustres de la humanidad, de la misma forma todos los autores sabios le ceden su aplauso y eternizan su gloria:

No he de temer, que me contradigan, quando la comprueban sus argumentos vniversales; y en la Clase de la Poësia, vease la suavidad de Ovidio en sus Distichos, la valentia de Virgilio en sus Exametros, la imitacion, y la igualdad de los demás en diferentes Idiomas. Hablen, pues, en el nuestro sus Numeros, y oigase la varia generalidad de sus estilos, en la dulçura à Garcilaso, en la facilidad à Lope, en lo numerico à Gongora, en lo ingenioso à Quevedo, en la gravedad à Zarate, en los conceptos à Argensola, en las locuciones à Hortensio, en lo jocoserio à Pantaleon, en lo puro à Villoa, en lo festivo à Cancer, en lo discreto à Solis, en las composiciones Dialogicas à Calderon. A estos Ingenios laurea por sus Príncipes la Poësia Castellana; y este Ingenio se laurea con la feliz imitacion de todos.

EL PRIMERO SUEÑO Y SU POÉTICA

SOBRE EL QUÉ Y EL CÓMO

Todo análisis filológico tiene una doble misión: el *qué* y el *cómo*. El enfrentamiento con un texto literario necesariamente se apoya en una *lectura* atenta; en la localización de la obra en su entorno histórico; la elección de su tema, asunto y motivo; la determinación de su estructura y el análisis del estilo.¹ El objetivo es rastrear *cómo* está hecho el texto, descubrir su estructura y las formas discursivas para llegar a *lo que* quiere decir.

Leyendo a Sor Juana ahora, más de tres siglos después de la aparición de las primeras ediciones de sus obras, nos tenemos que preguntar ¿qué texto ha llegado a nuestras manos? Es decir, ¿qué ha pasado con este texto antes de tenerlo aquí? Para encontrar las respuestas, conviene tener en cuenta varios factores. Por una parte, el hecho de que en los tiempos de la imprenta manual el error de una edición prácticamente equivale al error de una copia hecha por un copista. De allí proceden las discrepancias entre distintas impresiones antiguas de las mismas obras. Por otra parte, los editores contemporáneos, empezando con Emilio Abreu Gómez y Karl Vossler suelen dar una nueva versión del poema que no sólo está basada en alguna o varias de las antiguas ediciones del mismo, sino que también presenta un número de enmiendas personales para dar sentido y coherencia al texto.² Pero esta nueva edición moderna, ¿será el texto que ha escrito la misma Sor Juana? Todas estas preguntas descubren la labor filológica que precede a la edición crítica y al análisis del poema, entendiendo la filología como una actitud interpretativa delante de los textos, donde cada

¹ Ver la guía del análisis literario de Lázaro y Correa en Francisco Marcos Marín, *El comentario lingüístico (Metodología y práctica)*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 41-42.

² Las principales ediciones críticas del *Primero Sueño*, indispensables para la consulta, pertenecen a Emilio Abreu Gómez (1928), Karl Vossler (1946), Alfonso Méndez Plancarte (1951), Gerardo Moldenhauer y Juan Carlos Merlo (1953) y Alberto Pérez Amador (1996).

nueva interpretación puede ser superada. Parecía que la obra maestra de Alfonso Méndez Plancarte, la edición de las obras completas de Sor Juana, había alcanzado la cima de erudición y precisión, pero no han tardado en aparecer nuevos intentos como *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz* de Alberto Pérez Amador (1996). O también las *Notas al Primero sueño de Sor Juana* de Antonio Alatorre, que comenta en el preámbulo de su artículo:³

Soy un gran admirador de la edición del *Primero Sueño* publicada en 1951 por Alfonso Méndez Plancarte: el texto que imprime, las notas textuales, las notas ilustrativas y la prosificación del poema, todo es excelente. Es una edición indispensable, pero también –**tal es el sino de la filología**– mejorable. Por eso me atrevo a publicar las presentes “Notas”, redactadas a partir de los apuntes a lápiz que he hecho en mi ejemplar a lo largo de los años.

La antigua concepción de filología como ciencia de la interpretación ha sufrido considerables cambios a lo largo de los años y en realidad se ha reducido al comentario lingüístico de textos.⁴ Pierre Swiggers reflexiona sobre las posibles causas del abandono de la práctica de la filología compuesta y denomina la actitud pragmática llamada “división de trabajo” como una de ellas. A estas alturas del desarrollo de los estudios lingüísticos (para citar algunos - fonética, fonología, morfofonología, morfología, sintaxis, semántica como sus disciplinas integrantes y otras disciplinas contiguas como etnolingüística, sociolingüística, psicolingüística y lingüística aplicada) y literarios (historia de la literatura, poética, estudios temáticos, antropología y semiótica literarias, hermenéutica literaria, etc.), sus búsquedas particulares son irreconciliables.⁵ Sin embargo, no fue así desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. El *Diccionario de Autoridades* define la filología como

³ Antonio Alatorre, “Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIII - 2, 1995, p. 379. El subrayado es mío.

⁴ Ver Rafael Cano Aguilar, *Análisis filológico de textos*, Madrid, Taurus, 1991, p. 25.

⁵ Pierre Swiggers (Leuven), “Philologie (romane) et linguistique”, en *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, VII, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, pp. 231-242.

una “ciencia compuesta y adornada de la Gramática, Rhetórica, Historia, Poesía, Antigüedades, Interpretación de Autores, y generalmente de la Crítica, con especulación general de todas las demás Ciencias” (*Diccionario de Autoridades*, III (1737), s.v. *Philología*). En esta definición la filología no es una ciencia, sino más bien una compleja erudición al servicio de un arte, preservando así la tradición latina de *philologus* que a su vez proviene del φιλολόγος griego. Conjuntamente la filología utiliza la intuición literaria, las técnicas lexicográficas, los conocimientos de historia y lingüística, a través del lenguaje penetra en la mentalidad de los autores y copistas, así como del público lector, trata de recrear el medio intelectual.⁶ Comenta Cano Aguilar que un texto barroco “exige un lector cómplice y conocedor de los trucos del oficio: por ello, puede convertirse fácilmente en elitista”.⁷ Este lector elitista no es otro que el filólogo, heredero de la tradición antigua de la filología.

No cabe duda de que la lengua en los autores barrocos alcanza un protagonismo mayor que en otras épocas. La *agudeza* y el *ingenio*, su fruto el *concepto*, el juego de palabras, las combinaciones y expresiones impensadas son algunos de sus principios fundamentales.⁸ Desde la cultura grecolatina, la Retórica, que está destinada a la codificación y clasificación de las reglas constitutivas del discurso, da origen a la propia concepción de la obra. Pero aunque sea cierto que el lenguaje barroco es el producto histórico de las etapas anteriores, lo propiamente barroco será más que los procedimientos mismos los extremos a que éstos se llevan, y las cumbres estéticas que se logran de esa

⁶ Gilles Roques (Nancy), “La philologie pour quoi faire?”, en *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, VII, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989, pp. 243-251.

⁷ Rafael Cano Aguilar, *op. cit.*, pp. 130.

⁸ *Ibid.*, pp. 129-130.

manera.⁹ Dado lo anterior, es necesario definir al Barroco en otros términos que no sean los puramente estilísticos. Así, René Wellek plantea como un acercamiento promisorio los intentos por abordar el problema a través del estudio de la historia de las teorías poéticas, como lo han hecho Joseph A. Mazzeo, Mario Praz y Guido Morpurgo Tagliabue.¹⁰

El barroco es una combinación de la dialéctica y la retórica y conduce a una cultura eminentemente social. El barroco no manifiesta la angustia de la época sino más bien su tranquilidad y apaciguamiento. La perspectiva italiana y la confianza en la teoría antes que en las obras de arte en concreto oscurecen las contradicciones y las divisiones de la época y no facilitan un verdadero análisis del estilo.¹¹

La mayor parte de los autores pudo conocer la “teoría” literaria que formularon los preceptistas en las Retóricas y Poéticas y de esta manera asimilar dicha orientación sobre el hecho poético. La identificación y el reconocimiento de los elementos en una obra pueden realizarse por medio de los tratados teóricos anteriores y contemporáneos.¹²

El autor siempre plantea internamente problemas sobre la comprensión de su texto. Para una lectura adecuada es imprescindible no sólo conocer bien la lengua en la que está escrita la obra, sino también conocer bien la lengua del autor de esta obra y la lengua de la época. Es necesario reconstruir el diálogo oculto entre la obra y sus testimonios, reconsiderar este diálogo a partir de los planteamientos iniciales del autor sobre el oficio poético y la creación artística y, después, ubicarlo en el contexto literario y teórico de la época para poder comprender mejor el texto.

⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰ René Wellek, “Postscripto 1962”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, p. 92.

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹² La misma reflexión teórica pero sobre la *poética medieval* se lleva a cabo, entre otros, en Francisco López Estrada, “Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literarias”, en *El comentario de textos, 4 La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 7-31.

Distintos sistemas de análisis literario y lingüístico señalan la necesidad de reconstruir los códigos desde los que estos códigos fueron creados. Si aceptamos que tanto Retórica como Poética constituyeron un código fundamental en la creación literaria, no hace falta reconstruirlo, sino redescubrir cuál de sus sistemas operó como canon en cada momento determinado. La discusión sobre la prioridad del arte sobre el genio, o del genio sobre el arte, de la importancia de los dos en la creación de una obra literaria ha sido vigente desde la Antigüedad. Luís Alfonso de Carvallo en un capítulo que trata de la "vena y natural inclinación que ha de tener el poeta y si vale más que el arte," en el Diálogo cuatro de su *Cisne de Apolo*, replica en contra de la famosa afirmación de que "los poetas nacen, y los oradores se hacen". Es cierto que sin el divino furor y la natural inclinación que Dios y la naturaleza dan al poeta no se logrará la armonía de los cantos que recreará el ánimo de los lectores. Pero detrás del "soplo de Zephiro" queda un arduo trabajo oculto a nuestra vista:

No es sino muy importante, sin embargo de que lo que he dicho de la naturaleza y vena, porque al fin como comunmente dizen, *Ars naturam adiuuat*. Y la obra que naturalmente se haze sin arte, si acierta a ser buena, es pocas vezes, porque succede a caso como nuestro Orador afirma. *Sine quid bene dicitur adiuua[n]te natura: Tamen id: quia fortuito sit semper paratum esse non potest.* Esto es si alguna cosa se dize bien sin doctrina, ayuda[n]do la naturaleza, con todo esso, porque succede a caso, no puede esto estar apercebido siempre.¹³

Más adelante el preceptor concluye su reflexión sobre el furor poético con la importancia de entender las causas, procesos y fines de una obra, enfatizando la consideración de la sutileza del estilo, el pensamiento del poeta, el intento y fin de la obra y la limitación y

¹³ Luís Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p.187.

orden a que todo está sujeto. Entonces se hace posible valorar el gran ingenio de su creador.¹⁴

El proceso de la conceptualización del Arte Poética y versificatoria en el siglo XVI y XVII español ha recorrido un camino espinoso sobre todo en lo tocante a la distribución de sus partes. Ya hemos mencionado el protagonismo de la herencia aristotélica y horaciana en los tratados poéticos del Siglo de Oro. También hemos resaltado el particular enfoque de las poéticas que se va formando hacia el siglo XVII en la cualidad conceptual del lenguaje, un lenguaje ingenioso y alegórico guiado por el entendimiento. Este giro se efectuó en el ambiente de la *retorización* de la poética que con cada tratado consecutivo cobraba más fuerza.

Tradicionalmente, la *Poética* de Aristóteles está dividida en 26 secciones¹⁵ que básicamente se agrupan en cinco apartados: el objeto de la poética, el origen y desarrollo de la poesía, la imitación, definición de la comedia, tragedia y epopeya, la fábula y la elocución. Cuando llega la época de los grandes tratados teóricos sobre la poesía en lengua castellana, el conocimiento heredado desde la Antigüedad fue sometido a una rígida sistematización, adaptándose no sólo a las necesidades de la fuerza expresiva de la época, sino también a las nuevas corrientes teóricas procedentes en su mayoría de la península itálica. La *Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano incorpora en su estructura un capítulo sobre las especies menores de la poesía y otro sobre la poesía *dithirámbica*. De esa manera, sus primeras tres epístolas tratan de la filosofía antigua y la esencia y causas de la poética. Hay una introducción sobre las diferencias de los poemas a la que siguen, concluyendo el tratado, cinco epístolas, cada una de ellas dedicada específicamente a la

¹⁴ *Ibid.*, p. 197.

¹⁵ Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

tragedia, comedia, poesía *dithirámbica*, heroica y las seis especies menores de la poesía. Pero la parte central de la preceptiva la ocupan los capítulos sobre la fábula, el lenguaje poético y el metro. No hay ninguna parte dedicada en especial a la imitación, pero partiendo de la definición de poema: "fábula e imitación en lenguaje", el concepto de la imitación está presente y funciona como un elemento básico del tratado. Pinciano no habla de la elocución, pero sí del lenguaje poético y del metro. Finalmente, reestructurando las partes esenciales de la *Poética* de Aristóteles, todas ellas se conservan en el marco de la estructura del tratado. Lo mismo se podría decir sobre las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales. Este tratado está distribuido en 10 "tablas", de las que las cinco primeras tratan de la poesía *in genere* y las otras cinco de la poesía *in specie*. La parte de la poesía *in specie* no presenta mayor diferencia - las tablas se dividen entre la épica mayor, poemas menores reducidos a la épica mayor, la tragedia, la comedia y la lírica. Pero en la primera parte sobre la poesía *in genere* se han producido notables modificaciones del patrón inicial. La tabla primera trata sobre la definición de la poética, su materia, forma y fin, sobre la división de las poesías y la diferencia y concordancia entre ellas. La tabla segunda está dedicada a la fábula. La última tabla, la quinta, trata de la dicción que equivaldría al lenguaje poético y al metro en Pinciano. Pero las dos partes de en medio están dedicadas, la primera a las costumbres y la segunda a las sentencias, conceptos que para Cascales no forman parte de la elocución o la fábula, y, no obstante, merecen capítulos particulares.

Sin embargo, hasta ahora, a pesar de algunas modificaciones, se ha conservado y venerado el canon aristotélico. El boom empieza con el *Cisne de Apolo* de Luís Alfonso de Carvallo. Este preceptista toma las tres categorías fundamentales de la *Retórica* de Aristóteles - la invención, la disposición y la elocución - y distribuye entre ellas las partes esenciales de su *Poética*. Así, el "Diálogo primero de la definición, *invención* y materia de

la Poesía" discurre sobre la definición de la misma, las fábulas y sus maneras y los sentidos literal, moral, alegórico y anagógico. El "Diálogo segundo de la *disposición* y forma de la poesía castellana que son versos y coplas con que se consigue el uno de sus dos fines que es dar gusto" abarca la cuestión de las sílabas, el acento y cantidad, los versos españoles en general y las diferencias que hay entre ellos. El "Diálogo tercero de la disposición y forma de la poesía, con que se alcanza el segundo fin que es aprovechar" se dedica a la descripción de los géneros principales de la poesía pero también a los métodos para enseñar alguna doctrina. Y, por último, el cuarto diálogo "Del decoro que se debe guardar en la poesía de la vena y furor poético" desarrolla lo que sería la tercera parte de la retórica tradicional, la elocución. Pasando por los tres estilos, el decoro de los vocablos, los tropos y las figuras retóricas e imitación, el autor termina hablando de la vena y natural inclinación que ha de tener el poeta y del furor poético.

La importancia del *Cisne de Apolo* en el proceso de la fusión de las dos disciplinas es evidente. Por otro lado, crece el papel de la elocución hasta llegar a desplazar completamente los demás elementos constitutivos de la construcción del discurso. Luisa López Grigera, en su artículo sobre la retórica y sintaxis en el siglo XVI, lo señala con precisión:

Quando Petrus Ramus se decide a tirar por la borda las dos partes de la Retórica que se ocupaban de la *res*: la *inventio* y la *dispositio*, sólo quedaba a la vieja disciplina la *elocutio*. Entonces, como se sabe, comienza a desarrollarse desmesuradamente la *elocutio* ya que ella es toda la retórica. La *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián es una buena muestra de ese nuevo modelo de la disciplina.¹⁶

Gracián convierte a la *elocutio*, ella sola, en Arte. A partir de este acto todo lo demás está a su servicio. Pero su desafío consiste en que no hace un tratado sobre los tropos y figuras

¹⁶ Luisa López Griegera, "Retórica y sintaxis en el siglo XVI: un aspecto de la lengua literaria española", en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 86-87.

retóricas, sino que voltea el asunto de pies a cabeza y ahora el centro de su atención son los conceptos para cuya elaboración los tropos y figuras retóricas son un instrumento. Recordemos que Cascales dedica un capítulo entero de sus *Tablas poéticas* a las sentencias en las que consisten las acciones humanas, aunque las ubica en la tradición platónica, dándoles la definición de "un dicho de cosas universales".¹⁷ También añade que "las sentencias son más eficaces y vigorosas quando llevan en sí algunas de las figuras y colores retóricas".¹⁸ Lo que hace Gracián es una suma de las múltiples formas de ejercer el Ingenio. Por eso la cuestión del idioma es irrelevante, para ilustrar su clasificación Gracián se vale de ejemplos en español, portugués, latín e italiano. El concepto, el estilo y la erudición son los componentes claves para la Agudeza y el Ingenio. Su prólogo al lector empieza de esta manera:

He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de Prudencia*: éste dedico al Ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aun no llegan a vislumbres: hijos güerfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la Elocuencia. Válese la agudeza de tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento.¹⁹

Gracián justifica su intento, explicando que antes los conceptos nacían del esfuerzo de la mente y no del artificio, subraya que antes la imitación suplía al arte. "Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad".²⁰ Desde luego que su tratado es un gran elogio a este artificio conceptuoso.

La teoría siempre refleja el proceso que se da en la práctica. Desde los primeros tratados sobre la versificación de finales del siglo XVI hasta la *Agudeza y arte de ingenio* se

¹⁷ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, pp. 86-87.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ Lorenzo Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

dieron grandes y significativos cambios que no fueron repentinos. Destacar el proceso de la *retorización* de la poética con un énfasis específico en la cualidad artificiosa del concepto permite realizar el análisis de un texto poético del siglo XVII a través de los tres componentes esenciales de su elaboración: la invención, la disposición y la elocución o adorno, con un especial enfoque en éste último. El mismo trabajo que está detrás de la composición de una obra poética fue con frecuencia resaltado por los tratadistas. El Ingenio aspira a la hermosura. Para apreciar esta hermosura habría que examinar todo el proceso que se esconde detrás del artificio.

Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algun artificio en ellos; la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. [...] Destínanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección.²¹

²¹ *Ibid.*, pp. 53-54.

INVENCIÓN

La *Retórica* de Aristóteles fija las siguientes operaciones en la producción del discurso: *Inventio*, el establecimiento de las pruebas y hallazgo de las ideas, *Dispositio*, la ubicación de las ideas a lo largo del discurso de acuerdo con un orden, *Elocutio*, la composición verbal de los argumentos, introducción de los adornos, *Actio*, la puesta en escena del discurso y *Memoria*¹ que es el recurso del recuerdo de otros textos que operan como estereotipos. Los dos últimos procesos fueron rápidamente dejadas de lado por la tradición retórica posaristotélica ya que se trata de mecanismos extratextuales o que remiten al uso que el orador hace con aquello que dice. A diferencia de la tradición greco-latina, los autores renacentistas no orientan sus preceptos a los discursos políticos y judiciales, pero sus normas sí se extienden al terreno de la carta, del sermón y de la historia y a todo tipo de composición en prosa o en verso. Las retóricas españolas del siglo XVI abordan la *invención* desde el punto de vista del concepto de narración, la necesidad de esta fase narrativa en la totalidad del discurso, la materia que debe ser narrada, los géneros y especies narrativos y las *virtutes narrationis*.² Señala Luisa López Grigera:

La *inventio*, fundamental tarea del orador, o del escritor, es, según Brocense, "el procedimiento para encontrar los argumentos que explicarán la cuestión". Esos argumentos se podían sacar de las cosas -de la realidad verdadera o imaginada como verdadera,- o de los autores; esto es, del cúmulo de saberes que poseía el que preparaba el discurso, y de las notas que en sus incontables

¹ Véase René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, Swan, Avantos y Hakeldama, 1987. El autor llama la atención a que los grandes retóricos españoles apenas se interesaron por el tema de la memoria en sus tratados. En cambio, Diego Valadés, un fraile franciscano nacido en la Nueva España, consagra no menos de seis capítulos al *ars memorativa*, uno de los cuales es el más extenso del libro, lo cual lo establece como bastante fuera de serie.

² Véase. Elena Artaza, *El Ars narrandi en el siglo XVI español*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988, p. 125.

lecturas había ido tomando, o de las "fuentes", que para ello debía saber manejar: grandes repertorios de temas, de apotegmas y de sentencias.³

La prosa y el verso como recursos expositivos eran considerados como formas alternas de un mismo proyecto. Observaciones y preceptos de carácter poético se encuentran mezclados como apéndices o excursos de autor en las grandes obras de retórica.⁴ Asimismo los procedimientos retóricos penetran en las poéticas españolas de los siglos XVI-XVII.

Luís Alfonso de Carvallo divide el Arte de la Poesía en tres partes principales - Invención, Disposición y Locución. Dice: "Con la inuencion buscamos la materia, con la disposicion se ordena la forma, con la locucion se alcança el fin de que forçoso ha de constar qualquier compuesto".⁵ La *invención*, desde luego, se entiende como la búsqueda y el tratamiento de cosas, verdaderas o fingidas, con la ayuda de la Imaginativa y su disposición en la forma conveniente. El *Dialogo primero de la definicion invencion, y materia de la Poesia* de esta poética abarca los apartados de la definición de la poesía, las fábulas y sus maneras, los cuatro sentidos y de las causas que tuvieron los poetas para usar las figuras para declarar sus conceptos. Estrictamente hablando, la *inventio* poética incluirá las cuestiones de la fábula, a la que Pinciano dedica un capítulo de su *Philosophía Antigua Poética* y Aristóteles hasta tres, los sentidos de las ficciones - literal, moral, alegórico y anagógico, un tema que hasta ahora nunca fue visto en los marcos de una poética; la justificación del uso de las oscuridades en la poesía, de lo que Pinciano trata en el *poético lenguaje* y concluye con digresiones sobre la poesía como la

³ Luisa López Grigera, "La retórica como código de producción y análisis literario", en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 21.

⁴ Véase. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna II*, Pub. de la Universidad de Murcia, 1980, pp. 26-68.

⁵ Carvallo, *op. cit.*, p. 51.

comprensión de todas las facultades, artes y ciencias, un asunto que también fue profusamente desarrollado por otros tratadistas.

La clasificación de las fábulas (o ficciones) de Carvallo incorpora ficciones verosímiles y fabulosas; las fabulosas, a su vez, se dividen en visibles o corpóreas e intelectuales o Metafísicas. Estas últimas que son "como quando se finge la persona del amor, soberuia, humildad, ò de otra virtud, vicio, ò affecto, q[ue] verdaderamente no sea persona, como fue Cupido, Fortuna, occasion, y otras infinitas ficciones entre los antiguos, y aqui se reduce la costumbre de fingir la persona de vn rio, Prouincia, ò Ciudad, y otras desta forma, cuyas personas puede tambien pintar el buen Pintor",⁶ son las que caracterizarían el *Primero sueño* de Sor Juana. La clasificación de Carvallo sale del canon establecido por la *Poética* de Aristóteles, quien determina la estructura formal de la fábula heredada por la preceptiva española del siglo XVI, según la cual aquella se compone de episodios y el argumento la integra. Reflexiona Pinciano: "Episodios, digo, es un emplasto que se pega y despega a la fábula sin quedar pegado algo dél"⁷ y más adelante explica cómo se divide la fábula cuantitativamente:

[...] la fábula ha de ser una, y dos, y tres, y cuatro, y cinco, como está dicho. Y no es mucho inconveniente que una cosa sea muchas debajo de diferentes consideraciones; que la fábula se considera como cuerda y tiene ñudo y soltura; y tiene principio, medio y fin; y comienza a apretar, y aprieta, y aprieta hasta que más no puede.⁸

Junto con Aristóteles aquí se destaca la división tripartita de la fábula que contiene, básicamente, principio, medio y fin. En lo que se refiere a la división analítica de la fábula del *Primero sueño*, el padre Diego Calleja fue el primero que estableció la

⁶ Carvallo, *op. cit.*, p. 80.

⁷ Pinciano, *op. cit.*, p. 179.

⁸ *Ibid.*, p. 212.

estructura trimembre del poema formada por la noche, el sueño y el despertar⁹, las tres partes que corresponden a la estructura clásica del principio, medio y fin que demanda la preceptiva poética. Estrictamente hablando, deberíamos considerar las demás partes como episodios, acordándonos siempre que un episodio no modifica la esencia de la fábula. Huelga decir que el padre Diego Calleja fue contemporáneo de Sor Juana, pero entre los estudiosos modernos la discusión sobre la estructura del poema alcanzó su verdadero auge. Ezequiel A. Chavez discierne seis partes de *El sueño*: el Sueño de la Noche y de la Vigilancia Nocturna; el Sueño del Sueño Universal de Mundo; el Sueño del Sueño del Hombre – del sueño fisiológico; el Sueño de los sueños; el Sueño del Sueño de la Persecución del Conocimiento – de su Teoría y su Método y el Sueño del Despertar.¹⁰ Alfonso Méndez Plancarte divide el poema en doce partes: I. La Invasión de la Noche; II. El Sueño del Cosmos; III. El Dormir Humano; IV. El Sueño de la Intuición Universal; V. “Intermezzo” de las Pirámides; VI. La Derrota de la Intuición; VII. El Sueño de la Omnisciencia Metódica; VIII. Las Escalas del Ser; IX. La Sobriedad Intelectual; X. La Sed Desenfrenada del Saber; XI. El Despertar Humano; XII. El Triunfo del Día.¹¹ José Gaos distingue cinco partes que constituyen una perfecta simetría: la noche, el dormir, el sueño, el despertar y el amanecer.¹² Según Ludwig Pfandl *El sueño* se compone – como un “tríptico gótico” – de cinco secciones: el sueño mágico, la teoría del sueño, la intuición del sueño, el paso al umbral del sueño y el nacimiento del Sol.¹³ Robert Ricard nuevamente divide el poema en tres partes: I. El sueño del cosmos; II. El

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas*, p. [28].

¹⁰ Ezequiel A. Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación de su obra y su vida para la historia de la cultura y la formación de México*, México, Porrúa, 1970.

¹¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, I, Lírica personal*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1997.

¹² José Gaos, “El sueño de un sueño”, en *Historia Mexicana*, 37, 1960, pp. 54-71.

¹³ Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz, décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

hombre, el ensueño y el cosmos (a) Descripción fisiológica y psicológica del sueño y b) Relato del sueño) y III. El despertar del hombre y el despertar del cosmos.¹⁴ Georgina Sabat de Rivers igualmente destaca tres partes: el prólogo (noche y sueño del cosmos), el sueño intelectual del hombre y el epílogo (triúnfo del día), la parte central queda dividida en otras cuatro partes: el dormir humano, la intuición neoplatónica, el raciocinio aristotélico y el despertar del hombre.¹⁵ Y, finalmente, Octavio Paz sigue su propia división analítica del poema, basándose en los siguientes puntos: el dormir, la parte central que se divide en la visión, categorías e imagen de Faetón, y el despertar. A pesar de esta diversidad de puntos de vista, el modelo principal de análisis del poema sigue siendo la división tripartita señalada por el padre Calleja.

"Platon dize, que la Poesia es vn habito del entendimiento que rige el Poeta, y le da reglas para componer versos con facilidad".¹⁶ Con estas palabras empieza Carvallo sus reflexiones sobre la definición de la poesía. El poeta con la ayuda de la preceptiva ejerce la poesía como un acto de entendimiento. ¿Cómo se lleva a cabo un acto de entendimiento? Explica Pinciano en el inicio de su poética que el deleite intelectual del hombre alcanza el gozo sin que intervenga el sentido jocundo. El hombre, partiendo de su naturaleza animal, se caracteriza por el movimiento, el apetito y los sentidos - cuatro potencias interiores y cinco exteriores. Las interiores son el sentido común, la imaginación, la estimativa y la memoria; las exteriores - la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Las potencias de los sentidos exteriores dan materia a los interiores y así, cuando el principal sentido interior recibe las imágenes de los sentidos exteriores,

¹⁴ Robert Ricard, "Reflexiones sobre El sueño de Sor Juan Inés de la Cruz", en *Revista de la Universidad de México*, XXX, 4, 1975-1976, pp. 25-32.

¹⁵ Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, London, Thámesis Books Limited, 1977.

¹⁶ Carvallo, *op. cit.*, p. 48.

mediante los cuales puede conocer, discernir y juzgar las cosas, se hace la impresión de las especies, que se conservan y después pasan a la imaginación; se produce la ficción y, finalmente, de ella nace la memoria. Pinciano hace una estricta distinción entre los sentidos y el entendimiento: "Mas, en la verdad, son muy diferentes potencias, porque la del sentido muestra su acto con instrumento corporal y la del entendimiento, libre y suelto de tal instrumento, hace su operación; que la alma, suelta y libre del cuerpo queda con sus potencias intelectuales".¹⁷ Siguiendo este razonamiento, Sor Juana en el *Primero sueño* suspende todo el "gobierno exterior" del cuerpo, libera al alma de las potencias corporales para que se ocupe únicamente de sus potencias intelectuales. Y ¿cuál otra forma mejor puede haber de independizar al alma y al entendimiento, llevándolo a una abstracción máxima, que el sueño? Así que se trata del acto de conocer en su estado más puro.

Recordemos una vez más las palabras del padre Calleja sobre el *Sueño*:

En este Sueño se supone sabidas quantas materias en Los Libros de Anima se establecen, muchas de las que tratan los Mitológicos, los Físicos, aun en quanto Medicos; las Historias profanas, y naturales; y otras no vulgares erudiciones.¹⁸

Entre esta variedad de materias dentro de un solo poema no sorprenden las dudas que surgen a lo largo de su lectura y las dificultades para establecer una división de fábula que todos compartan. Y no sólo eso. Es común que nos preguntemos por qué Sor Juana compuso el *Primero sueño* en verso si su materia es propia de la prosa. Los preceptistas también tenían necesidad de contestar la pregunta de por qué tantas obras que tratan de cuestiones aparentemente ajenas a la poesía como la creación del mundo, las

¹⁷ Pinciano, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas*, p. [28].

matemáticas, astrología, medicina habían sido escritas en verso, o más bien qué necesidad tenían sus autores de recurrir a las formas poéticas. En este intento de hacer equivaler la poesía a la filosofía se vieron involucrados varios autores de las grandes poéticas del siglo XVI:

Que otra cosa (quiere dezir) es la poesia, sino la antigua Philosophia, consonante y sonora, con los numeros del verso, Palephato, Criophilo, y Zenon, Sanctius in comm. Ange. pol. cosa es muy sabida que escriuieron en Poesia los secretos naturales que enseñaron. Y la creacion del mundo de la naturaleza del Sol, y Luna, de la generacion de los animales, del criar de las plantas, y produzir de los fructos. Hermodocto dize, libro I. discipli. que el Poeta Lino lo enseñò. Pues las sciencias Mathematicas, quien duda que se ayan escripto en verso, como de Arato consta. Penthalos, y Eractones, hizieron lo propio. Dorotheo Sidonio, y el Marsilio en verso, han puesto los documentos de la Astrologia. Galeno en muchas partes alega a Seruilio, y a Heliodoro, y a otros Poetas, que en la Medicina mostraron el primor de la Poesia, y por tan diuinos, y de tanta virtud tuieron antiguamente los versos, que entendian que las llagas se podian curar con ellos, y reprimir la sangre, solo con dezirlos.¹⁹

Así leemos en Carvalho, pero recordemos también la *Philosophía Antigua Poética* de Pinciano, que dice: "La una y otra philosophía y la poética andan juntas y tan unidas, que ninguna cosa más".²⁰ La poesía comprende en sí todas las artes y ciencias porque todas pueden ser materia de ella.

[...] así el Poeta tiene el estilo de los Historiadores, la elegancia de los Rethoricos, el metodo de los Doctores tratando y comprehendiendo historias, Artes, Philosophia, Medicina, Leyes diuinas, naturales, y humanas, y finalmente en ella se halla escripto lo que en todos los escriptores, de modo que así se puede llamar el Poeta, Omnis scriptor.²¹

¹⁹ Carvalho, *op. cit.*, pp. 134-135.

²⁰ Pinciano, *op. cit.*, p. 218.

²¹ Carvalho, *op. cit.*, p. 133.

DISPOSICIÓN

La *dispositio* de la retórica clásica ubicaba las pruebas a lo largo del discurso, se trataba de dar un orden, dentro de apartados, a las ideas y recursos, definir la estructura. Como explica Luisa López Grigera: "La *dispositio*, o en términos modernos la estructura, atiende al orden del discurso, que puede ser natural o artificial; interesa uno u otro orden no tanto por preferencias de época, sino en razón del género".¹ Leemos también en fray Luís de Granada: "La *Disposicion* es el orden, y distribucion de las materias, que muestra lo que, y en donde se ha de colocar."² La *dispositio* poética, en la definición de Carvallo, es el "compartimiento metodo, y orden con que se dispone, y traça lo inuentado que es la materia, porque desta traça y conforme a ella se ordena la forma, que es la principal parte del compuesto, pues le da ser y le conserva en el".³ El autor del *Cisne de Apolo* la clasifica por los dos fines de la poesía - el de dar gusto y el otro de aprovechar. En lo que se refiere a dar gusto, la disposición se dedica a la forma de la poesía que son los versos y las coplas. En esta parte se examina la variedad de las sílabas, las cuestiones del acento y la cantidad, se habla de los versos españoles y sus diferencias entre sí, se mencionan los versos italianos. El segundo diálogo que toca problemas de la disposición, "con que se alcanza el segundo fin, que es aprouechar" incluye aspectos muy diversos. Son las maneras de las poesías entre las que se distingue la narración y el concepto, las formas y estilos que en realidad son los géneros tradicionales (dramático, exagemático y mixto), los métodos para enseñar alguna doctrina, los títulos y nombres que se han de poner a las poesías, la descripción y los métodos que se deben guardar para alcanzar varios fines como persuadir,

¹ Luisa López Grigera, *op. cit.*, p. 23.

² Fray Luís de Granada, *op. cit.*, p. 52.

³ Carvallo, *op. cit.*, p. 166.

consolar, comprobar, etc. Los temas de la variedad métrica del verso español anteriormente fueron desarrollados por autores como Sánchez de Lima y Rengifo, también son tratados por Carvallo en un diálogo particular. La narración y el concepto se manejan recurrentemente en las retóricas y poéticas conocidas. La percepción de los demás temas no sigue el patrón tradicional. Las formas y estilos de las poesías que en el *Cisne de Apolo* aparecen como Dramática, Exagemática y Mixta son en la preceptiva clásica los géneros tradicionales. Pinciano los califica como las “diferencias de los poemas” que son cuatro - épica, trágica, cómica y dithirámbica. Cascales habla de la poesía *in specie* y distingue entre la épica mayor, los poemas menores reducidos a la épica mayor, la tragedia, la comedia y la lírica. La problemática de distintos métodos discursivos que sirven para conseguir diferentes efectos hasta ahora nunca fue incluida en el cuerpo de una poética.

La silva. En la aprobación del padre Calleja, como ya se ha mencionado varias veces, se encuentra un largo pasaje sobre el *Sueño*, que tras revisar la materia del poema, discurre sobre su metro:

El metro es de Sylva, suelta de tassar los consonantes à cierto numero de versos, como el que arbitò el Principe Numen de Don Luis de Góngora en sus Soledades: à cuya imitación, sin duda, se animò en este Sueño la Madre Juana; y si no tan sublime, ninguno, que lo entienda bien, negarà, que buelan ambos por una Esfera misma.⁴

Aquí se establece la relación entre el texto de Sor Juana y las *Soledades* de Góngora, discutida y analizada por muchos estudiosos.⁵ Lo primero que los une es el metro de la silva que se desarrolló en España a principios del siglo XVII. Su principal modelo clásico,

⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas*, p. [28].

⁵ Véase Eunice Joiner Gates, “Reminiscences of Góngora in the Works of sor Juana Inés de la Cruz”, *Publications of Modern Language Assotiation*, 54 (1939), pp. 1041-1058. También las *Notas ilustrativas* de Alfonso Méndez Plancarte. Los cultismos gongorinos fueron examinados por Rosa Perelmuter (*op. cit.*).

la silva latina de Estacio (*Publius Papinius Statius*), imitada por el humanista italiano Angelo Poliziano en versos regulares, cuyas *Silvæ* habían sido publicadas en dos ediciones comentadas (1554 y 1596) por Francisco Sánchez de las Brozas (El Brocense), fue descubierto por Karl Vossler.⁶ El introductor del término *silva* fue posiblemente Jáuregui, traductor de la *Aminta* de Tasso en versos de once y siete sílabas y con un empleo escaso de la rima. También se agregan a la lista las silvas de los *Pastores de Belén*, de Lope de Vega (1611), una poesía de Góngora del año 1612 (*Para un libro de Torres de Prado*) y, por supuesto, sus *Soledades* que salieron un año después. Vossler considera que el madrigal con su mezcla de endecasílabos y heptasílabos de rima libre preparó el camino a la silva y, siguiendo a Schack, supone que la lira, con su forma de la oda horaciana y la combinación de estrofas coordinadas y rimadas de siete y once sílabas, ha contribuido a ello.⁷ Eugenio Asensio incorpora a esta tradición las silvas de Quevedo.⁸ Sin embargo, para muchos poetas y lectores del Siglo de Oro la silva significaba sobre todo la nueva poesía de Góngora.⁹ Elias Rivers lo identifica en la *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa: “Grandes son las contiendas que causó esta novedad entre los poetas de España, contradiciéndola por una parte muchos, como contraria a la claridad elegante, y por otra siguiéndola algunos, como exquisita y adornada de poéticos resplandores”.¹⁰ La extensión y la diversidad eran los elementos nuevos en las silvas de Góngora, lo que causó el rechazo de algunos escritores y humanistas de la época.

⁶ Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941.

⁷ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁸ Eugenio Asensio, “Un Quevedo incógnito: Las “Silvas”, en *Edad de Oro*, vol. 2 (1983), pp. 13-48.

⁹ Elias Rivers, “La problemática silva española”, *Nueva Revista de la Filología Hispánica*, XXXVI - 1 (1988), pp. 249-260.

¹⁰ *Ibid.*, p. 257.

A Góngora se debe, probablemente, la mayor violencia ejercida sobre ese patrón en el siglo XVII. Además de la acumulación de cultismos léxicos y sintácticos, de sus raras fórmulas estilísticas, de la mezcla de estilos y géneros, además, en fin, de otros “versos desiguales” y “consonancias erráticas” – para decirlo con palabras de otra carta de Lope -, las *Soledades* presentaban dos rasgos no menos novedosos y no menos característicos: su longitud y su carácter descriptivo.¹¹

Emilio Díez Echarri proporciona una noticia sobre la silva que procede de una obra de Caramuel, escrita en latín:

Con ello nos da Caramuel la auténtica definición de la Silva, tal como se cultiva modernamente y como la define Martí; es a saber, “cierta poesía no sujeta a las leyes de la estrofa, sino en períodos desiguales... Algo así como una canción libre”. Fuera del autor de la *Rítmica* ningún otro preceptista del Siglo de Oro alude a este clase de composición.¹²

Una poesía sin estrofas organizada en períodos desiguales. Diego Calleja es el único que se refiere a la silva al calificar el *Primero sueño* de Sor Juana. Otros evitan hablar del tema o, como Juan Navarro Vélez, dicen que su “estilo es el mas heroyco, y el mas proprio de el assumpto”. ¿Qué significa en este contexto el “estilo heroico”? En la séptima epístola de su *Philosophía Antigua Poética* dedicada al metro, Pinciano habla del metro italiano:

Y digo que del metro italiano hallo tres modos: el uno es de siete syllabas, que responde a nuestro quebrado, porque nunca se halla que, con otros de su linaje, haga estança de por sí; y continuamente anda mezclado con otros enteros, con quienes hace muchas y vairs especies de estanças (así los italianos dicen las que nosotros coplas). El otro es endecasylabo, o de once syllabas, con el cual el de siete se ayunta muchas veces, como con el castellano de a ocho se ayunta el de cuatro syllabas en la copla que dicen de pie quebrado.¹³

El metro italiano, desde luego, combina versos sueltos de once y siete sílabas. Según Pinciano, cuando los endecasílabos van sueltos, los italianos los llaman versos heroicos: “Sin consonancia, como en el verso suelto, endecasylabo (o de once syllabas) al cual llaman

¹¹ Andrés Sánchez Robayna, “Algo más sobre Góngora y sor Juana”, en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 109-110.

¹² Emilio Díez Echarri, *op. cit.*, p. 258.

¹³ Pinciano, *op. cit.*, pp. 292-293.

heroyco, pienso que por esa razon de ir suelto (así como el exámetro) y porque los italianos tienen más sentido que otra especie de metro”.¹⁴ Pero unas páginas antes de esta definición, Pinciano afirma que los verdaderos versos heroicos son los versos castellanos de doce sílabas y no la nueva influencia de los metros italianos: “Torno, pues, al metro castellano de doce syllabas; a éstos diría yo verso o metro heroico de mejor gana, y con más justa razón, que no al italiano endecasylabo suelto que se ha alzado con nombre de verso heroyco”.¹⁵ Palabras que testimonian una celosa preservación del patrimonio poético nacional con la plena conciencia de los cambios arraigados en la práctica poética de su tiempo. Carvalho, a su vez, distingue entre los versos castellanos que son meramente españoles que no se usan en ninguna otra lengua, como la redondilla, y los versos imitados, entre los que destaca el metro italiano. “El verso Italiano que llaman heroico de eros, que quiere dezir medio Dios, y hombre famoso, y porque en este se suelen contar las cosas diuinas y famosas, por su gravedad se llama heroico. Este deue tener onze syllabas, de las nueve primeras puede tener hasta quatro o cinco largas interpoladas con las breues, y si son mas, hará duro el verso”.¹⁶ Y, para nuestro propósito, “el Italiano quebrado ò heroico menor, consta de siete syllabas dispuestas, las largas, por la orden que en el mayor que acabamos de decir”.¹⁷ A pesar de que en la práctica literaria la silva para finales del siglo XVII ya era un género vastamente desarrollado, nuestras preceptivas, las mismas a las que acudían los lectores de esta poesía, pertenecían a una época anterior, en la que aún se sentaban las bases normativas de los metros castellanos. Como no hay mención más concreta sobre los géneros a los que se aplicaban dichos metros, es difícil afirmar si se referían a las liras, madrigales o la silva. Sin

¹⁴ *Ibid.*, p. 311.

¹⁵ *Ibid.*, p. 290.

¹⁶ Carvalho, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷ *Ibid.*, p. 191.

embargo, esto le permite a Navarro Vélez hablar sobre el “estilo heroico” del *Sueño*. Dentro de la teoría de estilos que incluye tres niveles de lenguaje, considerando la materia que trata, el estilo heroico corresponde al estilo alto o grave o también, como lo llaman algunos, épico. Entonces, el estilo heroico supone que el *Sueño* fue compuesto en versos endecasílabos y heptasílabos sueltos y sin consonancia, que narra las cosas divinas y que está escrito en estilo alto.

La disposición de los poemas del *Segundo volumen* ubica el *Primero Sueño* entre las poesías líricas del libro, es el primer poema que abre esta copiosa sección. Ciertamente, ¿poema lírico o poema heroico? La identificación genérica más concreta aclararía la perspectiva del análisis y las bases teóricas del mismo. No obstante, difícilmente se va a poder dar una respuesta definitiva, antes que nada porque desde la Edad Media se ha observado en las obras literarias el fenómeno de la contaminación de los géneros.

En lo que llevo dicho queda claro que las conocidas y socorridas denominaciones de los géneros dramático, épico y lírico no son aplicables al estudio de la literatura medieval si antes no se ha considerado el proceso que desde su origen han sufrido hasta la época medieval. [...] Hay que tener en cuenta que con frecuencia las obras medievales pueden participar en varias de estas modalidades sin que por ello se rompa su unidad y queden sin justificación genérica. La contaminación (llamamos así a una situación creadora que combina procedimientos diversos que en obras anteriores habían tenido un uso determinado en un grupo genérico y que cambian su sentido y función) es un procedimiento innovador y positivo que puede enriquecer una obra y desviar el equilibrio formulístico de un grupo genérico hacia la creación de obras de primera categoría y hacia la constitución de otros.¹⁸

Dicha contaminación no sólo enriquece el *Primero Sueño* sino también lo convierte en un reto de la literatura barroca del siglo XVII.

¹⁸ Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 24.

El título. El título es el nombre que se pone a la obra para que sea reconocida. Los títulos, explica el autor del *Cisne de Apolo*,

se han de tomar del nombre o sobren[*m*]bre de la principal persona de que se trata como el Eneyda de Eneas, La austriaca de don Juan de Austria. O se han de tomar del lugar donde ha sucedido lo que se escribe, como la Araucana, Arcadía, Mexicana. O de los propios hechos, como libertad de España, que de otro modo no puede venir bien el sobrescripto”.¹⁹

¿Dónde tomaron lugar las célebres ficciones de Sor Juana? En el sueño. Pero no es la palabra *sueño* lo que provocó la discusión entre los críticos, sino el adjetivo *primero* y la coletilla que le sigue: “Primero sueño que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. Las *Notas ilustrativas* de Méndez Plancarte empiezan con la interpretación del título del poema: “cfr. *Soledad Primera y Soledad Segunda*, de Góngora ¿Sería tal adjetivo de Sor Juana, que planeara otros? En la Respuesta a Sor Filotea, sólo escribe: “un papelillo que llaman el *Sueño*...”²⁰ Antonio Alatorre en sus *Notas al Primero Sueño de Sor Juana* discute esta propuesta: “Ella lo intituló así no porque planeara escribir un “segundo Sueño”, sino porque *Primero Sueño* hace pensar en *Primera Soledad* (tal como *Los empeños de una casa* hace pensar en *Los empeños de un acaso*): Sor Juana quiso anunciar, en el título mismo, que la competencia no era esta vez con Pérez de Montoro o con Polo de Medina, sino con el gigante de la Poesía.”²¹ Las herramientas que propone la teoría de la imitación incluye distintas manipulaciones con el título. Así, una de las silvas más radicalmente gongorinas pertenece a Agustín de Salazar y Torres y lleva el título de la *Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora*. En este contexto es más que fundamentada la interpretación de Antonio Alatorre.

¹⁹ Carvallo, *op. cit.*, p. 56.

²⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I, p. 581.

²¹ Antonio Alatorre, “Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana”, p. 380.

Métodos discursivos. Un gran apartado del *Cisne de Apolo* está dedicado a los distintos métodos discursivos que tiene que manejar el autor para conseguir los efectos necesarios. Explica Carvallo, que el “método” es un nombre griego y significa “razón, modo, manera, estilo o arte” y, según Quintiliano, sirve para componer y enseñar las artes. La clasificación de los métodos se puede dividir en el método de composición, el método de resolución, el método de definición y el método arbitraria.

Metodo de composicion es, quando començamos de las cosas minimas y faciles, y procedemos a las dificultosas, como para enseñar la Gramatica se començara de las letras de que se hazen las diciones, como hizo Sanchez en su arte. Metodo de resolucion es al contrario desta, porque se comienza por el fin, y después proseguimos aquellas cosas que para alcançallo son necesarias, como es lo que vamos tratando, que diximos al principio, que el fin de la Poesia es dar contento y causar provecho, y después vamos continuando todo lo q[ue] es menester para alcanzarlo. El Metodo de diffinicion comienza diffiniendo la cosa de que ha de tratar, y explicando sus partes de la diffinicion viene a decir todo lo tocante a la materia. Metodo arbitraria es aquella en la qual el autor no guarda la forma acostumbrada, teniendo respecto a las circunstancias de persona, tiempo, y lugar, o cosa, y aun cualquiera destes Metodos puede y suele seguir el Poeta, de ordinario sigue la arbitraria, teniendo consideración a estas circunstancias con suyo estilo viene a alcançar el fin deste arte significado por el Cisne.²²

Sor Juana en el *Primero sueño* recurre asiduamente al siguiente método: ella anuncia primero una idea y después la plasma en una compleja estructura metafórica, es decir, utiliza el método de resolución. En el siguiente fragmento de *El sueño* se describe el final de la somnolencia y la llegada del sueño. Tras la digestión, según la tradición filosófica medieval, el estómago envía al cerebro vapores húmedos:

con ellos, no solo no empañaba
 Los Simulacros, que la Estimativa
 Diò à la Imaginativa,
 Y aquesta, por custodia mas segura,
 En forma ya mas pura,

²² Carvallo, *op. cit.*, p. 37.

Entregò à la Memoria, que officiosa
 Gravò tenaz, y guarda cuydadosa;
 Sino que daban à la Fantasia
 Lugar, de que formasse
 Imagenes diversas
 (Versos 257-266)

Metafóricamente en el poema se describe cómo se dan en el hombre la percepción y comprensión de diferentes objetos e ideas. Primero aparece la percepción de la imagen del objeto, luego la imaginación se apodera de esta imagen, la cual la envía imperceptiblemente a la memoria, pero al mismo tiempo y a partir de ella, la fantasía forma diferentes conceptos, interpretándolos independientemente y proporcionándoles significados propios. Así, Sor Juana expone lacónicamente la esencia del sutil proceso, para después comenzar la exposición metafórica y analógica:

y del modo,
 Que en tersa superficie, que de Faro,
 Cristalino portento, assylo raro
 Fue, en distancia longissima se vian
 (Sin que esta le estorvasse)
 Del Reyno casi de Neptuno todo,
 Las que distantes le surcaban Naves,
 Viendose claramente
 En su azogada Luna,
 El numero, el tamaño, y la fortuna,
 Que en la instable campaña, transparente
 Arresgadas tenian,
 Mientras aguas, y vientos dividian
 Sus velas leves, y sus quillas graves:
 (Versos 267-279)

La esencia de la cita comprende lo siguiente: igual que “en tersa superficie, que de Faro, cristalino portento, assylo raro fue” se reflejaban los barcos que surcaban las olas de todo el reino de Neptuno, es decir, todo el océano, y ella, la fantasía, copiaba la imagen de todas las cosas y el pincel invisible formaba de todos los colores posibles las figuras que después mostraba al alma. Es decir, del mismo modo que en el espejo del Faro se reflejaban todos

los barcos del mar, también la percepción humana copiaba la imagen de todas las cosas. En un primer momento, nos encontramos con una comparación prolija y voluminosa por su profundidad literaria, pero al mismo tiempo es necesario poner atención a dos importantes momentos del texto, no del todo comprensibles. En primer lugar qué significa “de Faro cristalino portento”, e incluso después de comprender que éste es una de las siete maravillas del mundo, el Faro de Alejandría, guarda un secreto: por qué en el texto se necesitó precisamente una referencia a él. El caso es que el Faro de Faros era el símbolo de Alejandría, fundada según la tradición en el año 332 antes de nuestra era por Alejandro Magno. Con su luz este faro no sólo iluminaba la ruta de los barcos que llegaban al puerto de la ciudad, sino que también se le consideraba fuego sagrado que dirigía las almas de los hombres hacia las puertas de la gran escuela de la sabiduría, la biblioteca alejandrina. En la biblioteca de Alejandría se reunían los pergaminos de todo el mundo y se conservaban cientos de millares de ejemplares únicos en varias decenas de idiomas. En Alejandría también se encontraba otra importante institución científica que llevaba el nombre de *Museion*, el templo en honor de las musas. Todo esto convierte a “de Faro cristalino portento” en símbolo. Entonces la comparación se hace estructuralmente más “voluminosa”. Del mismo modo que en el espejo gigante del Faro en una distancia fantástica se reflejaban todos los barcos que surcaban las olas del océano, la biblioteca de Alejandría era la morada de toda la sabiduría humana y divina, depositaria de los únicos saberes sagrados. Asimismo, la fantasía aspira a abarcar toda la esencia, y la razón humana aspira a la comprensión de todas las cosas, ideas y conceptos para luego dirigirlos a su alma.

Por otro lado, y se trata de otra parte oscura de este fragmento del poema, si en la primera parte de la comparación tenemos tan sólo un predicado, en la segunda parte hay tres, y en ellos diferentes sujetos. Es más, estos sujetos son implícitos.

Assi ella sossegada, iba copiando
 Las Imagenes todas de las cosas,
 Y el pincel invisible iba formando
 De mentales, sin luz, siempre vistosas
 Colores, las figuras,
 No solo ya de todas las criaturas
 Sublunares; mas aun tambien de aquellas,
 Que intelectuales, claras son Estrellas,
 Y en el modo possible,
 Que concebirse puede lo invisible,
 En si mañosa las representaba,
 Y al Alma las mostraba
 (Versos 280-291)

Para poder estructurar las relaciones lógicas entre los predicados es necesario dirigirse al fragmento precedente que anuncia esta construcción retórica compleja, donde literalmente se expone el proceso que aquí está descrito metafóricamente. Entonces se aclara que el sujeto omitido es la imaginación y el “pincel invisible” es la fantasía, que tiene el don de interpretar esas imágenes de las cosas e ideas que hereda de la imaginación. En resumen, en el texto se construye una estructura de tres grados, cuyos tres miembros se correlacionan de diferente manera. La exposición lacónica de las ideas anuncia su significado metafórico en la comparación detallada, al mismo tiempo se duplica en la segunda parte de la comparación y sin ella es imposible reestablecer sus relaciones internas lógicas.

Más adelante, Sor Juana, reconociendo su cobardía, lo anuncia con las siguientes palabras:

Estos, pues, grados discurrir queria
 Vnas vezes; pero otras dissentia,

Excesivo juzgando atrevimiento
 El discurrirlo todo,
 (Versos 704-707)

y más adelante el texto demuestra un ejemplo refinado de anáfora que después se convierte en paralelismo, recurso, que con su expresividad multisignificativa permite a la autora de una manera especial valorar el misterio y la incomprensibilidad del Universo. El episodio se organiza de la siguiente manera: se introduce en el texto la enunciación, que resume la idea general –

Quien aun la mas pequeña,
 Aun la mas facil parte no entendia
 De los mas manuales
 Efectos naturales;
 (Versos 798-711)

Más adelante la segunda y tercera vez el mismo pronombre anafórico *quien* limita entre ellos dos metáforas continuadas (alegorías), a las que preceden la descripción concreta de la esencia de cada una de ellas: en el primer fragmento se habla de lo siguiente: “Quien de la Fuente no alcanzò risueña / El ignorado modo, / Con que el curso dirige cristalino” (versos 712-714), en el segundo – “Quien de la breve flor aun no sabìa, / Por què eburnea figura / Circunscribe su fragil hermosura” (versos 730-732). Tras estas palabras están las alegorías, formadas por unos enfoques característicos que nos permiten detectarlas. En el primer caso nos encontramos con el mito del secuestro de Prosérpina a manos de Plutón, en el segundo - con el mito sobre la muerte de Adonis.

El mito de Prosérpina se determina por lo siguiente: al principio se habla de que el arroyo en el paso de su camino realiza la siguiente trayectoria:

Los horrorosos senos
 De Pluton, las cavernas pavorosas
 Del abismo tremendo,
 Las campañas hermosas,
 Los Eliseos amenos
 (Versos 716-720)

Y este reino de Plutón es “Thalamos ya de su triforme Esposa”. Prosérpina se llama triforme porque significaba tres cosas: las simientes o mieses; la Luna; y la reina de los infiernos. Precisamente el paso del movimiento y la curiosidad de este arroyo permitió a la madre, Ceres, recobrar a su hija:

Vtil curiosidad, aunque prolixa,
 Que de su no cobrada bella hija
 Noticia cierta diò à la rubia Diosa,
 Quando montes, y selvas trastornando,
 Quando prados, y bosques inquiriendo,
 Su vida iba buscando,
 Y del dolor su vida iba perdiendo
 (Versos 723-729)

La incógnita mitológica también es evidente. Ceres andaba días y noches buscando a su hija, al fin llegó a una fuente llamada Ciane, donde estaba una ninfa del mismo nombre, la cual, aunque no podía hablar por estar convertida en agua, le mostró por señas todo lo sucedido a su hija y el lugar donde se sumía. También en otro tiempo, Aretusa, otra ninfa, sacó la cabeza debajo del agua, y dijo: “Huelga ya, Ceres, y no quieras hacer tanto mal a la tierra que no tiene culpa, que yo ahora ando por muchos lugares, a veces debajo de la tierra, a veces sobre ella; cuando corro so la tierra, veo en infierno a Prosérpina, tu hija, la cual

aunque por ella estás triste, está alegre y se goza, porque es reina de los infiernos y mujer de Plutón”. Gracias a estas ninfas, convertidas en arroyo, Ceres pudo encontrar a su hija.²³

Más difícil de comprender es la segunda alegoría. En sus comentarios sobre el poema Alfonso Méndez Plancarte o José Carlos González Boixo,²⁴ entre otros, hablan de que por lo visto bajo la flor Sor Juana sobreentiende la azucena. Las siguientes palabras se convierten en el momento clave para la interpretación de este fragmento: “que -roto del capullo el blanco sello- / de dulce herida de la cipria diosa / los despojos ostenta jactanciosa”. Boixo los entiende como los despojos de la sangre de Venus, pero en realidad aquí se habla de que esta herida es dulce en la cipria diosa, porque se trata de la herida de Adonis, que murió cazando al jabalí. Más adelante continua la conclusión:

Si ya el que la colora
Candor al Alva, purpura al Aurora,
No le vsurpò, y mezclado
Purpureo es Ampo, Rosicler nevado
(Versos 745-748)

Se considera que de la sangre que se derramó de la herida de Adonis, las rosas que antes eran blancas, adquirieron un color púrpura, y eso confirma aun más que no se trata de la azucena sino de la rosa y del mismo mito de Adonis. Se sabe también que la rosa se asocia a Venus, ya que tanto tras su propia belleza, como tras su hermosa flor se esconden agudas espinas, y Sor Juana la llama “la breve flor” ya que la rosa mantiene su belleza durante muy poco tiempo, igual que la exuberancia, que se atribuye a Venus, muy pronto sacia y cansa.

²³ Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta, donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos studios. Con el origen de los idolos, o dioses de la gentilidad. Es materia muy necessaria para entender poetas, y historiadores*, Alcalá de Henares, Por Andres Sanchez de Ezpeleta, 1611.

²⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1997.

Ambos mitos trágicos, así como los rituales existentes al lado de ellos, reflejan un ciclo de marchitamiento y renacimiento de la flora. En una y otra variante la diosa deplora la pérdida de su ser amado que personifica la flora (ante todo cereales), que muere en invierno y renace en primavera. Sor Juana realiza el siguiente procedimiento: primero anuncia que la razón humana es demasiado débil para comprender los misterios de la Naturaleza; después pasa a un nivel más concreto y dice que no es capaz de llegar incluso a algo tan sencillo como el movimiento de un arroyo o la forma de una flor. A primera vista todo está dicho, pero Sor Juana va más allá y traslada el problema a un plano metafórico interpretando estos dos conceptos bajo los términos de dos diferentes mitos, es decir el mito de Prosérpina y el de Adonis. Las dos leyendas, aparte de su significado literal, conllevan también alguna información metafísica que finalmente resulta ser sinonímica. En el poema la misma idea se interpreta de dos formas diferentes, tras el concepto de movimiento del arroyo y la forma de la flor aparece la concepción del paso general de la naturaleza que se expresa con el marchitamiento y el renacimiento de la flora.

Tomás de Aquino en su *Summa Theologica* señala: “Nihil est quod occulte in aliquo loco sacrae Scripturae tradatur, quod alibi non manifeste exponatur” (*Summa theologica*, I, qu. 1, art. 9). “No hay nada que se transmita en algún lugar de la Sagrada Escritura de forma oculta que no sea formulado en otro lugar claramente”. El sentido de esta observación se reduce a que cada alegoría debe ser probada por algún lugar paralelo que admite lectura literal.²⁵ En el siglo XVIII el filólogo y teólogo alemán Georg Friedrich Meier fue uno de los primeros que dio la característica formal de la función de lugares paralelos. “Los lugares paralelos son tales oraciones o partes de oraciones que poseen analogía con el texto. Se parecen al texto con sus palabras (*parallelismus verbalis*), con su

²⁵ Traduzco por: Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 81

sentido y significación (parallelismus realis) o con las dos cosas juntas (parallelismus mixtus)”.²⁶ Para la lectura de Sor Juana el lugar paralelo con frecuencia se convierte en uno de los recursos principales para acercarse a la intención de la autora.

²⁶ Traduzco por: Peter Szondi, *Introduction to Literary Hermeneutics*, Cambridge University Press, 1994.

ELOCUCIÓN

La *elocutio* de las retóricas clásicas generalmente se ajusta a un esquema que empieza con la teoría de estilos (alto, mediano y bajo), pasa por las virtudes de la elocución (pureza y claridad), se detiene en la cuestión del ornato que incluye los tropos (normalmente son metáfora, metonimia, sinécdoque, alegoría e ironía) y las figuras que se distribuyen entre las figuras de elocución y de pensamiento, después le sigue un apartado que se dedica a la composición y termina con lo apto: el decoro.¹ En definición de fray Luis de Granada la "*elocución* es un buen acomodamiento de las palabras proporcionadas, para decir las cosas, y sentencias inventadas".² A pesar de que a lo largo de su historia la retórica se vio reducida casi exclusivamente a la elocución y ésta última al mero tratado de tropos y figuras, ni todo el arte de la retórica sólo es eso, ni la elocución lo es tampoco. Como explica Luisa López Grigera:

La elocutio es capítulo fundamental. Cuando en la segunda mitad del XVI se produjo la escisión de la vieja Retórica por influjo de Petrus Ramus la invención y la disposición pasaron a formar parte de la Dialéctica, mientras que a la Retórica sólo le quedó el capítulo de la elocución como su único ámbito. Ese hecho convirtió a nuestra disciplina en sólo un catálogo de tropos y figuras, es decir, en un arte de adornar el estilo, en lugar de lo que había sido por varios siglos: el arte de buscar y organizar temas y argumentos, y ponerlos luego en una lengua. Por eso es frecuente ver algunos autodenominados análisis retóricos que no son más que un estudio de cierto tropo, o figura; sin embargo el verdadero estudio retórico elocutivo debe empezar por la consideración de las virtudes de la elocución, que son la pureza y la claridad.³

De una manera similar a la antigua tradición retórica lo percibimos también en Carvallo, quien en el *Diálogo cuarto, de el decoro que se deve guardar en la poesía de la vena, y furor poético*, es decir, un capítulo sobre la *elocutio*, divide su objeto entre el "decoro que

¹ Luisa López Grigera, *op. cit.*, p. 19.

² Fray Luís de Granada, *op. cit.*, p. 52.

³ Luisa López Grigera, *op. cit.*, pp. 23-24.

se ha de guardar a toda la obra" o la teoría de estilos; el "decoro que se debe guardar a las cosas", donde se considera que los versos y coplas tienen que ser conformes a su materia; "el decoro de los vocablos", que trata sobre los vocablos, barbarismos, solecismos y la invención de nuevas palabras; "la dignidad del verso" o los tropos y figuras de los vocablos; el "decoro que se debe guardar en el pronunciar y el escribir", es decir, las reglas de la puntuación; la imitación y, por último, una gran sección dedicada a la vena y la natural inclinación que ha de tener el poeta. Las cuestiones de la importancia y la adecuada elección de la silva como forma métrica para el *Primero sueño* y el estilo heroico del poema ya las he tocado en el capítulo sobre la disposición, tampoco me propongo desarrollar aquí el problema del uso de vocablos que en parte ya fue estudiada por Rosa Perelmuter. Sobre la imitación que se entiende como un instrumento que ayuda y favorece al arte existe un maravilloso trabajo de Georgina Sabat de Rivers que ha estudiado las tradiciones temáticas más importantes que se descubren en el poema de Sor Juana, repasando los tópicos que se han manejado desde el *Somnium Scipionis* hasta el Siglo de Oro.⁴ Anteriormente este camino fue recorrido por Alfonso Méndez Plancarte en

⁴ Los tópicos, analizados por Sabat, se distribuyen entre los tópicos poéticos y científicos. Los tópicos **poéticos** se dividen en **renacentistas** (el sueño, la noche, las estrellas, el "can dormido", las aves nocturnas, el águila, los "mudos peces", los animales salvajes: el ciervo (Acteón) y el león, el cazador experto, el ladrón y el amante como personajes de la noche, el sol, "planta fogoso", la "pobre barquilla" y sirtes, las flores: la azucena y la rosa; el magisterio de la rosa, el maquillaje en la mujer, el "azul dorado" del cielo, el silencio: Harpócrates), **mitológicos** (la diosa triple: la Luna; Nictimene: la lechuza; el árbol de Minerva, el olivo; las tres doncellas tebanas, hijas de Minias; Ascálafo, el buho y "ministerio de Plutón"; Alcione; Acteón, el ciervo; el ave de Júpiter: el águila; Morfeo, dios de los ensueños, hijo de la Noche y del Sueño; el Olimpo; Júpiter Tonante, poseedor del rayo; Alcedes o Hércules, poseedor de la clava; Apolo, el Sol; Apolo, dios de la medicina; Ícaro; Tetis, madre de las aguas y de las algas; Aretusa: las fuentes; Plutón; los Campos Eliseos; Ceres; Proserpina; Venus, la "Cipria Diosa"; Atlante y Alcides, prototipos de fuerza sobrehumana; Faetón; Venus, lucero matutino; Aurora, esposa de Titón; La Fama (en relación con Faetón), **religiosos** (la torre de Babel (Génesis, X, 4-9); Nabucodonosor y la estatua que soñó (Daniel, II, 31-33); el "Ángel fuerte que bajaba del cielo" (¿Apocalipsis? nota de Méndez Plancarte a los versos 680 y ss); Dios el Creador, "Eterno Autor") e **histórico-legendarios** (el Faro de Alejandría, las Pirámides de Egipto, los Ptolomeos, Homero, Aquiles y Ulises, Galeno y los Médicos). Los tópicos **científicos** se distribuyen entre los **fisio-psicológicos** (conocimiento intuitivo: Platón; conocimiento discursivo, diez categorías: Aristóteles; sentidos interiores: estimativa, imaginativa, memoria, fantasía; los cuatro humores: sangre, flema, cólera, melancolía; las tres potencias del alma: entendimiento, memoria, voluntad; el

sus *Notas ilustrativas* al *Sueño*. Como subraya Sabat, "Sor Juana Inés de la Cruz ha resumido las ideas que se desprendían del tema del sueño, tal como se habían utilizado antes de ella, las lleva a sus últimas consecuencias y aún más allá."⁵ Así, resume Carvallo - los autores "cansados con los preceptos de la arte se ayudan de los buenos y famosos Poetas que han precedido, apoyando sus obras con las dellos".⁶ Del *furor poético* hablaré en un capítulo aparte, por el momento me ocuparé de las partes que pertenecen propiamente a la elocución entendida en términos de la retórica clásica que son los tropos y las figuras retóricas y la puntuación.

Historia de la lectura del *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz

Nebrija no trata directamente la cuestión de la puntuación en la *Gramática de la lengua castellana* ni tampoco en las *Reglas de orthographía*, pero el libro cuarto de su *Gramática*, intitulado "Que es de Sintaxi y orden de las diez partes de oración" termina con un breve tratado sobre las figuras retóricas y todas sus variedades. Así, desde la tradición clásica, heredada en el Renacimiento, la Gramática estudiaba la sintáxis que incluía las figuras de orden y a veces algunos tropos, y la sintaxis de la oración simple y compuesta vista desde la perspectiva del estilo se incluía en la Retórica. La oración con que se ejemplificaba en Gramática era un esquema ideal: sujeto, verbo, complementos.

corazón; las arterias; el pulmón; el húmedo radical; el estómago; el cerebro), **astrológicos** (astrología natural: astronomía; astrología judicial: astrología; universo ptolemaico: la esfera, cuerpos celestiales), **de física e historia natural** (los cuatro elementos, los minerales, los vegetales, los animales, el hombre, los cinco sentidos, la linterna mágica, deslumbramiento de los ojos), **jurídicos** (oficio de reinar; lenguaje jurídico aplicado a "robos del calor nativo" y a la distribución de la luz del sol; consejos a seguir ante errores públicos, como el de Faetón) y **de música** ("Pautar al cielo la cerúlea plana" (v. 949).

⁵ Georgina Sabat de Rivers, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, p. 54.

⁶ Carvallo, *op. cit.*, p. 172.

La oración viva, la del habla, la de los textos escritos, esa se estudiaba en la *elocutio* retórica.⁷ Es una antigua tradición percibir la puntuación estrechamente ligada con los tropos y figuras a través de la división de la oración compuesta en períodos.

La organización de una obra literaria se basa en la división en apartados (segmentos), aplicando el principio de la total solidaridad de las partes que se justifica no únicamente por la lógica analítica sino también por la misma concepción del lenguaje poético. Según Pinciano y toda la tradición aristotélica, la “oración, lenguaje o plática poética, [...] toda consta de cinco partes: de letras, sílabas, vocablos, frasis, géneros por otro nombre estilos y caracteres”.⁸ Francisco Cascales las denomina “partes de la dición”.⁹ Dentro de esta cadena la frase poética corresponde a un segmento semántico acabado. Procede Fadrique de tal manera:

Dicho habemos de las letras, sílabas y vocablos como parte que componen la oración; agora resta decir de la cantidad, cualidad y grados della.

De la cantidad digo, primero universalmente, que, según ella, es el poema o oración breve, como una epigrama, o larga, como una épica. Y en este modo hay muchas diferencias; pero, tomando a la oración más particularmente, digo que se divide en período o cláusula, en colo o en miembro, en coma o semicírculo. Desta manera que, de adonde comienza a donde acaba la sentencia, se dice cláusula o período; y se nota y señala con un punto debajo de la última letra. Adonde no se acaba período y hay un descanso notable, se dice colo o miembro; y nótese con dos puntos pequeños a la letra última, uno arriba y otro abajo. Adonde hay un descansillo breve, se dice coma o semicírculo; y nótese con un circulillo debajo de la última letra. Quiero decir un ejemplo para que sea esto más fácil, y sea éste: “Es útil y necessaria la arte que enseña a la gente virtud”. Al “útil”, hay un descansillo; a “la arte”, un descanso mayor; a “virtud”, le hay perfecto y acabado. De manera que, justamente, se dirá período a do está esta “virtud”, y se pondrá colo adonde “arte”, y coma adonde el “útil”. [...]

Vamos a la cualidad que se dice frasis. Frasis se dice la oración que es propria, impropria, clara o oscura, patria o peregrina, cortesana o rústica; y así de otras muchas maneras, como después se verá. De que dicha frasis es como cualidad u condición de la oración.¹⁰

⁷ Luisa López Grigera, *op. cit.*, p. 86.

⁸ Pinciano, *op. cit.*, pp. 227-228.

⁹ Cascales, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰ Pinciano, *op. cit.*, pp. 248-249.

La frase poética no tiene límite en cuanto a la cantidad de vocablos. Por una parte, el discurso poético se compone de una secuencia de *oraciones* definidas como “período o cláusula” que contienen una *sentencia* y son restringidas por un punto. Y por otra, la división interna de los períodos se marca con otros signos de puntuación. Pinciano destaca, además del punto, dos puntos y la coma que definen, según la nomenclatura usada por el autor de la *Philosophía Antigua Poética*, los miembros donde termina una parte de la sentencia y los semicírculos. Teniendo en cuenta estas reglas básicas, la modernización de la puntuación si bien “aclara no pocos rasgos”, también reestructura el cuerpo del texto que puede conducir a la modificación de las *sentencias*. La puntuación resulta ser una de las características estratégicas del discurso ya que marca esenciales pautas retóricas y las fronteras significativas del texto.

La investigación de Juan Martínez Marín de la Universidad de Granada revela como a partir de la primera mitad del siglo XVI en la puntuación del español se manifiestan tendencias estandarizadoras.¹¹ El uso de la coma se consolida durante el siglo XVI y sobre todo durante el XVII y se extiende para la separación de los miembros de una enumeración, la aposición, la aclaración, la marcación de apelativo, la indicación de relativo explicativo, también puede marcar el elemento modalizador. El punto y coma a partir del siglo XVII se emplea "delante de secuencias introducidas por conjunciones como *pero, mas, pues, etc.*, que expresan en el texto contenidos característicos ("contraposición", "explicación", "oposición", etc.)".¹² Dos puntos también tienen varias funciones, en primer lugar es un separador de miembros de cláusula, el marcador de final

¹¹ Juan Martínez Marín, "La estandarización de la puntuación en español: siglos XV-XVII", en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía lingüística. Nebrija V Centenario 1492-1992*, vol. III, Universidad de Murcia, 1994, pp. 445-447.

¹² *Ibid.*, p. 447.

de cláusula, aunque también puede indicar la aposición. A partir de un cierto momento, sobre todo en los textos del siglo XVII se generaliza el uso de paréntesis.

Tal como he señalado en el principio, en el *Cisne de Apolo* también se subraya la necesidad de puntuar los textos adecuadamente para saber leer, entender y pronunciar la poesía y para darle el sentido que le conviene:

Cada verso ha de ponerse en vn renglon y no mas. Todos los principios de coplas, todas sus muda[n]ças y bueltas, y todo los principios de clausula. Todos los nombres propios, y conombres, y la cosa de quien principalmente se trata, se ha de escriuir con letra grande al principio, que llaman mayuscula, y todos los versos pueden si quieren començallos tambien con ella. Sie[m]pre que se acabare clausula co[n] perfecto sentido, que llaman periodo, se ha de poner vn punto redondo desta manera. Todas las vezes que se acaba oracio[n], y gramaticalmente, ay, ò puede auer verbo, y ante toda conjuncion, o relatiuo, ha de auer vna coma desta forma , Quando el periodo y clausula, se diuide en dos partes, quedando sentido de la primera pendiente para la segunda, se pone esta señal de dos puntos : que llaman collo, q[ue] quiere dezir miembro del periodo. Las exclamaciones, admiraciones, y sus pensiones se señalan con esta señal ! La parentesis es quando entre lo que vamos diziendo se meten algunas palabras de diferente sentido, las quales se han de meter en medio destas dos comas () como este breue exemplo declara. Vengança (dixo) pedimos. Donde entre vengança y el pedimos, que hazen vn sentido, se encaxa el, dixo, que es diferente. La interrogacion, ò pregunta se acaba con esta señal ?¹³

Carvallo amplía el juego de los signos de puntuación mencionados por Pinciano con el signo de exclamación, paréntesis y el signo de interrogación. Como se ve en la cita, el punto se pone donde termina el período o la cláusula que debe contener el perfecto sentido; los dos puntos marcan las partes de un período, cuando el sentido de la primera parte queda pendiente de la segunda y estas partes se llaman miembros del período; la coma se pone ante toda conjunción o relativo y también separa oraciones gramaticales que contienen o suponen un verbo. Los signos de exclamación y de interrogación no presentan mayor diferencia en el uso con la costumbre actual. También en Carvallo se encuentra la importante definición del uso de las mayúsculas en un texto poético. Las palabras que requieren ser escritas con la letra grande son todos los nombres propios, los

¹³ Carvallo, *op. cit.*, pp. 163-165.

conombres y el objeto del que principalmente se trata, es decir, la palabra con mayúscula indica el sujeto de la cláusula y cada miembro del período y subraya todo lo importante de lo que se habla en esta parte del texto.

No encontramos en Pinciano y tampoco en Carvallo la descripción del uso del punto y coma, y es que apenas en la segunda mitad del siglo XVI es cuando este signo empieza a aparecer en las ediciones castellanas impresas en la Península pero su generalización se dio durante el siglo XVII.¹⁴ Ramón Santiago razona sobre la justificación teórica de la diferencia de función de punto y coma y dos puntos en el siglo XVII, mencionando las formulaciones de Juan Bautista de Morales que en las *Pronunciaciones generales de Lenguas* (1623) dice que los dos puntos sirven "para dividir las principales partes de la oración, donde parece que se haze alguna pausa y que por alguna parte queda el sentido suspenso", a diferencia del punto y coma que "suele ponerse donde parecería poco la coma, y también se usa para dividir cosas contrarias, como dar vida; o matar, nacer; o morir etc.". Diversos autores, según Santiago, tienen en cuenta a la vez los dos rasgos característicos del uso del punto y coma, señalado por Morales, y el segundo parece ser el más repetido, descrito posteriormente por la Academia: "se usa para dar a entender en la oración la implicación y contrariedad de las cosas que se refieren o que son entre sí diversas". (*Diccionario*, 1726)¹⁵ Por otra parte, la función de la coma es tratada con muchos más detalles en las Ortografías del siglo XVII.

¹⁴ Ramón Santiago, "Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII", en José Manuel Blecua, Juan Gutiérrez, Lidia Sala (eds), *Estudios de Grafemática en el dominio hispano*, Ediciones Universidad Salamanca, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1998, pp. 255-258.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 261-262.

Entre las particularidades de uso que se le asignan, se recogen la de figurar antes del relativo y de la conjunción copulativa o disyuntiva.¹⁶

Es importante destacar que en las formulaciones del *Diccionario* de la Academia la puntuación sirve "para la mejor inteligencia y divisiones de las palabras y cláusulas" y que siguiendo esta línea, en la primera edición de la *Orthographía* (1741) se señala que los signos de puntuación "no sólo indican la división de la cláusula; sino el sentido de ella".

Los signos de puntuación que aparecen en las antiguas impresiones del *Primero sueño* son el punto, los dos puntos, el punto y coma, la coma, el signo de admiración, el signo de interrogación y el paréntesis. En las *Notas sobre la puntuación* intenté marcar el uso específico de algunos de estos signos, todos los cuales encajan perfectamente en el esquema totalizador de la época. Los conocimientos obtenidos de los manuales teóricos que precisan el uso concreto de los signos de puntuación y su papel en la aclaración del sentido del texto, se aplican en la práctica de la lectura del poema. En el siglo XVII el proceso de edición de una obra siempre terminaba en las manos de un corrector que, según las observaciones de D.W. Cruickshank y Trevor Dadson tenía que seguir los procedimientos de corrección de pruebas bien establecidos. Gonzalo de Ayala, corrector en la imprenta de Luis Sánchez, impresor del rey, en su *Apología de la imprenta* (1619) resalta que el corrector tenía que saber de gramática, ortografía, puntuación, colocación de acentos, tener noticia de las ciencias y buenas letras, en fin, estar familiarizado con el asunto del libro. Cualquier defecto del texto corría por su cuenta.¹⁷ Es la "naturaleza y el alcance de la corrección de pruebas en España", en palabras de Trevor J. Dadson, lo que

¹⁶ *Ibid.*, p. 263.

¹⁷ Trevor J. Dadson, "El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII", en *El Crotalón. Anuario de Filología Española I*, Madrid, El Crotalón, 1984, p. 1057.

desempeña el papel clave en la historia de las distintas impresiones del famoso texto de Sor Juana. Las oscilaciones en la puntuación del *Primero sueño* y en el uso de las mayúsculas de una edición a otra muestran, por un lado, que el proceso de la *estandarización* aún no se ha terminado para finales del siglo XVII, pero por otro, las múltiples posibilidades de lectura e interpretación de los mismos pasajes del texto. Ante nuestros ojos está la historia del acercamiento a un poema lleno de dificultades retóricas que presentaba obstáculos tanto para los lectores contemporáneos a este texto como para nosotros. La absoluta mayoría de las discrepancias entre las antiguas impresiones del *Segundo volumen de las obras de Sor Juana* se relacionan con los cambios en puntuación y el uso de la mayúscula, lo que refleja las múltiples dudas sobre la lectura correcta del poema - la división del texto en fragmentos semánticos acabados y la definición del sujeto o del tema principal de cada cláusula o miembro del período. Las ediciones modernas del *Primero sueño* sólo continúan esta ardua tarea.

El sutil velo de la imagen

Entre las aprobaciones al *Segundo Volumen de las Obras de Sor Juana* se encuentra una que pertenece a Fray Gaspar Franco de Ulloa de la Orden de Nuestra Señora del Carmen que elogia el *Sueño* de esta manera:

Aquí miro a vna Muger, que sin aver cursado las Escuelas, sin aver tenido maestros mas excelentes, que su Ingenio mismo (Elogio el mayor, que se dize del mismo Augustino siempre Grande) provoca al desafio, y canta la Victoria en la Palestra Literaria, no á vno, sino á dos Gigantes (que no se puede dudar, que lo son) el vno en la Oratoria, y en la Poësia el otro, con tal valentia de Ingenio, que al primero le concluye con evidencia, y al segundo le excede sin controversia, y en los desvarios de vn Sueño junta tanta variedad de especies, que no ay linea, en que no juegue las armas de la erudicion, y todas las Ciencias con tal destreza, que el que no

estuviere muy en ellas, no podrá entender lo sublime de sus conceptos: De manera, que podemos dezir, que sabe mas durmiendo esta Virgen prudente, que muchos Doctos despiertos.

Aquí el padre Gaspar Franco coloca a Sor Juana en la cumbre de las artes retórica y poética, ya que su destreza supera a Cicerón y Virgilio. "Sabe más durmiendo esta Virgen prudente que muchos Doctos despiertos". Pero no solamente se destaca su erudición, sino también el hecho de que en un desafío literario Sor Juana supera a todos en el campo de la Oratoria y de la Poesía. En otra censura fray Pedro del Santísimo Religioso Carmelita Descalzo, predicador en el Colegio del Angel de la Guarda de Sevilla, dice, hablando de las flores de todas la ciencias en la poesía de la monja, es decir, de los tropos y figuras retóricas, que

no solo son hermosas por la variedad, sino tan olorosas, que han llenado de su fragancia ambos Mundos; assi es florida su Eloquencia, floridos sus Versos, florida su Prosa, y todos sus Escritos tan floridos, tan llenos de Humana, y Divina erudicion, singular agudeza, sentencias de Santos, dichos de Philosophos, lugares de Escritura, y con tanta propiedad entendidos, que se conoce bien es Hija de su Padre S. Geronimo, y como tal le heredó el espíritu de inteligencia.

No falta una sola censura del *Segundo volumen* de sus obras que no hable sobre lo propio de sus traslaciones y metáforas, sus tropos, figuras y alusiones, sobre la dulzura de su lira, lo ingenioso de sus conceptos y su artificio tan nativo. Pedro Álvarez de Lugo en la *Ilustración al Sueño* también deja un comentario sobre la dificultad retórica y conceptual de este poema:

Tan oscuras tinieblas son algunas enigmas de este *Sueño*, que si el Marcial anglicano (vivo ingenio) fuera vivo en el siglo presente y llegaran a sus manos, con mayor razón dijera de ellas lo que dijo de Persio (oscurísimo poeta) en este par de versos, de par en par en los que se le siguen: *Scripta tenebrosi lego, non inteligo Persi: Lectores nimiun negligit ipse suos*. Aunque con gran cuidado voy leyendo los escritos de Persio, nada entiendo; llenos de oscuridades y de horrores,

más que ludibrio son de sus lectores, no dando a inteligencia fija entrada con tinieblas de noche tan cerrada.¹⁸

De hecho en las anotaciones que deja Álvarez de Lugo a los primeros 233 versos del poema se resaltan no pocos tropos y figuras: la prosopopeya de los primeros cuatro versos, la hipérbole que le sigue, otra prosopopeya de los versos 25 - 38, la metatasa del verso 76, etc. En cambio, entre los comentarios de los estudiosos de este siglo rara vez aparece algún comentario sobre la cualidad retórica del *Sueño*.¹⁹

Heinrich Lausberg en su libro *Elementos de la retórica literaria* hace una comparación entre las formas retóricas y lingüísticas. "La Retórica escolar estudia el mecanismo actualizado de las formas retóricas, mecanismo real aunque frecuentemente no consciente para el hablante, del mismo modo que la lingüística sobrepasa la inmediatez vivencial del hablante y descubre las formas lingüísticas (gramaticales, léxicas) no conscientes a éste".²⁰ Para explicar este mecanismo le sirve de ejemplo que la repetición de la misma palabra al inicio de las frases sucesivas se denomina como "anáfora" al igual que en la Gramática la forma "al alumno" es un acusativo. Lausberg prosigue que cuando aprendemos nuestra lengua materna, no somos conscientes de su estructura gramatical y léxica, y de la misma manera, la participación en la vida social se realiza sin penetrar conscientemente en las estructuras retóricas. Sin embargo, tanto Lingüística como Retórica tienen como objetivo el conocimiento de la realidad. Dentro del sistema escolar actual el uso figurado del lenguaje y sus estructuras retóricas apenas llega a ser mencionado. Sin embargo, la educación eclesiástica de los tiempos de Sor

¹⁸ Andrés Sánchez Robayana, *Para leer Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 59.

¹⁹ Con la excepción de la *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño* de Rosa Perelmuter que analiza el fenómeno de la hipérbasis en el poema.

²⁰ Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, p. 14.

Juana tenía la Retórica entre una de las disciplinas fundamentales para cualquier ciencia.

Afirma Fernando Rodríguez de la Flor:

Es toda una pedagogía del "jugar del vocablo" (Gracián) la que desemboca, en efecto, en unos "excesos del estilo español". La "península metafísica" vive inmersa todo el tránsito de la Edad Moderna en el espiritado lenguaje escolástico, que es el idioma de las elites cultivadas. Una visión del conocimiento excesivamente verbalista, logomáquica y alejada de los *realia* (de los hechos de la realidad) aparece pronto decantada en el sistema de las escuelas mayores españolas.²¹

La poesía erudita, llena de nociones mitológicas, filosóficas, científicas y escolásticas, puede llegar a ser oscura. A esta oscuridad contribuyen los juegos de vocablos y el uso combinado de los tropos y de las figuras. Tanto la *agudeza* como la *sutileza* son conceptos que maneja la retórica escolástica, lo que hace los textos de Sor Juana tan familiares a sus lectores-clérigos. Pinciano distingue tres maneras de la oscuridad, dos artificiosas y virtuosas y una mala y ruda.²² La primera artificiosa es cuando el poeta no quiere ser entendido por todos. La segunda artificiosa, en la cual cabe la obra de Sor Juana, es causada por mucha lección y erudición, y la culpa es del lector, no del poeta, si no entiende el poema. La tercera oscuridad es viciosa que nace por falta de ingenio y elocución, éstas últimas tan resaltadas por los elogiadores del Fénix de México. Carvalho, a su vez, habla de la oscuridad en la parte de la Invención en un apartado que llama "Porque causa los Poetas, vsaron de ficciones, y figuras, para declara sus conceptos", donde expone las razones que hacen a los poetas recurrir a las oscuridades.²³ La oscuridad se define, por lo tanto, como el uso de las ficciones y figuras para declarar los

²¹ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580 - 1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 345.

²² Pinciano, *op. cit.*, p. 253.

²³ Carvalho, *op. cit.*, pp. 113-120.

conceptos, es decir, hablar de la oscuridad significa hablar de la fábula y de las figuras o, en una palabra, de la elocuencia.

Las preceptivas poéticas de los siglos XVI y XVII mencionan una limitada cantidad de tropos y aún más restringida de figuras. En esta fila destacan las *Anotaciones* de Fernando de Herrera que maneja figuras de las que no dan noticia no sólo las poéticas conocidas, sino tampoco las retóricas eclesiásticas de fray Luís de Granada o del padre Francisco de Ameyugo,²⁴ o la *Gramática* de Nebrija, aunque muchas de estas figuras forman parte de las retóricas greco-romanas.²⁵ Así, Pinciano destaca entre los tropos la metáfora, la antonomasia, la sinécdoque, la metonimia, la catácrisis, la metalepsis, la ironía y la hipérbole; y entre las figuras solamente la alegoría y la perífrasis. Cascales menciona la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la catácrisis, la ironía, la alegoría y el enigma como los tropos; y la anadiplosis, la epanalepsis, la anáfora, la epístrofe, la símploca, la ploca, el políptoton, la paranomasia y la epanarosis como las figuras retóricas. La mayoría de las figuras esbozadas por Cascales pertenece a un grupo que consiste en la repetición de una misma palabra. Aquí cabe recordar que cada autor, tanto de las poéticas como de las retóricas, acude a un idioma diferente, según su propia elección, para dar un nombre a los tropos y figuras, que puede ser de procedencia griega, latina o española. Carvallo, a su vez y en contracorriente a los autores anteriores, reduce

²⁴ RETHORICA / SAGRADA / Y EVANGELICA, / ILVSTRADA / CON LA PRACTICA DE DIVERSOS / Artificios Rethoricos, para proponer la palabra / Diuina. / AVTOR / EL M.R.P.F. FRANCISCO DE AME- / yugo, Lector de Theologia jubilado, y Ministro Prouincial / que ha sido, de la Santa Prouincial de Burgos, de la Re- / gular Obseruancia de el Serafin / de la Iglesia. / Añadida, y enmendada nueuamēte por su Autor. / DEDICALA / A LA REYNA SOBERANA MARIA, / Hija de Dios Padre: Madre de Dios Hijo: Esposa de el / Espiritu Santo: Templo, y Sagrario de la Santissi- / ma Trinidad. / CON LICENCIA. / En Zaragoza. Por Iuan de Ybar. Año de 1670.

²⁵ Esta lista incluye, en orden alfabético, anástrofe (presente en Nebrija), apódosis, aposiopesis, apóstrofe, cacénfatón o cacófaton (presente en Nebrija), corrección (presente en Francisco de Ameyugo), epanórtrosis, enálage, endíadís, epanode, epícresis, epímone, epítrocasmós, epítrope, equídicos, espolición, ipotipóis, metagoge, metátesis y síncope.

su lista de los tropos, donde entran la metáfora, la metonimia, la antonomasia y la hipérbole y amplía considerablemente la enumeración descriptiva de las figuras, lo que asemeja una vez más el *Cisne de Apolo* con un tratado retórico.²⁶

El poeta llena su poema de metáforas y conceptos y el texto se teje de diferentes figuras retóricas como una red, a través de la que desmembramos el verdadero sentido de las palabras. No será suficiente simplemente trasladar el significado de una metáfora o alegoría a un lenguaje accesible a nuestro entendimiento para que el sentido de la enunciación y de todo el poema se aclare. Tal procedimiento estrujaría el poema como una esponja. De hecho, cada figura retórica conlleva como un código para descifrar algún volumen de información, que extiende el laconismo inicial de la enunciación a tantas veces como nuestra propia erudición e intuición nos permita ampliarla. Así, *El sueño* expone una realidad metafórica limitada por los parámetros dados, dentro de la cual existe, al mismo tiempo, una ilimitada cantidad de realidades o de interpretaciones. Entonces, el tropo además de la forma que reviste la idea de belleza y gracia posee también una carga funcional. Está llamado a concentrar una cantidad determinada de significados en los límites de un concepto. Cada texto es limitado por marcos espaciales y temporales, el tropo permite desplazar estos marcos de la obra prácticamente hasta la infinitud y así la convierte en un cofrecito artificioso de doble fondo. Este pequeño cofre puede quedarse en las manos del lector como un bello objeto, o bien lo puede acercar al esclarecimiento del misterio. Pero eso no es todo, las metáforas o las alegorías en el texto no están aisladas. Cada grado de su lectura se incorpora en un todo formado por la obra

²⁶ Las figuras retóricas de Carvallo incluyen la duplicación, la repetición, la conversión, la complexión, la traducción, el homotaleuton, la sinonimia, el epíteto, el polisíndeton, la disolución, la gradacio, la adjunción, la relación, el contrapuesto, la contencio, el antithetonl, la prosopopeya, el énfasis, la concesión, la ironía, la alegoría, la distribución, la exclamación, la conjugación, la paranomasia, el símil, la reticencio, el apóstrofe, la interrogación, la parocinia, la sentencia y la raciocinacio.

misma. La lectura literaria convierte la metáfora en elemento de la trama, pero los significados ocultos se asemejan unos a otros y acercan al lector a la adivinación del misterio. Lo oculto también es sujeto de la obra, que posiblemente no tendrá nada en común con ese sujeto que hemos extraído tras la primera lectura literal.

DE LA VENA Y FUROR POÉTICO

La *Epístola tercera de la esencia y causas de la poética* de la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano concluye con una serie de digresiones acerca de las causas que conducen a alguien a convertirse en poeta. Siguiendo la lógica neoplatónica, Pinciano afirma que la causa de las invenciones poéticas radica en que la cabeza del poeta tiene "mucho del elemento del fuego" y por lo tanto la destemplanza caliente de su cerebro produce un ingenio furioso:

Ingenio furioso es el del poeta, que es decir, un natural inventivo y machinador, causado de alguna destemplanza caliente del cerebro. Tiene la cabeza del poeta mucho del elemento del fuego, y así obra acciones inventivas y poéticas. Esto es lo que debiera decir Platón; y lo que dijo Demócrito (y aún Cicerón) es que ninguno puede ser poeta sin inflamación del ánimo y sin espíritu del furor. Mas quien esta materia llegó más a su perfección, como todas las demás, fue el Philosopho en sus *Poéticas*, el cual dice así: "Es la poética de varón de ingenio versátil o furioso".¹

Entonces, como sustenta también Cicerón, nadie puede convertirse en poeta sin que se le inflame el ánimo y sin tener el espíritu del furor. Este pasaje de la poética de Pinciano fue prácticamente copiado por Carvallo:

Platon [...] dize que la poesia es reuelacion diuina y soberana, y no cie[n]cia adquirida con humana diligencia y arte, y Ciceron dize, que con vn diuino espiritu el Poeta es inflamado, y en el segundo libro de su Oratoria, q[ue] ninguno podia ser buen Poeta sin el diuino espiritu. Este aun que por faltar le este furor no pudo ser Poeta no por esso los llama locos, antes sie[n]te muy al contrario, bien claramente confessò este casi diuino furor Ouidio diziendo.

*Est Deus in nobis agitante calescimus illo.*²

La idea es clara - la poesía nace con la inflamación en el espíritu divino de su autor. De hecho, Sor Juana también menciona a Ovidio en uno de sus romances, cuando dice que

¹ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, p. 125.

² Luís Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, p. 198.

ella nació poeta y por eso le nacen sus quejas en metro: "Si es malo, yo no lo sé; / sé que nací tan poeta, / que azotada, como Ovidio, / suenan en metro mis quejas." ("Daros las Pascias, Señora", vv. 25-28) En el *Epinicio gratulatorio al Conde de Galve, por la victoria de la Armada de Barlovento sobre los Franceses*, una "oda soberbia, tan genuinamente *pindárica* y tan fastuosamente *gongorina*" en definición de Alfonso Méndez Plancarte, Sor Juana explica detenidamente el proceso previo al nacimiento de un poema o, en otras palabras, la fábrica de los conceptos. Según la famosa silva, una llama que sale del pecho de la autora anima y después aborta los conceptos que han sido concebidos de lumbres claras (vv. 12-19).³

La dulce ardiente llama
del pecho ánima escaso,
que a copia tanta limitado es vaso,
y –pólvora oprimida–
los conceptos aborta mal formados,
informes embriones,⁴
no partos sazonados,
si bien de lumbres claras concebidos.⁵

Estos conceptos son fruto del divino ardor en el entendimiento (vv. 20-24).

Cuando hijos no lucidos,
o partos no perfetos,
lucientes serán fetos
del divino ardimiento
que tu luz engendró en mi entendimiento.

³ Todas las citas de los versos de Sor Juana en este capítulo proceden de la edición de las obras completas de la poeta de Alfonso Méndez Plancarte.

⁴ En el *Sueño*: [el alma] 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 (vv. 543-550).

⁵ Baltasar Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio*: "Entendimiento sin agudeza no conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales [si se les compara] con los del ingenio". (Madrid, Clásicos Castalia, 2001, p. 50.)

Todo el proceso es parecido a la lluvia, que es como un hijo que es abortado por la nube preñada, o a la pronunciación de misterios por la Pitonisa de Delfos con su mente inflamada, dicciones rotas y cláusulas desatadas. El pecho humano resulta ser estrecho para el ardor divino y lo que no cabe allí sale en voces atropelladas de la garganta y, buscando modos de explicarse, quiere convertir en lenguas a todos sus miembros (vv. 53-62).

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.

En breve, el ardor divino viene al pecho humano, la llama de sus claras lumbres anima los conceptos que por eso no son otra cosa que el fruto del divino ardimiento en el entendimiento; y aquellos conceptos que no caben en el pecho salen por la garganta en voces atropelladas. Explica Francisco Cascales en las *Tablas poéticas* la etimología de los conceptos: "La naturaleza no nos dio la habla para otra cosa sino para significar los conceptos del ánimo. La menor es harto clara. Las imágenes deven ser semejantes a la cosa imaginada y imitada. Las palabras son imágenes e imitadoras de los conceptos (como dize Aristóteles), luego las palabras deven seguir a la naturaleza de los conceptos".⁶ Los conceptos son el alma y la forma de los versos. La poesía es para dar vida a "los conceptos del ánimo" que nacen impulsados por un divino ardor o, en otras

⁶ Francisco Cascales, *op. cit.*, p. 233.

palabras, se inflaman con un divino espíritu. Dice Sor Juana en la *Loa de la Concepción que, celebrando la de María Santísima, se representó en las casa de Don José Guerrero, en la Ciudad de Méjico* (vv. 189-196):

¿No ves que las sutilezas,
aunque vuelen remontadas,
si el calor no las fomenta,
se mueren en las palabras?

Ernst Curtius revela en uno de sus brillantes artículos la “aplicación figurada de términos gramaticales y retóricos”⁷ que inicia en la época de Nerón con un epigrama de Lucilio, pasa por la Edad Media Latina y su sistema escolar y llega hasta el *manierismo* español del siglo XVII. Lo ilustra con ejemplos de Góngora, Gracián, Lope y Calderón. La metáfora gramatical también fue estudiada por John Alford, quien afirma que su historia arranca de Lucilio, escritor griego del siglo I d.C. y llega a la Edad Media con un extraordinario éxito.⁸ Por otro lado, Ziolkowski dedicó toda una monografía a la referencia de la metáfora gramatical al mundo sexual en Alain de Lille.⁹ Los poemas de Sor Juana no presentan mayor exclusión. Así, en el romance “Señor Don Diego Valverde” (vv. 185-192) la hermosura y el talento de la marquesa de la Laguna se compara con una *Gramática* y más adelante se habla de sus cualidades en términos de un silogismo:

Una Gramática nueva
es su hermosura y talento,

⁷ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, México, FCE, 1975.

⁸ John A. Alford, «The Grammatical Metaphor: A Survey of its Use in the Middle Ages», *Speculum*, 57, 4 (1982), pp. 728-760.

⁹ Jan Ziolkowski, *Alan of Lille's Grammar of Sex: The Meaning of Grammar to a Twelfth-Century Intellectual*, Massachusetts, Cambridge, 1985.

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.

Pero en realidad frente al uso de las metáforas gramaticales, Sor Juana con más frecuencia recurre a la terminología retórica y poética en su sentido directo. Son los autos sacramentales los que se caracterizan por la abundancia de ésta. Así, en la *Loa para el auto sacramental de "El Divino Narciso"* se encuentra una definición del auto sacramental, que se da como un método anunciado (vv. 401-405): "Pues vamos. Que en una idea / metafórica, vestida / de retóricos colores / representable a tu vista / te la mostraré". En el mismo *Auto sacramental de "El Divino Narciso"* vuelve a aparecer la misma definición que determina que la fábula en un auto sacramental necesariamente se cuenta en verso, las ideas se visten de tropos y figuras y el texto está diseñado para ser representado (vv. 112-124):

Y así, pues Madre de entrambas
 soy, intento con colores
 alegóricos, que ideas
 representables componen,
 tomar de la una el sentido,
 (A la Sinagoga)

tomar de la otra las voces
 (A la Gentilidad)

y en metafóricas frases,
 tomando sus locuciones
 y en figura de Narciso,
 solicitar los amores
 de Dios, a ver si dibujan
 estos oscuros borrones
 la claridad de Sus luces;

En este fragmento la Naturaleza Humana refiere cómo ella, actuando de parte de la autora, representa a Dios en figura de Narciso y pone el texto, que está escrito en verso y en metafóricas frases, en escena. Aquí el modelo a seguir se determina desde un principio debido a las leyes de la obra teatral; no obstante, Sor Juana recurre asiduamente a este procedimiento en sus poemas. En *El Divino Narciso*, aparte de aparecer una definición del auto sacramental, también se ofrece una interpretación de la metáfora (vv. 149-155):

Pues volved a las acordes
músicas, en que os hallé,
porque quien oyere, logre
en la metáfora el ver
que, en estas amantes voces,
una cosa es la que entiende
y otra cosa la que oye.

Y más adelante la frase "quiero, siguiendo la misma / metáfora que ella, hacer / a otra Ninfa" (vv. 350-352), es decir, "quiero con esta metáfora decir lo siguiente" se repite una y otra vez. En los versos 321-328: "Ya habéis visto / que aquesta Pastora bella / representa en común toda / la Humana Naturaleza: / que en figura de una Ninfa, / con metafórica idea, / sigue a una Beldad que adora, / no obstante que la desprecia". En los versos 365-368: "Os referiré la historia / con la metáfora mesma, / para ver si la de Eco / conviene con mi tragedia". Y, por último, en los versos 2037-2040: "¡Llega, Gracia, y recopila, / en la metáfora mesma / que hemos hablado hasta aquí, / Mi Historia!".

En el *Auto historial alegórico "El cetro de José"* se observa otra curiosidad. En un principio se dan unas digresiones sobre la retórica y después se reitera una y otra vez el concepto de la figura¹⁰ y de lo figurado¹¹ (vv. 113-120):

Y pues tiene retórica licencia
de fabricar, la Ciencia,
sus entes de razón, y hacer posible
representable objeto lo invisible,
vuelve los ojos hacia el Paraíso
y verás cómo el barro quebradizo,
en su culpa infelice,
dice... Pero ya el mismo Dios los dice.

Entre los *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Méjico, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, año de 1676* figura uno ("La Retórica nueva") donde la Virgen María se exalta en términos de la preceptiva retórica de la época.¹² Su Concepción se relaciona con el exordio, su Vida con la narración, su Muerte con la confirmación y su Asunción con el epílogo, es decir, se engloba perfectamente en la estructura del discurso oratorio que incluye el exordio o introducción, la narración o exposición de los hechos, la confirmación o establecimiento de pruebas y el epílogo o la clausura recapitulativa del discurso. La terminología retórica se dispersa a lo largo de todo el villancico y, viéndolo de cerca, uno se da cuenta de que la estructura narrativa del texto se asimila al esquema clásico de un tratado sobre retórica.

¹⁰ En los versos 219-221 dice Lucero: "Más para obrar con todo fundamento, / muéstrame, Inteligencia, otra figura, / a ver qué de ella tu discurso apura". Un poco más adelante, en los versos 242-243 le responde la Inteligencia: "Pues mira otra figura, / a ver qué infieres de ella, Conjetura".

¹¹ En los versos 883-890 habla la Profecía sobre el sentido figurado de una figura, herencia de la tradición clásica: "De Quien éste es figura, que asentada / 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".

¹² Dentro de ese juego de villancicos María no sólo se presenta como elocuente retórica, sino también como doctora en teología (letra 3) y maestra de capilla (4). Véase Martha Lilia Tenorio (*Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, 1999, pp. 96-97.)

El estribillo contiene la típica definición que presenta la *Retórica* como arte de la persuasión y resalta su parte principal - la elocución:

La Retórica nueva
 escuchad, Cursantes,
 que con su vista sola persüade.
 y en su mirar luciente
 tiene cifrado todo lo elocuente,
 pues robando de todos las atenciones,
 con Demóstenes mira y Cicerones.¹³

El inicio de las coplas subraya el carácter didáctico de las retóricas, entregando a María el papel de enseñar "el arte de bien hablar":

Para quien quisiere oír
 o aprender a bien hablar,¹⁴
 y lo quiere conseguir,
 María sabe enseñar
 el arte de bien decir.

Luego empieza la *Inventio* o "hallazgo de las ideas". Las cuatro partes esenciales de la *Invencción* son *Exordio*, *Narración*, *Argumentación* y *Conclusión*; que, como fue señalado arriba, se comparan con las etapas de la vida de la Virgen.

La *Dispositio* en la tradición retórica se dedicaba al emplazamiento de la narración en el plan general del discurso y al desarrollo temporal de la narración. Sin embargo, en muchas retóricas clásicas e incluso españolas esta parte se omite. De este modo, la preceptiva aristotélica sólo alude al lugar en cuanto al género judicial.¹⁵ Tal vez

¹³ En el *Neptuno alegórico* se encuentra otra mención de Demóstenes y Cicerón, grandes retóricos de la Antigüedad: este Cicerón sin lengua, / este Demóstenes mudo, [se refiere al arco triunfal] / que con voces de colores / nos publica vuestros triunfos [del virrey]. (vv. 25-28, Explicación del arco)

¹⁴ "RHETORICA, es un *Arte de bien hablar*", dice frau Luis de Granada en su *Retórica eclesiástica* (*op. cit.*, p. 49.)

¹⁵ Elena Aretaza, *op. cit.*, p. 42.

por eso Sor Juana menciona "lo Judicial" inmediatamente después de narrar sobre las partes del discurso pero antes de pasar a la siguiente parte de la Retórica - la elocución.

De persuadir la eminencia
lo *Judicial* lo pregona,
pues rendido a su *elocuencia*
el Juez Eterno, perdona
cuando lo mueve a clemencia.

La *elocutio* como parte principal del "arte de bien hablar" incluye las siguientes partes: la clasificación de los estilos, las virtudes de la elocución, los tropos, las figuras y la composición. En el villancico a la narración sobre los tropos le sigue un breve fragmento sobre las figuras y termina con la *colocación* entendida como composición. Entre los tropos Sor Juana menciona la sinécdoque, la antonomasia y la metáfora.

Si a los *tropos* la acomodo,
ha ejercitado en el arte
el *sinécdoque*, de modo
que eligió la mejor *parte*
y la tomó por el *Todo*.

La sinécdoque se usa "cuando se toma la parte por el todo, como cuando decimos "proa" a las nave; o el todo por la parte, como cuando decimos "nave" a la proa".¹⁶ Así que Sor Juana maneja la definición del tropo y la acomoda a sus necesidades discursivas. Alfonso Méndez Plancarte respecto a ese lugar recuerda la respectiva cita evangélica: "María eligió la mejor parte" (*S. Lucas, X, 42*), que es Dios, o "el Todo"... El siguiente tropo es la antonomasia que es cuando "se pone alguna cosa en lugar del nombre":¹⁷

¹⁶ Pinciano, *op. cit.*, p. 241.

¹⁷ Fray Luis de Granada, *op. cit.*, p. 303.

Como Reina, es bien aceite
 la *antonomasia* sagrada
 que como a tal le compete;
 y hoy, al Cielo traslada,
 la *metáfora* comete.

El último tropo es la metáfora que no es otra cosa que la traslación y en este sentido se emplea este vocablo, al aludir a la Asunción. De las figuras Sor Juana menciona solamente el énfasis que según la clasificación de fray Luís de Granada forma parte de las figuras de sentencias que tienen mayor fuerza y acrimonia.

Siendo Virgen, ha nacido
 el Verbo, de ella humanado:
énfasis tan escondido
 y *enigma* tan intrincado,
 que sólo Dios lo ha entendido.

La palabra énfasis, según Fernando de Herrera, se traduce del latín como significación: "es figura en la cual sinificamos más con las palabras que lo que ellas traen consigo, o con la cual se entiende de las palabras alguna cosa más sinificante o escondida o declarada en ellas".¹⁸ En otras palabras, el *Verbo* es la significación escondida y el enigma intrincado. El enigma, hasta donde tengo conocimiento, no entra en las listas de figuras que se reproducen en las retóricas. Finalmente, observo una alusión a la última parte de la *Elocución* - la composición, donde se estudia la construcción de cada oración:

Tan *lacónica* introduce
 la persuasión, que acomoda
 cuando elegante más luce,
 que su *Retórica* toda
 a sólo un *Verbo* reduce.
 En fin, por ser su *oración*
 en todo tan singular,
 hoy con muy justa razón

¹⁸ *Obras de / Garci Lasso de la Vega / con anotaciones de / Fernando de Herrera...*, p. 587.

al Cielo sube a gozar
la eterna *colocación*.

El *Cisne de Apolo* de Luís Alfonso de Carvallo termina con unos capítulos dedicados a los cuatro tipos de furor; el primero consiste en el amor, el segundo en el misterio y la religión, el tercero en la profecía y el último en la proporción y en la armonía. Este último es el que propiamente pertenece al poeta.

El último furor con que el Poeta hace sus obras consiste en el concierto, sonido, proporción y correspondencia, con que las cosas se traen, proporcionan y corresponden que podemos llamar armonía, lo cual aprehendiendo el Poeta con su imaginativa, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira y con esta inflamación, y ardiente furor, casi desasido del espíritu, y como fuera de sí, viene a trazar y componer tanta variedad, no solo de versos y coplas, pero mil invenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporción.¹⁹

El furor o el ingenio del poeta consiste en hacer sus obras con proporción y con armonía, lo que se aprende con la imaginativa, pero después con esta fuerza se inflama el espíritu del poeta y le nacen con toda naturalidad sus versos y coplas. Terminó con un fragmento de la *Loa en celebración de los años del Rey Nuestro Señor Don Carlos II* de Sor Juana (vv. 323-327):

Hoy a la dulce armonía
de mis bien templadas voces,
los Orbes Celestes paren
sus movimientos veloces.

¹⁹ Carvallo, *op. cit.*, p. 216.

BIBLIOGRAFÍA

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (ed. facs.), México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

_____, *Fama y obras póstumas* (ed. facs.), México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

INUNDACION CASTALIDA / DE / LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA, / SOROR
JVANA INES / DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESA EN / el Monasterio de San
Geronimo de la Imperial / Ciudad de Mexico. / QVU / EN VARIOS METROS,
IDIOMAS, Y ESTILOS, / Fertiliza varios assumptos: / CON ELEGANTES, SVTILES,
CLAROS, INGENIOSOS, /VTILES VERSOS: / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y
ADMIRACION. / DEDICALOS / A LA EXCEL.^{MA} SEÑORA. SEÑORA D. MARIA /
Luisa Gonzaga Manrique de Lara, Condesa de Paredes, / Marquesa de la Laguna, /Y
LOS SACA A LVZ / D. JVAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN /
de Santiago, Mayrdomo, y Cavallerizo que fue de su Excelencia, / Gobernador actual de
la Ciudad del Puerto / de Santa MARIA. / CON PRIVILEGIO / EN MADRID: Por Jvan
Garcia Infanzon. Año de 1689.

POEMAS / DE LA UNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DEZIMA, / SOROR JUANA
INES / DE LA CRUZ/ RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO / de San
Geronimo de la Imperial Ciudad / de Mexico. / QUE EN VARIOS METROS,
IDIOMAS, Y / estilos fertiliza varios Assumptos. / CON ELEGANTES, SUTILES,
CLAROS, INGE- / niosos, vtilis Versos, / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y
ADMIRACION. / SACOLOS A LUZ / DON JUAN CAMACHO GAYNA,
CAVALLERO / del Orden de Santiago, Gobernador actual de la Ciudad / del Puerto de

Santa Maria. / *Tercera Edicion, corregida, y añadida por su Authora.* / Impresso en Valencia, por ANTONIO BORDAZAR. Año 1709.

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas, I, Lirica personal.* Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1997.

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Poesía lírica*, ed. José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1997.

Abbott, Paul, *Rhetoric in the New World*, Columbia, South Carolina, 1996.

Alatorre, Antonio, "Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIII - 2 (1995), pp. 379-407.

_____, "Lectura del *Primero sueño*", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera, El Colegio de México, 1993.

_____, "Un devoto de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XX - 2 (1985), pp. 157-176.

_____, "Para leer la *Fama y Obras Pósthumas* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX - 2 (1980), pp. 428-508.

Alford, John, «The Grammatical Metaphor: A Survey of Its Use in the Middle Ages», *Speculum*, 57, 4 (1982), pp. 728-760.

Ameyugo, Francisco de, *RETHORICA / SAGRADA / Y EVANGELICA, / ILVSTRADA / CON LA PRACTICA DE DIVERSOS / Artificios Rethoricos, para proponer la palabra / Diuina.* Zaragoza, Por Iuan de Ybar, 1670.

Aristóteles, *Poética*, ed. García Yerba, Valentín, Madrid, Gredos, 1988.

- Artaza, Elena, *El Ars narrandi en el siglo XVI español*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988.
- Asensio, Eugenio, "Un Quevedo incógnito: Las "Silvas", en *Edad de Oro*, vol. 2 (1983), pp. 13-48.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Nueva York, Hill and Wang, 1974.
- Baltasar Gracián, Lorenzo, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1987.
- Beuchot, Mauricio, *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- _____, *Tratado de hermenéutica analógica*, México, UNAM-Itaca, 2000.
- Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- Cano Aguilar, Rafael, *Análisis filológico de textos*, Madrid, Taurus, 1991.
- Carvallo, Luis Alfonso de, *El Cisne de Apolo*, ed. Porqueras Mayo, Alberto, Madrid, CSIC, 1958.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, Madrid, 1819.
- _____, *Tablas Poéticas*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, pp. 34-35.
- Chávez, Ezequiel, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología y de estimación de su obra y su vida para la historia de la cultura y la formación de México*, México, Porrúa, 1970.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Moscú, Izdatelstvo Sabashnikovih, 2001.
- Robert Curtius, Ernst, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, México, FCE, 1975.
- Dadson, Trevor, "El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII", en *El Crotalón. Anuario de Filología Española I*, Madrid, El Cortalon, 1984.
- Díaz Rengifo, Iván, *Arte Poética española*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martin: a costa de Donmingo Gonçalez, 1628.
- Diez Echarri, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1970.
- Eden, Kathy, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

- Eguía-Lis Ponce, Gabriela, "Apéndice" de *Sor Juana Inés de la Cruz, Segundo volumen de sus obras*, México, UNAM, 1995.
- _____, *La prisa de los traslados: análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglo XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis Doctoral, UNAM, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984.
- Gaos, José, "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, 37, 1960, pp.54-71.
- García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna II*, Pub. de la Universidad de Murcia, 1980.
- Gates, Eunice Joiner, "Reminiscences of Góngora in the Works of sor Juana Inés de la Cruz", *Publications of Modern Language Assotiation*, 54 (1939), pp. 1041-1058.
- Glantz, Margo, "El elogio más calificado", prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de sus obras*, México, UNAM, 1995.
- _____, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Conaculta, 2000.
- Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Granada, fray Luis de, *Los seis libros de la Retórica eclesiástica, o de la manera de predicar*, III Impresión, Barcelona, 1775.
- Hernández Guerrero, José Antonio, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Herrera, Fernando de, *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera...*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580.
- Hidalgo-Serna, Emilio, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Jenette, Gerard, *Figures III*, Moscú, Izdatelstvo Sabashnikovih, 1998.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.

- López Estrada, Francisco, "Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literarias", en *El comentario de textos, 4 La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983.
- López Griegera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, Thomas Iunti, 1595.
- _____, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, III, Madrid, 1973.
- _____, *Obras completas, I. Filosofía Antigua Poética*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- Lotman, Yuriy, *Semiosfera*, Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, 1996.
- Marcos Marín, Francisco, *El comentario lingüístico (Metodología y práctica)*, Madrid, Cátedra, 1977.
- Martínez Marín, Juan, "La estandarización de la puntuación en español: siglos XV-XVII", en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía lingüística. Nebrija V Centenario 1492-1992*, vol. III, Universidad de Murcia, 1994.
- Méndez Plancarte, Alfonso, "Introducción", en Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, México, Imprenta Universitaria, 1951.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas, II, Historia de las ideas estéticas, siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1961.
- Mihailov, A.V., "Poética del barroco: conclusión de la época retórica", en *Lenguas de cultura*, Moscú, Yaziki russkoy kulturi, 1997.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Murphy, James J., *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986.
- Olivares Zorrilla, Rocío, *La figura del mundo en El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis Doctoral, UNAM, 1998.
- Pascual Buxó, José, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, UNAM, 2002.

- _____, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, México, UNAM, 1996, p. 198.
- _____, *El enamorado de Sor Juana*, México, UNAM, 1993.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1982.
- Perelmuter Pérez, Rosa, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*, México, UNAM, 1982.
- Pérez Amador Adam, Alberto, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt, Madrid, Iberoamericana, 1996.
- Pérez de Moya, Juan, *Filosofía secreta, donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina prouechosa a todos estudios. Con el origen de los idolos, o dioses de la gentilidad. Es materia muy necessaria para entender poetas, y historiadores*, Alcalá de Henares, Por Andres Sanchez de Ezpeleta, 1611.
- Pfandl, Ludwig, *Sor Juana Inés de la Cruz, décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Pineda, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- Ricard, Robert, "Reflexiones sobre El sueño de Sor Juan Inés de la Cruz", en *Revista de la Universidad de México*, XXX, 4, 1975-1976, pp. 25-32.
- Rivers, Elias, "La problemática silva española", *Nueva Revista de la Filología Hispánica*, XXXVI - 1 (1988), pp. 249-260.
- Rodríguez Cepeda, Enrique, "Las impresiones antiguas de las *Obras*" en José Pascual Buxó (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, México, UNAM, 1998.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580 - 1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

- Roques, Pilles, "La philologie pour quoi faire?", en *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, VII, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989.
- Quetglas i Nicolau, Pere, *Elementos básicos de filología y lingüística latinas*, Barcelona, Teide.
- Rodríguez-Moñino, Antoniom, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.
- Sabat de Rivers, Georgina, *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, Thámesis Books Limited, London, 1977.
- _____, "Nota bibliográfica sobre Sor Juana Inés de la Cruz: son tres las ediciones de Barcelona, 1693", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII - 2 (1974), pp. 391-401.
- Sánchez de Lima, Miguel, *El Arte Poética en Romance Castellano*, ed. Rafael de Balbín Lucas, Madrid, 1944.
- Sánchez Robayna, Andrés, "Algo más sobre Góngora y sor Juana", en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- _____, *Para leer Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, FCE, 1991.
- Santiago, Ramón, "Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII", en José Manuel Blecua, Juan Gutiérrez, Lidia Sala (eds), *Estudios de Grafemática en el dominio hispano*, Ediciones Universidad Salamanca, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1998.
- Santillana, Marqués de *Comedia de ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. Rohland de Langbehn, Regula, Barcelona, Crítica, 1997.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Segovia, Tomás, *Poética y profética*, México, FCE, 1989.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- Spitzer, Leo, "El barroco español" en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.

- Swiggers, Pierre, "Philologie (romane) et linguistique", en *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, VII, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989.
- Szondi, Peter, *Introduction to literary hermeneutics*, Cambridge University Press, 1994.
- Taylor, René, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, Madrid, Swan, Avantos y Hakeldama, 1987.
- Tenorio, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México, 1999.
- Tomachevsky, Boris, *Teoría de literatura. Poética*, Moscú, Aspect-Press, 2001.
- Tovar, Antonio, "Introducción", en Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- Vossler, Kurt, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941.
- Wellek, René, "Postscripto 1962", en *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983.
- West, M. L., *Textual criticism and editorial technique*, Stuttgart, B.G. Teubner, 1973.
- Zatrilla y Vico, Joseph, *Poema heroyco al merecido aplauso de soror Ivana Ines dela Cruz*, ed. facs. de Aureliano Tapia Méndez, Monterrey, N.L. México, 1993.
- Ziolkowski, Jan, *Alan of Lille's Grammar of Sex: The Meaning of Grammar to a Twelfth-Century Intellectual*, Massachusetts, Cambridge, 1985.

PRIMERO SUEÑO,
QVE¹ ASSI INTITVLÓ², Y COMPVSO³
LA MADRE JVANA⁴ INES DE LA CRVZ⁵,
imitando à⁶ Gongora.

¹ QUE **BM**

² INTITULÒ **B**, INTITULO **M**

³ COMPUSO **BM**

⁴ JUANA **BM**

⁵ CRUZ **BM**

⁶ **A B**

Piramidal, funesta, de la tierra
 Nacida sombra, al Cielo encaminaba
 De vanos obeliscos punta altiva,
 Escalar pretendiendo las Estrellas;
 5 Si bien, sus luces bellas
 Essemptas siempre, siempre rutilantes,
 La tenebrosa guerra,
 Que con negros vapores le intimaba
 La pavorosa⁷ sombra fugitiva,
 10 Burlaban,⁸ tan distantes,
 Que su atezado ceño,⁹
 Al superior convexo aun no llegaba
 De el Orbe de la Diosa,
 Que tres veces hermosa
 15 Con tres hermosos rostros ser ostenta:
 Quedando solo dueño
 De el ayre, que empañaba¹⁰
 Con el aliento denso, que exhalaba:
 Y en la quietud contenta
 20 De imperio¹¹ silencioso¹²
 Summissas¹³ solo voces consentia
 De las nocturnas Aves,
 Tan obscuras, tan graves,
 Que aun el silencio no se interrumpia.
 25 Con tardo buelo, y canto, de el¹⁴ oïdo
 Mal, y aun peor de el animo admitido,
 La avergonzada Nictimene¹⁵ azecha
 De las Sagradas¹⁶ puertas los resquicios,
 O de las claraboyas eminentes
 30 Los huecos mas propicios,
 Que capaz¹⁷ à su intento le abren brecha,
 Y sacrilega llega à los luzientes¹⁸
 Faroles Sacros de perenne llama,
 Que extingue, si no¹⁹ infama,

⁷ vaporosa **M**

⁸ *suprime la coma* **B**

⁹ *suprime la coma* **B**

¹⁰ empañaba **M**

¹¹ Imperio **M**

¹² *añade una coma* **BM**

¹³ Summissas **B**

¹⁴ èl **B**

¹⁵ Victimene **B**

¹⁶ sagradas **B**

¹⁷ capàz **BM**

¹⁸ lucientes **B**

¹⁹ sino **M**

- 35 En licor claro,²⁰ la materia crassa
 Consumiendo, que el arbol de Minerva
 De su fruto, de prensas agravado,
 Congoxoso sudò, y rindiò forzado.
 Y aquellas, que su casa
- 40 Campo vieron bolver, sus telas yerva,
 A la Deydad²¹ de Baco inobedientes,
 Ya²² no Historias contando diferentes,
 En forma si²³ afrentosa transformadas,
 Segunda forman niebla,
- 45 Ser vistas²⁴ aun temiendo en la tiniebla,
 Aves sin pluma aladas:
 Aquellas tres oficiosas²⁵ digo,
 Atrevidas Hermanas,
 Que el tremendo castigo
- 50 De desnudas les diò pardas membranas,²⁶
 Alas, tan mal dispuestas,
 Que escarnio son²⁷ aun²⁸ de las mas funestas:²⁹
 Estas con el parlero
 Ministro de Pluton vn tiempo, aora
- 55 Supersticioso indicio al³⁰ Agorero,
 Solos la no³¹ canóra³²
 Componian Capilla pavorosa,
 Maximas negras, longos entonando,
 Y pausas, mas que voces, esperando
- 60 A la torpe mensura perezosa
 De mayor proporcion tal vez, que el viento
 Con flematico echaba movimiento,³³
 De tan tardo compàs, tan detenido,
 Que en medio³⁴ se quedò tal vez dormido.
- 65 Este, pues, triste son,³⁵ intercadente,

²⁰ *suprime la coma* **B**

²¹ *Deidad* **BM**

²² *Yà* **M**

²³ *sì* **B**

²⁴ *añade una coma* **BM**

²⁵ *añade una coma* **B**

²⁶ *suprime la coma* **B**

²⁷ *añade una coma* **M**

²⁸ *aùn* **B**

²⁹ *varía por punto y coma* **M**

³⁰ *el* **B**

³¹ *omite no* **M**

³² *canóra* **BM**

³³ *suprime la coma* **B**

³⁴ *enmedio* **B**

³⁵ *suprime la coma* **B**

- De la assombrada turba temerosa³⁶
 Menos à la atencion solicitaba,
 Que al sueño persuadia;
 Antes si lentamente
- 70 Su obtusa consonancia espaciosa
 Al sossiego inducia³⁷,
 Y al reposo los miembros combidaba,
 El silencio intimando à los vivientes,
 Vno³⁸, y otro sellando labio obscuro,
- 75 Con indicante dedo,
 Harpocrates la noche silencioso;
 A cuyo, aunque no duro,
 Si bien imperioso,³⁹
 Precepto⁴⁰ todos fueron obedientes,
- 80 El viento sossegado, el Can⁴¹ dormido,
 Este yaze, aquel quedo
 Los atomos no mueve,
 Con el susurro hazer temiendo leve,⁴²
 Aunque poco, sacrilego ruido⁴³,
- 85 Violador del silencio sossegado.
 El mar⁴⁴, no ya⁴⁵ alterado,
 Ni aun la instable mecia⁴⁶
 Cerulea cuna, donde el Sol dormia,
 Y los dormidos siempre mudos pezes,⁴⁷
- 90 En los lechos lamosos
 De sus oscuros senos cavernosos,
 Mudos eran dos vezes,
 Y entre ellos la engañosa Encantadora
 Almone, à los que antes
- 95 En pezes transformò simples amantes,
 Transformada tambien vengaba aora.
 En los de el⁴⁸ monte senos escondidos
 Concavos⁴⁹ de peñascos mal formados,

³⁶ *añade una coma* **BM**

³⁷ *inducia* **B**

³⁸ *Uno* **BM**

³⁹ *suprime la coma* **B**

⁴⁰ *añade una coma* **B**

⁴¹ *can* **B**, *Càn* **M**

⁴² *varía por punto* **M**

⁴³ *ruido* **M**

⁴⁴ *Mar* **BM**

⁴⁵ *yà* **BM**

⁴⁶ *meçia* **BM**

⁴⁷ *suprime la coma* **B**

⁴⁸ *del* **B**

⁴⁹ *Concabos* **M**

De su aspereza menos defendidos,
 100 Que de su obscuridad asegurados,
 Cuya mansion sombría⁵⁰
 Ser puede noche en la mitad de el⁵¹ día,
 Incognita, aun al cierto⁵²
 Montaraz⁵³ pie de el⁵⁴ Cazador experto,
 105 Depuesta la fiereza
 De vnos, y de otros el temor depuesto,
 Yazia⁵⁵ el vulgo⁵⁶ bruto,
 A la naturaleza
 El de su potestad pagando impuesto,
 110 Vniversal⁵⁷ tributo.
 Y el Rey, que vigilancias afectaba,
 Aun con abiertos ojos no velaba.
 El de sus mismos perros acosado,
 Monarca,⁵⁸ en otro tiempo,⁵⁹ esclarecido,
 115 Timido ya⁶⁰ Venado,
 Con vigilante oído^{61,62};
 De el sossegado ambiente⁶³
 Al menor perceptible movimiento,
 Que los atomos muda,
 120 La oreja alterna aguda,
 Y el leve rumor siente,
 Que aun le altera dormido.
 Y en la quietud del nido,
 Que de brozas, y lodo instable hamaca
 125 Formò en la mas opaca
 Parte del arbol, duerme recogida
 La leve turba, descansando el viento,
 De el que le corta,⁶⁴ alado movimiento.
 De Jupiter el Ave generosa⁶⁵

⁵⁰ sombría **M**

⁵¹ del **B**

⁵² acierto **B**

⁵³ Montaraz **BM**

⁵⁴ del **B**

⁵⁵ Yazia **B**

⁵⁶ omite vulgo **M**

⁵⁷ Universal **BM**

⁵⁸ suprime la coma **B**

⁵⁹ suprime la coma **B**

⁶⁰ ya **BM**

⁶¹ oído **BM**

⁶² varía por coma **BM**

⁶³ añade una coma **BM**

⁶⁴ suprime la coma **B**

⁶⁵ añade una coma **M**

- 130 (Como al fin Reyna) por no darse entera
 Al descanso, que vicio considera,
 Si de precisso⁶⁶ passa, cuydada
 De no incurrir de omisa en el exceso⁶⁷
 A vn solo pie librada,⁶⁸ fia el peso,
 135 Y en otro guarda⁶⁹ calculo pequeño,
 Despertador⁷⁰ Relox del leve sueño:
 Porque,⁷¹ si necessario fue admitido,
 No pueda dilatarse continuado;
 Antes interrumpido,⁷²
 140 De el Regio,⁷³ sea pastoral cuydado⁷⁴.
 O! de la Majestad pension gravosa,
 Que aun al menor descuydo⁷⁵ no perdona,⁷⁶
 Causa quizà,⁷⁷ que ha hecho misteriosa⁷⁸,
 Circular denotando la Corona,
 145 En circulo dorado;
 Que el afán⁷⁹ es no menos continuado.
 El sueño todo en fin lo poseía⁸⁰,
 Todo en fin el silencio lo ocupaba,
 Aun el Ladron dormia,
 150 Aun el Amante⁸¹ no se desvelaba,
 El conticinio casi ya⁸² passando
 Iba, y la sombra dimidiaba, quando
 De las diurnas tareas⁸³ fatigados,
 Y no solo oprimidos
 155 De el afán⁸⁴ ponderoso
 De el corporal trabajo;⁸⁵ mas cansados
 De el deleyte tambien:⁸⁶ que tambien cansa

⁶⁶ preciso **BM**

⁶⁷ añade una coma **BM**

⁶⁸ suprime la coma **B**

⁶⁹ añade el **BM**

⁷⁰ añade una coma **M**

⁷¹ suprime la coma **BM**

⁷² suprime la coma **B**

⁷³ suprime la coma **B**

⁷⁴ cuidado **M**

⁷⁵ descuido **BM**

⁷⁶ varía por signo de exclamación **BM**

⁷⁷ suprime la coma **B**

⁷⁸ misteriosa **B**

⁷⁹ afan **BM**

⁸⁰ poseía **BM**

⁸¹ amante **BM**

⁸² yà **M**

⁸³ tarèas **M**

⁸⁴ afan **BM**

⁸⁵ varía por coma **B**

- Objecto⁸⁷ continuado à los sentidos,
 Aun siendo deleytoso;
 160 Que la Naturaleza⁸⁸ siempre alterna⁸⁹
 Ya⁹⁰ vna, ya⁹¹ otra balanza,
 Distribuyendo varios exercicios,
 Ya⁹² à el⁹³ ocio, ya⁹⁴ à el⁹⁵ trabajo⁹⁶ destinados,
 En el fiel infiel, con que gobierna⁹⁷
 165 La aparatosa maquina del Mundo.
 Assi, pues, de profundo
 Sueño dulce los miembros ocupados,
 Quedaron los sentidos
 De el que exercicio tienen ordinario
 170 (Trabajo en fin;⁹⁸ pero trabajo amado,
 Si ay amable trabajo)
 Si privados⁹⁹ no,¹⁰⁰ al menos suspendidos:¹⁰¹
 Y cediendo al retrato del contrario
 De la vida, que lentamente armado¹⁰²
 175 Cobarde embiste, y vence perezoso
 Con armas soñolientas,
 Desde el Cayado humilde al Cetro altivo,
 Sin que aya distinctivo,
 Que el Sayal de la Purpura discierna;
 180 Pues su nivel,¹⁰³ en todo poderoso,
 Gradua¹⁰⁴ por essemptas¹⁰⁵
 A ningunas personas,
 Desde la de à quien,¹⁰⁶ tres forman Coronas
 Soberana Tyara,
 185 Hasta la que pagiza vive choza,

⁸⁶ *varía por punto y coma B*

⁸⁷ Objeto **B**

⁸⁸ naturaleza **BM**

⁸⁹ *añade una coma B*

⁹⁰ Yà **BM**

⁹¹ yà **BM**

⁹² Yà **BM**

⁹³ al **B**

⁹⁴ yà **BM**

⁹⁵ al **B**

⁹⁶ *varía por oficio M*

⁹⁷ gobierna **BM**

⁹⁸ *varía por coma B*

⁹⁹ *añade una coma M*

¹⁰⁰ *suprime la coma M*

¹⁰¹ *varía por punto y coma B*

¹⁰² *añade una coma B*

¹⁰³ *suprime la coma M*

¹⁰⁴ Gradua **M**

¹⁰⁵ essentas **B**

¹⁰⁶ *suprime la coma B*

Desde la que el Danubio vndoso dora,
 A la que¹⁰⁷ Junco¹⁰⁸ humilde, humilde mora:
 Y con siempre igual vara
 (Como en efecto imagen poderosa
 190 De la Muerte¹⁰⁹) Morfeo
 El sayal mide igual con el brocado.
 El Alma^{110 111} pues¹¹² suspensa
 Del exterior gobierno, en que ocupada,¹¹³
 En material empleo,
 195 O bien, ò mal dá¹¹⁴ el dia por gastado,
 Solamente dispensa,
 Remota;¹¹⁵ si del todo separada
 No, à los de muerte temporal opressos,
 Languidos miembros, sossegados huessos,
 200 Los gaxes del calor vegetativo:¹¹⁶
 El cuerpo siendo, en sossegada calma,
 Vn¹¹⁷ cadaver con Alma¹¹⁸,
 Muerto à la vida, y à la muerte vivo,
 De lo segundo dando tardas señas
 205 El de Relox humano
 Vital Volante¹¹⁹, que si no¹²⁰ con mano,
 Con arterial concierto, vnas pequeñas
 Muestras, pulsando, manifiesta lento
 De su bien regulado movimiento.
 210 Este¹²¹ pues¹²² miembro Rey, y centro vivo
 De espíritus vitales,
 Con su asociado^{123 124}, respirante fuelle,
 Pulmon, que Imàn¹²⁵ del viento es atractivo,
 Que en movimientos,¹²⁶ nunca desiguales,¹²⁷

¹⁰⁷ *añade una coma* **B**

¹⁰⁸ junco **B**

¹⁰⁹ muerte **B**

¹¹⁰ alma **B**

¹¹¹ *añade una coma* **B**

¹¹² *añade una coma* **B**

¹¹³ *suprime la coma* **B**

¹¹⁴ dà **BM**

¹¹⁵ *varía por coma* **B**

¹¹⁶ *varía por coma* **B**

¹¹⁷ Un **BM**

¹¹⁸ alma **BM**

¹¹⁹ volante **B**

¹²⁰ sino **BM**

¹²¹ *añade una coma* **BM**

¹²² *añade una coma* **B**

¹²³ asociado **B**

¹²⁴ *suprime la coma* **B**

¹²⁵ imàn **BM**

- 215 O componiendo¹²⁸ ya¹²⁹, ò ya¹³⁰ dilatando,
 El musculoso,¹³¹ claro arcaduz¹³²,¹³³ blando,
 Haze,¹³⁴ que en èl resuelle,
 El que le circunscribe fresco ambiente,
 Que impèle ya¹³⁵ caliente,
 220 Y èl venga su expulsion, haziendo activo¹³⁶
 Pequeños robos al calor nativo,
 Algun tiempo llorados,
 Nunca recuperados,
 Si aora no sentidos de su dueño:
 225 Que repetido no ay robo pequeño.
 Estos¹³⁷ pues¹³⁸ de mayor (como ya¹³⁹ digo)
 Excepcion, vno, y otro fiel testigo,
 La vida asseguraban¹⁴⁰,
 Mientras con mudas voces impugnaban¹⁴¹
 230 La informacion callados los sentidos,
 Con no replicar solo defendidos,¹⁴²
 Y la lengua, que torpe emmudecia¹⁴³,
 Con no poder hablar, los desmentia:
 Y aquella del calor mas competente
 235 Centrifiga¹⁴⁴ oficina,
 Provida de los miembros despensera,
 Que avàra nunca, y siempre diligente,
 Ni à la parte prefiere mas vezina,
 Ni olvida à la remota,
 240 Y en ajustado natural quadrante
 Las cantidades nota,
 Que à cada qual tocarle considera
 Del que alambicò chilo el incessante
 Calor,¹⁴⁵ en el manjar, que medianero

¹²⁶ *suprime la coma* **B**

¹²⁷ *suprime la coma* **B**

¹²⁸ *comprimiendo* **B**

¹²⁹ *yà* **BM**

¹³⁰ *yà* **BM**

¹³¹ *suprime la coma* **B**

¹³² *arcadùz* **M**

¹³³ *suprime la coma* **B**

¹³⁴ *suprime la coma* **B**

¹³⁵ *yà* **BM**

¹³⁶ *altivo* **M**

¹³⁷ *añade una coma* **BM**

¹³⁸ *añade una coma* **B**

¹³⁹ *yà* **BM**

¹⁴⁰ *aseguravan* **B**

¹⁴¹ *impugnavan* **B**

¹⁴² *varía por punto y coma* **B**

¹⁴³ *emmudecia* **BM**

¹⁴⁴ *cientifica* **B**

- 245 Piadoso entre èl, y el humedo,¹⁴⁶ interpuso
 Su inocente substancia,
 Pagando por entero
 La que¹⁴⁷ ya¹⁴⁸ piedad sea, ò ya¹⁴⁹ arrogancia,
 Al contrario voraz¹⁵⁰ necio la expuso:
 250 Merecido castigo (aunque se escuse)
 Al que en pendencia agena se introduce.
 Esta¹⁵¹ pues,¹⁵² si no¹⁵³ fragua de Vulcano,
 Templada hoguera del calor humano,
 Al cerebro embiaba
 255 Humedos, mas tan claros los vapores
 De los atemperados quatro humores,
 Que con ellos, no solo no empañaba¹⁵⁴
 Los Simulacros¹⁵⁵, que la Estimativa¹⁵⁶
 Diò à la Imaginativa¹⁵⁷,
 260 Y aquesta,¹⁵⁸ por custodia mas segura,
 En forma ya¹⁵⁹ mas pura,
 Entregò à la Memoria¹⁶⁰,¹⁶¹ que officiosa
 Gravò tenaz¹⁶², y guarda cuydadosa;
 Sino que daban à la Fantasia¹⁶³
 265 Lugar,¹⁶⁴ de que formasse
 Imagenes diversas; y del modo,¹⁶⁵
 Que en tersa superficie, que de Faro,
 Cristalino portento, assylo¹⁶⁶ raro
 Fue, en distancia longissima se vian¹⁶⁷
 270 (Sin que esta le estorvasse)

¹⁴⁵ *varía por punto y coma* **B**

¹⁴⁶ *suprime la coma* **BM**

¹⁴⁷ *añade una coma* **B**

¹⁴⁸ *yà* **B**

¹⁴⁹ *yà* **B**

¹⁵⁰ *voraz* **M**

¹⁵¹ *añade una coma* **B**

¹⁵² *suprime la coma* **B**

¹⁵³ *sino* **BM**

¹⁵⁴ *empeñaba* **M**

¹⁵⁵ *simulacros* **B**

¹⁵⁶ *estimava* **B**

¹⁵⁷ *imaginativa* **BM**

¹⁵⁸ *suprime la coma* **BM**

¹⁵⁹ *yà* **M**

¹⁶⁰ *memoria* **BM**

¹⁶¹ *suprime la coma* **B**

¹⁶² *tenaz* **BM**

¹⁶³ *fantasia* **B**

¹⁶⁴ *suprime la coma* **M**

¹⁶⁵ *suprime la coma* **B**

¹⁶⁶ *asylo* **BM**

¹⁶⁷ *veian* **M**

Del Reyno casi de Neptuno todo,
 Las que distantes le surcaban Naves,
 Viendose claramente
 En su azogada Luna,
 275 El numero, el tamaño, y la fortuna,
 Que en la instable campaña,¹⁶⁸ transparente
 Arresgadas¹⁶⁹ tenian,
 Mientras aguas, y vientos dividian
 Sus velas leves, y sus quillas graves:
 280 Assi ella sossegada, iba copiando
 Las Imagenes¹⁷⁰ todas de las cosas,
 Y el pincel invisible iba formando
 De mentales, sin luz,¹⁷¹ siempre vistosas
 Colores, las figuras,
 285 No solo ya¹⁷² de todas las criaturas
 Sublunares;¹⁷³ mas aun tambien de aquellas,
 Que intelectuales,¹⁷⁴ claras son Estrellas,
 Y en el modo possible,
 Que concebirse puede lo invisible,
 290 En si¹⁷⁵ mañosa las representaba,
 Y al Alma¹⁷⁶ las mostraba,
 La qual, en tanto,¹⁷⁷ toda convertida
 A su immaterial¹⁷⁸ ser¹⁷⁹, y essencia bella,
 Aquella contemplaba¹⁸⁰
 295 Participada de alto ser¹⁸¹ ¹⁸² centella,
 Que con similitud en si¹⁸³ gozaba:
 Y juzgandose casi dividida
 De aquella, que impedida
 Siempre la tiene, corporal cadena,
 300 Que grossera embaraza, y torpe impide
 El buelo intelectual, con que ya¹⁸⁴ mide

¹⁶⁸ *suprime la coma* **BM**

¹⁶⁹ Arriesgadas **B**

¹⁷⁰ imagenes **B**

¹⁷¹ *suprime la coma* **B**

¹⁷² yà **B**

¹⁷³ *varía por coma* **BM**

¹⁷⁴ *suprime la coma* **B**

¹⁷⁵ sì **BM**

¹⁷⁶ alma **BM**

¹⁷⁷ *suprime la coma* **B**

¹⁷⁸ inmateral **B**

¹⁷⁹ sèr **BM**

¹⁸⁰ *añade una coma* **B**

¹⁸¹ sèr **BM**

¹⁸² *añade una coma* **B**

¹⁸³ sì **BM**

- La cantidad inmensa¹⁸⁵ de la Esfera;¹⁸⁶
 Ya¹⁸⁷ el curso considera
 Regular, con que giran desiguales
 305 Los cuerpos Celestiales:
 Culpa si grave, merecida pena,
 Torcedor del sosiego riguroso¹⁸⁸
 De estudio vanamente judicioso:
 Puesta (à su parecer) en la eminente
 310 Cumbre de vn monte, à quien el mismo Atlante,
 Que preside Gigante
 A los demàs, Enano obedecia,
 Y Olimpo, cuya sossegada frente,
 Nunca,¹⁸⁹ de Aura agitada,
 315 Consintió ser violada,
 Aun falda suya ser no merecia;
 Pues las nubes, que opaca son Corona
 De la mas elevada corpulencia,
 Del Volcan¹⁹⁰ mas sobervio, que en la tierra,
 320 Gigante erguido, intima al Cielo guerra,
 Apenas,¹⁹¹ densa Zona¹⁹²
 De su altiva eminencia,
 O à su basta cintura
 Cingulo tosco son, que mal ceñido,
 325 O el viento lo desata sacudido,
 O vezino el calor del Sol lo apura¹⁹³
 A la region¹⁹⁴ primera de su altura;¹⁹⁵
 Infima parte, digo, dividiendo
 En tres su continuado cuerpo horrendo,
 330 El rapido no pudo, el veloz buelo
 Del Aguila (que puntas haze al Cielo,¹⁹⁶
 Y al Sol bebe los rayos, pretendiendo
 Entre sus luzes colocar su nido)
 Llegar; bien que esforzando
 335 Mas¹⁹⁷ que nunca¹⁹⁸ el impulso, ya¹⁹⁹ batiendo

¹⁸⁴ yà **BM**

¹⁸⁵ inmensa **B**

¹⁸⁶ *varía por coma* **B**

¹⁸⁷ Yà **BM**

¹⁸⁸ riguroso **BM**

¹⁸⁹ *suprime la coma* **B**

¹⁹⁰ volcan **M**

¹⁹¹ *suprime la coma* **B**

¹⁹² *añade una coma* **M**

¹⁹³ *añade un punto* **B**

¹⁹⁴ Region **B**

¹⁹⁵ *varía por coma* **B**

¹⁹⁶ *suprime la coma* **B**

¹⁹⁷ *añade una coma* **B**

- Las dos plumadas velas,²⁰⁰ ya²⁰¹ peynando
 Con las garras el ayre, ha pretendido,²⁰²
 Texiendo de los atomos escalas,
 Que su inmunidad²⁰³ rompan²⁰⁴ sus dos alas.
- 340 Las Piramides dos, ostentaciones
 De Memphis vano, y de la Architectura²⁰⁵
 Vltimo²⁰⁶ esmero, si ya²⁰⁷ no pendones
 Fixos, no tremolantes²⁰⁸, cuya altura,
 Coronada de barbaros trofeos,
- 345 Tumba, y Vandera fue à²⁰⁹ los Ptholomeos,
 Que al viento, que à las nubes publicaba²¹⁰,
 Si ya²¹¹ tambien al Cielo no dezia,
 De su grande, su siempre vencedora
 Ciudad, ya²¹² Cayro aora,
- 350 Las que, porque à su copia emmudecia²¹³,
 La Fama²¹⁴, no cantaba²¹⁵
 Gitanas glorias, Memphicas proëzas²¹⁶,
 Aun en el viento, aun en el Cielo imprèssas²¹⁷.
 Estas, que en nivelada Simetria²¹⁸
- 355 Su estatura crecia,
 Con tal diminucion, con arte tanto,
 Que quanto mas al Cielo caminaba²¹⁹,
 A la vista, que Lince la miraba²²⁰,
 Entre los vientos se desaparecia,
- 360 Sin permitir mirar²²¹ la sutil punta,
 Que al primer Orbe finge, que se junta,

¹⁹⁸ *añade una coma* **B**

¹⁹⁹ *yà* **BM**

²⁰⁰ *varía por punto y coma* **B**

²⁰¹ *yà* **BM**

²⁰² *varía por coma* **B**

²⁰³ *inmunidad* **B**

²⁰⁴ *rompam* **B**

²⁰⁵ *Arquitectura* **B**

²⁰⁶ *Ultimo* **M**

²⁰⁷ *yà* **BM**

²⁰⁸ *tremulantes* **B**

²⁰⁹ *a* **B**

²¹⁰ *publicava* **B**

²¹¹ *yà* **BM**

²¹² *yà* **BM**

²¹³ *emmudecia* **BM**

²¹⁴ *fama* **B**

²¹⁵ *cantava* **B**

²¹⁶ *proeas* **BM**

²¹⁷ *impressas* **BM**

²¹⁸ *simetria* **B**, *Simetria* **M**

²¹⁹ *camina* **B**

²²⁰ *mirava* **B**

²²¹ *mudar* **B**

Hasta que fatigada del espanto,
 No descendida, sino despeñada,
 Se hallaba^{222 223} al pie de la espaciosa basa²²⁴
 365 Tarde, ò mal recobrada
 De el²²⁵ desvanecimiento,²²⁶
 Que pena fue no escasa
 Del visual,²²⁷ alado atrevimiento,
 Cuyos cuerpos opacos,
 370 No al Sol²²⁸ opuestos;²²⁹ antes avenidos²³⁰
 Con sus luzes, si no²³¹ confederados
 Con èl, como en efecto confinantes,
 Tan del todo bañados
 De su resplandor eran, que lucidos,
 375 Nunca de calurosos²³² caminantes
 Al fatigado aliento, à los pies flacos
 Ofrecieron alfombra,
 Aun de pequeña, aun de señal de sombra.
 Estas, que glorias ya²³³ sean Gitanas,
 380 O elaciones profanas,
 Barbaros hieroglificos²³⁴ de ciego
 Error (segun el Griego²³⁵
 Ciego tambien dulcissimo Poëta²³⁶,
 Si ya²³⁷ por las que escribe
 385 Achileyas Proèzas²³⁸,
 O Marciales,²³⁹ de Vlises^{240 241} sutilezas,
 La vnion no le recibe
 De los Historiadores, ò le aceta^{242 243},

222 hallava **B**

223 añade una coma **B**

224 añade un punto **B**

225 Del **B**

226 varía por punto **B**

227 suprime la coma **B**

228 sol **B**

229 varía por coma **B**

230 añade una coma **B**

231 sino **BM**

232 calurosos **B**

233 yà **BM**

234 hieroglificos **M**

235 añade un paréntesis derecho **B**

236 Poeta **BM**

237 yà **BM**

238 Proezas **BM**

239 suprime la coma **B**

240 Ulises **BM**

241 suprime la coma **B**

242 acepta **BM**

- 390 Quando entre su Cathalogo le cuente,
 Que gloria mas, que numero le aumente,
 De cuya dulce serie numerosa
 Fuera mas facil cosa
 Al temido Tonante²⁴⁴
 El Rayo²⁴⁵ fulminante
 395 Quitar, ò la pesada
 A Alcides Clava errada²⁴⁶,
 Que vn hemistichio²⁴⁷ solo,
²⁴⁸De los que le dictò propicio Apolo)
 Segun de Homero, digo, la sentencia,²⁴⁹
 400 Las Piramides²⁵⁰ fueron materiales
 Typos solo²⁵¹, señales exteriores
 De las que dimensiones interiores,
 Especies son del Alma intencionales:
 Que como sube en piramidal punta
 405 Al Cielo la ambiciosa llama ardiente:
 Assi la humana mente
 Su figura trassumpta²⁵²,
 Y à la Causa²⁵³ primera siempre aspira,
 Centrico punto, donde recta tira
 410 La linea;²⁵⁴ si ya²⁵⁵ no circunferencia,
 Que contiene infinita toda essencia²⁵⁶
 Estos²⁵⁷ pues²⁵⁸ montes dos artificiales,
 (Bien maravillas, bien milagros sean)
 Y aun aquella blasfema,²⁵⁹ altiva torre²⁶⁰,
 415 De quien oy dolorosas²⁶¹ son señales,
 No en piedras, sino en lenguas desiguales,
 Porque voraz²⁶² el tiempo no las borre,

²⁴³ *varía por punto* **B**

²⁴⁴ tonante **M**

²⁴⁵ rayo **B**

²⁴⁶ herrada **B**

²⁴⁷ hemistichio **B**

²⁴⁸ *añade un paréntesis izquierdo* **B**

²⁴⁹ *varía por punto* **B**

²⁵⁰ piramides **M**

²⁵¹ solos **BM**

²⁵² tassunta **B**

²⁵³ causa **BM**

²⁵⁴ *varía por coma* **B**

²⁵⁵ yà **BM**

²⁵⁶ *añade una coma* **B**, *añade un punto* **M**

²⁵⁷ *añade una coma* **B**

²⁵⁸ *añade una coma* **B**

²⁵⁹ *suprime la coma* **B**

²⁶⁰ Torre **B**

²⁶¹ dolososas **B**

²⁶² voraz **M**

Los idiomas diversos, que escasean
 El sociable trato de las gentes,
 420 Haciendo,²⁶³ que parezcan²⁶⁴ diferentes,
 Los que vnos hizo la naturaleza,
 De la lengua,²⁶⁵ por solo la estrañeza;
 Si fueran comparados
 A la mental Piramide elevada,
 425 Donde (sin saber como) colocada
 El Alma²⁶⁶ se mirò, tan atrassados
 Se hallaran²⁶⁷, que qualquiera
 Graduara²⁶⁸ su cima por Esphera²⁶⁹;
 Pues su ambicioso anhelo,
 430 Haciendo cumbre de su proprio buelo²⁷⁰
 En la mas eminente,²⁷¹
 La encumbrò,²⁷² parte de su propria mente,
 De si²⁷³ tan remontada, que creía²⁷⁴,
 Que à otra nueva region²⁷⁵ de si²⁷⁶ salia,
 435 En cuya casi elevacion immensa²⁷⁷
 Gozosa;²⁷⁸ mas suspensa;
 Suspensa;²⁷⁹ pero vfana,
 Y atonita, aunque vfana, la suprema
 De lo sublunar Reyna Soberana²⁸⁰,
 440 La vista perspicaz²⁸¹, libre de antojos,
 De sus intelectuales bellos ojos²⁸²
 Sin que distancia tema,
 Ni de obstaculo opaco se rezele²⁸³
 De que interpuesto algun objecto²⁸⁴ zele,

²⁶³ *suprime la coma* **B**

²⁶⁴ *perezcan* **B**

²⁶⁵ *suprime la coma* **B**

²⁶⁶ *alma* **BM**

²⁶⁷ *hallàran* **BM**

²⁶⁸ *Graduàra* **B**

²⁶⁹ *esphera* **B**

²⁷⁰ *añade una coma* **B**

²⁷¹ *suprime la coma* **B**

²⁷² *suprime la coma* **B**

²⁷³ *sì* **BM**

²⁷⁴ *creìa* **BM**

²⁷⁵ *Region* **B**

²⁷⁶ *sì* **BM**

²⁷⁷ *inmensa* **B**

²⁷⁸ *varía por coma* **BM**

²⁷⁹ *varía por coma* **B**

²⁸⁰ *soberana* **B**

²⁸¹ *perspicàz* **M**

²⁸² *añade una coma* **BM**

²⁸³ *añade una coma* **BM**

- 445 Libre tendiò por todo lo criado,
 Cuyo inmenso²⁸⁵ agregado,
 Cumulo incomprehensible,
 Aunque à la vista quiso manifiesto
 Dar²⁸⁶ señas de possible;
- 450 A la comprehension no, que entorpezida²⁸⁷
 Con la sobra²⁸⁸ de objectos²⁸⁹, y excedida
 De la grandeza de ellos su potencia,
 Retrocediò cobarde,
 Tanto no del osado²⁹⁰ presupuesto
- 455 Revocò la intencion arrepentida,
 La vista, que intentò descomedida
 En vano hazer alarde
 Contra objecto²⁹¹,²⁹² que excede en excelencia
 Las lineas visuales;
- 460 Contra el Sol²⁹³ digo, cuerpo luminoso,
 Cuyos rayos castigo son fogoso,
 Que fuerzas desiguales
 Despreciando, castigan rayo à rayo
 El confiado,²⁹⁴ antes atrevido,
- 465 Y ya²⁹⁵ llorado ensayo,²⁹⁶
 Necia experiencia, que costosa tanto
 Fue, que Icaro ya²⁹⁷ su proprio llanto
 Lo anegò enternecido,
 Como el entendimiento aqui vencido,
- 470 No menos de la inmensa²⁹⁸ muchedumbre
 De tanta machinosa pesadumbre
 De diversas especies conglobado,
 Espherico compuesto,
 Que de las qualidades
- 475 De cada qual cediò²⁹⁹ tan assombrado,
 Que entre la copia puesto,

²⁸⁴ objeto **B**

²⁸⁵ inmenso **B**

²⁸⁶ Dår **B**

²⁸⁷ entorpezida **BM**

²⁸⁸ sombra **B**

²⁸⁹ objetos **B**

²⁹⁰ ossado **BM**

²⁹¹ objeto **B**

²⁹² *suprime la coma* **B**

²⁹³ *añade una coma* **B**

²⁹⁴ *suprime la coma* **B**

²⁹⁵ yà **BM**

²⁹⁶ *suprime la coma* **B**

²⁹⁷ yà **BM**

²⁹⁸ inmensa **B**

²⁹⁹ *añade una coma* **B**

Pobre con ella en las neutralidades
 De vn mar de assombros, la eleccion confusa,
 Equivoco las ondas zozobraba³⁰⁰,
 480 Y por mirarlo todo, nada via,
 Ni discernir³⁰¹ podia,
 Bota la facultad intelectiva,
 En tanta, tan difusa,³⁰²
 Incomprehensible especie, que miraba³⁰³
 485 Desde el vn exe, en que librada estriba³⁰⁴
 La machina³⁰⁵ voluble de la Esphera³⁰⁶
 Al contrapuesto Polo,
 Las partes ya³⁰⁷ no solo,
 Que al Vniverso³⁰⁸ todo considera
 490 Serle perficionantes,³⁰⁹
 A su ornato³¹⁰ no³¹¹ mas pertenecientes,³¹²
 Mas ni aun las que ignorantes³¹³
 Miembros son de su cuerpo dilatado,
 Proporcionadamente³¹⁴ competentes:
 495 Mas como al que ha³¹⁵ vsurpado³¹⁶
 Diuturna obscuridad de los objectos³¹⁷
 Visibles los colores,
 Si subitos le assaltan resplandores,
 Con la sobra de luz queda mas ciego:
 500 Que el exceso contrarios haze efectos,³¹⁸
 En la torpe potencia, que la lumbre
 Del Sol admitir luego
 No puede³¹⁹ por la falta de costumbre,³²⁰

³⁰⁰ zozobrava **B**

³⁰¹ discernir **M**

³⁰² *suprime la coma* **B**

³⁰³ mirava **B**

³⁰⁴ estriba **M**

³⁰⁵ maquina **B**

³⁰⁶ *añade una coma* **B**

³⁰⁷ yà **BM**

³⁰⁸ Universo **M**

³⁰⁹ *suprime la coma* **B**

³¹⁰ *añade una coma* **B**

³¹¹ *omite no* **B**

³¹² *varía por punto y coma* **BM**

³¹³ *añade una coma* **B**

³¹⁴ Proporcianadamente **B**

³¹⁵ *omite ha* **B**

³¹⁶ *añade una coma* **B**

³¹⁷ objetos **B**

³¹⁸ *suprime la coma* **B**

³¹⁹ *añade una coma* **B**

³²⁰ *varía por punto y coma* **B**

- 505 Y à la tiniebla misma, que antes era
 Tenebroso à la vista ímpedimento³²¹,
 De los agravios de la luz apela,
 Y vna vez, y otra con la mano zela
 De los debiles ojos deslumbrados
 Los rayos bacilantes,
 510 Sirviendo ya³²² piadosa medianera
 La sombra de instrumento,³²³
 Para que recobrados
 Por grados se habiliten:³²⁴
 Porque despues constantes
 515 Su operacion mas firmes exerciten:
 Recurso natural,³²⁵ innata ciencia,
 Que confirmada ya³²⁶ de la experiencia,
 Maestro quizà mudo,
 Retorico exemplar inducir pudo
 520 A vno, y otro Galeno,
 Para que del mortifero veneno,
 En bien proporcionadas cantidades,
 Escrupulosamente regulando
 Las ocultas nocivas qualidades;³²⁷
 525 Ya³²⁸ por sobrado excesso
 De calidas, ò frias;
 O ya³²⁹ por ignoradas sympathias,
 O antypathias, con que vãn³³⁰ obrando
 Las causas naturales su progresso,
 530 A la admiracion dando³³¹ suspendida³³²
 Efecto cierto en causa no sabida,
 Con prolixo desvelo, y remirada,
 Empirica³³³ atencion³³⁴, examinada
 En la bruta experiencia,
 535 Por menos peligrosa,
 La confeccion hizieron provechosa,

³²¹ ímpedimento **BM**

³²² ya **BM**

³²³ *suprime la coma* **B**

³²⁴ *varía por punto y coma* **B**

³²⁵ *suprime la coma* **M**

³²⁶ ya **BM**

³²⁷ *varía por coma* **M**

³²⁸ Yà **BM**

³²⁹ ya **BM**

³³⁰ vãn **BM**

³³¹ *añade una coma* **B**

³³² *añade una coma* **B**

³³³ Empyrica **B**

³³⁴ antencion **B**

- Vltimo³³⁵ afán³³⁶ de la Apolinea ciencia,
 De admirable Triaca;³³⁷
 Que assi del mal el bien tal vez se saca:
 540 No de otra suerte el Alma³³⁸, que assombrada
 De la vista quedò de objecto³³⁹ tanto,
 La atencion recogì, que derramada
 En diversidad tanta, aun no sabía³⁴⁰
 Recobrase à si³⁴¹ misma del espanto,
 545 Que portentoso avia
 Su discurso calmado³⁴²,
 Permittiendole apenas
 De vn concepto confuso
 El informe embrion, que mal formado,
 550 Inordinado Chaos³⁴³ retrataba³⁴⁴
 De confusas especies, que abrazaba³⁴⁵,
 Sin orden avenidas,
 Sin orden separadas,
 Que quanto mas se implican conuinadas³⁴⁶,
 555 Tanto mas se dissuelven³⁴⁷ desunidas³⁴⁸,
 De diversidad llenas,
 Ciñendo con violencia lo difuso
 De objecto³⁴⁹ tanto à tan pequeño vaso,
 Aun al mas baxo, aun al menor, escaso³⁵⁰
 560 Las velas en efecto recogidas,
 Que fiò inadvertidas
 Traydor al mar³⁵¹, al viento ventilante,
 Buscando desatento
 Al mar³⁵² fidelidad, constancia al viento,
 565 Mal le hizo de su grado
 En la mental orilla

³³⁵ Ultimo **M**

³³⁶ afan **BM**

³³⁷ *varía por punto* **B**

³³⁸ alma **BM**

³³⁹ objeto **BM**

³⁴⁰ sabia **BM**

³⁴¹ sì **BM**

³⁴² clamado **B**

³⁴³ caos **B**

³⁴⁴ retrataba **B**

³⁴⁵ abrazava **B**

³⁴⁶ conuinidas **B**

³⁴⁷ disuelven **B**

³⁴⁸ desvnidas **BM**

³⁴⁹ objeto **BM**

³⁵⁰ *añade un punto* **BM**

³⁵¹ Mar **B**

³⁵² Mar **B**

- Dar³⁵³ fondo destrozado
 Al timon³⁵⁴ roto, à la quebrada entena,
 Besando arena,³⁵⁵ à arena,
 570 De la playa el Baxel³⁵⁶ astilla^{357, 358} , à astilla^{359, 360}
 Donde ya³⁶¹ recobrado³⁶²
 El lugar vsurpò de la carena:³⁶³
 Cuerda reflexa, reportado aviso
 De dictamen remisso³⁶⁴,
 575 Que en su operacion misma reportado:³⁶⁵
 Mas juzgò conveniente
 A singular assumpto reducirse,
 O separadamente
 Vna³⁶⁶ por vna³⁶⁷ discurrir las cosas,
 580 Que vienen à ceñirse,³⁶⁸
 En las que artificiosas
 Dos vezes cinco son Cathegorias,
 Reduccion Metaphysica³⁶⁹, que enseña,³⁷⁰
 Los Entes³⁷¹ concibiendo generales
 585 En solo vnas mentales fantasias,
 Donde de la materia se desdeña
 El discurso abstraído³⁷²,
 Ciencia à formar de los vniversales,
 Reparando³⁷³ advertido,³⁷⁴
 590 Con el arte, el defecto
 De no poder con vn intuitivo,³⁷⁵

³⁵³ Dàr **B**
³⁵⁴ timòn **B**
³⁵⁵ *suprime la coma* **B**
³⁵⁶ baxel **M**
³⁵⁷ estilla **B**
³⁵⁸ *suprime la coma* **B**
³⁵⁹ estilla **B**
³⁶⁰ *varía por coma* **B**
³⁶¹ yà **BM**
³⁶² *añade una coma* **B**
³⁶³ *varía por coma* **B**
³⁶⁴ remiso **B**
³⁶⁵ *varía por punto y coma* **BM**
³⁶⁶ Una **M**
³⁶⁷ *añade una coma* **M**
³⁶⁸ *suprime la coma* **B**
³⁶⁹ Methaphysica **B**
³⁷⁰ *suprime la coma* **M**
³⁷¹ entes **B**
³⁷² abstraído **BM**
³⁷³ *añade una coma* **B**
³⁷⁴ *suprime la coma* **B**
³⁷⁵ *suprime la coma* **B**

Conocer acto todo lo criado;
 Sino que haziendo escala,³⁷⁶ de vn concepto,³⁷⁷
 En otro, vá³⁷⁸ ascendiendo grado,³⁷⁹ à grado,
 595 Y el,³⁸⁰ de comprehender,³⁸¹ orden relativo
 Sigue necessitado
 Del³⁸², de el³⁸³ entendimiento
 Limitado vigor, que à sucessivo
 Discurso fia su aprovechamiento,
 600 Cuyas debiles fuerzas la doctrina,
 Con doctos alimentos,³⁸⁴ vá³⁸⁵ esforzando,
 Y el prolixo, si blando,
 Continuo curso de la disciplina
 Robustos le vá³⁸⁶ alientos infundiendo,³⁸⁷
 605 Con que mas animoso
 Al palio³⁸⁸ glorioso
 Del empeño mas arduo altivo aspira,
 Los altos escalones ascendiendo,
 En vna ya³⁸⁹, ya³⁹⁰ en otra,³⁹¹ cultivado,
 610 Facultad;³⁹² hasta que insensiblemente
 La honrosa cumbre mira,
 Termino dulce de su afán³⁹³ pesado³⁹⁴
 (De amarga siembra fruto al gusto grato,
 Que aun à largas fatigas fue barato)
 615 Y con planta valiente
 La cima huella de su altiva frente.
 De esta serie seguir mi entendimiento
 El Methodo³⁹⁵ queria,
 O del infimo grado

³⁷⁶ *suprime la coma* **BM**

³⁷⁷ *varía por punto y coma* **M**

³⁷⁸ *và* **BM**

³⁷⁹ *suprime la coma* **BM**

³⁸⁰ *suprime la coma* **B**

³⁸¹ *suprime la coma* **B**

³⁸² *De èl* **B**

³⁸³ *del* **B**

³⁸⁴ *suprime la coma* **B**

³⁸⁵ *và* **BM**

³⁸⁶ *và* **BM**

³⁸⁷ *varía por punto y coma* **B**

³⁸⁸ *palio* **B**, *Palio* **M**

³⁸⁹ *yà* **BM**

³⁹⁰ *yà* **BM**

³⁹¹ *suprime la coma* **B**

³⁹² *varía por coma* **BM**

³⁹³ *afan* **BM**

³⁹⁴ *añade una coma* **B**

³⁹⁵ *methodo* **B**

- 620 Del ser³⁹⁶ inanimado,³⁹⁷
 Menos favorecido,
 Si no³⁹⁸ mas desvalido,
 De la segunda causa productiva
 Passar à la mas noble Hierarchia³⁹⁹,
 625 Que en vegetable aliento,⁴⁰⁰
 Primogenito es, aunque grossero,⁴⁰¹
 De Themis, el primero,
 Que à sus fertiles pechos maternales,
 Con virtud atractiva,
 630 Los dulces apoyò manantiales
 De humor terrestre, que à su nutrimento
 Natural es dulcissimo alimento:
 Y de quatro adornada operaciones
 De contrarias acciones,
 635 Ya⁴⁰² atrae⁴⁰³, ya⁴⁰⁴ segrega diligente
 Lo que no serle juzga conveniente;
 Ya⁴⁰⁵ lo superfluo expèle, y de la copia
 La substancia mas vtil haze propria;
 Y esta ya⁴⁰⁶ investigada,
 640 Forma inculcar mas bella⁴⁰⁷
 De sentido adornada;
 Y aun mas, que de sentido, de aprehensiva
 Fuerza imaginativa,
 Que justa puede ocasionar querella,
 645 Quando afrenta no sea,
 De la que mas lucida centellea⁴⁰⁸
 Inanimada Estrella;
 Bien que sobervios brille resplandores:
 Que hasta à los Astros puede⁴⁰⁹ superiores⁴¹⁰
 650 Aun la menor criatura, aun la mas baxa,
 Ocasionar embidia, hazer ventaja;

³⁹⁶ sèr **BM**

³⁹⁷ *suprime la coma* **B**

³⁹⁸ Sino **B**

³⁹⁹ Hyerarchia **M**

⁴⁰⁰ *suprime la coma* **B**

⁴⁰¹ *suprime la coma* **B**

⁴⁰² Y à **BM**

⁴⁰³ trae **B**

⁴⁰⁴ y à **BM**

⁴⁰⁵ Y à **BM**

⁴⁰⁶ y à **BM**

⁴⁰⁷ *añade una coma* **B**

⁴⁰⁸ centellèa **BM**

⁴⁰⁹ pueden **B**

⁴¹⁰ *añade una coma* **M**

Y de este corporal conocimiento,
 Haziendo (bien que escaso) fundamento,
 Al supremo passar maravilloso
 655 Compuesto triplicado,
 De tres acordes lineas ordenado,⁴¹¹
 Y de las formas todas inferiores,⁴¹²
 Compendio misterioso⁴¹³,
 Visagra engazadora
 660 De la que mas se eleva entronizada,
 Naturaleza pura,
 Y de la que⁴¹⁴ criatura
 Menos noble⁴¹⁵ se vé⁴¹⁶ mas abatida;
 No de las cinco solas adornada
 665 Sensibles facultades;
 Mas de las interiores,
 Que tres retrices⁴¹⁷ son, ennoblezida⁴¹⁸,
 Que para ser Señora⁴¹⁹
 De las demàs, no en vano
 670 La adornò sabia poderosa mano,
 Fin de sus obras, circulo, que cierra
 La Esphera con la tierra,
 Vltima⁴²⁰ perfeccion de lo criado,
 Y vltimo de su Eterno Autor agrado,
 675 En quien, con satisfecha complacencia,
 Su inmensa⁴²¹ descansó⁴²² magnificencia:
 Fabrica portentosa,
 Que quanto mas altiva al Cielo toca,
 Sella el polvo la boca;
 680 De quien ser pudo Imagen⁴²³ misteriosa⁴²⁴
 La que Aguila Evangelica, Sagrada
 Vision en Patmos við⁴²⁵, que las Estrellas
 Midiò, y el suelo con iguales huellas;⁴²⁶

⁴¹¹ *varía por punto y coma B*

⁴¹² *suprime la coma B*

⁴¹³ *mysterioso BM*

⁴¹⁴ *añade una coma B*

⁴¹⁵ *añade una coma B*

⁴¹⁶ *vè BM*

⁴¹⁷ *retrices B*

⁴¹⁸ *ennoblecida BM*

⁴¹⁹ *señora B*

⁴²⁰ *Ultima BM*

⁴²¹ *inmensa B*

⁴²² *descansò BM*

⁴²³ *imagen BM*

⁴²⁴ *mysteriosa BM*

⁴²⁵ *vio B*

O la Estatua eminente,
 685 Que del metal mostraba maspreciado
 La rica altiva frente,
 Y en el mas desechado
 Material flaco,⁴²⁷ fundamento hazia,
 Con que à leve baybén⁴²⁸ se deshazia:
 690 El hombre⁴²⁹ digo en fin, mayor portento⁴³⁰,
 Que discurre el humano entendimiento,
 Compendio, que absoluto
 Parece al Angel, à la planta, al bruto,
 Cuya altiva baxeza
 695 Toda participò Naturaleza.
 Por què? Quizà porque, mas venturosa,⁴³¹
 Que todas, encumbrada,
 A merced de amorosa
 Vnion⁴³² seria⁴³³. O!⁴³⁴ aunque tan⁴³⁵ repetida,
 700 Nunca bastantemente bien sabida
 Merced! Pues ignorada,
 En lo poco apreciada⁴³⁶
 Parece, ò en lo mal correspondida.
 Estos, pues, grados discurrir queria
 705 Vnas⁴³⁷ vezes; pero otras dissentia,
 Excessivo juzgando atrevimiento
 El discurrirlo todo,
 Quien aun la mas pequeña,
 Aun la mas facil parte no entendia
 710 De los mas manuales
 Efectos naturales;
 Quien de la Fuente⁴³⁸ no alcanzò risueña
 El ignorado modo,⁴³⁹
 Con que el curso dirige cristalino,
 715 Deteniendo en ambages su camino,
 Los horrorosos senos
 De Pluton, las cavernas pavorosas

⁴²⁶ *varía por coma* **M**

⁴²⁷ *suprime la coma* **B**

⁴²⁸ *vayvèn* **B**

⁴²⁹ *añade una coma* **B**

⁴³⁰ *pertento* **B**

⁴³¹ *suprime la coma* **B**

⁴³² *Union* **BM**

⁴³³ *seria* **B**

⁴³⁴ *varía por coma* **B**

⁴³⁵ *omite tan* **B**

⁴³⁶ *añade una coma* **B**

⁴³⁷ *Unas* **BM**

⁴³⁸ *fuelle* **B**

⁴³⁹ *suprime la coma* **B**

- Del abismo⁴⁴⁰ tremendo,
 Las campañas hermosas,
 720 Los Eliseos amenos,
 Thalamos ya⁴⁴¹ de su triforme⁴⁴² Esposa,
 Clara pesquisidora registrando,
 Vtil⁴⁴³ curiosidad, aunque prolixa,
 Que de su no cobrada bella hija⁴⁴⁴
 725 Noticia cierta diò à la rubia Diosa,
 Quando montes⁴⁴⁵, y selvas⁴⁴⁶ trastornando,
 Quando prados⁴⁴⁷, y bosques inquiriendo,
 Su vida iba buscando,
 Y del dolor su vida iba perdiendo;
 730 Quien de la breve flor aun no sabia⁴⁴⁸,
 Por què⁴⁴⁹ eburnea figura
 Circunscribe su fragil hermosura:
 Mixtos por què⁴⁵⁰ colores,
 Confundiendo la grana en los albores,
 735 Fragante le son gala:
 Ambares por què⁴⁵¹ exhala,
 Y el leve, si mas bello,
 Ropage al viento explica,
 Que en vna, y otra,⁴⁵² fresca multiplica
 740 Hija, formando pompa escarolada
 De dorados perfiles cayrelada,
 Que roto del capillo el blanco sello
 De dulce herida de la Cypria Diosa,
 Los despojos ostenta⁴⁵³ jactanciosa;
 745 Si ya⁴⁵⁴ el que la colora
 Candor al Alva, purpura al Aurora,
 No le vsurpò, y mezclado
 Purpureo es Ampo⁴⁵⁵, Rosicler⁴⁵⁶ nevado,

⁴⁴⁰ Abismo **B**

⁴⁴¹ ya **BM**

⁴⁴² Triforme **B**

⁴⁴³ Util **BM**

⁴⁴⁴ *añade una coma* **BM**

⁴⁴⁵ Montes **M**

⁴⁴⁶ Selvas **M**

⁴⁴⁷ Prados **M**

⁴⁴⁸ sabia **BM**

⁴⁴⁹ Porquè **M**

⁴⁵⁰ porquè **M**

⁴⁵¹ porquè **M**

⁴⁵² *suprime la coma* **B**

⁴⁵³ obstenta **M**

⁴⁵⁴ ya **BM**

⁴⁵⁵ hampo **B**

- Tornasol, que concita
 750 Los que del prado aplausos solicita,
 Preceptor quiza vano,
 Si no⁴⁵⁷ exemplo profano,
 De industria femeníl;⁴⁵⁸ que el mas activo
 Veneno haze dos vezes ser nocivo,⁴⁵⁹
 755 En el velo aparente,
 De la que finge tez⁴⁶⁰ resplandeciente⁴⁶¹:
 Pues si à un objecto solo (⁴⁶²repetia
 Timido el pensamiento)
 Huye el conocimiento,
 760 Y cobarde el discurso se desvia;
 Si à especie⁴⁶³ segregada,⁴⁶⁴
 Como de las demás independiente⁴⁶⁵,
 Como sin relacion considerada,
 Dá⁴⁶⁶ las espaldas el entendimiento,
 765 Y assombrado el discurso⁴⁶⁷ se espeluzca
 Del difícil certamen, que rehusa
 Acometer valiente,
 Porque teme cobarde
 Comprenderlo, ò mal, ò nunca, ò tarde:
 770 Como en tan espantosa
 Machina inmensa⁴⁶⁸ discurrir pudiera?
 Cuyo terrible incomportable⁴⁶⁹ peso,
 Si ya⁴⁷⁰ en su centro mismo no estrivara⁴⁷¹,
 De Atlante à las espaldas agoviara⁴⁷²,
 775 De Alcides à las fuerzas excediera,⁴⁷³
 Y el que fue de la Esfera
 Bastante contrapeso,
 Pesada menos, menos ponderosa⁴⁷⁴

⁴⁵⁶ rosicler **B**

⁴⁵⁷ Sino **BM**

⁴⁵⁸ *varía por coma* **BM**

⁴⁵⁹ *varía por punto* **B**

⁴⁶⁰ tèt **M**

⁴⁶¹ resplandeziente **B**

⁴⁶² *varía por paréntesis derecho* **B**

⁴⁶³ especie **BM**

⁴⁶⁴ *suprime la coma* **B**

⁴⁶⁵ independiente **B**

⁴⁶⁶ Dà **BM**

⁴⁶⁷ *añade una coma* **B**

⁴⁶⁸ inmensa **B**

⁴⁶⁹ incomparable **B**

⁴⁷⁰ yà **BM**

⁴⁷¹ estrivàra **B**

⁴⁷² agoviàra **B**

⁴⁷³ *varía por dos puntos* **B**, *varía por punto y coma* **M**

⁴⁷⁴ poderosa **B**

- Su machina⁴⁷⁵ juzgara⁴⁷⁶, que la empresa
 780 De investigar à la Naturaleza.
 Otras, mas esforzado⁴⁷⁷
 Demasiada acusaba cobardia,
 El Lauro antes ceder, que en la⁴⁷⁸ lid dura
 Aver siquiera entrado;
 785 Y al exemplar osado⁴⁷⁹
 Del claro Joven la atencion bolvia,
 Auriga altivo del ardiente Carro:
 Y el (si infeliz) bizarro⁴⁸⁰
 Alto impulso el espiritu encendia,
 790 Donde el animo halla
 Mas⁴⁸¹ que el temor, exemplos de escarmiento,
 Abiertas sendas al atrevimiento,⁴⁸²
 Que vna ya⁴⁸³ vez trilladas, no ay castigo,
 Que intento baste à renovar segundo;
 795 Segunda ambidicion⁴⁸⁴ digo,
 Ni el Panteon profundo,
 Cerulea tumba à su infeliz ceniza,
 Ni el vengativo rayo fulminante
 Mueve, por mas que avisa
 800 Al animo arrogante,
 Que, el vivir despreciando,⁴⁸⁵ determina⁴⁸⁶
 Su nombre eternizar en su ruina⁴⁸⁷;
 Typo es antes, modelo,
 Exemplar pernicioso,
 805 Que alas engendra à repetido buelo
 Del animo ambicioso,
 Que del mismo terror haciendo halago⁴⁸⁸,⁴⁸⁹
 Que al valor lisongea,
 Las glorias deletrea⁴⁹⁰

⁴⁷⁵ maquina **M**

⁴⁷⁶ juzgàra **BM**

⁴⁷⁷ añade una coma **B**

⁴⁷⁸ omite la **B**

⁴⁷⁹ ossado **BM**

⁴⁸⁰ añade una coma **M**

⁴⁸¹ añade una coma **B**

⁴⁸² suprime la coma **B**

⁴⁸³ yà **BM**

⁴⁸⁴ ambicion **BM**

⁴⁸⁵ suprime la coma **B**

⁴⁸⁶ añade dos puntos **M**

⁴⁸⁷ ruina **BM**

⁴⁸⁸ alhago **BM**

⁴⁸⁹ varía por punto y coma **M**

⁴⁹⁰ deletreà **B**

- 810 Entre los caractères del estrago.
 O el castigo jamàs se publicara⁴⁹¹,
 Porque nunca el delito se intentara⁴⁹²!
 Politico silencio antes rompiera
 Los autos del processo,
- 815 Circunspecto Estadista,
 O en fingida ignorancia simulara⁴⁹³,
 O con secreta pena castigara^{494 495}
 El insolente exceso,
 Sin que à popular vista
- 820 El exemplar nocivo propusiera:
 Que del mayor delito la malicia
 Peligra en la noticia,
 Contagio dilatado transcendiendo;
 Que⁴⁹⁶ singular culpa solo siendo,
- 825 Dexara⁴⁹⁷ mas remota à lo ignorado
 Su execucion, que no à lo escarmentado.⁴⁹⁸
 Mas mientras entre escollos zozobraba,
 Confusa la eleccion, Syrtes tocando
 De impossibles, en quantos intentaba
- 830 Rumbos seguir;⁴⁹⁹ no hallando
 Materia, en que cebarse
 El calor ya^{500,501} pues su templada llama
 (Llama al fin, aunque mas templada sea)
 Que si,⁵⁰² su activa emplea
- 835 Operacion, consume, si no⁵⁰³ inflama,
 Sin poder escusarse,
 Avia lentamente
 El manjar transformado,
 Propria substancia de la agena haziendo,⁵⁰⁴
- 840 Y el que hervor resultaba⁵⁰⁵ bullicioso
 De la vnion entre el humedo, y ardiente⁵⁰⁶

⁴⁹¹ publicàra **B**

⁴⁹² intentàra **B**

⁴⁹³ simulàra **B**

⁴⁹⁴ castigàra **B**

⁴⁹⁵ *añade una coma* **B**

⁴⁹⁶ Porque **B**

⁴⁹⁷ Dexàra **B**

⁴⁹⁸ *varía por dos puntos* **B**

⁴⁹⁹ *varía por coma* **B**

⁵⁰⁰ yà **BM**

⁵⁰¹ *varía por coma* **B**

⁵⁰² *suprime la coma* **BM**

⁵⁰³ sino **M**

⁵⁰⁴ *suprime la coma* **B**

⁵⁰⁵ resultava **M**

En el maravilloso,
 Natural vaso avia ya⁵⁰⁷ cessado,
 (Faltando el medio) y consiguiientemente
 845 Los que de èl ascendiendo
 Soporíferos,⁵⁰⁸ humedos vapores^{509 510}
 El trono⁵¹¹ racional embarzaban,
 Desde donde à los miembros derramaban
 Dulce entorpecimiento,
 850 A los⁵¹² suaves ardores
 Del calor consumidos,
 Las cadenas del sueño desataban,
 Y la falta sintiendo de alimento
 Los miembros extenuados,
 855 Del descanso cansados,
 Ni del todo despiertos, ni dormidos,
 Muestras de apetecer el movimiento,
 Con tardos esperezos,
 Ya⁵¹³ daban, estendiendo
 860 Los nervios,⁵¹⁴ poco,⁵¹⁵ à poco⁵¹⁶ entumecidos,
 Y los cansados huessos,
 Aun sin⁵¹⁷ entero arbitrio de su dueño,
 Bolviendo al otro lado,
 A cobrar empezaron los sentidos,
 865 Dulcemente impedidos
 Del natural Veleño⁵¹⁸,
 Su operacion,⁵¹⁹ los ojos entreabriendo,
 Y del cerebro,⁵²⁰ ya⁵²¹ desocupado,
 Las Fantasmas⁵²² huyeron,
 870 Y como de vapor leve formada
 En facil humo,⁵²³ en viento convertida⁵²⁴

⁵⁰⁶ *añade una coma* **B**

⁵⁰⁷ *yà* **BM**

⁵⁰⁸ *suprime la coma* **B**

⁵⁰⁹ *vapores* **B**

⁵¹⁰ *añade una coma* **B**

⁵¹¹ *Trono* **M**

⁵¹² *Alos* **BM**

⁵¹³ *Yà* **BM**

⁵¹⁴ *suprime la coma* **B**

⁵¹⁵ *suprime la coma* **BM**

⁵¹⁶ *añade una coma* **M**

⁵¹⁷ *si* **B**

⁵¹⁸ *veleño* **B**

⁵¹⁹ *suprime la coma* **B**

⁵²⁰ *suprime la coma* **B**

⁵²¹ *yà* **BM**

⁵²² *fantasmas* **BM**

⁵²³ *varía por punto y coma* **M**

⁵²⁴ *añade una coma* **B**

- Su forma⁵²⁵ resolvieron:
 Assi linterna Magica pintadas
 Representa fingidas
 875 En la blanca pared varias figuras,⁵²⁶
 De la sombra no menos ayudada,
 Que de la luz, que en tremulos reflexos,
 Los competentes lexos
 Guardando de la docta Perspectiva⁵²⁷,
 880 En sus ciertas mensuras,
 De varias experiencias aprobadas,⁵²⁸
 La sombra fugitiva,
 Que en el mismo esplendor⁵²⁹ se desvanece,
 Cuerpo finge formado,
 885 De todas dimensiones adornado,⁵³⁰
 Quando aun ser superficie no merece.
 En tanto el Padre de la Luz ardiente,
 De acercarse al Oriente,⁵³¹
 Ya⁵³² el termino prefixo conocia,
 890 Y à el⁵³³ Antipoda⁵³⁴ opuesto despedia
 Con transmontantes rayos,
 Que de su⁵³⁵ luz,⁵³⁶ en tremulos desmayos,
 En el punto haze mismo su Occidente,
 Que nuestro Oriente ilustra luminoso;
 895 Pero de Venus antes el hermoso,⁵³⁷
 Apacible Luzero
 Rompiò el albor primero,
 Y del viejo⁵³⁸ Titan la bella Esposa,
 Amazona de luzes mil vestida,
 900 Contra la noche,⁵³⁹ armada,
 Hermosa, si atrevida,
 Valiente, aunque llorosa,
 Su frente mostrò hermosa,

⁵²⁵ fotna **B**

⁵²⁶ *suprime la coma* **M**

⁵²⁷ perspectiva **B**

⁵²⁸ *suprime la coma* **B**

⁵²⁹ esplendor **BM**

⁵³⁰ *varía por punto* **B**

⁵³¹ *suprime la coma* **B**

⁵³² Yà **B**

⁵³³ al **B**

⁵³⁴ antipoda **B**

⁵³⁵ *omite su* **B**

⁵³⁶ *suprime la coma* **B**

⁵³⁷ *suprime la coma* **B**

⁵³⁸ Viejo **M**

⁵³⁹ *suprime la coma* **B**

- 905 De matutinas luzes coronada,
Aunque tierno preludio, ya⁵⁴⁰ animoso,⁵⁴¹
Del Planeta fogoso,
Que venia las Tropas reclutando
De bisoñas⁵⁴² vislumbres,
Las mas robustas veteranas lumbres,⁵⁴³
910 Para la retaguardia reservando,
Contra la que tirana⁵⁴⁴ Vsurpadora⁵⁴⁵
Del Imperio del dia⁵⁴⁶,
Negro Laurel de sombras mil ceña,
Y con nocturno Cetro pavoroso,⁵⁴⁷
915 Las sombras governaba,
De quien aun ella misma se espantaba;
Pero apenas la bella Precursora⁵⁴⁸
Signifera del Sol, el luminoso,⁵⁴⁹
En el Oriente,⁵⁵⁰ tremolò Estandarte,
920 Tocando al arma todos los suaves,
Si belicos⁵⁵¹ Clarines⁵⁵² de las Aves,
Diestros (aunque sin arte)
Trompetas sonorosos,
Quando (como tirana⁵⁵³ al fin) cobarde⁵⁵⁴
925 De rezelos medrosos
Embarazada; bien que hazer alarde⁵⁵⁵
Intentò de sus fuerzas, oponiendo
De su funesta capa los reparos,
Breves en ella,⁵⁵⁶ de los tajos claros
930 Heridas recibiendo;
Bien,⁵⁵⁷ que mal satisfecho su denuedo,
Pretexto mal formado fue del miedo,
Su debil resistencia conociendo,

⁵⁴⁰ yà **BM**

⁵⁴¹ *suprime la coma* **B**

⁵⁴² visoñas **B**

⁵⁴³ *suprime la coma* **B**

⁵⁴⁴ tyrana **BM**

⁵⁴⁵ vsurpedora **B**

⁵⁴⁶ Dia **M**

⁵⁴⁷ *suprime la coma* **B**

⁵⁴⁸ Percusora **B**

⁵⁴⁹ *suprime la coma* **B**

⁵⁵⁰ *suprime la coma* **B**

⁵⁵¹ belicosos **B**

⁵⁵² *añade una coma* **B**

⁵⁵³ tyrana **B**

⁵⁵⁴ *añade una coma* **B**

⁵⁵⁵ alerde **B**

⁵⁵⁶ *suprime la coma* **B**

⁵⁵⁷ *suprime la coma* **B**

- A la fuga ya⁵⁵⁸ casi cometiendo,
 935 Mas que à la fuerza, el medio de salvarse,
 Ronca tocò bozina⁵⁵⁹
 A recoger los negros Esquadrones,
 Para poder en orden retirarse,
 Quando de mas vezina
 940 Plenitud de reflexos fue assaltada,
 Que la punta rayò mas encumbrada
 De los del mundo erguidos Torreones.
 Llegò en efecto⁵⁶⁰ el Sol, cerrando el gyro,
 Que esculpiò de oro sobre azul Zafiro,
 945 De mil multiplicados,⁵⁶¹
 Mil vezes puntos, fluxos mil dorados:
 Lineas⁵⁶² digo⁵⁶³ de luz clara salian
 De su circunferencia luminosa,
 Pautando al Cielo la cerulea Plana,
 950 Y à la que antes funesta fue tirana⁵⁶⁴
 De su Imperio⁵⁶⁵ atropadas embestian,
 Que sin concierto huyendo presurosa,
 En sus mismos horrores tropezando,
 Su sombra iba pisando,
 955 Y llegar al Ocaso pretendia,
 Con el (sin orden ya⁵⁶⁶) desbaratado
 Exercito de sombras⁵⁶⁷ acosado
 De la luz, que el alcance⁵⁶⁸ le seguia.
 Consiguiò al fin la vista del Ocaso
 960 El fugitivo passo,
 Y en su mismo despeño recobrada,
 Esforzando el aliento en la ruina⁵⁶⁹,
 En la mitad del globo, que ha dexado
 El Sol desamparado,
 965 Segunda vez rebelde determina
 Mirarse coronada,
 Mientras nuestro Hemispherio la dorada,⁵⁷⁰

⁵⁵⁸ yà **B**

⁵⁵⁹ vozina **B**

⁵⁶⁰ enefeto **B**

⁵⁶¹ *suprime la coma* **B**

⁵⁶² *añade una coma* **BM**

⁵⁶³ *añade una coma* **BM**

⁵⁶⁴ tyrana **M**

⁵⁶⁵ *añade una coma* **B**

⁵⁶⁶ yà **BM**

⁵⁶⁷ *añade una coma* **B**

⁵⁶⁸ alcance **M**

⁵⁶⁹ ruina **BM**

⁵⁷⁰ *suprime la coma* **BM**

Ilustraba⁵⁷¹ del Sol madexa hermosa,
Que con luz judiciosa
970 De orden distributivo⁵⁷², repartiendo⁵⁷³
A las cosas visibles sus colores
Iba, y restituyendo
Entera à los sentidos exteriores
Su operacion, quedando à luz mas cierta
975 El mundo⁵⁷⁴ iluminado, y yo despierta.

⁵⁷¹ Ilustrava **M**

⁵⁷² distributibo **B**

⁵⁷³ repitiendo **B**

⁵⁷⁴ Mundo **M**

NOTAS AL PRIMERO SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Comienzo AA: La perífrasis astronómica para indicar la hora -o el tiempo- tenía una larga tradición; pero el antecedente inmediato del comienzo del *Sueño* es, desde luego, el comienzo de la *Primera Soledad*. "[Era primavera] cuando el que ministrar podía la copa...", dice Góngora; "[Era de noche] cuando, / de las diurnas tareas fatigados...", dice Sor Juana. (El *cuando* de Góngora está en el v. 7; el de Sor Juana, en el 152.)

1 - 4 Prosopopeya. Pedro Álvarez de Lugo en su *Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana...* elogia el comienzo tropológico del poema: "Dar acciones de vivientes a lo que carece de alma es un tropo elevado, es acumen de alma mucha entre retóricos grandes". Álvarez de Lugo no denomina el tropo, pero en el párrafo siguiente lo llama "este tropo translaticio". Cita a Cipriano Soarius, *De arte Rhetorica*, Lib. 3, Cap. 10, página mihi 115 ibi (Cipriano Suárez, *Re Arte Rhetórica*, Lyon, 1611), en la traducción de Sánchez Robayana: "Principalmente que, cuando damos impulso y ánimos a las cosas carentes de sentido, nade de estas una admirable sublimidad ya que, con una audaz traslación, trascienden el peligro de lo próximo". Y concluye: "Cipriano Soario, insigne jesuita, lo pondera con sublime realce entre los once tropos de que escribe".¹

3 Observa Alberto Pérez Amador sobre este verso: "En el tercer verso se presenta el problema de como entender el plural del primer sustantivo y su adjetivo

¹ "Ilustración al *Sueño* de la décima musa mexicana, más despierta en él que en todos sus ilustres desvelos, para desvelo de muchos. Da luz a sus tinieblas cuanto le ha sido posible el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la Real Audiencia de Canaria", en Andrés Sánchez Robayana, *Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, FCE, 1991, p. 63.

habiéndose mencionado sólo una pirámide al inicio. Se trata de una silepsis de número".²

5 - 15 Hipérbole. “Imitó soror Juana en el hipérbole (con que finge atreverse la sombra de la noche a escalar las estrellas) al poeta latino” (Virgilio), reflexiona Álvarez de Lugo. Cita a Cipriano Soriano y Francisco de Castro (*De Arte Rhetorica*, Hispali, 1625) para definición de la hipérbole y se sirve de ejemplo del *Polifemo* de Góngora.³

9 Sobre la lectura *vaporosa* (**M**) comenta Gabriela Eguía Lis Ponce: “seguro por influencia del verso anterior (“vapores”), pero sin justificación de sentido, pues se ha adjetivado a la sombra como *funesta*, idea que se complementa con “pavorosa”, que es sin duda la lección correcta”.⁴

17 Tanto MP, como ELP coinciden que la lección *empeñaba* (**M**) es una clara errata. La lección correcta de **S** se complementa con el verso que sigue.

19 Según Pérez Amador **M** omite este verso, pero en el ejemplar del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México sí aparece este verso.

² Alberto Pérez Amador Adam, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt, Madrid, Iberoamericana, 1996, p. 107.

³ Para leer “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz, p. 65.

⁴ Gabriela Eguía-Lis Ponce, *La prisa de los traslados...*, p. 309.

25 - 38 Prosopopeya. Álvarez de Lugo: “Es de muy grandes poetas este género de translaciones en que a lo insensible (como ya tengo dicho) se le atribuye sentido”.⁵

47 PA señala la grafía *Aquèllas* en **S** que no se da.

49 - 51 Comenta AA, refiriéndose a la edición de MP, que "aquí *alas* está en aposición con *membranas*, de manera que hay que poner coma entre los dos sustantivos".⁶ En las edición de de **S** y **M** aparece la necesaria coma entre estos dos sustantivos en función de la separación de los miembros de una enumeración. La edición que suprime esta coma es la de **B**. Luego AA admite que "el sujeto de *dio* no es *el castigo*, como interpreta MP en su prosificación, sino *Baco*".⁷

50 Según Pérez Amador **M** propone punto y coma, sin embargo, lo considero tinta corrida.

52 Reflexiona ELP sobre la coma después del verbo *son*: “Se trata de una pausa que no está correctamente indicada pero que a mí en lo personal me parece que le imprime mucha más fuerza a la segunda parte de la oración. Quizá si se hubieran utilizado paréntesis se hubiera podido marcar ese énfasis, que no deja de ser interesante”.⁸

⁵ Para leer “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz, p. 76.

⁶ Antonio Alatorre, "Notas al *Primero sueño* de Sor Juana", pp. 383-384.

⁷ *Ibid.*, p. 384.

⁸ Gabriela Eguía-Lis Ponce, *op. cit.*, p. 310.

55 *indicio al Agorero* en **B** aparece como *indicio el Agorero*, una “errata por “*al*”, dativo, o sea “*indicio para el agorero*”, como explica MP.

56 Se omite el adverbio de negación *no* en **M**, error tanto para MP, como para ELP ya que “además de obtenerse el sentido inverso, no consta el heptasílabo”.⁹

58 MP coloca la coma entre *máximas y negras* y corrige *longos* por *longas*, dando la siguiente explicación en las *Notas ilustrativas – longas*: las notas musicales así llamadas. AA considera que a pesar de que ninguna de las ediciones antiguas pone coma en *máximas* y dice *longos* en vez de *longas*, los retoques de MP son acertados. "En las tres voces femeninas se sobreentiende *notas* (musicales). Para dar idea de lo "espacioso" del nocturno recital menciona Sor Juana las *longas*, que llenaban el espacio de cuatro compases, y las *máximas*, que llenaban el espacio de ocho. Las *negras*, en cambio, son notas rápidas (cabén cuatro en un compás), pero tienen la ventaja de ser "negras", muy adecuadas para la "capilla pavorosa".¹⁰ Finalmente, Alberto Pérez Amador propone regresar a la puntuación de las impresiones antiguas: "Revisando las ediciones antiguas se observa una errata que transformaba las notas musicales *longas* en *longos*. Esta fue acertadamente reconocida y corregida por MP. Por otra parte, observo que tanto las notas llamadas *máximas* y *longas* como también la *proporción mayor*, mencionada en el verso 61 pertenecen, al sistema de notación mensural, mientras que las notas *negras* corresponden al sistema musical de notación moderno. [...] [La puntuación de las ediciones antiguas] nos remite a la notación musical mensural donde había varios tipos de

⁹ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 384.

notas: las *máximas*, las *longas*, las *breves*, las *semibreves*, etcétera. Estas notas fueron representadas delineando sus contornos, lo que se llamó notación mensural blanca, o bien pintándolas de color negro, lo cual, consecuentemente se conoció con el nombre de notación mensural negra. La coloración marcaba una duración diferente de las notas".¹¹

76 En la *Ilustración...* de Álvarez de Lugo leemos que este verso está estructurado con base en una figura retórica de construcción o metatasa llamada aposición consistente en yuxtaponer un modificador puramente explicativo a un núcleo. Así, Sor Juana en realidad está hablando aquí de la noche, pero la llama Harpócrates porque realiza la misma acción que la divinidad egipcia, es decir, *intima el silencio a los vivientes* colocando el dedo índice frente a ambos labios (vv. 74-75). Por lo tanto deberá entenderse este pasaje así: "La noche, [tal como si fuera un nuevo] Harpócrates silencioso, intima el silencio a los vivientes sellando uno y otro labio obscuro".

94 MP prefiere con Vossler *Alcione* a *Almone*, justificando esa lectura con el mito: "Alcione, la hermosa hija de Eolo, que metafóricamente había transformado en peces (cautivándolos en las redes de su amor) a sus sencillos amantes, y que luego, esposa de Céiz o Ceico, rey de Tracia, se arrojó desde la costa sobre su cadáver náufrago y fue metamorfoseada, igual que él, en Alción o Martín Pescador (*Ovid.*, Met. XI, 710-48)". Sin embargo, un artículo de Manuel Corripio Rivero¹² resuelve el problema cuando descubre que en el libro *Las Metamorfoses o Transformaciones de Ovidio* que editó en

¹¹ Alberto Pérez Amador, "Aportaciones para corregir cuatro erratas en la edición de Méndez Plancarte de *Primero Sueño* de Sor Juana", en *Literatura Mexicana*, Vol. VI, núm. 2, México, UNAM/Inst. de Inv. Estéticas, 1963, p. 432.

¹² Manuel Corripio Rivero, "Una minucia en El Sueño de Sor Juana", *Ábside* 29 (1965), pp. 472-481.

Madrid Domingo Morrás en el año de 1664 se menciona una tal *Almone*, que según la historia vivía en un puerto, engañando a todos los que pasaban por allí, robándoles sus bienes y después convirtiéndolos en peces con encantamientos y hierbas. Pero una vez un hombre pasó por su amigo, supo de su arte y le robó todo lo que ella había robado antes a muchos y la convirtió también en pez. Corripio Rivero menciona que esta edición fue una de las tantas que hubo de la traducción de Jorge de Bustamante. Según Antonio Alatorre esto indica que lo más probable es que Sor Juana no leía a Ovidio en latín. Más tarde, en 1991 salió la edición de Andrés Sánchez Robayna de un manuscrito hasta entonces inédito intitulado *Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana, más despierta en él que en todos sus ilustres desvelos, para desvelo de muchos. Da luz a sus tinieblas cuanto le ha sido posible el licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, abogado de la Real Audiencia de Canaria*. Allí aclara Álvarez de Lugo: "No he visto en mitológico de nombre la fábula de Almone. Halléla casualmente en el apolillado estiércol de un anónimo que, con estilo bajo, infamó el alto estilo de Ovidio transformando las frases elegantes de sus *Transformaciones* (traduciéndolas en lengua castellana)"¹³, especificando que la ninfa que en Ovidio era Nais, fue nombrada Almone. Lo que confirma la hipótesis de Corripio Rivero.

PA registra en **B** la preposición *a* sin acento, sin embargo no encontré esta discrepancia.

114 PA registra en **M** punto y coma al final del verso, cuando sólo hay una coma igual como en las demás ediciones.

¹³ Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz, pp. 95-96.

116 PA no detecta en **S** punto y coma después de *oído*, por consiguiente no propone las variantes en **B** y **M**.

133 PA marca una coma después de *excesso* en **S** que no encontré en la edición consultada, por consiguiente no propone las variantes de **B** y **M**.

142 PA marca *perdona[!]* en **S** cuando es *perdona[,]*, por eso le faltan las variantes.

147 - 172 AA confronta la opinión de Álvarez de Lugo, que sostiene que el *quando* del v. 152 forma parte de la figura *élipsis*, omitiendo Sor Juana las palabras *descansaban los sentidos*. Para AA la conclusión de la cláusula "está a dieciséis versos de distancia, de manera que Sor Juana tuvo que echar mano del nexo *así, pues* en el v. 166".¹⁴ Seguramente lo que detuvo a Álvarez de Lugo de buscar el verbo de la cláusula más adelante fue el punto en el que termina el verso 165. Sin embargo, no existe otra explicación, que la de AA. Las dudas de Pedro Álvarez no quedaron allí, porque después de dejar una interpretación mediante la figura *élipsis*, propone otra, diferente e igualmente equívoca, aunque esta vez involucra *los sentidos*: "Otra exposición pudiera darse a la obscuridad de los versos ya explicados, dando el verbo *dimidiaba*, por la figura *silepsis*, materia para ello. Hállase esta figura ejecutada, como el gramático sabe, cuando algún verbo o nombre se reproduce en cláusulas diferentes, aumentando su ser con repetirse añadiéndose algo, como si se dijese: *Pedro se aplica a las armas, y sus hijos a las letras*".¹⁵ (Cita al Padre Luis de la Cerda y Ambrosio Calepino.) "Ahora, pues, a mi

¹⁴ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 387.

¹⁵ *Para leer "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 117-118.

intento, no hay otro verbo que pueda en los versos referidos reproducirse en casos diferentes que el verbo *dimidiaba*. Este, pues, repetido, puede dar otra luz a las tinieblas del conticinio y sombra dimidiada diciendo así: *el conticinio iba casi pasando y ocaso dimidiaba la sombra de la noche* (esto es, casi partía por mitades la sombra aquel punto de la noche que divide la jurisdicción del día que se ha pasado, y la del que se comienza), cuando los sentidos, fatigados de las diurnas tareas (aquí entra la reproducción del verbo que concede la figura *silepsis*), cuando, digo, los sentidos (dejando de estar ya en vela) *dimidiaban*, esto es, partían, descabalaban el afán de las diurnas tareas; le quitaban finalmente los sentidos las fuerzas al afán para repararlas ellas con el sueño”.¹⁶ Este pasaje muestra la importancia de la puntuación en la interpretación del texto.

158 PA registra *objeto* en **M** cuando aparece *objecto*.

163 Aclara ELP la alternativa *trabajo / oficio*: “Los versos anteriores plantean varias oposiciones entre las que está la del trabajo y el descanso. En este sentido está usado “ocio”, que es la lección correcta. Las tres ediciones que presentan la variante más parecen haber buscado un sinónimo de *trabajo*”.¹⁷

177 PA registra en **M** punto y coma al final del verso, lo que considero tinta corrida.

184 Álvarez de Lugo profundiza en la metáfora de la tiara, citando a Cerda, Virgilio, Juvenal, Juan Británico y Ovidio para recordar lugares donde se menciona este objeto:

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 118-119.

¹⁷ Gabriela Eguía-Lis Ponce, *op. cit.*, p. 312.

“Este tropo de tiara con que aquí se significa la cabeza visible de la Iglesia, y a quien forman tres diversas coronas, antes de ser adorno pontificio lo fue de las cabezas de los reyes de Persia, menos la añadidura de coronas”.¹⁸

186 - 187 Comenta AA: [MP] en su prosificación "toma *el Danubio* como sujeto, y la [persona] como objeto directo de *dora*. Pero también puede entenderse lo contrario: la augusta persona del Emperador convierte en oro el agua del Danubio (a su paso por Viena), tal como el Conde de Niebla *dora* las tierras que posee (*Polifemo*, v. 5)".¹⁹ Con la interpretación de AA se perdería el paralelismo entre los vv. 186 y 187. La mayúscula del *Danubio* también comprueba la versión de MP.

193 PA registra en **M** punto y coma al final del verso, lo que considero tinta corrida.

199 Álvarez de Lugo: “El *similiter cadens* de este segundo verso (que excuso de llamarlo sin segundo, por ser la frase trillada) será dificultoso se le halle lo que el *similiter* dice, por más que el celebrado *homeoptoton* o *similiter cadens* del Píndaro español quiera oponerse en la estancia segunda del célebre *Polifemo* diciendo asirle las aves, que en la cueva dormían *gimiendo tristes* y *volando graves*, porque la y disyuntiva, que separa dos hemistiquios, siendo en el fiel de lo que pesan sus dos dicciones, hace que pese menos el aplauso que le ha dado la fama”.²⁰

PA registra en **M** punto y coma al final del verso, pero no encontré esta variante.

¹⁸ Para leer “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz, p. 128.

¹⁹ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 387.

²⁰ Para leer “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz, p. 142.

214 PA no registra falta de coma después de *desiguales* en **B**.

215 MP en su edición del *Primero sueño* sigue la enmienda de Barcelona: *comprimiendo*.

235 MP junto con Vossler adopta la lección de **B**: *científica*. AA opta por *centrífica* de **S** y **M**: "creo que aquí estamos ante una "falsa corrección" del impresor barcelonés. El adjetivo *centrífico*, creación tal vez de Sor Juana, significa 'que hace centro', y francamente le está mejor al estómago que *científico*".²¹

251 PA transcribe en **M** *pendécia* cuando no es un acento grave sino una tilde: *pendēcia*, lo que transcribo como *pendencia*.

258 PA marca *Simulacros* en **B** con mayúscula cuando en el texto va con minúscula.

261 PA registra en **B** *yá* con acento, cuando no aparece esta variante.

266 - 279 MP en las *Notas ilustrativas* hace la siguiente alusión: "La aplicación del símil, aquí, y su expresión, recuerda el comentario de S. Tomás al "*De Somniis*" de Aristóteles: "*Simulacra, quae a sensibilibus fiunt...*, magis apparent in dormiendo quam in vigilando"...; y tal como en el agua serena se ven más nítidos los reflejos, así durante el sueño recíbense más íntegras e intactas las imágenes ("simulacra") que los parciales órganos sensitivos envían al *sentido común*..."²²

²¹ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 389.

²² Alfonso Méndez Plancarte, *Notas ilustrativas*, p. 591.

269 MP considera error la lectura de **M**, “*veían*, en lugar del “*vían*” que exige el verso”.

PA registra en **M** *veían* con acento, cuando aparece *veian* sin acento.

279 Respecto a este verso MP recuerda el verso 467 de la *Segunda soledad* de Góngora: "sus plomos graves, y sus corchos leves". "Sor Juana, en indudable recuerdo concreto, pero mucho más poética y añadiendo a la antítesis la aliteración de *ves* y *eles...* - "¿Sentís la maravillosa fortuna de este verso, de cristal todo, que con si mutad primera vuela, y con su mitad segunda, ponderosa, en el imaginario lago camina?... Se asemeja al alma de Sor Juana...: milagroso edificio de armonía, de música, vuelo y equilibrio"... (*Ez. Chávez*, p. 120)".²³

286 PA registra *Sublunares*; en **S** como simple coma, por eso no propone las variantes.

310 PA registra *mote* en **B**, lo que aparece es *mõte* que considero *monte*. En **M** lo mismo pasa con *Atlante* que aparece como *Atlãte* y es registrado por Pérez Amador como *Atlâte*.

324 PA registra en **M** punto y coma al final del verso, lo que considero tinta corrida.

329 PA registra en **M** punto y coma al final del verso, lo que considero tinta corrida.

343 ELP: “Aunque metafóricamente se podía usar *tremulante* (de trémulo, tembloroso) en algunas “cosas, que tienen un movimiento, ò agitación semejante al temblor: como la

²³ *Ibid.*, p. 591.

luz”, sin lugar a dudas el término correcto, el que tiene valor opuesto a *fijos*, es “tremolantes”, aquello que se bate con el aire, como con exactitud se lee en el original”.²⁴

MP en las "Notas ilustrativas" recuerda el v. 429 de la *Primera Soledad* de Góngora: "sus banderas / siempre gloriosas, siempre tremolantes".²⁵ Esta alusión le da más peso a la lección de **S** y **M**.

350 registra en **M** punto y coma al final del verso, lo que considero tinta corrida.

351 PA registra omisión de coma en **B** después de *fama*[,] lo cual no es así.

364 PA registra una coma en **B** al final del verso cuando aparece un punto.

382 *Error (segun el Griego)* **B** En las demás ediciones ese paréntesis se cierra en v. 398, en el que **B** abre nuevo paréntesis al comienzo: (*De los que le dictò propicio Apolo*).

386 PA: Las proezas de Aquiles y las sutilezas marciales de Ulises (v. 386) por ella aludidas funcionan como sinécdoques particularizantes referentes la primera a la *Iliada* y la segunda a la *Odisea*.²⁶

388 PA no registra el punto al final del verso en **B**.

398 (*De los que le dictò propicio Apolo*) **B** Vid comentario entre corchetes al verso 382.

²⁴ Gabriela Eguía-Lis Ponce, *op. cit.*, p. 316.

²⁵ Alfonso Méndez Plancarte, *Notas ilustrativas.*, p. 593.

²⁶ Alberto Pérez Amador, *El precipicio de Faetón...*, p. 167.

401 MP en su edición del *Primero sueño* prefiere la lectura *solos*.

411 Este verso en la edición de Pérez Amador crea una confusión total. PA pone el punto después de *essencia*[,] para **S** cuando esta edición no tiene ningún signo de puntuación. Desde luego no registra ese punto en **M**, pero tampoco aparece la coma que está en **B** - *essencia*[,].

415 PA no registra *dolososas* por *dolorosas* en **B**.

417 PA registra *voràz* en **B** que no distinguí en el ejemplar consultado.

440 En la *Justificación de lecciones* dice MP: “Todos [todas las ediciones antiguas]: *antojos*; pero con evidente significado de “anteojos”, que en aquella forma se escribía en lo antiguo. Por eso, aquí (aun haciendo algo duro el verso), lo modernizamos”.²⁷ Alberto Pérez Amador descubrió que en el *Diccionario de autoridades* se halla una tercera acepción de la palabra *antojos*: “Se llama también el juicio que se hace de alguna cosa sin fundamento” y en la *Enciclopedia del idioma* en la segunda acepción se lee: “Juicio que se hace a la ligera o aprensión de alguna cosa sin bastante examen”. Concluye PA: [esta acepción] “no aparece en todos los diccionarios, como por ejemplo, en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611. Esto es importante, pues demuestra que tal acepción, primera registrada para esta voz, ya era inusual en el siglo de Sor Juana. No obstante, suponer como lo hace MP, que Sor Juana al escribir en el verso 440 la palabra

²⁷ Alfonso Méndez Plancarte, *Justificación de lecturas*, p. 579.

antojos, se refería en realidad a unos espejuelos, me parece demasiada libertad interpretativa".²⁸

482 AA observa: "Sor Juana repite con otras palabras exactamente lo que ya ha dicho antes (450 ss.: la comprensión "entorpecida / con la sobra de objetos, y excedida / de la grandeza de ellos su potencia"). Si remacha tanto esta idea es seguramente porque le daba muchas vueltas en la cabeza. Cf. *Respuesta a Sor Filotea*, 971 ss.: "Querer yo saber tanto o más que Aristóteles o que San Agustín... no sólo no lo conseguiré, sino que debilitaré y entorpeceré la operación de mi flaco entendimiento con la desproporción del objeto".²⁹

PA registra *in electiva* en **B** cuando aunque borroso se lee la *t: intelectiva*

490 La explicación que MP da en las *Notas ilustrativas* para sustituir la lectura *perficionantes* es que "la división de las partes en *integrantes* o sólo *perfeccionantes*, es comunísima en la Filosofía Escolástica".³⁰

491 PA registra punto y coma después de *pertenecientes[;]* en **S** cuando en realidad esta palabra termina con una simple coma *pertenecientes[,]* por consiguiente no propone las correcciones de **B** y **M** por *pertenecientes[;]* con punto y coma.

495 PA registra la coma *vsurpado[,]* solamente en [B1].

²⁸ Alberto Pérez Amador, "Aportaciones para corregir cuatro erratas en la edición de Méndez Plancarte de *Primero Sueño* de Sor Juana", pp. 429-430.

²⁹ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 396.

³⁰ Alfonso Méndez Plancarte, *Notas ilustrativas*, p. 594.

505 PA no registra *impedimento* en **S**, por consiguiente tampoco propone variantes.

543 PA registra *sabìa* en **B** cuando en realidad es *sabia*.

546 AA: "Hace bien MP en rechazar la variante *clamado* (adoptada por Vossler), pero debió haber añadido una nota aclaratoria, porque la idea de *calma* que hoy prevalece es siempre positiva, mientras que en este verso es sumamente negativa. [...] Lo que dice este v. 546 del *Sueño* es que el discurso de la soñadora quedó agarrotado ("paralizado", como se lee en la prosificación de MP)".³¹

554 MP: error. ELP: "Se está hablando de las distintas especies, "Sin orden avenidas, / Sin orden separadas, / Que quanto más se implican convinadas, / Tanto más se dissuelven desunidas", es decir, todas esas especies forman un caos tal, que no hay forma de determinar cómo pudieran unirse unas con otras, cómo se distinguen éstas de aquéllas, ya que, mientras más se *imbrican* combinándose, tanto más se distinguen por sus diferencias. El sentido es claro. "Convenir", en su acepción de *avenirse* una cosa con otra, podría hallar cabida en este contexto, pero *combinar* imprime mucha más fuerza a la idea de entretrejer, de mezclarse e incluso de confundirse, que me parece mucho más indicada".³²

559 PA propone punto después de *escaso*[.] en **S**. Aunque todo sentido común lo sugiere, este punto no aparece en la edición de Sevilla.

³¹ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 397.

³² Gabriela Eguía-Lis Ponce, *op. cit.*, p. 318.

564 PA registra punto y coma después de *viento*[:] en **S** cuando en realidad **S** ofrece una coma. De aquí las variantes de **B** y **M** que, según Pérez Amador, proponen una coma cuando en realidad en este caso no hay discrepancias con la edición de Sevilla.

575 PA propone punto y coma después de *reportado*[:] en **S** cuando en el texto son dos puntos. Después registra que en [M2] aparece doble punto. Sin embargo, las discrepancias son con las ediciones **B** y **M** que añaden punto y coma al final de este verso.

593 PA registra en **M** punto y coma al final del verso, lo que considero tinta corrida.

627 MP en la edición del *Primero sueño* cambia *Themis* por *Thetis* y explica esta corrección en las *Notas ilustrativas*: “*Themis*, la hija de Urano, hermana de Saturno y diosa de la Justicia eterna, (y madre de Astrea, la diosa de la justicia humana) no parece venir aquí muy a cuento... (Vossler anota dichos caracteres, mas sin advertir la dificultad). Será errata por *Thetis*, la esposa de Océano y madre de los Ríos y de las Océánidas...? En tal hipótesis, todo se aclara: los ínfimos vegetales –las algas marinas– son los primeros que exprimen los pechos maternos de Tetis –los manantiales del agua, que es el “humor terrestre”–, al nutrirse de ella... Por eso introducimos en el texto, aunque no sin dudar un poco, esta corrección”.³³

³³ Alfonso Méndez Plancarte, *Notas ilustrativas*, p. 596.

630 Comenta AA sobre el verbo *apoyò*: "No estaría de más una nota sobre *apoyar* 'sacar de los pechos el raudal de leche que acude cuando dan de mamar', derivado según Corominas, s.v., del lat. *podiare* 'subir', pues "los pechos *suben* al llenarse de leche, y el niño que los "apoya" hace naturalmente subir la teta de que mama".³⁴

633 PA pone dos puntos después de *operaciones*[:] en **S** cuando ninguna edición tiene signos de puntuación al final de este verso. De aquí las discrepancias anotadas por Pérez Amador en todas las seis ediciones.

669 PA no registra cambio en este verso en ninguna de las ediciones. Cambia *demas* en **B**.

681 AA: "Creo que hay que quitar la coma: *sagrada* califica a *águila*, no a *visión* ("la visión que la sagrada Águila Evangélica vio en Patmos)".³⁵ Las tres impresiones antiguas marcan esta coma.

699 MP en la edición del *Primero sueño* omite el *tan*, siguiendo la lectura de **B** "para evitar el verso durísimo".

706 PA registra *excesivo* en **M** cuando lo que se lee es *excessivo* y no hay variante.

726 PA registra en **M** punto y coma al final del verso, lo que considero tinta corrida.

³⁴ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 399.

³⁵ *Ibid.*, p. 400.

731 PA registra *Porquè* en **S** cuando en el texto viene *Por què* escrito por separado. De allí que da variante en **B** que en realidad no tiene discrepancia con **S** y no registra la verdadera variante en **M** donde dicha palabra aparece escrita sin espacio: *Porqué*.

733 En la edición filológica de Pérez Amador aparece la misma confusión que en el v. 731.

764 PA no registra variantes en **B** y **M**.

772 MP no acepta la lectura de **B**. ELP: “Aunque semánticamente tiene sentido y el metro no se ve afectado, las demás ediciones dicen “incomportable”, adjetivo mucho más indicado para ese insoportable peso. Sin duda mejor lección la original”.³⁶

783 La omisión del artículo *la* en **B** es considerada por MP como error, como exige el verso y consta en las demás impresiones.

PA en la nota 560 dice: "**B**: suprime la palabra *lid*" cuando en realidad está suprimido el artículo *la* y se lee *en lid dura* en vez de *en la lid dura* de **S**.

794 MP corrige el verbo *renovar* por *remover* porque “el sentido exige”. AA: "Todas las ediciones anteriores a la de MO dicen *renovar*, lo cual es ilógico: el castigo (infructuoso) no es para que el ambicioso *renueve* su intento (para que lo repita), sino para todo lo

³⁶ Gabriela Eguía-Lis Ponce, *op. cit.*, p. 319.

contrario: para *remover* ese intento (para evitar que se repita). El yerro tipográfico de *renovar* por *remover* es muy explicable, y MP hizo bien en corregirlo".³⁷

807 PA no registra punto y coma al final del verso en **M**.

824 MP sigue la lectura de **B** porque "así lo exige el endecasílabo". AA: "Aquí el impresor barcelonés enmendó bien el texto de Sevilla, donde falta el *por*".³⁸

835 PA no registra *sino* en **M**.

850 PA no registra *Alos* en **M**.

862 PA no registra *si entero* en **B**.

870 MP corrige por *formadas*, así como por *convertidas* y *ayudadas* en los versos 871 y 876 respectivamente, explicando su preferencia con que "la consonancia con "pintadas", "fingidas" y "aprobadas", exige: *formadas*, *convertidas* y *ayudadas* (reabriendo las dos primeras voces a "las fantasmas", y la tercera a "figuras"...). ELP: "Estoy completamente de acuerdo en que, amén de la consonancia, el referente de las primeras son las "fantasmas" para los primeros dos, y las "figuras" para el tercero. Tan claro es que el sujeto, en el primer caso son las *fantasmas*, que el verbo es *resolvieron*, no *resolvió*, como se leería si el sujeto fuese la *forma*. En el segundo caso es más difícil establecer si

³⁷ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 403.

³⁸ *Ibid.*, p. 405.

“ayudada” se refiere a “figuras” o a “linterna”, pero me parece que si glosamos así, ‘la linterna mágica representa figuras ayudadas tanto de la luz como de la sombra’, el sentido se vuelve muchísimo más claro, coincidiendo con la lectura de Méndez Plancarte”.³⁹

894 PA registra dos puntos al final del verso en **B** cuando se lee punto y coma y no hay discrepancia.

898 MP: “*Titán*; pero restituimos con V.: *Tithón*, (el esposo de la Aurora, de quien se trata)”.

917 PA no registra *Percusora* en **B**.

956 PA registra *Con è* en **M** cuando se lee *Con èl*

* * *

Las variantes que considero errores de la imprenta y que por lo tanto no interfieren en el campo semántico aparecen en los siguientes versos:

v. 27 errata: Victimene **B**

v. 277 corrección de **S**: Arriesgadas **B**

v. 339 errata: rompam **B**

³⁹ Gaabriela Eguía-Lis Ponce, *op. cit.*, p. 321.

- v. 415 errata: dolososas **B**
- v. 494 errata: Proporcianadamente **B**
- v. 533 errata: antencion **B**
- v. 570 errata: estilla, à estilla **B**
- v. 690 errata: pertento **B**
- v. 744 errata: obstenta **M**
- v. 761 corrección de **S**: especie **BM**
- v. 762 errata: independiente **B**
- v. 795 corrección de **S**: ambicion **BM**
- v. 846 errata: vapares **B**
- v. 872 errata: fotma **B**
- v. 911 errata: vsurpedora **B**
- v. 917 errata: Percusora **B**
- v. 926 errata: alerde **B**

Es de observar que prácticamente todos ellos pertenecen a la edición de Barcelona y su cantidad aumenta mientras avanza el texto. Otro tipo de variantes que son irrelevantes para el objetivo del presente trabajo concierne la contracción de las preposiciones *de* o *a* con el artículo determinado *el*. Son los siguientes casos:

- v. 97 los de el monte **S**, los del monte **B**
- v. 102 en la mitad de el dia **S**, en la mitad del dia **B**
- v. 104 pie de el Cazador **S**, pie del Cazador **B**

- v. 163 Ya à el ocio, ya à el trabajo **S**, Ya al ocio, ya al trabajo **B**
- v. 366 De el desvanecimiento **S**, Del desvanecimiento **B**
- v. 597 Del, de el entendimiento **S**, De èl, del entendimiento **B**
- v. 850 A los suaves ardores **S**, Alos suaves ardores **BM**
- v. 890 Y à el Antipoda **S**, Y al Antipoda **B**

La única duda relacionada con los artículos podría surgir sobre el acento que aparece en uno de ellos (v. 25) en la impresión de Barcelona, pero como indica Eguía Lis Ponce "por la puntuación utilizada desde 1692 hasta la fecha, el período inicia justamente con este verso y, hasta que termina, en el verso 38, no hay ningún sustantivo masculino que pueda ser sujeto de ese pronombre. Es un artículo, acentuado por error de los formadores".⁴⁰ Lo mismo con la locución conjuntiva *por què* de los versos 731, 733 y 736 que en la edición de Madrid se contrae: *porquè*. Tampoco se considerarían los casos cuando el *si* reflexivo del pronombre personal lleva acentos en las impresiones posteriores y la conjunción *si no* se escribe juntos: *sino*. Finalmente, las diferencias entre las ediciones mencionadas abarcan tres grandes campos: el ortográfico, el léxico y el de cambios en la puntuación y la mayúscula de algunos sustantivos claves.

⁴⁰ Gabriela Eguía-Lis Ponce, *La prisa de los traslados: análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglo XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tesis Doctoral, UNAM, p. 309.