

010916

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS
DIVISIÓN DE POSGRADO

UNA LECTURA AL "PRIMERO SUEÑO" DE
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS
(LINGÜÍSTICA HISPÁNICA)

PRESENTA

SUSANA ARROYO HIDALGO

298462

ASESORA: DRA. HELENA BERISTÁIN DÍAZ

OCTUBRE DE 2001



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 está 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.

01096

1

A mis hijos, Tania y Gerzy,
sin cuyo amor no podría existir.

A Ivy... una belleza y un sueño.

A mis hermanos y a mis amigos,
por tantas dichas y tristezas juntos.

A mis padres †

298462

*...y asombrado el discurso se espeluzna
del difícil certamen que rehúsa
acometer valiente,
porque teme –cobarde–
comprenderlo o mal, o nunca, o tarde.*

*Sor Juana Inés de la Cruz,
Primero Sueño.*

Agradecimientos

Quiero agradecer a la Dra. Helena Beristáin más de 10 años de ayuda, consejo, regaño y aliento para continuar en la labor de investigación. Ella es un ejemplo para mí.

A la Dra. Alicia Correa, le agradezco su tiempo, su apoyo y su trato siempre amable y generoso.

Al Dr. Fernando Castaños le manifiesto mi agradecimiento por su interés en mi trabajo y por su gran apoyo.

Mi profundo agradecimiento al Dr. Arturo Orozco, quien me ha enseñado a ver en mi trabajo algo más.

Agradezco al Dr. Óscar Martiarena su tiempo, sus sabiduría y su amistad.

Con gran admiración y respeto, agradezco la labor del Dr. Ricardo Maldonado.

De manera muy especial quiero agradecer y reconocer el tiempo y el esmero que la Dra. Marlene Zinn de Rall ha dedicado a la lectura y corrección de mi tesis.

Preámbulo

El año de 1692 es memorable para la historia de las letras mexicanas e hispano-americanas debido a la primera publicación del poema *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, si nos atenemos a los recuentos bibliográficos de Dorothy Schons (1925, 1927) y Pedro Henríquez Ureña (1917).

En 1689, la *Décima Musa* –llamada así por los editores del primer tomo de sus obras *Inundación Castálida de la única poetisa, Musa Décima, Soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio de San Jerónimo... Madrid, 1689–*, produjo su obra autobiográfica, la *Carta Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en la cual asegura que lo único que había escrito por su propio gusto, era “un papelillo que llaman *El Sueño*”. En las postrimerías del siglo XVII, en la Nueva España, se escribía una etapa de la historia de nuestras letras.

El *Sueño* o *Primero Sueño*, ha sido motivo de cuidadosas observaciones, escrupulosas descripciones y rigurosas advertencias, tanto por ilustradores como por censores y, actualmente, por críticos y exégetas, quienes se han apropiado de una parte de la persona y la obra de la monja virreinal, desde la primera publicación del poema –*De las Obras de Soror Juana Inés de la Cruz monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo de la Ciudad de Mexico, dedicado por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbieto Cavallero de la Orden de Santiago, Año 1692. Con Privilegio, En Sevilla, por Tomas Lopez de Haro, Impresor y Mercader de Libros–*, hasta nuestros días. Todos ellos se han preocupado por mantener vigente el espíritu de la monja criolla en agudas y renovadas apreciaciones.

Se han celebrado homenajes en torno de una de las glorias del barroco mexicano a lo largo de diferentes épocas. Los lectores hemos sido participes de enrevesadas discusiones

e intrincadas interpretaciones¹, las cuales nos han llenado de expectación por la actitud aguerrida y celosa de los hermeneutas.²

El complicado y bien nombrado “laberíntico” mundo que nos propone Sor Juana a lo largo de 975 heptasilabos y endecasílabos del *Sueño*, dentro de una compleja “selva” (silva), se convierte a cada paso de la lectura, en un mundo onírico y surrealista en el que todo ocurre: los sentidos sucumben ante el vaivén del oleaje nocturno; los sonidos misteriosos se encuentran envueltos por la mítica magia de los cantos graves y desafiantes; la abrumadora descripción del reino animal permite el tránsito de leones, búhos, venados, águilas y peces, hasta horrendas criaturas de “pardas membranas”; la representación de los órganos corporales dentro de la casi muerte del que duerme, en la cual los sentidos adormecidos son “un cadáver con alma”, nos permite descubrir el instante de una muerte relativa; la presencia de las pirámides, los obeliscos, la ascensión del vuelo del águila, la vista libre y ufana que descubre su propia incapacidad de ver hasta lo más alto y que por no poder verlo todo percibe el fracaso sensorial; el contorcimiento, en el cual el alma viaja, observa, descubre y comprende; y el despertar que, engalanado por el combate de las huestes nocturnas frente a la luminosidad del sol, transita entre el cotidiano ritual matutino y la muerte temporal de los opresos, lánguidos huesos. Ya Sor Juana nos había descifrado en sus *Villancicos* la imagen de la muerte en el sueño, tema recurrente en la poesía barroca: *que quien duerme en el sueño se ensaya a morir...* Pero en el *Sueño*, lo efímero se traduce en el tiempo de vigilia, la permanencia está dada en el sueño, el acto de dormir es lo trascendente, el tema del *Sueño* no es la vida, sino el *impasse* entre el acto de dormir y estar despierto, el duerme-vela, el umbral. A este momento de tránsito, Sor Juana le dedica su mayor inspiración.

¹ Aureliano Tapia, en la publicación de la *Carta de Sor Juana a su confesor* (v. Bibliografía en este trabajo), señala que *Unos sorjuanistas defienden a Sor Juana de otros, y de paso la defensa se convierte en vituperable ataque que la enloda, con un subjetivismo que pretende destruir el subjetivismo ajeno. Todo el que la ama la hiere.* (:181).

² Tarsicio Herrera (*Buena fe y humanismo...*), indica que desmiente a Paz con solo enfrentarlo a sus contradicciones, porque... *ni un novelista escéptico ni un novelista asistemático tienen las posibilidades de comprender a nuestra Fénix, que sí posee un creyente filósofo que sí frecuenta los mismos libros y los mismos claustros que ella.* (1983). Por otra parte, en la primera edición (1994) de *Las figuraciones del sentido*, José Pascual Buxó coloca una *addenda* en la cual señala que *para discutir las opiniones de Octavio Paz, me parecen indispensables algunas apostillas ... no alcanzo a ver cómo mi trabajo pueda dar pie a la idea de que El sueño sea...* (:261).

El *Sueño* viajó a ultramar para concretar así su propia temática visionaria, la historia de la historia, ya entonces, se narraba.

España y Nueva España

La España del siglo XVII se construía dentro de una especie de argamasa formada por las multifacéticas colonias y el poderío de un reino de inimaginable expansión, en medio de la *enajenación de la Madre Patria por la tutela, el precariamente forzado aislamiento y por las ricas minas de plata que apuntalaban su economía* (Leonard, 1986:64).

La vida cotidiana de la España del XVII en su beligerante curso contendía, además, con las desventuradas uniones matrimoniales de Felipe IV, escaso de luces, deficientísimo militar y poco hábil en negociaciones políticas, quien desacreditaba frente a los ojos del mundo europeo y americano la otrora hegemonía española.

A la crisis política y económica debe añadirse una crisis estética en la cual, de manera controversial, se ofreció al mundo genios de incomparable valor artístico.

La literatura establece un lazo de unión con la política en la figura de Diego Saavedra Fajardo, diplomático plenipotenciario enviado por la corona española para dirimir las discordias europeas, como la guerra de los Treinta años. Esta época, considerada como el Siglo de Oro español, debe su nombre a sus representantes, entre ellos Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. Detractores entre sí, pilares de las corrientes culterana y conceptista, hacen gala de tremendas discusiones en tono satírico y alegórico. Del ingenio, gracia, perspicacia y perseverancia de los contendientes, surge la producción literaria de habla hispana más esplendorosa que se ha dado en todos los tiempos: el barroco.

La Colonia

Dentro de las colonias españolas, una de las que más riqueza aportaba a la corona, era el Virreinato de la Nueva España, en cuyo seno se encontraban dos poderes o fuerzas inminentes: el virrey y la Real Audiencia, y la Iglesia. Durante el siglo XVI, la Iglesia había tomado las riendas de la Nueva España y tras la evangelización y la transculturación de los indígenas, el clero episcopal sustituye a los frailes. La decadencia

del poder civil se debe a la falta de apoyo a los virreyes por parte del gobierno de Madrid, la corrupción administrativa y la fuerza del poder eclesiástico, el cual era bien mirado por las nuevas castas que se desarrollaron a lo largo y ancho del país. En la Nueva España, en los albores del XVIII, se podían contar dieciséis mezclas³ admitidas por el sistema de castas que regía la estratificación social de la Colonia, determinante de una posición casi inamovible de privilegios y desventajas sociales (Rojas, 1981:8).

La sociedad novohispana era multicolor y compleja, con contrastes de sangre, cultura, lengua y riqueza. La Nueva España tuvo 23 virreyes entre marqueses, duques, condes y arzobispos, todos de la más alta nobleza, *pero muchos de la más baja mediocridad humana* (De la Maza, 1985:28); algunos de ellos justos, como el Marqués de Mancera, quien fuera el mejor goberante de México en el siglo XVII, honesto y laborioso; terminó de construir la Catedral y fue el protector de Sor Juana cuando era niña.

El barroco

El arte del barroco fue considerado por el historiador de arte, Werner Weisbach, como el arte de la Contrarreforma (*apud* Wölfflin, 1978). El barroco es un arte sensorial, atrae los sentidos por medio de ricas formas en profusas trayectorias de dinamismo; los principales recursos del barroco son el lenguaje simbólico y el alegórico, trata de persuadir y conmover. El barroco posee un tono expresivo oscilante entre el naturalismo y el idealismo. Fue considerado el último gran arte religioso del mundo moderno.

El barroco colonial, llamado por Pál Kelemen *barroco de pura sangre* (1951, 14), estimuló el impulso a la acción, la obsesión por el poder, cuya vitalidad extraordinaria desplegó tal energía que no encontró la salida adecuada ni la catarsis satisfactoria y, a diferencia del chispazo renacentista, la vitalidad del barroco negó la vida y se agotó en cosas triviales (Leonard, *op. cit.*, 55).

³ Son divertidas y jocosas las celebraciones que Sor Juana produce en torno de algunas de las lenguas mixtas, entre ellas podemos citar las jácaras: “—Cantémole al Redentole / la bienvinira y yegara. —Sando ronca y resfriara, / cantalemo mal, siñole.” (*Sor Juana Inés de la Cruz, Obras Completas*, Tomo II, *Villancicos y Letras Sacras*, 1976, México:F.C.E., Tercero Nocturno, Villancico VII. Negrillo, 257). Así, también se encuentran los populares tocotines: “Tla ya timohuica, / totlazo Zuapilli, / maca ammo Tonantzin, / titechmoilcahuiliz.” (*Ibid.*, 17); o las mixturas de latín y castellano: “Luna, quae diversas / ilustrando zonas, / peregrina luces, / eclipses ignoras.” (*Ibid.*, 62).

En el arte, la expresión del sentimiento americanista de los criollos surgió pese a la vigilancia de la iglesia y de la inevitable vinculación del pensamiento criollo con la fe. Los criollos profesaban el principio de identidad de esta patria que ya sentían espiritualmente suya (Bravo, 1992:21), los intelectuales criollos conjuntaron el pasado indígena con su entorno y desarrollaron una cultura propia. Sor Juana es la figura cimera de la poesía y de la cultura de la época, sin embargo, es necesario mencionar a otros poetas ilustres como Jacinto Polo, el padre Matías de Bocanegra, Luis de Sandoval Zapata, Diego de Ribera, Juan de Guevara, entre otros. Es de gran profundidad y belleza la poesía de Luis de Sandoval Zapata, para Arnulfo Herrera (*Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata*, 1996), uno de los tópicos que corrieron con más fortuna en la literatura hispánica de aquellos tiempos auriseculares, es el que conocemos con el nombre en latín de *tempus fugit*.⁴ La pintura, la escultura y la poesía, se lucían en los Arcos Triunfales, festejos de gran esplendor para recibir a los nuevos virreyes, alegorías basadas en la mitología (De la Maza, *op. cit.*, 30-31).

El majestuoso poema *Primero Sueño* se inscribe en el barroco mexicano, por ser heredero de las corrientes literarias de la época y por haber sido concebido por la sensibilidad de una mujer nacida en el entonces México colonial, el virreinato de la Nueva España. Sor Juana procura las formas culteranas y conceptistas; es como Quevedo, impecable en la precisión de los tópicos,⁵ como Góngora, espléndida en la construcción de los detalles⁶.

Sor Juana y su entorno. El *Primero Sueño*.

A lo largo de este recuento del barroco mexicano, se ha escrito mucho acerca de Juana de Asbaje, en el siglo: Doña Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana. Mundialmente nuestra poeta ha sido conocida como Sor Juana. Irving A. Leonard, considerando los méritos intelectuales de Sor Juana, la coloca al lado de Carlos de Sigüenza y Góngora

⁴ Del *Soneto XII* de Sandoval Zapata: "¡Ay de quien vive y llora y nunca yace, / y a amar un imposible se contiene / que la Aurora, aunque gime, es sin discurso, / y aunque hoy expira el Sol, mañana nace!"; se observa cómo Sandoval Zapata, del tópico del *tempus fugit* ha pasado por el filtro del desengaño barroco (Herrera, *op. cit.*, 160).

⁵ "Finjamos que soy feliz, / triste Pensamiento, un rato; / quizá podréis persuadirme, / aunque yo sé lo contrario" (*Sor Juana...*, *op. cit.*, Romances filosóficos y amorosos, 5).

como precursores del racionalismo en el México del siglo XVII (Leonard, *op. cit.*, 14). Amigo personal de Sor Juana, Sigüenza y Góngora fue el único sabio auténtico del XVII, poeta, historiador, astrónomo, no obstante sin título universitario, publicó en 1690 una verdadera obra científica sobre los cometas: la *Libra astronómica y filosófica* (De la Maza, *op. cit.*, 34, 37).

Para Salvador Cruz (1994), *Juana Inés de Asuaje encarna en todo momento el dictado orteguiano: el yo y su circunstancia* (“Sor Juana y su generación”, en *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, 117); el crítico encuentra, de acuerdo con los impresos de Diego de Ribera, que Sor Juana es la única mujer que ha publicado en lo que él llama la presencia de una generación, la del 68, en el siglo XVII; señala que *Los que llegaron a puerto –y aún siguen remontando su siglo– fueron Sor Juana y Sigüenza y Góngora. Sin proponérselo acaudillaron una generación creadora que pervive –más allá del tiempo y del espacio– en la historia literaria de México* (*Ibid.*, 119).

La producción literaria de Sor Juana ha sido compilada, ampliamente reseñada, discutida y divulgada en todo el mundo, ha estado presente entre los lectores, desde su siglo. Algunos contemporáneos suyos realizaron ilustraciones de su poesía y alabanzas memorables como el caso del *Poema Heroyco* que le escribiera Joseph Zatrilla y Vico –poema inspirado en la monja, puesto en circulación, tras más de trescientos años de obscuridad, por Aureliano Tapia–, así como la *Ilustración al Primero Sueño*, de Pedro Álvarez de Lugo Usodemar –v. notas en este trabajo, la *Ilustración* publicada por Andrés Robayna se encuentra incompleta, el poema fue ilustrado solamente hasta la mitad, entre 1695 y 1705–. Otros más, como su confesor el Padre Calleja, después de la muerte de la poeta se encargan de hacer publicar sus propios comentarios a las obras de la autora y de quien es ya famosa la siguiente disertación:

La madre Juana Inés no tuvo en este escrito más campo que éste: Siendo de noche me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone; no pude, ni aun divisas por sus categorías, ni a un solo individuo. Desengañada, amaneció y desperté. A este angostísimo cauce redujo grande golfo de erudiciones, de sutilezas, de elegancias, con que hubo por fuerza de salir profundo, y por consecuencia, difícil de entender, de los que pasan la hondura por obscuridad (*Fama*, 29-30).

⁶ “Óyeme con los ojos, / ya que están tan distantes los oídos, / y de ausentes enojos / en ecos, de mi pluma mis gemidos; / y ya que a ti no llega mi voz ruda, / óyeme sordo, pues me quejo muda” (*Ibid.*, Liras, 313)

Las páginas que siguen a este *Preámbulo* abordan, de manera específica, una lectura sobre el poema *Primero Sueño*.

El título del poema –*Primero Sueño* (véase la *Introducción* en este trabajo sobre las interpretaciones del nombre)– precede al epígrafe por demás *sui generis*: “...que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. Antonio Alatorre (1994:16) ha propuesto –y demostrado– que tal epígrafe es de la hechura del secretario de la condesa de Paredes, Francisco de las Heras, editor de la *Inundación Castálida*. Del inicio y el recorrido del poema, señala Georgina Sabat de Rivers (*El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, 1976), lo siguiente:

La narración empieza con una descripción de la llegada de la noche y de cómo se duermen todos los animales. Esta descripción constituye una especie de prólogo al sueño humano propiamente dicho, que ocupa toda la parte central del poema, y que contiene la acción principal. Luego empieza a despertarse el hombre. Llega el día y se despierta del todo. Este epílogo es más breve que el prólogo, pero la simetría formal es evidente (:129).

El *Sueño* cumple así con una tradición española para tornarse hispanoamericana, inspirado en sus maestros, Góngora y Quevedo.

Introducción

*

El poema de Sor Juana aborda el anhelo de libertad, quizá inicialmente de libertad de expresión. Pero es algo más que palabras que se escuchan, es la organización minuciosa de detalles y hazañas, es un recuento de hondas cavilaciones; pensadas y repensadas reflexiones en un mar de asombros para el lector. La voz de Sor Juana es una búsqueda de conocimiento; la voz mítica de Sor Juana conversa con los dioses en una exuberante diversidad de imágenes y símbolos en la cual las realidades se combinan entre sí para mostrar nuevas realidades.

La voz de la poetisa hace pensar en la belleza aludida. El culto a lo bello se hace culteranismo gongorino en la poetisa y, de manera fascinante, el *Primero Sueño* subyuga y electriza; sólo hay que releer el pasaje del sueño, único y de incomparable belleza:

*El sueño todo, en fin, lo poseía,
todo, en fin, el silencio lo ocupaba:
aun el ladrón dormía,
aun el amante no se desvelaba.*

La belleza en el sueño y la extrañeza frente a la muerte son los temas de Sor Juana:

*y por mirarlo todo, nada vía
ni discernir podía...*

La muerte de la noche,

Pero de Venus, antes, el hermoso

*apacible lucero
rompió el albor primero,
y del viejo Thitón la bella esposa
—amazona de luces mil vestida,
contra la noche armada,
hermosa si atrevida,
valiente aunque llorosa—,
su frente mostró hermosa
de matutinas luces coronada,
aunque tierno preludio, ya animoso,
del Planeta fogoso,
que venía las tropas reclutando...*

La muerte del sueño,

*las cadenas del sueño desataban:
y la falta sintiendo de alimento
los miembros extenuados,
del descanso cansados.*

Y el despertar, que es mirado por la poetisa como un ensueño dentro del sueño, emerge de manera rutilante:

el Mundo iluminado, y yo despierta.

En las palabras de Sor Juana se escucha una voz —renovada— de los monstruos, sus maestros: Cervantes, Lope, Calderón, Quevedo y, desde luego, no podía faltar el príncipe; esta vez, le tocaba a Góngora el turno de ser modelo de Sor Juana; sin embargo, la voz de Sor Juana tiene la belleza de la originalidad y la pasión en el deseo irrefrenable de libertad, pues como ha señalado Georgina Sabat de Rivers (1977): *una visión intelectual del mundo queda enmarcada entre procesos naturales y fisiológicos. Sólo el sueño, imagen de la muerte, permite la liberación espiritual del alma.* (“La originalidad del «Sueño»”, p. 129).

El epígrafe que precede estas líneas (que son una proyección personal) se refiere a los versos 765-769 del poema, tras la lectura de los cuales se encuentra la idea de tomar prestadas las palabras de la poetisa aplicadas a mi problema de leerla. La relación que se establece entre la forma de la expresión y la forma del contenido puede ser diversa puesto que el discurso poético posee distintos significados dado su lenguaje densamente figurado. Un objetivo primordial en la elaboración de este trabajo es el de agregar otros sentidos a los

que el lector obtenga en la lectura del poema en tanto que, para M. Bajtín (*Estética de la creación verbal*, 1988; México:F.C.E.; *passim*), la medida en la que se puede lograr la recuperación del sentido es mediante otro sentido (isomorfo) contenido en un símbolo o una imagen. El significado, entonces, se enriquece por medio de los sentidos que se van agregando; ya que es imposible disolverlo en conceptos, se procura su recuperación con ayuda de otros sentidos como el de interpretaciones filosóficas, retóricas, sintácticas o mitológicas; por lo tanto, estoy convencida de que, si bien es imposible “comprenderlo todo”, es fácil que la comprensión ocurra “mal, o nunca, o tarde”. Es decir, que en el intento de interpretación se corren grandes riesgos, sobre todo si nos atenemos únicamente a consideraciones aisladas.

En este trabajo me he propuesto llevar a cabo cuatro tareas, las cuales considero que integran la propuesta y el contenido general de la tesis: la primera, es la de proponer una explicación del poema basada en la lingüística estructural, principalmente la semántica estructural.

En segundo lugar, un sucinto acercamiento a algunas figuras retóricas en la totalidad del poema, las cuales han sido seleccionadas con base en la necesidad de la interpretación que aquí se propone; esto quiere decir que la descripción retórica, en ocasiones, permitirá al lector un mayor esclarecimiento del significado del poema.

La tercera consiste en una confrontación de cincuenta interpretaciones de distintos autores efectuadas a lo largo de casi cien años, por ser éstas de invaluable auxilio en el descubrimiento del intrincado poema.

De manera pertinente se enmarcan los aspectos culturales de la época, principalmente el mitológico, de acuerdo con la influencia que se observa de mitos egipcios y grecolatinos, siendo ésta la cuarta empresa.

En el deseo de proceder con cuidado se ha organizado, de manera adicional a las tareas antes mencionadas, un compendio filológico de manera contrastiva basado en los recuentos de Gerardo Moldenhauer y Ermilo Abreu frente a las cinco ediciones antiguas del poema que he consultado (Sevilla, 1692; Barcelona 1693 [a y b]; Madrid, 1715 y 1725); dicho compendio aparece al principio de cada nota cuando se trata del análisis de los versos; y, por otra parte –al final del análisis antes mencionado–, se indican los cultismos que

proponen Elizabeth Lowe y Rosa Perelmuter con observaciones pertinentes de consultas lexicográficas propias, todo esto con la intención de lograr un reconocimiento del sentido de los elementos cultos del poema.

Dichas tareas han tendido hacia un objetivo común: obtener el mayor nivel de comprensión posible en la lectura de uno de los poemas más íntimos a la vez que universales y laberínticos de la literatura hispanoamericana.

* *

Se observa en el poema la riqueza de un léxico culto y de escasa frecuencia en relación con la elaboración de cada imagen retórica. En lo que se refiere al estudio léxico y al manejo constante de la distribución y la colocación de cada uno de los elementos que integran el corpus, para esclarecer la sintagmática *sorjuaniana* dentro del poema, los términos empleados por la autora se han sometido a un análisis previamente indizado (Arroyo, 1994) y, de acuerdo con su importancia (frecuencias y concordancias), se ha analizado el léxico. Los datos arrojados por ese trabajo anterior se aplican en éste cuando es pertinente.

Los numerosos estudios de diversa naturaleza que han sido dedicados al poema de Sor Juana, *Primero Sueño*, exigen un trabajo de confrontación así como un estudio comparativo para recuperar la formulación de sus enfoques y la argumentación de sus juicios.

El presente trabajo permite reunir y observar el conjunto de las diferentes aportaciones que han sido publicadas sobre algunos de los elementos del poema o de su totalidad; se han tomado como base las de prestigiados sorjuanistas que han efectuado análisis del *Primero Sueño*. La forma como se maneja cada una de sus propuestas es mediante el apellido del crítico y, cuando éste ha realizado dos o más obras, se identifican con las respectivas letras alfabéticamente ordenadas (a, b ó c).

En el momento de reunir las diferentes realizaciones sintáctico-semánticas del texto, he explicado la coherencia enunciativa mediante el planteamiento del “discurso poético” (de acuerdo con la propuesta de Castro, 1980). De diversas maneras, ya sea por medio de

minuciosas divisiones (Sabat de Rivers, 1976), ya mediante una tripartición (Ricard, 1976), ya en la consideración de una unidad indivisible (Alatorre, 1993), he llevado a cabo el análisis de la propuesta expresiva de la autora en sus contenidos, en la alusión mitológica, en la condensación de los elementos propios del barroco español y de la moda imperante en el mundo intelectual del siglo XVII, en las demostraciones científicas y en las tendencias herméticas aún vigentes entonces.

La elección de los trabajos aquí citados se debe a su rigor, carácter formal y capacidad de contribución al esclarecimiento de las ideas en una virreinal Nueva España desde los ojos de Sor Juana Inés de la Cruz. Los estudios que aquí se confrontan amplían y enriquecen el ya intrincado compendio semántico y retórico del poema, agregando cuidadosas disertaciones desde diversas perspectivas; algunos de ellos son considerados como clásicos, tales son el ensayo psicológico de Ezequiel A. Chávez quien entrelaza aspectos de la vida de la monja con su obra, el análisis biográfico-descriptivo de Anita Arroyo, así como la prosa elegante e intuitiva a ultranza de Natalicio González; el recuento detallado de Hernán Loyola o el estudio mitológico e historiográfico de Audrey Lumsden-Kouvel y Alexander P. MacGregor.

Los estudios psicológicos se han visto nutridos con las aportaciones del hispanista alemán Ludwig Pfandl y, más recientemente, con las de Kessel Schwartz denominadas “Isakower phenomena” y “Dream screen”. Crítica de la crítica se ha efectuado en la actualidad comparando, reseñando y complementando trabajos añejos. Tal es el caso del hispanófilo francés Robert Ricard cuyas palabras son retomadas por Marié-Cécile Benassy-Berling, en una propuesta de índole filosófica y humanista; labor que José Gaos, Abelardo Villegas y Ramón Xirau han sabido profundizar y ampliar en lo que se refiere, particularmente, al poema en cuestión.

Uno de los trabajos que más influjo ha ejercido en la reciente crítica es el ya clásico esfuerzo del alemán Karl Vossler, lingüista, hispanista, historiador y erudito que funda las bases para la nueva crítica *sorjuaniana* con sus atinadas observaciones sobre la influencia del padre alemán Athanasius Kircher en toda la literatura occidental de mediados del siglo XVII y sobre todo en el extenso poema *Primero Sueño*, sobre cuya trascendencia piramidal, Vossler efectúa fundadas lucubraciones. Los estudios de Octavio Paz, basados en gran

medida en las investigaciones y propuestas de Vossler, han logrado hasta ahora una de las mejores muestras de la difusión de la obra de nuestra monja jerónima en el mundo occidental.

Las mujeres de nuestro tiempo han ofrecido nuevas directrices, desde Anita Arroyo y Dorothy Schons, hasta Marié-Cécile Benassy-Berling, Elizabeth Lowe, Alessandra Luiselli, Jacqueline Nanfito, Rosa Perelmuter y Georgina Sabat de Rivers, en denodados esfuerzos hacia estudios de índole léxico-sintáctica del manierismo gongorista de tradición literaria y de naturaleza teológico-filosófica.

La propuesta emblemática de José Pascual Buxó y la documentada revisión que efectúa constantemente Antonio Alatorre, así como las paráfrasis de Elías Trabulse, Elías Rivers y Georgina Sabat de Rivers, son de gran riqueza interpretativa.

Los trabajos filológicos de Ermilo Abreu y de Gerardo Moldenhauer han obligado a la autora de estas líneas a revisar, confrontar y relacionar constantemente las ediciones antiguas basándose en sus atinadas apreciaciones.

Gerard Cox Flynn abunda sobre la complejidad sintáctico-semántica del barroco en *El Sueño* y lo intrincado de sus imágenes, así como sobre los símbolos a los que nos enfrenta la madre Juana Inés, mismos que son develados en gran medida por William Myron Davis. Manuel Durán maneja algunos de los aspectos gongoristas del poema, mientras que Emilio Carilla aborda el tema de la poesía y la ciencia y utiliza el *Primero Sueño* para ejemplificar esta dicotomía. Manuel Corripio establece una confrontación de la imagen del hechizo del pez –“¿Almone o Alcione?”–. Marcel Bataillon reseña, en su momento, la crítica de Méndez Plancarte. Rafael Catalá reflexiona sobre el incesto y la trascendencia del águila como símbolo y Raúl Leiva opta por explicar algunos pasajes del poema.

El trabajo de Waldo Ross es de una originalidad inusual; revisa y compara el poema frente al recuento de las maravillas del Visnú, las *Maha-Vidya-s*; pasajes escalonados que representan una tendencia oriental con poderes misteriosos, erotismo, yin y yang, lo bueno y lo malo, lo femenino y lo masculino, en relación con el poema barroco cuyo resplandor reta a los más temerarios contendientes.

Finalmente, es importante hacer destacar la relevancia del concienzudo y riguroso análisis del mejor crítico de Sor Juana, inspirador y fuerza motora de la mayoría de los

sorjuanistas modernos cuya edición crítica es la mejor propuesta que existe hasta el momento: la interpretación del padre Alfonso Méndez Plancarte.

Todos los estudios que aquí se confrontan, sin excepción, tienen un denominador común, el amor a Sor Juana y el respeto por una obra de ilimitadas magnitudes.

Es conveniente señalar que los autores de la crítica hecha al poema no siempre efectuaron un análisis de la totalidad de la obra, algunos de ellos dedicaron su esfuerzo al esclarecimiento de elementos aislados de importancia filológica, literaria o filosófica dentro del mismo, tal es el caso del trabajo de Manuel Corripio, así como el de Audrey Lumsden-Kouvel y Alexander P. MacGregor quienes, en un intento por resolver la ambigüedad del término en estudio –Almone o Alcione–, discuten distintas posibilidades. Otros, sin embargo, se han preocupado por revelar la influencia antigua en el poema –Georgina Sabat de Rivers [b]– y hay quienes, decididamente, han dirigido sus esfuerzos a un trabajo hermenéutico (Paz, Trabulse, Sabat de Rivers [c], Vossler, Castro, por mencionar algunos).

* * *

Todo trabajo referido al poema *Primero Sueño* es, desde luego, un intento para descubrir la realidad manifestada por nuestra poetisa y por poner al alcance de muchos un texto que, quizá por temor a su complejidad, ha sido estudiado por muy pocos.

Inmediatamente después del estudio parafrástico, semántico y retórico, se proporciona la consideración –cuando la hay– de los cincuenta estudiosos del *Primero Sueño*, cuya labor ha permitido internarnos en el poema y, de manera pertinente, se ha caracterizado por su análisis riguroso y su propuesta original.

Las citas se manejan en notas posteriores a la interpretación y en ellas se confrontan las opiniones que, en ocasiones, merecen alguna aclaración personal o enmienda, en su caso.

La aportación de este trabajo es la propuesta de una lectura al poema *Primero Sueño* en la que se conjuntan diversos aspectos que hasta la fecha no han sido reunidos:

- la confrontación de las aportaciones filológicas que existen hasta el momento frente a la totalidad de las ediciones antiguas del poema,

- las interpretaciones de cincuenta sorjuanistas,
- el recuento mitológico de la totalidad de las imágenes aludidas,
- la explicación retórica pertinente para el esclarecimiento del poema y
- la organización de los cultismos como aportación fundamental en el reconocimiento de una obra de esta naturaleza.

Primero Sueño

Las dificultades semánticas que entraña el título del poema a causa de la palabra *sueño* son analizadas por Octavio Paz (1985:485ss.), Robert Ricard (1975-76:26ss.) y Georgina Sàbat Mercadé (1969:171ss.).* La propuesta de Paz (*op. cit.*) se basa, particularmente, en un estudio sobre el significado de algunos elementos esenciales del poema [“pirámide”, “piramidal”, “sueño”] para condensar una visión global del efecto de sentido.

Para Paz (*íd.*), el dormir del mundo también podría llamarse “El triunfo de la noche”. El crítico y poeta mexicano maneja el término “pirámide” como uno de los más significativos del poema y sugiere la existencia de dos pirámides, una de sombra y una de luz (v. Vossler, 1953; Sàbat Mercadé, *op. cit.*). La pirámide de sombra es la imagen del mundo sublunar, donde imperan el accidente, la corrupción y el pecado (Paz, *íd.*). Paz cita a Vossler (*op. cit.*) en relación con la oposición de las pirámides y menciona la disertación de Athanasius Kircher sobre la dicotomía de las pirámides de sombra y de luz (*apud Obeliscus Aegyptiacus*, Kircher, A., 1666).

Robert Ricard anota las diferencias del francés *sommeil* y *rêve* como el “acto de dormir” y el “acto de representarse algo en la fantasía de uno, mientras duerme” (*op. cit.*, p. 32), y considera que es conveniente emplear “sueño” para la primera acepción y “ensueño” para la segunda, tras la división del poema en tres grandes partes. En la primera división, El sueño del “cosmos”, sugiere que la sombra de la tierra, cuya forma es piramidal, proyecta su punta en la noche (p. 26). Las ideas astronómicas y físicas de la

* La crítica Georgina Sabat de Rivers, antes de publicar abundantes trabajos sobre Sor Juana –y antes de su tesis doctoral *El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad* (1977)–, dio a conocer el artículo “A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz: tradición poética del tema del “sueño” en España”, bajo el nombre de Georgina Sàbat de Mercadé en 1969 (*cfr.* bibliografía de este trabajo).

época proveían de suficiente información a los estudiosos como para pensar en una punta (una figura triangular) de la sombra que emergía de la Tierra –en la zona opuesta– al recibir los rayos del sol, sombra que se proyectaba hacia el universo (v. Vossler, *op. cit.*, así como Elías Trabulse, 1979). De manera similar pero en otro idioma, Georgina Sàbat Mercadé (*op. cit.*), se refiere al doble significado de la palabra “sueño” en el intento de traducir el título del poema al inglés como *dream*, *sleep* o inclusive *sleepiness*. Esta ambigüedad se explica por la doble etimología de la palabra “sueño” que combina las dos palabras latinas *somnus* (*sleep*) y *somnium* (*dream*): ambigüedad rara en las lenguas románicas (Sàbat M., *op. cit.*:171). Sàbat Mercadé, propone juicios y referencias en relación con el tema del sueño tanto en la antigüedad latina como en los poetas que, posiblemente, influyeron en el pensamiento *sorjuaniano*; tal es el caso de Fernando de Herrera, Luis de Góngora y Fray Luis de León, entre otros. En un trabajo posterior –Sabat de Rivers, 1977:192–, al analizar el poema se basa en la armonía exterior que conduce al silencio, al sueño y al despertar; omite, sin explicarlo, el análisis de los dieciocho primeros versos.

Tras la presentación de los estudios que se han efectuado sobre el nombre del poema de Sor Juana, puedo atreverme a asegurar que su empleo es casi nulo en la actualidad puesto que utilizamos el ordinal ‘primer’ para ‘sueño’ y no ‘primero’. Es difícil conocer el motivo que condujo a Sor Juana o a sus editores a intitular el poema con el ordinal ‘primero’, el cual semeja un primero de un posible segundo –quizá como imitación a la “Primera Soledad” de Góngora, como lo han sugerido algunos estudiosos– o, tal vez, una situación particular en una oración copulativa: “primero sueño y después...” o, más aún, un posible hipérbaton de la expresión gramatical “sueño primero” (“sueño segundo”, “sueño tercero”), quedándose todas estas lucubraciones solamente en el tintero.

Sebastián de Cobarruvias (*Tesoro...*) cita la definición de ‘sueño’ de las *Sagradas Escrituras* y señala que el profeta Daniel tenía noticia de la manera como el rey mandaba matar a sus sabios, *alcanzó de Dios en sueños lo que Nabucodonosor deseaba saber; y así le dijo “primero el sueño”*; siendo ésta, quizá, una posibilidad más de interpretación del título del poema, es decir, la importancia de que sea primero el sueño para saber lo necesario de una persona.

A continuación se explicarán los versos que integran la totalidad del corpus y en notas adicionales se abundará sobre su contenido. La fragmentación que se ha hecho del poema obedece a una subdivisión práctica hecha con fines únicamente de análisis, su distinción se debe, por lo general, a unidades de sentido.

- 1 Piramidal, funesta, de la tierra
- 2 nacida sombra al Cielo encaminaba
- 3 de vanos obeliscos punta altiva
- 4 escalar pretendiendo las Estrellas;

Nace una sombra que la tierra proyecta hacia el firmamento en forma de pirámide, como si se viese en el espacio.¹

El término ‘piramidal’² permite considerar la idea de elevación, de altura, de ascensión, así como imaginar la forma de la pirámide, reiterada en la palabra obelisco (v. *infra*).

La idea de la sombra que nace de la tierra y se eleva en forma piramidal es propuesta en el poema como un símbolo, aún cuando la proyección de la sombra que hace la tierra al recibir los rayos del sol permita que se sugiera una penumbra de forma piramidal.

La tierra, al ser un planeta más pequeño que el sol –que es la estrella que proporciona la luz–, obliga a los rayos, en su trayecto, a salir de la esfera terrestre. Los rayos, entonces, formarían una imagen que parecería nacer del objeto que recibe la luz.³

Al cielo se acercan los vanos [huecos] obeliscos cuya sutil y altiva punta pretende escalar las estrellas.⁴

Las conquistas de los pueblos, en la antigüedad, eran simbolizadas con la construcción de obeliscos; estos monumentos se colocaban a la entrada del lugar conquistado. En este pasaje se refieren a una conquista grandiosa: la del cielo; por lo tanto su vanidad: “vanos obeliscos” –vano significa simultáneamente vacío, inútil, frustrado y también arrogante– se proyecta en relación con la altura la cual, orgullosos, ostentan, puesto que la dimensión del obelisco representaba la dimensión de la conquista del espacio por la sombra.⁵

Con economía de expresiones se sugiere un intento por ascender⁶ –intento altivo– a las estrellas⁷ inanimadas.

5 si bien sus luces bellas
6 -exentas siempre, siempre rutilantes-
7 la tenebrosa guerra
8 que con negros vapores le intimaba
9 la pavorosa sombra fugitiva
10 burlaban tan distantes,

La idea de la luz de las estrellas, siempre bella, libre y rutilante, podría aludir al entendimiento puesto que se trata de la luz verdadera que ilumina el mundo.*

El fenómeno de la 'luz' además de ser una realidad física, también es una realidad en términos tanto aristotélicos como místicos o anagógicos; es decir, es una realidad en la naturaleza, en la ciencia, en la filosofía, en la religión, en suma, como una concepción de la inteligencia y de la trascendencia.⁸ Se puede asegurar, por lo tanto, que el lenguaje de Sor Juana en el *Primero Sueño* es un lenguaje cabalístico,⁹ casi alquímico¹⁰ en sus primeros versos, por medio de los cuales nos invita a reconocer símbolos, metáforas y alegorías.¹¹

Las luces de las estrellas libraban una guerra contra la sombra en la que vencían y además se burlaban de ella, por lo que se imponían ("intimaban") a la pavorosa y fugitiva sombra¹² con oscuros ("negros") vapores.¹³

[la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes]
11 que su atezado ceño
12 al superior convexo aun no llegaba
13 del orbe de la Diosa
14 que tres veces hermosa
15 con tres hermosos rostros ser ostenta,
16 quedando sólo dueño

* Aristóteles comparaba la luz, que de lo alto hace llegar los colores que en la oscuridad se encuentran sólo en potencia, con la acción del entendimiento activo sobre el alma humana (*De An.*, III, 5, 430 a 15; cit. por Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, 1983:761).

17 del aire que empañaba
18 con el aliento denso que exhalaba;

Las luces guerreaban contra la sombra y, a pesar de la distancia, la burlaban [alumbraban a pesar de ella]. La negra cólera (“el atezado ceño”) de la sombra no lograba acercarse a la superficie lunar (“al superior convexo”).¹⁴ Las imágenes descritas –en una alegoría– sugieren la impotencia, la imposibilidad del triunfo de la sombra pues, en esa guerra, las luces vencen y se burlan de la sombra.¹⁵

La diosa –en una metonimia que contiene la causa divina–, ostenta en sus tres fases [creciente, plenilunio y menguante] su triple belleza, su hermoso rostro, su ser triforme.¹⁶

En estos versos se establece una nueva isotopía.¹⁷

[El atezado ceño de la sombra] era dueño sólo del aire que empañaba con un denso vaho (“aliento”).¹⁸

19 y en la quietud contenta
20 de imperio silencioso,
21 sumisas sólo voces consentía
22 de las nocturnas aves,
23 tan oscuras, tan graves,
24 que aun el silencio no se interrumpía.

En la placentera quietud de su silencioso dominio (la luna), solamente aceptaba (“consentía”¹⁹) algunas voces “sumisas” de las aves nocturnas tan oscuras y graves que ni siquiera interrumpían el silencio.

La luna posee un dominio (“imperio”) donde impera el silencio.²⁰

Con este último verso (24) termina el primer párrafo del poema; se trata de una preparación al sueño. Los sonidos y los ruidos se ven desplazados por la magia del silencio nocturno, se reconoce, entonces, el “tiempo paralizante de la noche” (Ross, 1972:89). En esta presentación del dormir se han visto reunidos los conceptos que la autora procura con gracia y retórico esfuerzo puesto que las imágenes creadas nos proponen un mundo hiperbólico y paradójico, un juego de destellos, silencios y gemidos en medio de la oscuridad de la noche que se prepara para dormir: la punta piramidal de la sombra

proyectada por la tierra, la guerra tenebrosa de negros vapores, la densidad de la noche, la luminosidad de las estrellas y el marco marcial de las aves funestas que entonan graves cantos.

25 Con tardo vuelo y canto, del oído
26 mal, y aun peor del ánimo admitido,
27 la avergonzada Nictimene acecha
28 de las sagradas puertas los resquicios,
29 o de las claraboyas eminentes
30 los huecos más propicios
31 que capaz a su intento le abren brecha,

Con vuelo y canto lentos; éste, mal admitido por el oído, y peor por el ánimo, la avergonzada [por su conducta incestuosa] Nictimene [heroína de una fábula mítica],²¹ acecha los resquicios de las puertas sagradas [de los templos]²² o los huecos de las prominentes claraboyas que [parecen] más propicios, como brechas, para su intento de penetrar.²³

[la avergonzada Nictimene...]
32 y sacrílega llega a los lucientes
33 faroles sacros de perenne llama
34 que extingue, si no infama,
35 en licor claro la materia crasa
36 consumiendo, que el árbol de Minerva
37 de su fruto, de prensas agravado,
38 congojoso sudó y rindió forzado.

Y (“Nictimene”) llega irreverente a los resplandecientes y sagrados²⁴ faroles²⁵ para extinguir los faroles y profanar²⁶ el aceite (“la materia crasa”)²⁷ que el fruto del árbol de Minerva [la carne de la aceituna],²⁸ al ser exprimido con las prensas, suda penosamente y al final, se rinde forzado, se entrega.²⁹

39 Y aquellas que su casa
40 campo vieron volver, sus telas hierba,

41 a la deidad de Baco inobedientes
42 -ya no historias contando diferentes,
43 en forma sí afrentosa transformadas-,
44 segunda forman niebla,
45 ser vistas aun temiendo en la tiniebla,
46 aves sin pluma aladas:

Al descifrar este pasaje,³⁰ es necesario acudir a otras fuentes, ya que se trata de otra alusión a un mito pues, en muchos casos, el propio texto *...alude a otras realidades exteriores al texto y a otros textos...* (Beristáin, 1988:39). Uno de esos textos, si no el principal, es el mito: la casa de las doncellas de Tebas³¹ fue desaparecida y las telas que habían elaborado regresaron a su estado original, es decir, al que tenían antes de ser tejidas; todo esto les ocurrió como castigo por no querer celebrar las fiestas de Baco.³²

Quienes desobedecían a Baco, vergonzosamente transformadas, se dedicaban a contar historias (Grimal, *op. cit.*); ahora, convertidas en aves aladas pero sin plumas, nos proporcionan la idea de murciélagos (“aves sin pluma aladas”) en una lúgubre metamorfosis.³³

47 aquellas tres oficiosas, digo,
48 atrevidas Hermanas,
49 que el tremendo castigo
50 de desnudas les dió pardas membranas,
51 alas tan mal dispuestas
52 que escarnio son aun de las más funestas:
53 éstas, con el parlero
54 ministro de Plutón un tiempo, ahora
55 supersticioso indicio al agorero,
56 solos la no canora
57 componían capilla pavorosa,
58 máximas, negras, longas entonando,
59 y pausas más que voces, esperando
60 a la torpe mensura perezosa
61 de mayor proporción tal vez, que el viento
62 con flemático echaba movimiento,

63 de tan tardo compás, tan detenido,
64 que en medio se quedó tal vez dormido.

Las [Mineidas] oficiosas hermanas, aunque son trabajadoras, merecieron tremendo castigo por su atrevimiento; la unidad de sentido se encuentra aludida en el mito propiamente.³⁴

Tres son las hermanas de Tebas a quienes, por no participar del culto a Baco, éste castigó imponiéndoles membranas desnudas y pardas; el adjetivo (“oficiosas”) se debe a que se dedicaban a las labores del tejido.³⁵

Las pardas y desnudas membranas son de tan desagradable aspecto que todas las aves funestas se burlan de ellas en las cavernas de Plutón,³⁶ con el ave agorera [Ascálafo] que un tiempo fue ministro parlero y ahora, un indicio supersticioso. En este pasaje, el que se refiere a Ascálafo sin nombrarlo, se encuentra una “estructura abismada”³⁷ que aquí funciona como “forma obstruyente” –puesto que atrae y mantiene la atención del lector–, seduce e hipnotiza por la prolongación del goce artístico ...*proveniente del contacto con la naturaleza enigmática de la arquitectura de la obra* (Beristáin, 1993-94:248); tal estructura funciona aquí, por lo tanto, como una dilatación semántica la cual está basada en una alusión.³⁸

“Solos” conjunta a las aves y al ministro de Plutón³⁹ [Ascálafo], quienes ejecutaban cantos con notas negras y largas componiendo así la pavorosa capilla, no canora, entonando pausas más que voces, esperando que la torpè mensura perezosa fuera de mayor proporción que el viento, que echaba movimiento flemático con un compás tan lento y detenido, que en la mitad tal vez se quedó dormido.⁴⁰

En estos sesenta versos sólo se escuchan las voces de las torpes aves, pues el mundo se prepara para dormir.⁴¹

65 Este, pues, triste són intercadente
66 de la asombrada turba temerosa
67 menos a la atención solicitaba
68 que al sueño persuadía;

Este⁴² triste canto (“són”), cortado por pausas (“intercadente”) de la turba asombrada y a la vez temerosa, no despertaba la atención sino más bien era una invitación a dormir.⁴³

69 antes sí, lentamente,
70 su obtusa consonancia espaciada
 [la del triste són]
71 al sosiego inducía
72 y al reposo los miembros convidaba
73 -el silencio intimando a los vivientes
74 uno y otro sellando labio obscuro
75 con indicante dedo,
76 Harpócrates, la noche, silencioso:
77 a cuyo, aunque no duro,
78 si bien imperioso
79 precepto, todos fueron obedientes-.

Con lentitud [la obtusa, torpe consonancia, la del triste son] inducía a los miembros del cuerpo al sosiego y los convidaba al reposo.

Harpócrates⁴⁴ [el dios del silencio], intimaba a los vivientes a dormir, sellando con el dedo índice cada uno de los oscuros labios en señal de callar, exigiendo silencio;⁴⁵ ante tal mandato, todos obedecieron.

80 El viento sosegado, el can dormido,
81 éste yace, aquél quedo
82 los átomos no mueve,
83 con el susurro hacer temiendo leve,
84 aunque poco, sacrílego rüido,
85 violador del silencio sosegado.

El viento⁴⁶ [está] quieto, sosegado, no mueve los átomos y teme hacer, aunque sea con poco pero sacrílego ruido, que [sería] violador del sosegado silencio, en tanto que el can yace dormido.⁴⁷

86 El mar, no ya alterado,

87 ni aun la instable mecía
88 cerúlea cuna donde el Sol dormía;

El mar aún no alterado, no mecía ni la inestable cuna azul donde el sol dormía.⁴⁸

89 y los dormidos, siempre mudos, peces,
90 en lechos lamosos
91 de sus oscuros senos cavernosos,
92 mudos eran dos veces;

Los peces, mudos, que se encontraban en los oscuros senos de las cavernas y dormidos en sus lechos lamosos, eran dos veces mudos.⁴⁹

93 y entre ellos, [los peces] la engañosa encantadora
94 Alcione, a los que antes
95 en peces transformó, simples amantes,
96 transformada también, vengaba ahora.

Y entre los peces [estaba] la engañosa encantadora Alcione, transformada en pez también ella, ahora vengaba a los simples amantes a los que antes transformó en peces.

Almone [y no Alcione],* con su canto, convertía a sus amantes en peces; además, ella a su vez fue convertida (Ovidio, *Las metamorfosis*; cit. por Corripio, *op. cit.*, 473-481).⁵⁰

Nuevamente surge la alusión. Así como Nictimene tiene que ver con las aves, Almone-Alcione, se relaciona con los peces.⁵¹

97 En los del monte senos escondidos,
98 cóncavos de peñascos mal formados
99 -de su aspereza menos defendidos
100 que de su obscuridad asegurados-,
101 cuya mansión sombría
102 ser puede noche en la mitad del día,
103 incógnita aún al cierto
104 montaraz pie del cazador experto

* La distinción ha sido hecha por algunos estudiosos que consideran que existe una confusión por parte del editor original del poema, puesto que la imagen aludida no coincide con el mito.

En los huecos ocultos del monte se constituían resguardos (“cóncavos”) de peñascos mal formados⁵² defendidos por su rugosidad (“aspereza”), pero más asegurados aún por su obscuridad.⁵³ Dicha “mansión sombría” es tal que aun siendo de día parecía de noche⁵⁴ y era desconocida aún para el certero pie del experto cazador.⁵⁵

[En los del monte senos escondidos
cóncavos de peñascos mal formados]
105 -depuesta la fiereza
106 de unos, y de otros el temor depuesto-
107 yacía el vulgo bruto,
108 a la Naturaleza
109 el de su potestad pagando impuesto,
110 universal tributo;
111 y el Rey, que vigilancias afectaba
112 aun con abiertos ojos no velaba.

Todos descansaban en esta invitación a dormir haciendo a un lado el temor y la fiereza, el vulgo bruto yacía,⁵⁶ todos se rendían a la naturaleza pagando el “universal tributo”⁵⁷ impuesto por su poder. El rey de la selva, el león, que debía vigilar, no velaba aun teniendo los ojos abiertos, se rendía al sueño.⁵⁸

113 El de sus mismos perros acosado,
114 monarca en otro tiempo esclarecido,
115 tímido ya venado,
116 con vigilante oído,
117 del sosegado ambiente
118 al menor perceptible movimiento
119 que los átomos muda,
120 la oreja alterna aguda
121 y el leve rumor siente
122 que aun le altera dormido.

Se alude a Acteón,⁵⁹ en otro tiempo esclarecido monarca, quien acosado por sus propios perros tras haber sido transformado en venado, tiene que permanecer cauteloso y con oído vigilante, y en este ambiente de quietud, mueve una u otra de sus orejas ante cualquier leve rumor, que percibe aún mientras duerme.⁶⁰

123 Y en la quietud del nido,
124 que de brozas y lodo instable hamaca
125 formó en la más opaca
126 parte del árbol, duerme recogida
127 la leve turba, descansando el viento
128 del que le corta, alado movimiento.

Mientras en la quietud de los nidos que se encuentra en la parte más sombría (“opaca”) de los árboles, inestable hamaca por estar hecha de brozas y lodo, duermen los que menos ruido hacen, los pájaros (“leve turba”), donde el viento descansa del “alado movimiento” que le corta.⁶¹

129 De Júpiter el ave generosa
130 -como al fin Reina-, por no darse entera
131 al descanso, que vicio considera
132 si de preciso pasa, cuidadosa
133 de no incurrir de omisa en el exceso,
134 a un solo pie librada fía el peso,
135 y en otro guarda el cálculo pequeño
136 -despertador reloj del leve sueño-,
137 porque, si necesario fué admitido,
138 no puede dilatarse continuado,
139 antes interrumpido
140 del regio sea pastoral cuidado.

El ave noble de Júpiter,⁶² el águila,⁶³ es como una reina que no se da al descanso, pues lo considera un vicio si pasa de lo necesario.⁶⁴ Es tan cuidadosa de no incurrir en excesos que con destreza puede dormir a medias soportando en un solo pie el peso de su cuerpo; con el otro sujeta una piedrecilla (“cálculo pequeño”) la cual, si ella se quedase

totalmente dormida, funcionaría como despertador pues al soltarla se interrumpiría su sueño, que ha sido admitido por necesario pero no puede durar y debe ser interrumpido por el cuidado de sus obligaciones reales.⁶⁵

141 ¡Oh de la Majestad pensión gravosa,
142 que aun el menor descuido no perdona!
143 Causa, quizá, que ha hecho misteriosa,
144 circular, denotando, la corona,
145 en círculo dorado,
146 que el afán es no menos continuado.

¡Oh, pesada preocupación de quienes reinan, que no perdona el menor descuido! La Majestad obliga al águila a no perdonar el menor descuido. El misterio de la forma circular de la dorada corona denota la continuidad del deber (“afán”), pues quien la posee está al servicio de los demás, siendo ésta –la corona– quizá el símbolo de poder como causa primera.⁶⁶

147 El sueño todo, en fin, lo poseía;
148 todo, en fin, el silencio lo ocupaba:
149 aun el ladrón dormía;
150 aun el amante no se desvelaba.

Todo lo poseía el sueño y el silencio lo ocupaba todo; las anáforas: el sueño, “todo”... “todo”, “aun el” ... “aun el”, “en fin” ... “en fin”⁶⁷ funcionan como elementos recurrentes para caracterizar la duración del silencio y del sueño (un posible sujeto-enunciador del poema (v. nota en p. 15) en el que se quedan dormidos tanto el ladrón como el amante.⁶⁸

151 El conticinio casi ya pasando
152 iba, y la sombra dimidiaba, cuando
153 de las diurnas tareas fatigados,
154 -y no sólo oprimidos
155 del afán ponderoso

156 del corporal trabajo, mas cansados
157 del deleite también (que también cansa
158 objeto continuado a los sentidos
159 aun siendo deleitoso:
160 que la Naturaleza siempre alterna
161 ya una, ya otra balanza,
162 distribuyendo varios ejercicios,
163 ya al ocio, ya al trabajo destinados,
164 en el fiel infiel con que gobierna
165 la aparatosa máquina del mundo)-;

El silencio (“conticinio”⁶⁹) ya casi iba pasando y la sombra de la noche dividía (“dimidiaba”) el mundo,⁷⁰ cuando los miembros del cuerpo, fatigados por las tareas del día, y no sólo oprimidos por el pesado (“ponderoso”) trabajo sino también por el descanso –que el deleite también cansa si es continuo aun cuando sea deleitoso;⁷¹ en tanto que la justicia de la naturaleza inclina su balanza en varios ejercicios, distribuyéndolos entre el ocio y el trabajo, destinados al imparcial gobierno de la aparatosa máquina que es el mundo–;⁷²

[El conticinio casi ya pasando
iba, y la sombra dimidiaba, cuando]
166 así, pues, de profundo
167 sueño dulce los miembros ocupados,
168 quedaron los sentidos
169 del que ejercicio tienen ordinario,
170 -trabajo en fin, pero trabajo amado
171 si hay amable trabajo-,
172 si privados no, al menos suspendidos,

Así quedaron los sentidos y los miembros del cuerpo, no privados, tan sólo suspendidos y ocupados en un profundo y dulce sueño,⁷³ tras el ejercicio ordinario que implica el trabajo amado –si es que hay trabajo amable–, dejando a los sentidos no privados pero sí suspendidos,⁷⁴

[...los sentidos]
 173 y cediendo al retrato del contrario
 174 de la vida, que -lentamente armado-
 175 cobarde embiste y vence perezoso
 176 con armas soñolientas,
 177 desde el cayado humilde al cetro altivo,
 178 sin que haya distintivo
 179 que el sayal de la púrpura discierna:
 180 pues su nivel, en todo poderoso,
 181 gradúa por exentas
 182 a ningunas personas,

Así quedaron los sentidos, cediendo al retrato del contrario de la vida que es la muerte,⁷⁵ el sueño (imagen de la muerte), cobarde embiste y vence perezoso, con armas soñolientas, tanto al humilde pastor como al altivo rey sin que haya distingos; ora sayal, ora púrpura, pues su poderoso rasero no exenta a ninguna persona.⁷⁶

[gradúa por exentas
 a ningunas personas,]
 183 desde la de a quien tres forman coronas
 184 soberana tiara,
 185 hasta la que pajiza vive choza;
 186 desde la que el Danubio undoso dora,
 187 a la que junco humilde, humilde mora;
 188 y con siempre igual vara
 189 (como, en efecto, imagen poderosa
 190 de la muerte) Morfeo
 191 el sayal mide igual con el brocado.

[No exenta a ninguna persona] desde el Papa, cuya soberana tiara se forma de tres coronas, hasta quien vive en una choza de paja, y desde el que vive a orillas del dorado Danubio [la Corte de Viena], hasta el “junco humilde” que humilde mora, la imagen poderosa de Morfeo, semejante a la muerte, mide a todos con igual vara: del sayal al brocado.⁷⁷

192 El alma, pues, suspensa
193 del exterior gobierno, -en que ocupada
194 en material empleo,
195 o bien o mal da el día por gastado-,

El alma⁷⁸ [otro posible locutor-enunciador* del poema] suspensa del gobierno exterior en el que permanece ocupada en actividades materiales, da el día por gastado, bien o mal.⁷⁹

[El alma, pues, suspensa]
196 solamente dispensa
197 remota, si del todo separada
198 no, a los de muerte temporal opresos
199 lánguidos miembros, sosegados huesos,
200 los gajes del calor vegetativo,

(El alma) alejada (“remota”), mas no totalmente, dispensa los emolumentos del “calor vegetativo” solamente a los sosegados huesos, lánguidos miembros opresos de muerte temporal.⁸⁰

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

* Para O. Ducrot (*El decir y lo dicho*, 1986, México:F.C.E.) la actividad del locutor es de responsabilidad de la acción enunciativa; de manera complementaria, Fontanille (*Les espaces subjectifs*, 1989, Paris:Hachette, pp. 11-16) señala que *la question de l'enonciation peut être utilement envisagée comme un phénomène discursif à part entière et autonome* (11), por lo cual el alma, en este espacio del discurso poético, funciona de manera independiente y con dominio de la responsabilidad asumida, puesto que ejerce control sobre sus actos.

Siendo mientras tanto el cuerpo, en sosegada calma (como) un cadáver con alma, puesto que casi no da señas de vida,⁸¹ del vital volante del reloj humano, si no manejado con la mano, sí con el concierto arterial, manifiesta lento su bien regulado movimiento,⁸² pulsando unas pequeñas muestras.

(El vital volante del reloj humano)

210 Este, pues, miembro rey y centro vivo
211 de espíritus vitales,
212 con su asociado respirante fuelle
213 -pulmón, que imán del viento es atractivo,
214 que en movimientos nunca desiguales
215 o comprimiendo ya, o dilatando
216 el musculoso, claro arcaduz blando,
217 hace que en él resuelle
218 el que le circunscribe fresco ambiente
219 que impele ya caliente,
220 y él venga su expulsión haciendo activo
221 pequeños robos al calor nativo
222 algún tiempo llorados,
223 nunca recuperados,
224 si ahora no sentidos de su dueño
225 que, repetido, no hay robo pequeño-;

El vital volante del reloj humano, miembro rey [el corazón], que es el centro vivo de espíritus vitales, asegura la vida (*supra.*) con su asociado fuelle respirante, el pulmón, que es un imán que atrae al viento [pues de él se alimenta] con movimientos regulares, comprime o dilata el musculoso claro acueducto blando haciéndolo resollar, en tanto que, al respirar, convierte el aire fresco en caliente.⁸³ Él [el corazón] se venga de la expulsión del aire haciendo repetidos robos pequeños y acumulándolos al calor del cuerpo, y esos robos lo van a ir acabando porque, al final, muere.

[El vital volante del reloj humano

.....

con su asociado respirante fuelle]

226 estos, pues, de mayor, como ya digo,
227 excepción, uno y otro fiel testigo,
228 la vida aseguraban,
229 mientras con mudas voces impugnaban
230 la información, callados, los sentidos
231 -con no replicar sólo defendidos-,
232 y la lengua que, torpe, enmudecía,
233 con no poder hablar los desmentía.

El corazón y los pulmones (los órganos más importantes y fieles testigos de la vida), la aseguraban con mudas voces impugnando la información, mientras los sentidos percibían la vida, pero no se podían manifestar porque la lengua torpe, muda, al callar los desmentía.⁸⁴

234 Y aquella del calor más competente
235 científica oficina,
236 pródiga de los miembros dispensera,
237 que avara nunca y siempre diligente,
238 ni a la parte prefiere más vecina
239 ni olvida a la remota,
240 y en ajustado natural cuadrante
241 las cantidades nota
242 que a cada cuál tocarle considera,
243 del que alambicó quilo el incesante
244 calor, en el manjar que -medianero
245 piadoso- entre él y el húmedo interpuso
246 su inocente substancia,
247 pagando por entero
248 la que, ya piedad sea, o ya arrogancia,
249 al contrario voraz, necio, lo expuso
250 -merecido castigo, aunque se excuse,
251 al que en pendencia ajena se introduce-;

La centrífuga oficina (según la mayoría de los exégetas, v. nota 85) del más competente calor [el estómago], benéfica dispensera que provee a todos los miembros por igual sin

preferir al más cercano ni descuidar al más lejano de ellos, en un espacio natural limitado (“ajustado cuadrante”), tiene cuidado de las cantidades que alambica el calor incesante del quilo obtenido de los manjares, y se interpone entre él –el calor– y el húmedo [la sangre].⁸⁵ La inocente substancia, el quilo, otra vez paga por entero [caro] por haberse expuesto –ya sea por piedad o por arrogancia– al enemigo voraz [la sangre] que, necio, después de exponer el cuerpo, aunque se excuse, recibirá castigo merecido, pues participa en pendencia ajena.

[Y... la del calor...
científica oficina (el estómago)]
252 ésta, pues, si no fragua de Vulcano,
253 templada hoguera del calor humano,
254 al cerebro enviaba
255 húmedos, mas tan claros los vapores
256 de los atemperados cuatro humores,
257 que con ellos no sólo no empañaba
258 los simulacros que la estimativa
259 dió a la imaginativa
260 y aquésta, por custodia más segura,
261 en forma ya más pura
262 entregó a la memoria que, oficiosa,
263 grabó tenaz y guarda cuidadosa,
264 sino que daban a la fantasía
265 lugar de que formase
266 imágenes diversas.

Si bien no es una fragua creada por Vulcano⁸⁶ [el estómago], es una templada hoguera del calor humano que enviaba al cerebro los vapores húmedos de los cuatro humores⁸⁷ atemperados, con los que no sólo no empañaba los simulacros que le fueron dados por la “estimativa” a la “imaginativa” y que ésta, para su más segura custodia, en forma pura ha entregado a la “memoria”, la cual, diligente (“oficiosa”), los grabó tenaz, y los guarda cuidadosa dando lugar a la “fantasía” para formar diversas imágenes.⁸⁸

Y del modo

267 que en tersa superficie, que de Faro
268 cristalino portento, asilo raro
269 fué, en distancia longísima se vían
270 (sin que ésta le estorbese)
271 del reino casi de Neptuno todo
272 las que distantes lo surcaban naves
273 -viéndose claramente
274 en su azogada luna
275 el número, el tamaño y la fortuna
276 que en la instable campaña transparente
277 arresgadas tenían,
278 mientras aguas y vientos dividían
279 sus velas leves y sus quillas graves-:

Y, del mismo modo como la tersa superficie del mar por el que transita Faro⁸⁹ (portento cristalino que, asilo raro, alcanzaba a verse aún a la enorme distancia sin que ésta lo impidiera), las naves de casi todo el reino de Neptuno, que distantes lo surcaban,⁹⁰ se veían claramente en el espejo (“de azogue”⁹¹) en el que [la luna] con sus tres etapas reflejaba número, tamaño y fortuna en los transparentes mares; las arriesgadas naves se encontraban entre las aguas y los vientos, con sus velas leves y sus pesadas quillas.⁹²

[Así como el mar refleja]

280 así, ella, sosegada, iba copiando
281 las imágenes todas de las cosas,
282 y el pincel invisible iba formando
283 de mentales, sin luz, siempre vistosas
284 colores, las figuras
285 no sólo ya de todas las criaturas
286 sublunares, mas aun también de aquéllas
287 que intelectuales claras son Estrellas,
288 y en el modo posible
289 que concebirse puede lo invisible,
290 en sí, mañosa, las representaba

291 y al alma las mostraba.

Así (como la tersa superficie del mar refleja), ella [la fantasía], sosegada, iba copiando todas las imágenes de las cosas, y el pincel invisible iba formando sin luz las figuras mentales, siempre vistosas colores, no sólo de las criaturas sublunares sino también de las claras estrellas intelectuales y de la manera posible de concebir lo invisible, mañosamente las representaba y las mostraba al alma.⁹³

[El alma, pues, suspensa]

292 La cual, en tanto, toda convertida
293 a su inmaterial sér y esencia bella,
294 aquella contemplaba,
295 participada de alto Sér, centella
296 que con similitud en sí gozaba;
297 y juzgándose casi dividida
298 de aquella que impedida
299 siempre la tiene, corporal cadena,
300 que grosera embaraza y torpe impide
301 el vuelo intelectual con que ya mide
302 la cantidad inmensa de la Esfera,
303 ya el curso considera
304 regular, con que giran desiguales
305 los cuerpos celestiales
306 -culpa si grave, merecida pena
307 (torcedor del sosiego, riguroso)
308 de estudio vanamente judicioso-,

[El alma] toda [ella] convertida en su inmaterial ser y esencia bella contemplaba aquella centella de alto Ser (de la cual se le ha participado y de cuya semejanza goza en sí, y se siente casi separada de aquella corporal cadena que siempre la tiene impedida), que con grosería y torpeza impide el vuelo intelectual, que ahora mide la cantidad inmensa de la esfera y en cuya trayectoria regular considera el desigual curso de los cuerpos celestes, y en un vano estudio “judicioso” sobre la trayectoria de los astros

comete una culpa grave, por lo que merece el castigo que recibe y que tuerce su riguroso sosiego.⁹⁴

[El alma, pues, suspensa]
309 puesta, a su parecer, en la eminente
310 cumbre de un monte a quien el mismo Atlante
311 que preside gigante
312 a los demás, enano obedecía,
313 y Olimpo, cuya sosegada frente,
314 nunca de aura agitada
315 consintió ser violada,
316 aun falda suya ser no merecía:
317 pues las nubes -que opaca son corona
318 de la más elevada corpulencia,
319 del volcán más soberbio que en la tierra
320 gigante erguida intima al cielo guerra-,
321 apenas densa zona
322 de su altiva eminencia,
323 o a su vasta cintura
324 cingulo tosco son, que -mal ceñido-
325 o el viento lo desata sacudido,
326 o vecino el calor del Sol lo apura.

[El alma] se siente como colocada en la eminente cumbre de un monte tan alto que el mismo Atlante (que era gigante) se le sometía como enano, y Olimpo,⁹⁵ el de la tranquila frente, que nunca de un agitado viento suave merece ser violada, no se podía acercar a la falda (del monte) pues las nubes -opaca corona de la parte más alta del cuerpo del soberbio volcán que parece un gigante que asalta al cielo y lo reta ("intima") a la guerra-, apenas son una densa zona de su eminente altura o un mal ceñido y tosco cinturón ("cingulo") de su enorme cintura, que el viento desata o el sol agota.⁹⁶

[...volcán más soberbio...]
327 A la región primera de su altura
328 (ínfima parte, digo, dividiendo

329 en tres su continuado cuerpo horrendo),
330 el rápido no pudo, el veloz vuelo
331 del águila -que puntas hace al Cielo
332 y al Sol bebe los rayos pretendiendo
333 entre sus luces colocar su nido-
334 llegar; bien que esforzado
335 más que nunca el impulso, ya batiendo
336 las dos plumadas velas, ya peinando
337 con las garras el aire, ha pretendido,
338 tejiendo de los átomos escalas,
339 que su inmunidad rompan sus dos alas.

El rápido, veloz vuelo del águila, no pudo llegar a la primera región de la altura de la montaña (la que al dividir en tres partes su continuado cuerpo horrendo queda en la parte inferior); ésta [el águila] se eleva en giros al cielo y bebe los rayos del sol, en tanto que pretende colocar su nido entre sus luces, y aunque esforzándose más que nunca en el impulso, ya batiendo sus dos velas emplumadas, ya peinando el aire con las garras, ha pretendido que sus dos alas rompan su inmunidad al ir tejiendo escalas de los átomos,⁹⁷ la altura de la montaña es tal, que el águila [nuevamente la presencia de su majestuosidad se despliega, pero ahora con cierto fracaso en su intento por ascender a la cima], no alcanza ni apenas la primera sección de la montaña.⁹⁸

340 Las Pirámides dos -ostentaciones
341 de Menfis vano y de la Arquitectura
342 último esmero, si ya no pendones
343 fijos, no tremolantes-, cuya altura
344 coronada de bárbaros trofeos
345 tumba y bandera fué a los Ptolomeos,
346 que al viento, que a las nubes publicaba
347 (si ya también al Cielo no decía)
348 de su grande, su siempre vencedora
349 ciudad - ya Cairo ahora-
350 las que, porque a su copia enmudecía,
351 la Fama no cantaba

352 Gitanas glorias, Mérficas proezas,
353 aun en el viento, aun en el Cielo impresas: :

Las dos pirámides [que fueron solamente figuras materiales], ostentaciones de la vanidad de Menfis, y del más elevado esmero arquitectónico, no banderas quietas pero tampoco tremolantes, cuya altura coronada con bárbaros trofeos sirvió a los Ptolomeos [Faraones] de tumba y de bandera, que al viento y a las nubes (si no es que más al cielo) daba cuenta de su grande y victoriosa ciudad (ya ahora Cairo⁹⁹), cantaba al cielo las glorias gitanas (de Menfis) que hacía que la muchedumbre (la copia) enmudeciera, inclusive la Fama –quien no cantaba–, a pesar de que sus proezas aún en el viento y en el cielo estaban impresas.¹⁰⁰

[Las Pirámides]

354 éstas -que en nivelada simetría
355 su estatura crecía
356 con tal disminución, con arte tanto,
357 que (cuanto más al Cielo caminaba)
358 a la vista, que lince la miraba,
359 entre los vientos se desaparecía,
360 sin permitir mirar la sutil punta,
361 que al primer orbe finge que se junta,
362 hasta que fatigada del espanto,
363 no descendida, sino despeñada
364 se hallaba al pie de la espaciosa basa,
365 tarde o mal recobrada
366 del desvanecimiento
367 que pena fué no escasa
368 del visüal alado atrevimiento-,

Las dos pirámides de simetría equilibrada cuya estatura crecía conforme disminuía el ángulo de la punta, con tanto arte que (cuanto más se encaminaba [el alma] hacia el cielo) quienes la miraban, aunque su vista fuera de lince, desaparecía (“desparecía”) entre los vientos, sin permitir mirar la sutil punta que parece que se junta en el primer orbe. Después, fatigada la vista del espanto y despeñada, se hallaba en la base de la superficie

de la pirámide para recobrase del desvanecimiento con gran pena (castigo) del atrevimiento alado.¹⁰¹

[Las Pirámides]

369 cuyos cuerpos opacos
370 no al Sol opuestos, antes avenidos
371 con sus luces, si no confederados
372 con él (como, en efecto, confinantes),
373 tan del todo bañados
374 de su resplandor eran, que -lucidos-
375 nunca de calorosos caminantes
376 al fatigado aliento, a los pies flacos,
377 ofrecieron alfombra
378 aun de pequeña, aun de señal de sombra: :

Los cuerpos opacos de las pirámides, de frente al sol, avenidos con sus luces, confinantes con él, aunque no confederados, tan del todo bañados por su resplandor, lucidos, nunca ofrecieron al menos un pequeño reposo (“alfombra”), ni un resguardo de sombra o de simple señal (promesa) al aliento fatigado o a los pies flacos de caminantes calurosos.¹⁰²

[Las Pirámides]

379 éstas, que glorias ya sean Gitanas,
380 o elaciones profanas,
381 bárbaros jeroglíficos de ciego
382 error, según el Griego
383 ciego también, dulcísimo Poeta
384 -si ya, por las que escribe
385 Aquileyas proezas
386 o marciales de Ulises sutilezas,
387 la unión no le recibe
388 de los Historiadores, o le acepta
389 (cuando entre su catálogo le cuente)
390 que gloria más que número le aumente-,

Éstas [las pirámides], ya sean glorias gitanas o elevaciones profanas, torpes jeroglíficos de errores cometidos a ciegas, según Homero, el también ciego pero dulcísimo poeta, quien si bien escribe las proezas de Aquiles o las marciales sutilezas de Ulises, no logra poner de acuerdo a los historiadores (cuando lo aceptan como fuente) en cuanto a la cantidad de sus historias, aunque sí de su gloria.

[ciego también, dulcísimo poeta]
391 de cuya dulce serie numerosa
392 fuera más fácil cosa
393 al temido Tonante
394 el rayo fulminante
395 quitar, o la pesada
396 a Alcides clava herrada,
397 que un hemistiquio solo
398 de los que le dictó propicio Apolo: :
399 según de Homero, digo, la sentencia,

Sería más fácil quitarle el rayo fulminante al temido Tonante (Júpiter; v. n. 64), o a Alcides [Hércules] la pesada clava herrada [macana], que uno de los hemistiquios en los que Apolo dictó la sentencia homérica.

[según de Homero, digo, la sentencia]
400 las Pirámides fueron materiales
401 tipos solos, señales exteriores
402 de las que, dimensiones interiores,
403 especies son del alma intencionales:
404 que como suben en piramidal punta
405 al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
406 así la humana mente
407 su figura trasunta,
408 y a la Causa Primera siempre aspira
409 -céntrico punto donde recta tira
410 la línea, si ya no circunferencia,

411 que contiene, infinita, toda esencia-.

[Según la sentencia de Homero] las pirámides fueron solamente figuras materiales, señales exteriores cuyas dimensiones interiores son especies del alma, que intencionalmente suben su piramidal punta al cielo como una ambiciosa llama ardiente. Así, la mente humana imita (refleja) la figura de la llama y siempre aspira a la causa primera, punto central al que tienden todas las líneas rectas para formar la línea circular –la circunferencia– que contiene, infinita, toda esencia.¹⁰³

[Las Pirámides]

412 Estos, pues, Montes dos artificiales
413 (bien maravillas, bien milagros sean),
414 y aun aquella blasfema altiva Torre
415 de quien hoy dolorosas son señales
416 -no en piedras, sino en lenguas desiguales,
417 porque voraz el tiempo no las borre-
418 los idiomas diversos que escasean
419 el sociable trato de las gentes
420 (haciendo que parezcan diferentes
421 los que unos hizo la Naturaleza,
422 de la lengua por sólo la extrañeza),

Éstos dos [las dos pirámides, que en realidad son] montes artificiales, ya sean maravillas o milagros, y la Torre altiva [de Babel], hoy son dolorosas señales, no en piedras sino en distintas lenguas, para que el tiempo voraz no borre los diversos idiomas que hacen que escasee el trato sociable entre las gentes, haciendo que parezcan diferentes a sus originales por ser unos naturales y otros extraños.

[Estos, pues, Montes dos artificiales]
423 si fueran comparados
424 a la mental pirámide elevada
425 donde -sin saber cómo- colocada
426 el Alma se miró, tan atrasados
427 se hallaran, que cualquiera

428 gradüara su cima por Esfera:
429 pues su ambicioso anhelo,
430 haciendo cumbre de su propio vuelo,
431 en la más eminente
432 la encumbró parte de su propia mente,
433 de sí tan remontada, que creía
434 que a otra nueva región de sí salía.

Si se compararan [los montes] con la elevada pirámide mental donde el alma se miró [la sombra de la tierra, piramidal], se hallarían tan lejanos (“atrasados”) que cualquiera podría tomar (“graduar”) su cima por esfera; pues el ambicioso anhelo de elevar (“hacer cumbre”) su propio vuelo en la más eminente parte de su propia mente la encumbró tanto, que creía que estaba en otra región.¹⁰⁴

[El alma]

435 En cuya casi elevación inmensa,
436 gozosa mas suspensa,
437 suspensa pero ufana,
438 y atónita aunque ufana, la suprema
439 de lo sublunar Reina soberana,
440 la vista perspicaz, libre de anteojos,
441 de sus intelectuales bellos ojos
442 (sin que distancia tema
443 no de obstáculo opaco se recele,
444 de que interpuesto algún objeto cele),
445 libre tendió por todo lo criado:

[El alma] en cuya elevación casi sin medida, inmensurable, suspendida y gozosa, reina soberana de lo sublunar, libre de anteojos, la perspicaz vista de sus bellos ojos intelectuales (sin temor a la distancia, porque hubiese algún obstáculo u objeto interpuesto), libre de todo lo creado.¹⁰⁵

[El alma]

446 cuyo inmenso agregado,

447 cúmulo incomprensible,
448 aunque a la vista quiso manifiesto
449 dar señas de posible,
450 a la comprensión no, que -entorpecida
451 con la sobra de objetos, y excedida
452 de la grandeza de su potencia-
453 retrocedió cobarde.

[El alma] en su inmenso cúmulo inabarcable, quiso dar señas a la vista de todo lo posible, no le dejó mínima esperanza a la comprensión quien retrocedió cobarde, entorpecida con el exceso de objetos y rebasada (“excedida”) por la grandeza de su potencia.¹⁰⁶

454 Tanto no, del osado presupuesto,
455 revocó la intención, arrepentida,
456 la vista que intentó descomedida
457 en vano hacer alarde
458 contra objeto que excede en excelencia
459 las líneas visuales
460 -contra el Sol, digo, cuerpo luminoso,
461 cuyos rayos castigo son fogoso,
462 que fuerzas desiguales
463 despreciando, castigan rayo a rayo
464 el confiado, antes atrevido
465 y ya llorado ensayo
466 (necia experiencia que costosa tanto
467 fué, que Ícaro ya, su propio llanto
468 lo anegó enternecido)-,

Descomedida, la vista renunció a su audaz intento, tras haber procurado, en vano, hacer alarde frente a la excelencia de los objetos materiales, frente al sol, por ejemplo, cuerpo luminoso cuyos rayos castigan con fuego, pues sus fuerzas desiguales hacen sudar, rayo a rayo, al antes atrevido y ya llorado intento. (La necia experiencia fue tan costosa que como Ícaro, su propio llanto lo empapó y cayó al mar).

469 como el entendimiento, aquí vencido
470 no menos de la inmensa muchedumbre
471 de tanta maquinosa pesadumbre
472 (de diversas especies conglobado
473 esférico compuesto),
474 que de las cualidades
475 de cada cual, cedió: tan asombrado,
476 que -entre la copia puesto,
477 pobre con ella en las neutralidades
478 de un mar de asombros, la elección confusa-,
479 equívoco las ondas zozobraba;
480 y por mirarlo todo, nada vía,
481 ni discernir podía

[Así como la vista] tanto por su enorme cuantía, el entendimiento vencido, de reflexiva pesadumbre, en el conjunto esférico compuesto de diversas especies de que el hombre es capaz, como por las cualidades de cada cual a las que cedió al rendirse, tan asombrado, puesto en medio de la abundancia (“copia”), y él, pobre en esa abundancia, en las neutralidades [entre lo pobre y lo rico] de un mar de asombros, su elección estaba confusa, equívoco las ondas zozobraba y, por intentar mirarlo todo, nada veía ni podía discernir.¹⁰⁷

[el entendimiento... ni discernir podía]
482 (bota la facultad intelectual
483 en tanta, tan difusa
484 incomprendible especie que miraba
485 desde el un eje en que librada estriba
486 la máquina voluble de la Esfera,
487 al contrapuesto polo)
488 las partes, ya no sólo,
489 que al universo todo considera
490 serle perfeccionantes,
491 a su ornato, no más pertenecientes;

492 mas ni aun las que integrantes
493 miembros son de su cuerpo dilatado,
494 proporcionadamente competentes.

([Estando] “embotada” la facultad intelectual entre tan difusa e incomprensible especie que miraba desde el eje en que descansa la máquina que gira de la esfera hacia el polo opuesto); ni podía distinguir [el entendimiento] ya no sólo aquellas partes considera que perfeccionan al universo y lo adornan aunque no le pertenecen; pero ni aún las que son miembros integrantes –y proporcionadamente competentes– de su enorme cuerpo.¹⁰⁸

495 Mas como al que ha usurpado
496 diuturna obscuridad, de los objetos
497 visibles los colores,
498 si súbitos le asaltan resplandores,
499 con la sobra de luz queda más ciego
500 -que el exceso contrarios hace efectos
501 en la torpe potencia, que la lumbre
502 del Sol admitir luego
503 no puede por la falta de costumbre-,

Mas como a aquél que ha usurpado los colores visibles de los objetos en la permanente (“diuturna”) obscuridad, si de súbito los resplandores le asaltan, queda más ciego con la sobra de luz, pues el exceso produce efectos contrarios que luego dificultan admitir la luz (“lumbre”) del sol por falta de costumbre.

[el entendimiento...
con la sobra de luz queda más ciego]
504 y a la tiniebla misma, que antes era
505 tenebroso a la vista impedimento,
506 de los agravios de la luz apela,
507 y una vez y otra con la mano ceca
508 de lo débiles ojos deslumbrados
509 los rayos vacilantes,
510 sirviendo ya -piadosa medianera-

511 la sombra de instrumento

[El entendimiento] apela a la tiniebla contra los agravios de la luz, que antes era tenebroso impedimento a la vista, cubre con la mano los rayos vacilantes de sus débiles ojos deslumbrados, una vez y otra, sirviendo de instrumento la sombra, piadosa intermediaria.

[de lo débiles ojos deslumbrados]
512 para que recobrados
513 por grados se habiliten,
514 porque después constantes
515 su operación más firmes ejerciten
516 -recurso natural, innata ciencia
517 que confirmada ya de la experiencia,
518 maestro quizá mudo,
519 retórico ejemplar, inducir pudo
520 a uno y otro Galeno
521 para que del mortífero veneno,
522 en bien proporcionadas cantidades
523 escrupulosamente regulando
524 las ocultas nocivas cualidades,
525 ya por sobrado exceso
526 de cálidas o frías,
527 o ya por ignoradas simpatías
528 o antipatías con que van obrando
529 las causas naturales su progreso
530 (a la admiración dando, suspendida,
531 efecto cierto en causa no sabida
532 con prolijo desvelo y remirada
533 empírica atención, examinada
534 en la bruta experiencia,
535 por menos peligrosa),
536 la confección hicieran provechosa,
537 último afán de la Apolínea ciencia,
538 de admirable triaca,

539 ¡que así del mal el bien tal vez se saca!-: :

[De los débiles ojos deslumbrados] para que recobrados [los sentidos] se habiliten gradualmente y así, constantes, ejerciten su operación con más firmeza –que es un recurso natural, ciencia innata confirmada ya en la experiencia–, quizá mudo maestro, ejemplar retórico, que pudo inducir a uno y otro galeno para que el veneno mortífero escrupulosamente regulado en bien proporcionadas cantidades, oculte sus cualidades nocivas, ya por demasiado exceso de cálidas, frías o ya por ignoradas simpatías o antipatías con que las causas naturales van operando su progreso.

(Admira el efecto con prolijo desvelo y desmedida atención sin saber la causa, haciendo examen en la bruta experiencia por ser menos peligrosa), la más alta ambición de la ciencia de Apolo [dios de la Medicina], de amirable antídoto (“tríaca”) que es así como a veces, el bien se saca del mal.¹⁰⁹

540 no de otra suerte el Alma, que asombrada
541 de la vista quedó de objeto tanto,
542 la atención recogió, que derramada
543 en diversidad tanta, aun no sabía
544 recobrase a sí misma del espanto
545 que portentoso había
546 su discurso calmado,
547 permitiéndole apenas
548 de un concepto confuso
549 el informe embrión que, mal formado,
550 inordinado caos retrataba
551 de confusas especies que abrazaba
552 -sin orden avenidas,
553 sin orden separadas,
554 que cuanto más se implican combinadas
555 tanto más se disuelven desunidas,
556 de diversidad llenas-,
557 ciñendo con violencia lo difuso
558 de objeto tanto, a tan pequeño vaso
559 (aun al más bajo, aun al menor, escaso).

El alma, asombrada de tanto que vio, recogió la atención, la cual se encontraba tan dispersa que aún no sabía recobrase del portentoso espanto que había calmado su discurso, permitiéndole apenas el informe embrión de un concepto confuso que retrataba un caos mal formado y sin orden (“inordinado”) de las confusas especies que abarcaba, avenidas o separadas, desordenadas, implicadas en una combinación que más bien disolvía la unión de tal diversidad [tratando, en lo posible], de abrazar lo difuso de tanto(s) objeto(s) ciñéndolo con violencia al tamaño de un pequeño vaso que habría resultado insuficiente aun para el más pequeño, escaso aun para el menor o el más bajo.¹¹⁰

560 Las velas, en efecto, recogidas
561 que fió inadvertidas
[el alma]
562 traidor al mar, al viento ventilante,
563 -buscando, desatento,
564 al mar fidelidad, constancia al viento-,

En el mar de zozobras, mar de información que desconcierta al alma, las velas recogidas, confiadas inadvertidamente al mar traicionero y al viento ventilante, [el alma] buscaba, descuidada (“desatenta”), fidelidad en el mar; constancia en el viento.

[El mar]
565 mal le hizo de su grado
566 en la mental orilla
567 dar fondo, destrozado,
568 al timón roto, a la quebrada entena,
569 besando arena a arena
570 de la playa el bajel, astilla a astilla,

[El mar] obligó [al alma] –mal le hizo de su grado–, a encallar en la orilla mental, destrozado, con el timón roto, la entena quebrada, besando el bajel arena a arena de la playa, astilla a astilla, poco a poco.

[el alma]
 571 donde -ya recobrado-
 572 el lugar usurpó de la carena
 573 cuerda refleja, reportado aviso
 574 de dictamen remiso: :
 575 que, en su operación misma reportado,
 576 más juzgó conveniente
 577 a singular asunto reducirse,
 578 o separadamente
 579 una por una discurrir las cosas
 580 que vienen a ceñirse
 581 en las que artificiosas
 582 dos veces cinco son Categorías: :

[El alma] ya recuperado el lugar de la carena cuerda refleja [casco de la nave], que en remiso dictamen –reportado aviso de la operación–, se juzgó a sí misma y juzgó más conveniente reducirse a un solo asunto y, de manera separada, poder entender una a una las cosas que se ciñen en las artificiosas diez (“dos veces cinco”) “categorías” aristotélicas.

[más juzgó conveniente
 a singular asunto reducirse,]
 583 reducción metafísica que enseña
 584 (los entes concibiendo generales
 585 en sólo unas mentales fantasías
 586 donde de la materia se desdeña
 587 el discurso abstraído)
 588 ciencia a formar de los universales,
 589 reparando, advertido,
 590 con el arte el defecto
 591 de no poder con un intuitivo
 592 conocer acto todo lo criado,

[Juzgó conveniente reducirse; las categorías de tal reducción son: substancia, cantidad, calidad, relación, determinación espacial, determinación temporal, acción, pasión, posición y condición, v. Rafael Catalá, *op. cit.*, en este trabajo, nota 111] la reducción metafísica enseña que todos los entes se reducen a otros, es decir, a las categorías que los comprenden, de donde se abstrae el discurso del poder de la materia, ciencia con la que se forman los universales; por eso se advierte el defecto de no poder conocer todo lo creado con un acto intuitivo.

[...no poder con un intuitivo
conocer acto todo lo criado]
593 sino que, haciendo escala, de un concepto
594 en otro va ascendiendo grado a grado,
595 y el de comprender orden relativo
596 sigue, necesitado
597 del del entendimiento
598 limitado vigor, que a sucesivo
599 discurso fía su aprovechamiento: :

[No puede conocer en un acto intuitivo todo lo creado] sino que, haciendo escala en cada concepto, va ascendiendo por ellos gradualmente y sigue el orden relativo a la comprensión que necesita del limitado vigor del entendimiento, cuyo aprovechamiento depende del discurso que le sucede.

[del del entendimiento]
600 cuyas débiles fuerzas, la doctrina
601 con doctos alimentos va esforzando,
602 y el prolijo, si blando,
603 continuo curso de la disciplina,
604 robustos le va alientos infundiendo,
605 con que más animoso
606 al palio glorioso
607 del empeño más arduo, altivo aspira,
608 los altos escalones ascendiendo,

Débil, la doctrina con doctos alimentos va dando fuerza al entendimiento, y el prolijo – si blando– continuo curso de la disciplina le va infundiendo alientos robustos, con que más animoso y altivo aspira a ascender al palio [laurel] glorioso del empeño más arduo, ascendiendo los altos escalones.

[del del entendimiento]
609 -en una ya, ya en otra cultivado
610 facultad-, hasta que insensiblemente
611 la honrosa cumbre mira
612 término dulce de su afán pesado
613 (de amarga siembra, fruto al gusto grato,
614 que aun a largas fatigas fué barato),
615 y con planta valiente
616 la cima huella de su altiva frente.

[Del entendimiento] cultivado ya sea en una u otra facultad hasta que, insensiblemente llega a mirar la cumbre honrosa, dulce término de su pesado afán –cuyo fruto, grato al gusto, resultó barato aun cuando fue debido a largas fatigas de siembra amarga– y con planta valiente pisa (“huella”) la cima de su frente altiva, llega a mirar la cumbre honrosa.¹¹¹

617 De esta serie seguir mi entendimiento
618 el método quería,
619 o del ínfimo grado
620 del sér inanimado
621 (menos favorecido,
622 si no más desvalido,
623 de la segunda causa productiva),
624 pasar a la más noble jerarquía
625 que, en vegetable aliento,
626 primogénito es, aunque grosero,
627 de Thetis -el primero
628 que a sus fértiles pechos maternales,

- 629 con virtud atractiva
- 630 los dulces apoyó manantiales
- 631 de humor terrestre, que a su nutrimento
- 632 natural es dulcísimo alimento-,

Mi entendimiento quería seguir el método de esta serie, o –del ínfimo grado del ser inanimado, menos favorecido, desvalido, de la segunda causa productiva– pasar a la más noble jerarquía que en aliento vegetal, es el primogénito, aunque grosero, de la diosa Thetis;¹¹² el primero que con virtud atractiva apoyó* los dulces manantiales de humor terrestre a sus fértiles pechos maternos, que a su natural nutrimento es dulcísimo alimento.

[mi entendimiento]

- 633 y de cuatro adornada operaciones
- 634 de contrarias acciones,
- 635 ya atrae, ya segrega diligente
- 636 lo que no serle juzga conveniente,
- 637 ya lo superfluo expelle, y de la copia
- 638 la substancia más útil hace propia;

Y adornada de cuatro operaciones de acciones contrarias, ya atrae, ya segrega diligente lo que juzga que no le conviene, elimina lo superfluo y hace propia la sustancia más útil de entre las que había acopiado.¹¹³

[mi entendimiento,
la substancia más útil hace propia]

- 639 y -ésta ya investigada-

* El *Diccionario* de Antonio de Nebrija, s. a. (1485 o 1493), así como el *Vocabulario arábigo granadino* de Pedro de Alcalá, 1505, manejan el vocablo “apoyar” como lo haría posteriormente Fr. Juan de los Ángeles (*Diccionario Histórico de la Lengua*, 1600), con el sentido de extraer de los pechos maternos el raudal que acude cuando se da de mamar; J. Corominas (DCEC), señala que no se tiene la idea de ‘sustentar’ (como en la edición crítica del *Primero Sueño* lo sugiere Méndez Plancarte, 1951), sino ‘hacer subir’: los pechos *suben* al llenarse de leche, y el niño que los «apoya» hace naturalmente subir la teta de que mama. ‘Apoyadura’ o ‘apoyo’ tiene la acepción de ‘raudal de leche’. En el DRAE y en M. Alonso (EI), se explica el sentido de ‘apoyar’ como “hacer acudir la leche a los pechos de las hembras”; “sacar el apoyo o apoyadura de los pechos de las hembras”. Para Casares (DI), se trata de “sacar la apoyadura a las vacas”.

640 forma inculcar más bella
641 (de sentido adornada,
642 y aun más que de sentido, de aprehensiva
643 fuerza imaginativa),
644 que justa puede ocasionar querella
645 -cuando afrenta no sea-
646 de la que más lucida centellea
647 inanimada Estrella,
648 bien que soberbios brille resplandores
649 -que hasta a los Astros puede superiores,
650 aun la menor criatura, aun la más baja,
651 ocasionar envidia, hacer ventaja-;

Y una vez que ésta ha sido investigada [la sustancia], adornada por el sentido y, aún más que por el sentido, por su aprehensiva fuerza imaginativa, inculca una forma más bella que aunque sea justa puede ocasionar discrepancia. [Aunque sea justa puede ocasionar discrepancia] cuando no afrenta, da la más brillante estrella muerta, que centellea aunque brillen soberbios sus resplandores, pues hasta la menor y más baja de las criaturas puede aventajar y ocasionar la envidia de los astros superiores.¹¹⁴

[mi entendimiento]
652 y de este corporal conocimiento
653 haciendo, bien que escaso, fundamento,
654 al supremo pasar maravilloso
655 compuesto triplicado,
656 de tres acordes líneas ordenado
657 y de las formas todas inferiores
658 compendio misterioso:

Y basándose en este, aunque escaso, conocimiento corporal [mi entendimiento quería después] pasar al maravilloso compuesto triplicado, ordenado por tres líneas acordes [la sensitiva, la afectiva y la intelectual], que es misterioso compendio de todas las formas inferiores [mineral, vegetal, animal].

- [compendio misterioso]
- 659 bisagra engazadora
 660 de la que más se eleva entronizada
 661 Naturaleza pura
 662 y de la que, criatura
 663 menos noble, se ve más abatida:

[Misterioso compendio] punto de unión (“bisagra engazadora”), de la más pura naturaleza que se eleva al más alto trono [sentido anagógico¹¹⁵] y de la menos noble y más baja de las criaturas [los cuerpos sin alma], que se ve más abatida (es decir, la que menos se eleva).

- [compendio misterioso]
- 664 no de las cinco solas adornada
 665 sensibles facultades,
 666 mas de las interiores
 667 que tres rectrices son, ennoblecida
 668 -que para ser señora
 669 de las demás, no en vano
 670 la adornó Sabia Poderosa Mano-:

[Misterioso compendio] y no sólo adornada por las cinco sensibles facultades [los sentidos], sino ennoblecida por las tres rectrices [estimativa, imaginación y memoria, las tres facultades superiores], proporcionan el entendimiento, ya que para ser señora de las demás [la naturaleza], no en vano fue adornada por la sabia poderosa mano.

- [...Sabia Poderosa Mano]
- 671 fin de Sus obras, Círculo que cierra
 672 la Esfera con la tierra,
 673 última perfección de lo criado
 674 y último de su Eterno Autor agrado,

675 en quien con satisfecha complacencia
676 Su inmensa descansó magnificencia: :

[La sabia poderosa mano (que es Dios)] fin de sus obras, círculo perfecto que junta el cielo (“la esfera”) con la tierra, última perfección de todo lo creado, y mayor (“último”) agrado de su eterno autor, en quien descansó su inmensa magnificencia con satisfecha complacencia.¹¹⁶

[...Sabia Poderosa Mano]
677 fábrica portentosa
[última perfección de lo creado]
678 que, cuanto más altiva al Cielo toca,
679 sella el polvo la boca
680 -de quien ser pudo imagen misteriosa

[La sabia poderosa mano] portentosa construcción [última perfección de lo creado] que cuanto más altiva toca al cielo, que el polvo sella la boca [muerte] de quien pudo ser imagen misteriosa.

[...Sabia Poderosa Mano]
681 la que Águila Evangélica, sagrada
682 visión en Patmos vió, que las Estrellas
683 midió y el suelo con iguales huellas,
684 o la estatua eminente
685 que del metal mostraba máspreciado
686 la rica altiva frente,
687 y en el más desechado
688 material, flaco fundamento hacía,
689 con que a leve vaivén se deshacía:-

[La sabia poderosa mano] sagrada visión que el águila evangélica [San Juan, autor del *Apocalipsis*] vio en Patmos, que midió las estrellas y el suelo con huellas iguales [la mano de Cristo, que midió lo divino y lo terrenal], o la estatua colosal que mostraba la frente, rica y altiva de oro, del metal máspreciado, y con el material más desdeñado hacía una base débil [los pies de barro], que se deshacía con leve vaivén.

690 el Hombre, digo, en fin, mayor portento
691 que discurre el humano entendimiento;
692 compendio que absoluto
693 parece al Angel, a la planta, al bruto;
694 cuya altiva bajeza
695 toda participó Naturaleza.

Se trata del hombre, digo, el mayor portento que discurre el entendimiento humano, compendio de las características del ángel, la planta, el bruto; cuya altiva bajeza [fusión de lo alto –oro– con lo bajo –lodo–] participó de toda la naturaleza.

696 ¿Por qué? Quizá porque más venturosa
697 que todas, encumbrada
698 a merced de amorosa
699 Unión sería. ¡Oh, aunque repetida,
700 nunca bastantemente bien sabida
701 merced, pues ignorada
702 en lo poco apreciada
703 parece, o en lo mal correspondida!

¿Por qué? Quizá porque más feliz que todas, (la naturaleza humana) sería encumbrada a merced de la “amorosa unión” [divina]. Oh, repetida pero nunca bien sabida merced, pues parece ignorada por lo poco apreciada y lo mal correspondida.¹¹⁷

[el entendimiento humano;]
704 Estos, pues, grados discurrir quería
705 unas veces; pero otras, disentía,
706 excesivo juzgando atrevimiento
707 el discurrirlo todo,
708 quien aun la más pequeña,
709 aun la más fácil parte no entendía
710 de los más manüales
711 efectos naturales;

Estos grados [mineral, vegetal, animal, el hombre, el ángel y Dios] quería discurrir unas veces [el entendimiento humano] pero otras disentía, juzgando que era excesivo atrevimiento el razonarlo todo, quien no entendía ni aun la parte más pequeña y más fácil de los efectos naturales que tenemos a la mano.

[el entendimiento humano]
712 quien de la fuente no alcanzó risueña
713 el ignorado modo
714 con que el curso dirige cristalino
715 deteniendo en ambages su camino

[El entendimiento humano] quien de la alegre fuente [Aretusa], no alcanzó a conocer el modo con el que dirige el curso cristalino deteniendo su marcha con rodeos...

[el entendimiento
deteniendo en ambages su camino]
716 -los horrorosos senos
717 de Plutón, las cavernas pavorosas
718 del abismo tremendo,
719 las campañas hermosas,
720 los Elíseos amenos,
721 tálamo ya de su triforme esposa,

[El entendimiento, deteniendo en ambages su camino] –registrando los oscuros tramos (“senos horrorosos”) de las cavernas pavorosas y el tremendo abismo de Plutón, o de los hermosos campos, Eliseos alegres (“amenos”), que son tálamo de su triforme esposa [Proserpina].

[su triforme esposa,]
722 clara pesquisidora registrando,
723 (útil curiosidad, aunque prolija,
724 que de su no cobrada bella hija
725 noticia cierta dió a la rubia Diosa,

726 cuando montes y selvas trastornado,
727 cuando prados y bosques inquiriendo,
728 su vida iba buscando
729 y del dolor su vida iba perdiendo)-;

[Su triforme esposa] clara investigadora (“pesquisidora”), quien registra (útil curiosidad, aunque prolija, pues dio informes seguros (“noticia cierta”) de su bella hija, la rubia diosa, cuando trastornando montes y selvas, preguntando (“inquiriendo”) a los prados y a los bosques por Proserpina (“su bella hija”) pues con el dolor de su pérdida iba perdiendo la vida)-.¹¹⁸

[El humano entendimiento]

730 quien de la breve flor aun no sabía
731 por qué ebúrnea figura
732 circunscribe su frágil hermosura:

[El entendimiento humano] quien no sabía por qué circunscribe su frágil hermosura la figura de marfil (“ebúrnea”) de la breve flor...

[El humano entendimiento aun no sabía]

733 mixtos, por qué, colores
734 -confundiendo la grana en los albores-
735 fragante le son gala:
736 ámbar por qué exhala,

[El entendimiento no sabía] ni por qué (“la flor”) adorna su atavío con fragantes y elegantes colores mixtos –confundiendo la grana con la blancura del alba–; ni por qué exhala aroma a ámbar...

[El humano entendimiento aun no sabía]

737 y el leve, si más bello
738 ropaje al viento explica,
739 que en una y otra fresca multiplica
740 hija, formando pompa escarolada

741 de dorados perfiles cairelada,
742 que -roto del capillo el blanco sello-
743 de dulce herida de la Cipria Diosa
744 los despojos ostenta jactanciosa,

[El entendimiento aun no sabía] y el delicado (“leve”) y más bello ropaje [de las flores] explica al viento que multiplica en una y otra fresca hija, formando pompa rizada (“escarolada”) de dorados perfiles, con caireles (“cairelada”), que al romper el blanco sello de la mantilla (“capillo”), de la dulce herida de la diosa de Chipre (“cipria”), ostenta con jactancia los despojos.

[El entendimiento no sabía]
745 si ya el que la colora,
746 candor al alba, púrpura al aurora
747 no le usurpó y, mezclado,
748 purpúreo es ampo, rosicler nevado:
749 tornasol que concita
750 los que del prado aplausos solicita,
751 preceptor quizá vano
752 -si no ejemplo profano-
753 de industria femenil que el más activo
754 veneno, hace dos veces ser nocivo
755 en el velo aparente
756 de la que finge tez replandeciente.

[El entendimiento aun no sabía] si no es que al alba le usurpó el candor de la purpúrea aurora [la roja sangre de Venus] y, mezclado, lo purpúreo es blanco (“ampo”) rosada claridad (“rosicler nevado”), es decir, en la combinación de colores se vuelve tornasol que provoca (“concita”) los aplausos del prado y es quizá el que reglamenta, vanidoso (“vano”) –si no ejemplo profano– la industria femenil, que convierte un activo veneno doblemente nocivo, en el aparente velo de la ficticia transparencia del rostro.¹¹⁹

757 Pues si a un objeto solo -repetía

758 tímido el pensamiento-
 759 huye el conocimiento
 760 y cobarde el discurso se desvía;
 761 si a especie segregada
 762 -como de las demás independiente,
 763 como sin relación considerada-
 764 da las espaldas el entendimiento,
 765 y asombrado el discurso se espeluzna
 766 del difícil certamen que rehusa
 767 acometer valiente,
 768 porque teme -cobarde-
 769 comprenderlo o mal, o nunca, o tarde,
 770 ¿cómo en tan espantosa
 771 máquina inmensa discurrir pudiera,
 772 cuyo terrible insoportable peso
 773 -si ya en su centro mismo no estribara-
 774 de Atlante a las espaldas agobiara,
 775 de Alcides a las fuerzas excediera;
 776 y el que fué de la Esfera
 777 bastante contrapeso,
 778 pesada menos, menos ponderosa
 779 su máquina juzgara, que la empresa
 780 de investigar a la Naturaleza?

El tímido pensamiento se repite a sí mismo esta reflexión: si el conocimiento y el cobarde discurso huyen de un objeto solo; si el conocimiento da la espalda a una especie segregada –considerada como independiente de las demás y sin relación con ellas–, y si el discurso se asombra y se espanta del difícil desafío que se niega a acometer con valentía porque teme no entenderlo bien, o quizá nunca, o tarde; si todo es así, ¿cómo es posible que en la espantosa máquina inmensa, cuyo peso insoportable –pues en su centro no puede colocar nada, y si a las espaldas de Atlante agobian, y a las fuerzas de Alcides excede–, pueda discurrir; y fue el cielo (la Esfera) bastante contrapeso para el pobre entendimiento,¹²⁰ tanto, que el alma juzgaría menos pesada su máquina [“fábrica portentosa”] que el esfuerzo de investigar a la naturaleza?¹²¹

[El entendimiento]

781 Otras -más esforzado-,
782 demasiada acusaba cobardía
783 el lauro antes ceder, que en la lid dura
784 haber siquiera entrado;
785 y al ejemplar osado
786 del claro joven la atención volvía
787 -auriga altivo del ardiente carro-,
788 y el, si infeliz, bizarro
789 alto impulso, el espíritu encendía:
790 donde el ánimo halla
791 -más que el temor ejemplos de escarmiento-
792 abiertas sendas al atrevimiento,
793 que una ya vez trilladas, no hay castigo
794 que intento baste a remover segundo
795 (segunda ambición, digo).

Otras veces [mi entendimiento], con mayor esfuerzo, mostraba cobardía excesiva por ceder el lauro antes de haber entrado en la dura lid, y al osado ejemplar del claro joven, ejemplo de osadía,¹²² auriga [conductor] altivo del ardiente carro [hijo del sol, Faetonte] volvía su atención y el infeliz –es decir: no logrado– valiente impulso, encendía el espíritu: ahí donde el ánimo encuentra las sendas abiertas al atrevimiento –más que miedo son ejemplos de escarmiento– que, una vez ya conocidas, no hay castigo que baste para impedir un segundo intento de transcurrir por ellas (que es una segunda ambición el hacerlo).

796 Ni el panteón profundo
797 -cerúlea tumba a su infeliz ceniza-,
798 ni el vengativo rayo fulminante
799 mueve, por más que avisa,
800 al ánimo arrogante
801 que, el vivir despreciando, determina
802 su nombre eternizar en su rüina.

Ni el profundo panteón, que es azul sepulcro de su infeliz ceniza, ni el fulminante rayo vengativo mueve al ánimo arrogante, por más que le avisa, que despreciando la vida determina su ruina al eternizar su nombre.

[el ánimo arrogante]
803 Tipo es, antes, modelo:
804 ejemplar pernicioso
805 que alas engendra a repetido vuelo,
806 del ánimo ambicioso
807 que -del mismo terror haciendo halago
808 que el valor lisonjea-,
809 las glorias deletrea
810 entre los caracteres del estrago.

Antes bien [el ánimo arrogante] es tipo o modelo, pernicioso ejemplar que engendra alas para el vuelo repetido de su ambicioso ánimo que, haciendo del temor un halago que lisonjea, deletrea su gloria entre los caracteres de la destrucción.

[mi entendimiento
las glorias deletrea
entre los caracteres del estrago]
811 O el castigo jamás se publicara,
812 porque nunca el delito se intentara:
813 político silencio antes rompiera
814 los autos del proceso
815 -circunspecto estadista-;
816 o en fingida ignorancia simulara,
817 o con secreta pena castigara
818 el insolente exceso,
819 sin que a popular vista
820 el ejemplar nocivo propusiera:
821 que del mayor delito la malicia
822 peligra en la noticia,
823 contagio dilatado trascendiendo;

- 824 porque singular culpa sólo siendo,
 825 dejara más remota a lo ignorado
 826 su ejecución, que no a lo escarmentado.

[Las glorias deletrea entre los caracteres del estrago, mi entendimiento] o jamás se publicara el castigo porque nunca se intentara ningún delito; sería mejor antes romper los autos del proceso, silencioso político, prudente gobernante, que disimula en fingida ignorancia o con pena secreta castiga el exceso insolente sin dar noticia al pueblo porque sería un ejemplo perjudicial, que el mayor peligro del mal está en que se sepa, pues puede trascender su contagio, y porque ya es culpa con el hecho de serlo, pero es mejor no tener que escarmentar y dejar su ejecución en la remota ignorancia.¹²³

- 827 Mas mientras entre escollos zozobraba
 828 confusa la elección, [mi entendimiento] sirtes tocando
 829 de imposibles, en cuantos intentaba
 830 rumbos seguir -no hallando
 831 materia en que cebarse
 832 el calor ya, pues su templada llama
 833 (llama al fin, aunque más templada sea,
 834 que si su activa emplea
 835 operación, consume, si no inflama)
 836 sin poder excusarse
 837 había lentamente
 838 el manjar transformado,
 839 propia substancia de la ajena haciendo:

Pero mientras la elección [de mi entendimiento] zozobraba confusa entre escollos, tocando sirtes [arrecifes] por la imposibilidad de seguir cuantos rumbos intentaba –agotado el sustento del calor por no hallar materia en la cual pudiera alimentarse, pues su llama templada (llama al fin aunque sea templada, pues consume aun cuando no quema, es decir que emplea su ejercicio en mantenerse encendida), sin poder excusarse o negarse a su tarea, había transformado lentamente el alimento en manjar, haciendo suya la sustancia ajena.¹²⁴

[la operación
había lentamente
el manjar transformado]
840 y el que hervor resultaba bullicioso
841 de la unión entre el húmedo y ardiente,
842 en el maravilloso
843 natural vaso, había ya cesado
844 (faltando el medio), y consiguientemente
845 los que de él ascendiendo
846 soporíferos, húmedos vapores
847 el trono racional embarazaban
848 (desde donde a los miembros derramaban
849 dulce entorpecimiento),
850 a los suaves ardores
851 del calor consumidos,
852 las cadenas del sueño desatabán:

[Al haber transformado el manjar lentamente] y el bullicioso hervor que resultaba de la mezcla [en el estómago], natural vaso, húmedo y ardiente, había cesado ya sus funciones al faltarle alimento ("el medio") y por consiguiente al ascender los soporíferos húmedos vapores, embarazaban el trono racional [el cerebro], (desde donde derramaban dulce entorpecimiento a los miembros), en tanto que los suaves ardores consumidos por el calor, desataban las cadenas del sueño.

[del calor consumidos]
853 y la falta sintiendo de alimento
854 los miembros extenuados,
855 del descanso cansados,
856 ni del todo despiertos ni dormidos,
857 muestras de apetecer el movimiento
858 con tardos esperezos
859 ya daban, extendiendo
860 los nervios, poco a poco, entumecidos,
861 y los cansados huesos

862 (aun sin entero arbitrio de su dueño)
863 volviendo al otro lado-,
864 a cobrar empezaron los sentidos,
865 dulcemente impedidos
866 del natural beleño,
867 su operación, los ojos entreabriendo.

Y sintiendo la falta de alimento [consumidos por el calor], los miembros extenuados, cansados del descanso, no despiertos ni dormidos del todo, comenzaban con lentos ademanes (“esperezos”) a dar señales de querer moverse, extendiendo los entumecidos nervios poco a poco, y los cansados huesos, aun sin entero control de su dueño, volvían de un lado a otro; los sentidos empezaron a recuperarse, impedidos dulcemente por el narcótico (“beleño”) natural, entreabriendo los ojos.¹²⁵

868 Y del cerebro, ya desocupado,
869 las fantasmas huyeron,
870 y -como de vapor leve formadas-
871 en fácil humo, en viento convertidas,
872 su forma resolvieron.
873 Así linterna mágica, pintadas
874 representa fingidas
875 en la blanca pared varias figuras,
876 de la sombra no menos ayudadas
877 que de la luz: que en trémulos reflejos
878 los competentes lejos
879 guardando de la docta perspectiva,
880 en sus ciertas mensuras
881 de varias experiencias aprobadas,
882 la sombra fugitiva,
883 que en el mismo esplendor se desvanece,
884 cuerpo finge formado,
885 de todas dimensiones adornado,
886 cuando aun ser superficie no merece.

Y las [los] fantasmas huyeron del cerebro ya desocupado –como si hubiesen sido de vapor–, convertidas en humo, en viento, deshicieron su forma. Las simuladas (“fingidas”) figuras de la sombra se representan pintadas en la blanca pared ayudadas más por la luz que por la sombra como con una linterna mágica; así, con temblorosos (“trémulos”) reflejos, a distancia y con perspectiva, tras la experimentación aprobada, la sombra fugitiva parece formar figuras en cuyo esplendor se desvanece, fingiendo formar un cuerpo que parece adornado por todas las dimensiones aun cuando no merece ni siquiera una.¹²⁶

887 En tanto el Padre de la Luz ardiente,
888 de acercarse al Oriente
889 ya el término prefijo conocía,
890 y al antípoda opuesto despedía
891 con transmigrantes rayos:
892 que -de su luz en trémulos desmayos-
893 en el punto hace su mismo Occidente,
894 que nuestro Oriente ilustra luminoso.

Mientras tanto el sol, padre de luz ardiente, sabía que ya se acercaba al límite de su trayecto en el oriente, término prefijado, y despedía sus rayos detrás de los montes, desde el ocaso, que en desmayos temblorosos de luz, hacía lo mismo en el punto del oriente [el punto que para unos es el oriente, nuestros antípodas, para otros es el occidente], convirtiéndose en el luminoso amanecer.

895 Pero de Venus, antes, el hermoso
896 apacible lucero
897 rompió el albor primero,
898 y del viejo Tithón la bella esposa
899 -amazona de luces mil vestida,
900 contra la noche armada,
901 hermosa si atrevida,
902 valiente aunque llorosa-,
903 su frente mostró hermosa

904 de matutinas luces coronada,
905 aunque tierno preludio, ya animoso
906 del Planeta fogoso,
907 que venía las tropas reclutando
908 de bisoñas vislumbres
909 -las más robustas, veteranas lumbres
910 para la retaguardia reservando-,
911 contra la que, tirana usurpadora
912 del imperio del día,
913 negro laurel de sombras mil ceñía
914 y con nocturno cetro pavoroso
915 las sombras gobernaba,
916 de quien aun ella misma se espantaba.

Pero Venus, el hermoso apacible lucero ya antes había quebrado el alba, y la aurora, la bella esposa del viejo Tithón¹²⁷ –amazona vestida de mil luces, armada contra la noche, hermosa pero atrevida y valiente, aunque llorosa– quien, antorcha en mano, mostró su frente hermosa coronada de matutinas luces aunque ya comenzaba la llegada del animoso planeta fogoso que venía reclutando inexpertas (“bisoñas”) tropas –pues reservaba las más expertas y robustas lumbres para la retaguardia– contra la tirana usurpadora del imperio del día [la noche], la cual ceñía el negro laurel de mil sombras y con el nocturno cetro pavoroso gobernaba las sombras de las que ella misma se espantaba.

917 Pero apenas la bella precursora
918 signífera del Sol, el luminoso
919 en el Oriente tremoló estandarte,
920 tocando al arma todos los süaves
921 si bélicos clarines de las aves
922 (diestros, aunque sin arte,
923 trompetas sonorosos),
924 cuando -como tirana al fin, cobarde,
925 de recelos medrosos
926 embarazada, bien que hacer alarde
927 intentó de sus fuerzas, oponiendo
928 de su funesta capa los reparos,

- 929 breves en ella de los tajos claros
 930 heridas recibiendo
 931 (bien que mal satisfecho su denuedo,
 932 pretexto mal formado fué del miedo,
 933 su débil resistencia conociendo)-,

Pero apenas la bella precursora insignia del sol, la aurora, hizo ondear su luminosa bandera en el oriente y alertó tocando todos los suaves aunque bélicos clarines de las aves (diestros aunque sin arte, sonorosos trompetas), cuando –como cobarde tirana, que al fin era, [la noche] embarazada de medrosos recelos,¹²⁸ aunque intentó hacer alarde de fuerzas recibiendo breves heridas de los espadaños de luz en su negra capa (insatisfecho su atrevimiento, se volvió un pretexto mal formado por el miedo de reconocer la debilidad de su resistencia).

- [Cuando -como tirana al fin, cobarde]
 934 a la fuga ya casi cometiendo
 935 más que a la fuerza, el medio de salvarse,
 936 ronca tocó bocina
 937 a recoger los negros escuadrones
 938 para poder en orden retirarse,
 939 cuando de más vecina
 940 plenitud de reflejos fué asaltada,
 941 que la punta rayó más encumbrada
 942 de los del Mundo erguidos torreones.

[Cuando la noche, tirana al fin, cobarde] más que a la fuerza emprendió la fuga para salvarse, tocó la ronca bocina para recoger los negros escuadrones y así poder retirarse en orden, cuando se sintió asaltada por la cercanía de reflejos que rayan la punta más alta de los más altos torreones del mundo.

- 943 Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
 944 que esculpió de oro sobre azul zafiro:
 945 de mil multiplicados
 946 mil veces puntos, flujos mil dorados

947 -líneas, digo, de luz clara- salían
948 de su circunferencia luminosa,
949 pautando al Cielo la cerúlea plana;

La aparición del sol cerró el círculo del movimiento que esculpió en oro sobre el azul zafiro del cielo cubriéndolo con las líneas de sus rayos luminosos, formados éstos por el flujo de mil puntos multiplicados mil veces que salían de su circunferencia luminosa e iban pautando en la plana azul.

[-líneas, digo, de luz clara- salían]
950 y a la que antes funesta fué tirana
951 de su imperio, atropadas embestían:
952 que sin concierto huyendo presurosa
953 -en sus mismos horrores tropezando-
954 su sombra iba pisando,
955 y llegar al Ocaso pretendía
956 con el (sin orden ya) desbaratado
957 ejército de sombras, acosado
958 de la luz que el alcance seguía.

[Las líneas de luz clara iban] embistiendo, convertidas en tropas, a la que antes fue tirana funesta de su imperio, la noche huía desordenada y presurosa, tropezando con sus mismos horrores y pisando su propia sombra. De esa manera pretendía llegar al ocaso con el ejército de sombras ya sin orden, desbaratado, que era acosado por la luz que lo perseguía.

[ejército de sombras]
959 Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
960 el fugitivo paso,
961 y -en su mismo despeño recobrada
962 esforzando el aliento en la rüina-
963 en la mitad del globo que ha dejado
964 el Sol desamparada,

965 segunda vez rebelde determina
966 mirarse coronada,

El fugitivo paso del ejército de sombras consiguió al fin ver el ocaso y –habiéndose recobrado en su mismo despeño, se esforzaba en recuperar el aliento ante la derrota– en la otra mitad del globo, la que ha quedado desamparada por el sol, para que por segunda vez determine, rebelde, mirarse coronada.

967 mientras nuestro Hemisferio la dorada
968 ilustra del Sol madeja hermosa,
969 que con luz judiciosa
970 de orden distributivo, repartiendo
971 a las cosas visibles sus colores
972 iba, y restituyendo
973 entera a los sentidos exteriores
974 su operación, quedando a luz más cierta
975 el Mundo iluminado y yo despierta.

Mientras tanto nuestro hemisferio ilustra la hermosa y dorada madeja del sol que con su juiciosa luz, de orden distributivo, iba repartiendo sus colores visibles a las cosas y restituyendo por entero toda su actividad a los sentidos exteriores. Así, resultó el mundo iluminado con luz más segura, mientras el alma de la poetisa despertaba.¹²⁹

Notas

¹ El término *piramidal*, con el que se da inicio al poema constituye una gama de posibilidades de interpretación en tanto que la imagen que evoca es altamente conceptual. La consideración posterior para poder efectuar un análisis terminológico, es la del contexto, el cual aquí influye de manera determinante ya que con la palabra *funesta* se define una idea de tenebrosidad en el trayecto de la “pirámide” o de lo piramidal. Si nos atenemos a la búsqueda de elementos semánticos cuyos conceptos nos logren proveer de sentido nocional, inmediatamente aparece en el poema la palabra *tierra* y, mediante una cadena sinonímica se localizan los elementos léxico-semánticos: *nacida / sombra*, aparición que obliga al lector a efectuar una larga disertación respecto de la multiplicidad de sentidos que le es evocada.

Hernán Loyola (:13), efectúa un análisis de la totalidad del poema en el que nos remite a Pfandl [a] y a Xirau, principalmente; Loyola desarrolla una interesante disertación sobre el alma y, aun cuando su estudio es demasiado breve, está provisto de precisión y apego a la letra, pues en su interpretación no ha alterado significados ni ha sugerido otros que no se encuentren en el poema.

Octavio Paz [a:18] supone que Sor Juana se enlaza a la tradición universal viva como una corriente subterránea. [El crítico no señala de cuál se trata. Más adelante apuntará que una de las ramificaciones de esa corriente es el *Primero Sueño*. Su escueto análisis no permite mayor confrontación sino la comparación de Sor Juana con el sabio Sigüenza y Góngora, a quien coloca en niveles poco ventajosos].

Paz (*id.*) resume y condensa las ideas expresadas en otros trabajos (*V. Supra.*), considera el universo de Sor Juana pobre en colores. [Más adelante se comentará su postura (*V. Infra.*)].

Georgina Sabat de Rivers [a], en su análisis de la totalidad del poema, busca en la figura de Fray Canales [1547], la fuente primordial de inspiración de la Sor Juana del *Primero Sueño*. Alude, reconoce, iguala, compara, fragmenta y transcribe lo que otros, antes que Sor Juana, escribieran sobre el mismo tema. [Sus propuestas, siempre fundamentadas, enriquecen el vasto mundo de la referencia literaria].

En el inicio del poema (versos 1-4) existe la idea del paso de la media noche (Abreu, b:51), así como de la noche como tema principal (Carilla:296).

La idea de la influencia de la infancia de Sor Juana en el poema es propuesta por Natalicio González (:32), quien reseña los primeros versos en una simpática comparación con el entorno de la poetisa mediante una metáfora del ilimitado paisaje, de su niñez, de sus experiencias; por lo que recrea un universo mágico de situaciones reales-maravillosas; el mundo interno de Sor Juana se escinde y participa en una contemplación de panoramas y praderas. [Es difícil reconocer situaciones autobiográficas en una obra de la naturaleza del poema en estudio. Sería audaz y desmesurado asegurar que la obra es un reflejo de vivencias personales, aunque ésta –la obra– no podría existir sin tales vivencias, personalmente no me atrevería a considerar que así fuera pues la pretensión de Sor Juana, como la de todo artista, es la del goce estético, primordialmente]. Para

Ezequiel A. Chávez (:60), esa sombra envolvía a la propia Sor Juana. [Ciertamente, esta interpretación representa un pensamiento producido por los efectos de la lectura, en cuya reflexión se hiperboliza la metáfora. Sin embargo, en ningún momento el poema dice que la autora haya sentido la envoltura de las sombras; estoy de acuerdo con Antonio Alatorre (1993), respecto de la construcción del poema como un *continuum*, como una sola oración, puesto que el sujeto poético solamente se manifiesta al final del poema, en el último verso, por lo tanto, es difícil suponer que Sor Juana fuera envuelta por la sombra, en tanto que la sombra es el sujeto –gramaticalmente– de los primeros versos y no es sino hasta el final de los 975 versos cuando al lector se le ofrece otra posibilidad actancial. La manifestación del universo *sorjuaniano* se encuentra a lo largo del poema y permite al lector percibir realidades concretas aunque aisladas que le ofrecen el deleite de la lectura y la aceptación de la “sombra” como sujeto]. Para Alatorre (:103-105), el comienzo del poema (vs. 1-15) tiene algo de “astronómico”; el crítico argumenta, franco y decidido, su visión del *Primero Sueño* como una sola oración de 975 versos. [Su apretada explicación de los versos iniciales permite el acercamiento a la lectura de un erudito, con la sabiduría y la autoridad de un profundo conocedor del poema y de un indiscutible sorjuanista]. Alatorre (:106), asegura que Sor Juana nos brinda una explicación científica de algo prosaico por definición: en la oscuridad nocturna, la sombra que la tierra proyecta hacia lo alto cuando el sol está “debajo” de nosotros alumbró a nuestros antípodas, y concluye que nos ofrece esos versos iniciales tan bellos, tan eficazmente poéticos como los de Góngora. Elías Rivers (:277), coincide con Alatorre sobre el carácter astronómico en el poema. [Son los únicos críticos que conciben esta postura].

Para José Gaos (:54), el poema empieza con una soberbia imagen astronómica y bélica de la noche: la imagen de la guerra –entre el día y la noche–, “intimidada” por la sombra de la tierra. [Más adelante, y a lo largo de su disertación, manejará la idea de que el poema es como un cuadro, como una pintura de la noche].

Anita Arroyo (:95), apunta (vs. 1-4) que se trata de un sueño piramidal como la forma racional perfecta ya que es el símbolo de la armonía universal.

Para Elías Rivers y Georgina S. de Rivers (:719), se trata de la sombra de la noche, idea en cierto modo compartida por Elizabeth Lowe (:410-11), quien opina que el poema es la narración de un sueño; en su interpretación sugiere que es de noche y la noche es una sombra. [Efectivamente, se trata del relato de un sueño y los sueños son nocturnos; sin embargo no he encontrado en el principio del poema el lugar donde se hable de la noche, de acuerdo con las colocaciones de cada palabra. (Es hasta el verso 76 cuando aparece la palabra “noche”, antes sólo se sugiere, por lo que considero audaz y aventurado asegurar que la sombra es la noche)].

Marié-Cecile Benassy-Berling (:152), en un estudio filosófico y hermético, considera primordial el tema de la pirámide (v. 1, 405) con un doble simbolismo especialmente grandioso ya analizado antes por Festugière. Insiste en la imagen piramidal como punto de partida y de reencuentro constante a lo largo del poema, en su contenido y en su esencia. [Benassy-Berling (:156) propone que mantengamos una actitud de espera, dada la expresión de impotencia intelectual en el *Sueño*].

Para Octavio Castro (:15), el origen de la sombra piramidal (v. 1) está en el movimiento de rotación de la tierra. [Idea renovada en cuanto a la temática y relacionada con una propuesta de movilidad (Arroyo, S. [a]) no solamente al inicio sino a lo largo de todo el poema]. Más adelante, en algo que Castro llama "Observaciones" a su propia paráfrasis, señala que el *Primero Sueño* es un poema cíclico que se inicia con esta etapa del día en que la tierra, al girar sobre su propio eje, cubre de sombras una de sus zonas y deja expuesta al sol la otra. [Considero que este crítico quiere decir todo lo que el poema le sugiere, desde el hecho de asegurar que se trata de un movimiento de rotación cuando, como sabemos, las ideas copernicanas no habían sido aceptadas en el siglo de Sor Juana como una ley –siglo aún ptolomeico (Cfr. Carilla, 1952:300)–, puesto que el orden religioso superaba cualquier otro orden en relación con los movimientos de la tierra, y no es sino a principios del siglo XVIII cuando el concepto de heliocentrismo forma parte de la cultura occidental].

El análisis de estos mismos versos (vs. 1-4), es efectuado por Rafael Catalá a partir del mito del incesto [enfoque original en el que alude al desarrollo del poema]. El crítico sugiere (:422) que la singularización lograda por Sor Juana se da en lo que él llama: forma "abierta y positiva", yendo de la oscuridad a la luz en un deseo de superación [?] en la observación de un transcurrir "positivo", razón por la cual el análisis parece ser, para él, muy "positivo". [El incesto será manejado por otros autores (*Infra.*) en algunos pasajes del poema].

Para Gerard Cox Flynn (:357), en los primeros versos del poema (vs. 1-15) se trata de un prelude. [Su interpretación, sin grandes complicaciones ni cavilaciones que sobrepasen el texto, es un análisis serio y sencillo; sin embargo, el poema no dice solamente, desde luego, que la noche ha caído y el mundo se ha ido a dormir, como el crítico lo apunta; no de esa manera. La construcción poética del poema rebasa y supera cualquier intento de paráfrasis. El estudio de Cox Flynn permitirá, sin embargo, observar aspectos más profundos e interesantes del poema (*pássim*)].

Manuel Durán (:238) hace resaltar (v. 1-2) la oposición entre sombras y luces –desde el principio y a lo largo de todo el poema–, en una interpretación semántica de la época de Sor Juana que no había sido imaginada por los críticos anteriormente. [Reitera la curiosidad de la poetisa, su ansia de saber, su espíritu relativamente libre e independiente inclinado, inclusive, a la actitud experimental en materia científica, así como a cierto relativismo].

El análisis manierista de Alessandra Luiselli (:173), señala la imaginería melancólica del poema (vs. 1-4) como una de sus características principales, equiparando algunos versos del *Primero Sueño* con otros de Hamlet, y sugiere que la descripción de la irrupción funesta de las sombras nocturnas, traslada los fantasmas del dubitativo príncipe al comienzo de la silva de la monja jerónima. [La autora busca aquí y allá las influencias recibidas por Sor Juana, ora de Shakespeare, ora de Góngora, ora de Quevedo..., en una narración del sueño de manera descendente hacia la noche].

Alfonso Méndez Plancarte [b] (v. 1) sugiere 'fúnebre' para "funesta" y señala que la sombra parecía nacer de la tierra. [Existen comentarios relacionados con esta propuesta, *infra.*].

La manera como William Myron Davis (v. 1) analiza los versos iniciales del poema es, por demás, majestuosa; desde la palabra “piramidal” en la que se encuentran todas las fuentes de la poesía y la inevitabilidad de una fuga de Bach (:99). A este crítico le parece astuta la observación de Pascual Buxó [b] sobre el hipébaton (*Infra.*) en relación con la separación de los adjetivos ‘Piramidal’ y ‘funesta’ del nombre que ellos modifican, sombra. [Al referirse Myron Davis a la analogía lógica de Sor Juana, explica que el comienzo del poema con palabras como “funesta” lo hacen aparecer como un funeral].

Para José Pascual Buxó [c:254] los veinticuatro primeros versos son parte de un vasto repertorio emblemático muy difundido en los siglos XVI y XVII; la poetisa representa debajo del cerco de la luna los cuatro elementos mutables y todas las fuerzas oscuras de lo caótico y lo irracional. [El crítico coloca en las “figuras” de “La noche”, la pirámide de sombra y las aves funestas (:255-256). Según su opinión debe buscarse el significado “moral” de las “figuras” en el paradigma de lo sacrílego o impío. Octavio Paz [b] se referirá en diferentes ocasiones al significado emblemático que propone Pascual Buxó [b], quien se atiene a una tradición hermética muy difundida en la Edad Media].

Ludwig Pfandl [a:197] divide en cinco partes el poema; en la primera: “El sueño mágico”, interpreta la ‘pirámide’ (v. 1) como símbolo fálico y la ‘sombra’ (v. 2) como potencia masculina (*vid.* Apéndice:339-340). En otro lugar (:213), el autor denomina la imagen inicial como “ataque concupiscente” refiriéndose a la puntiaguda sombra de la tierra hacia la región de las estrellas por medio de la pirámide como símbolo puente. [Está por demás insistir en el carácter freudiano del análisis de este crítico quien ha sido reiteradamente discutido a causa de su audaz interpretación]. Pfandl [b:23] afirma que los primeros versos son “El hechizo del sueño”. [En este análisis acentúa como inequívoco un carácter de sensualidad en el poema].

Kessel Schwartz (:475), retomando las ideas de Pfandl en relación con fenómenos neuróticos, propone un curioso análisis denominado por él mismo “Isakower phenomenon”, combinación de imaginaria hipnagógica y sueño, todo esto por medio de un “dream screen” (una pantalla de sueño). [Mediante este método por demás novedoso en el estudio de un poema del siglo XVII el autor interpreta una veintena de los versos iniciales dentro de un mismo análisis en el que propone que Sor Juana proyecta alucinaciones y deseos reprimidos. Más adelante dirá que la oscura sombra de la tierra avanza]. Comparte con Ricard, Sabat y Paz (v. *supra.*) la limitación del idioma español por el hecho de manejar dos significados en el mismo vocablo (“sueño” y “ensueño”). [Nuevamente se analiza a la autora y no la obra, aspecto ya discutido (*vid. Supra.*, Pfandl, González y otros)].

El singular trabajo de Waldo Ross (:81-82), se basa en la comparación del poema con las *Maha-Vidya-s*. En su análisis (vs. 1-10), se refiere a que en el *Sueño* de Sor Juana, el sueño es la clave del enigma del Universo así como la historia de un alma que en el proceso del dormirse va captando las relaciones misteriosas que existen entre ella y las diversas fases de la vida cósmica, del destino humano inexorablemente unido al destino universal. A cada movimiento del alma corresponde, así, un movimiento de la vida cósmica. [El crítico propone una comparación arquetípica de los símbolos expresados en diez *Maha-Vidya-s* con la secuencia simbólica del *Sueño* estableciendo temerarias diferencias]. La primera *Maha-Vidya* es Kali, el poder del tiempo, la noche de la eternidad, la cual es comparada por Ross (:89), con los versos 1-147 que

hablan de la invasión de la noche. “El tiempo de la noche es un tiempo paralizante.” [En esta metáfora, por demás poética, el crítico condensa una de las enormes divisiones efectuadas por otros autores y, además, señala las implicaciones simbólicas de las *Maha-Vidyā-s*. Nuevamente se puede observar la acuciosidad para desmenuzar proporciones y mezclar situaciones, en este caso las de una filosofía oriental, con el pensamiento y la imaginación occidentales, situación asaz difícil y poco probatoria, aunque delicada y minuciosa].

Éste –Sabat de Rivers [b:130]– es un trabajo compendiado, rico en referencias y notable en el rescate de imágenes, alusiones, influencias y vestigios de toda idea literaria anterior al Sueño, desde el *Somnium Scipionis*, al Siglo de Oro. Aquí (:131), la crítica propone la estructura del Sueño en tres grandes partes: dentro de la primera parte (vs. 1-24) apunta la observación del universo ptolemaico para interpretar el comienzo del poema en cuyo centro está la tierra con un hemisferio bañado de luz y el otro de sombra, que es la noche; la sombra se imagina –para la crítica– como una pirámide cuya punta se forma de obeliscos “vanos”, es decir, vacíos e impotentes, lanzados contra las estrellas. [La crítica menciona el fracaso de una imagen anticipatoria de la derrota del intelecto humano en su pretensión de comprender el universo (v. Paz [b], *pássim*, quien quizá ha tomado la propuesta de Sabat de Rivers para fundamentar sus hipótesis)].

Pedro Álvarez de Lugo Usodemar (:61-62), en el análisis de los primeros versos (1-4) de su Ilustración al Sueño (*apud* Sánchez, 1991), retoma la idea de F. Titelman [en su *Compendio naturalis philosophiae*, Lyon, 1564], quien deduce que todo cuerpo opaco antepuesto a un cuerpo luminoso produce una sombra, la cual sería de forma piramidal si el cuerpo luminoso fuera mayor que el cuerpo opaco interpuesto; dicha sombra decrecería y acabaría en punta (Nota 6, trad. Sánchez:159). El ilustrador argumenta que en el poema se describe la sombra de la noche, su tristeza y su forma piramidal, imitando su sombra que termina en punta. Aclara, más adelante, que después del día comienzan a teñirse de negra, funesta sombra, las horas de la noche, por lo que la sombra es piramidal, dado que *pyr* en griego significa fuego, y la forma de una pirámide se parece a una llama. Posterior a la referencia (*Ita Sanctus Isidorus*, Lib.3, cap.12) aludirá a la similitud de la sombra piramidal con la forma de los obeliscos. [Tras algunos experimentos he encontrado la relación a la que alude Álvarez de Lugo Usodemar en lo referente a la proyección de la sombra].

El enfrentamiento a la dialéctica de la fe y el afán que Dios le había puesto –considerado por Karl Vossler [a]–, se ve plasmado en *El Sueño* más que en ninguna de las obras de Sor Juana. [El análisis permite descubrir el deseo del autor por mostrar una predeterminación en relación con su vida conventual. Vossler no hace anotaciones para los versos iniciales, es por ello que la actualización del poema no se da en esta etapa, *vid. Infra.*].

El *Primero Sueño* es un poema-tiempo, un poema-mutabilidad, opinión de Ramón Xirau, quien se basa en la prosificación de Méndez Plancarte (v. *supra.*) en algunos aspectos (Nota 1, Apéndice:144). Para Xirau, la sombra (v. 1) es de mal agüero y surge de la tierra. [El vocablo 'funesto' sugiere, efectivamente, los términos 'oscura' y 'tenebrosa' (*Cfr.* Méndez Plancarte, [b]), pero no así 'mal agüero', esta interpretación tiene que ver más con una experiencia semiológica que con un análisis objetivo].

En relación con el recuento del léxico culto, Elizabeth Lowe (:421-22), incluye el término “funesta” y los vocablos 'piramidal' y 'sombra'. Para Rosa Perelmuter (v. 1) los vocablos 'piramidal' (1438, Corominas) y

'funesto' (-a, h. 1580, Corominas), forman parte de los ochocientos cultismos (o préstamos de una lengua clásica) que encontró en el poema.

² La erección de las pirámides en una convergencia ascensional une el reencuentro de dos mundos: un mundo mágico ligado a los ritos funerarios para retener indefinidamente la vida o el pasaje a una vida supratemporal, y un mundo racional que evoca la geometría y los modos de construcción. Se atribuye a Hermes Trismegisto la idea del símbolo de la pirámide como el verbo demiúrgico que, emergido del Padre (aunque sin haberlo éste engendrado) y gobernando toda cosa creada, es totalmente perfecto y fecundo (Cfr. *Diccionario de Símbolos* [DS]).

[Existen diversos puntos de vista en relación con el término “piramidal”. La intención de Sor Juana para emplear esta palabra y no otra, de acuerdo con su plano de selección, amplio y rico, ha sido interpretada en sus múltiples posibilidades semánticas y sintácticas. Como ya han sido anotadas (*Supra.*) solamente se agregarán las de connotación mítico-hermética por la importancia que reviste la idea inicial del poema. De acuerdo con Pernety (*Diccionario Mito-Hermético*:408 [DM-H]), 'pirámide' –y no 'piramidal' como adjetivo– *...es un conjunto de una o muchas piedras unidas formando una punta muy elevada. Las pirámides son cuadradas [en su base] en donde las más renombradas son las de Egipto. Plinio dice que había tres [pirámides] principales, consideradas una de las maravillas del mundo, la mayor y más alta tenía ocho Medidas...* El mitólogo continúa con las especificaciones de las pirámides y abunda sobre los inmensos gastos que se realizaron para construir las. Es interesante su observación respecto de la forma “cuadrada” de la base de las pirámides. Sin embargo, para efectos de este estudio no resulta lo suficientemente pertinente puesto que Sor Juana prefiere (porque utiliza más veces) la figura triangular –o 'piramidal' (vs. 1, 405), así como la categoría de sustantivo: 'pirámide' (vs. 425, (-s) 341, 401); el numeral 'tres' (vs. 14, 15, 47, 183, 330, 657, 668) sobre el 'cuatro' (vs. 256, 634)–, así como 'círculo' –(vs. 145, 672), 'circunferencia' (vs. 411, 949) y la forma verbal 'circular' (v. 144)–, sobre la idea de cuadrado, cuya única ocurrencia está en 'cuadrante', que puede referirse, bien al instrumento matemático (Cfr. Cobarruvias), bien al participio activo, bien al sustantivo aritmético que se empleó hacia 1535 en términos de contabilidad –y, si se toma en cuenta que una de las actividades de Sor Juana dentro del convento fue la de contadora y archivista, resulta con mayor coherencia el empleo de esta forma, en el verso 230, donde se encuentra unida a 'ajustar', que bien puede referirse a 'ayuntar' en donde ambos términos son anteriores a 'sumar', 'agregar'– o bien, a alguna idea de cuadratura: 'cuadrante', una de las cuatro partes en que se divide el círculo o más aún, partes de la manera algebraica, el espacio comprendido en la convergencia de dos ejes propuestos para establecer la cualidad del signo].

Benassy-Berling (:152), considera que el origen hermético del tema de la pirámide es el más importante en el Sueño. El doble simbolismo de esta figura geométrica es especialmente grandioso: la téttrade-pirámide es el fundamento de la naturaleza y el fundamento del mundo intelectual. [La crítica ha descubierto, tras minuciosas confrontaciones, influencias de Kircher y de Trismegisto].

³ Aquí se observan varias prosopopeyas (“punta altiva”, en tanto que la altivez es una cualidad humana; “encaminaba”, que significa conducir con intención o voluntad, por lo que es una acción humana y cuyo sujeto sigue siendo “sombra”; así como “escalar pretendiendo”, ya que se refiere a una actividad motriz), seguidas de la vanidad de los obeliscos.

Una parte del estudio de Paz [b:485] alude a la tierra, la cual lanza una “sombra piramidal” (vs. 1-10) cuyo propósito es embestir los cielos superiores; señala que la noche cae del cielo, que la sombra desciende sobre la tierra y que la descripción en el poema es del movimiento contrario: la sombra brota de la tierra y es una proyección suya; más adelante sugiere que se trata de una descripción no realista sino simbólica. [Quizá sería más preciso llamarle figurativa en dos sentidos: por un lado se dibuja una figura triangular que se desprende de la tierra –tétrade-pirámide, para Benassy-Berling (v. *supra.*)–, pues su base es compartida con un espacio de tierra, la base es cuadrada pues así se construían las pirámides en la antigüedad; estas pirámides se han trazado a consecuencia de la convergencia de los rayos del sol y a causa de su dimensión que es mucho mayor que la de la tierra; por otra parte, esto ocurre gracias a una figuración mental, es decir, la referencia que podemos hacer de la proyección de tal imagen triangular, no puede proyectarse sobre el universo; para ello se requeriría de un plano de proyección. Más adelante Paz explicará que la sombra es una emanación de los “negros vapores” (v. *infra.*) que luego se menciona en el poema].

⁴ Méndez Plancarte (1951) considera el término “vanos” por ser de sombra (no de cuerpo) y por fallar en su intento (fracasan).

⁵ Se maneja una repetición en “*exentas siempre, siempre rutilantes*” cuya existencia acentúa la singularidad de la luz. Se observa una aliteración en “*pavorosa-sombra*”, la cual permite al lector reconocer la fuerza sonora de los elementos léxicos.

Al ordenar el hipérbaton en el verso 3, se descubre la idea de que la punta de los obeliscos se dirige al cielo (idea compartida por Abreu, [b:51]; González:32), en tanto que “vanos” se maneja con el sentido de huecos (Castro:15), aunque también se podría relacionar con la vanidad (orgullo) y de esta manera, se ofrece la explicación de los altos y orgullosos obeliscos que elevan su punta altiva al cielo.

En la explicación del preludio –la parte llamada así por Cox Flynn (:357)– y tras haber dividido el poema en dos secciones dominantes: la primera, desde el principio hasta el verso 150, y la segunda en los versos que siguen, este crítico señala que al narrar la historia (vs. 1 y ss.) se exalta la naturaleza dejando al lector en una vasta y soporífica obscuridad [propuesta que estaría más acorde con la recepción de la lectura que con la lectura misma, con la dialogización de la obra, lo que sería en términos de Bajtín (*op. cit.*), el sentido significativo en el que la idea puede llegar a ser su objeto; sin embargo, el comentario permite reconocer los niveles de profundidad del poema].

Elizabeth Lowe, luego de hacer mención de la sombra de la noche [no la sombra de la tierra como lo es para otros críticos], sugiere que lo “vano” es el intento de los obeliscos mas no la vanidad u oquedad de los mismos como se ha propuesto (*vid., supra.*). [Es interesante observar las múltiples posibilidades de análisis

de un poema inmensurable en sentidos]. Rivers y Sabat (:719), opinan también que son vanos por la inutilidad de su intento y por ser de sombra, punto de vista que recuerda, desde luego, a Méndez Plancarte [b].

Para Luiselli, el poema se divide en siete grandes secciones, en la primera, "La sombra", incluye los versos 1-79 y, dentro de esta sección, los versos 1-24 para "El ascenso de la sombra"; el análisis directo del poema nunca llega a afinarse, es reiterativo y no demuestra con rigor sus planteamientos, ya que la constante recurrencia a detalles de diversa índole impide su seguimiento, sin embargo, es útil para el lector el encuentro con una lectura cuya tendencia se da hacia el manierismo en el poema.

Octavio Paz [c:18] señala en su lectura del poema: *Son monde participe de la mécanique et du mythe. La sphère et le triangle régissent son ciel vide. Poésie de la science mais aussi de la terreur nocturne.* [Se ha observado (v. *supra.*, Pernety) que las pirámides eran cuadradas en su base, sin embargo, al considerarlas como un triángulo se piensa en una figura (una superficie), mas no en un cuerpo (que tiene volumen) y, si se menciona la "esfera" y no el "círculo" es porque se piensa, entonces, en una realidad corpórea en tres dimensiones y no en dos. En el poema aparece cinco veces la palabra "esfera", dos veces "círculo" y tres "pirámide", así como dos "piramidal", pero nunca "triángulo" o "triangular", por lo tanto, no es sólo la esfera sino la idea de 'redondez', de 'circularidad', así como la cuadratura de la base de la pirámide pero no lo 'triangular'. De acuerdo con las frecuencias, el término dominante es el que hace referencia a lo 'redondo' (v. *Infra.*, "círculo" y "esfera"). Al mencionar que se trata de "poesía de la ciencia pero también del terror nocturno", el crítico-poeta restringe elementos semánticos de distinto nivel de análisis que no equiparables].

Pfandl [a], sugiere que la sombra piramidal de la tierra que avanza por el cielo es un altivo obelisco de larguísima punta (:197), es decir: "punta altiva". En Pfandl [b:23], se trata de un pico erguido de vanos obeliscos. [Aunque el término agregado "pico" resulta redundante]. La idea de "punta de la noche" es compartida por Ricard [b].

Álvarez de Lugo (:62), menciona cómo los obeliscos conservan la misma forma que las pirámides, asegura que estaban consagrados al sol y que guardan la misma forma que los rayos solares. Al explicar el tercer verso (:63) se refiere a la forma de la tierra como esférica o rotunda [*sic*], aunque deja de serlo por los montes [se refiere a los obeliscos] que son como tachuelas o cabezas de clavos; menciona que tales montes hacen sombras y sugiere que son de sombras que carecen de cuerpo. [Nuevamente nos encontramos con la dificultad que entraña para algunos críticos, aún para los contemporáneos de Sor Juana, el vocablo 'vano'. La polisemia es deliberada, dese luego, por tratarse de la ambigüedad de un texto poético].

Tras haber transcrito los primeros versos, Schwartz (:475), asegura que la sombra oscura de la tierra avanza como algunos obeliscos vanos. [Para reducir la problemática del hipérbaton ha parafraseado de manera conveniente los versos iniciales sin alterar el sentido original].

Para Villegas (:244), los obeliscos eran negros. [Quizá por la necesidad de incluir en su paráfrasis elementos semiológicos que son parte de nuestra experiencia, como lo es el hecho de ver sin color, es decir, negro, todo lo que nos rodea durante la noche, además de tratarse de la misma "sombra", aquella que encaminaba al cielo su punta altiva de vanos obeliscos y la piramidal y funesta nacida de la tierra].

Xirau (:144), agrupa los versos 1-38 en una interpretación sintética y, de manera condensada, resuelve el problema de los “vanos obeliscos” señalando que la sombra que surge de la tierra se encamina al cielo con vana pretensión. [Es decir, para Xirau lo “vano” se refiere a la pretensión, a la fallida intención, no menciona los obeliscos ni su punta altiva aunque sí emplea el mismo verbo 'encaminar' y respeta el objeto del verbo: “cielo”].

Lowe (:422), señala en los cultismos de estos versos: 'encaminar' y Perelmuter (:96): 'obelisco' (1624, Corominas), así como 'vano', cuya propuesta de sentido es la que sigue: “ ‘vacío, hueco’ / 1220-50; del lat. VANUS *id.*, propte. 'vacío, hueco' “; [se refiere al *Breve Diccionario Etimológico de Corominas* [BDCEC] pues no se había terminado la versión completa en seis tomos]. Como vemos, entonces, en este verso (“...al Cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva”, vs. 2-3) Sor Juana emplea el vocablo en su acepción etimológica. [No será siempre necesario transcribir todo el dato filológico de Perelmuter, la razón por la que se maneja de esta manera es para resolver las diferencias que se han planteado (*v. supra.*) y despejar las dudas que entraña el empleo del término].

En relación con las pirámides y lejos del análisis del poema, Chevalier y Gheerbrant señalan que existen pirámides romboidales; por otra parte, proponen que la pirámide invertida es imagen de desarrollo intelectual. La base cuadrada de la pirámide (de Gizeh) se relaciona con la alquimia. La relación entre la base cuadrada y el círculo se expresa en la elevación porque la circunferencia tendría la misma longitud que el perímetro de la pirámide, lo cual es considerado por los alquimistas como la solución al problema de la “cuadratura del círculo” [situación que permite conocer con mayores detalles la trascendencia del recuento léxico del poema en lo que se refiere a las formas geométricas y, en particular, al semema redondez].

⁶ Para Abreu [a] y para Sabat de Rivers [b], esta perífrasis (“escalar pretendiendo”) se encuentra en la *Soledad Primera*, Sabat piensa que existe un eco gongorino (*Soledad II*, v. 13) que se deja absorber por este extraño ambiente interplanetario. Tal fusión de ciencia, egiptología y tradiciones poéticas, desde los primeros versos del *Sueño*, es la marca originalísima de Sor Juana [como se verá (*infra*. Alatorre, n. 11), la idea astronómica en el poema no es compartida por muchos intérpretes]. En Abreu [b:51] la interpretación sólo se maneja con el cambio de sintaxis “pretendiendo escalar”; de la misma manera opinan Rivers y Sabat (:719).

Benassy-Berling (:153), en su disertación sobre el universo filosófico del poema insiste en la hipótesis de que la pirámide de luz se encuentra implícita; ni el tema de la tétrada-pirámide, sólido mínimo [*sic*], ni el valor en particular del número cuatro parecen figurar. [Esta consideración por parte de la crítica es arriesgada pues en el recuento léxico sí figuran, *cf.* Arroyo, 1993].

La propuesta de Castro (:15), está en relación con el gerundio, el cual es parafraseado con el subjuntivo y lo convierte en “propusiera ascender”; de la misma manera que para Méndez Plancarte [b:3], pero como “pretendiese subir”. Mientras que Lowe (:411), resuelve con un infinitivo el gerundio perifrástico: *to reach the stars*. Por otro lado, Luiselli (:178), lo maneja mediante el gerundio simple (“escalando hacia el orbe”). [El problema de la perífrasis y de esta manera de resumir la construcción perifrástica, simplifica el

ascenso –que seguramente para Sor Juana fue de gran cuidado–; la expresión “escalar hacia el orbe” ha dejado fuera todo intento de análisis del término que tanto nos preocupa: “estrellas”].

Pfandl [a:197], menciona en su interpretación otra perífrasis: “pretendiendo subir”; [es una propuesta sencilla y afortunada pues no altera el sentido, ahora el gerundio perifrástico se antepone a un infinitivo menos formal]. Sin embargo, Pfandl [b:23] enfrenta el problema de la perífrasis con otra perífrasis [menos afortunada]: “queriendo ascender”. [En este caso el gerundio se antepone al infinitivo y busca en la sinonimia un refugio para demostrar su interpretación]. La sustitución del gerundio, para Ricard [b:26], es más feliz, por ello emplea una preposición: “hacia” las estrellas...; al igual que Rivers (:277).

Trabulse [a:Pról. XXVI], resuelve el problema de la sombra encadenada [¿se referirá a encabalgamiento de los versos?] con los obeliscos, y que tal punta, que además le pertenece a la noche, es lanzada “hacia las estrellas”.

Villegas (:244), ha propuesto el adjetivo “vano” como término de preposición (“cubrir en vano”), [y adopta entonces una posición adverbial; su perífrasis: “tratando de cubrir”, limita y oscurece la idea de Sor Juana –“pretendiendo escalar”– en la que se trataba de algo más que la reunión de un gerundio y un infinitivo].

Xirau (:144), propone que la forma como se encamina al cielo es una vana pretensión, con la cual se trata de alcanzar las estrellas, [y en su paráfrasis ha resuelto de manera simple y llana el problema perifrástico adjudicándolo al verso anterior como se ha indicado en la interpretación (v. *supra.*)].

Para Chávez (:60-61), el problema no es del poema sino de Sor Juana por el hecho de sentir las sombras que se encaminaban hacia el cielo y que se encontraban por todas partes envolviéndola con una tremenda voluntad de subir a lo alto y apagar los astros. [Su disertación es congruente con su propia percepción de la vida de la poetisa, sin embargo, le resta objetividad al análisis].

Pascual Buxó [b:256], preocupado por una interpretación semasiológica, enfrenta las imágenes iniciales y propone que la sombra piramidal y funesta que emerge de la tierra es abandonada por el sol y que “aun” pretende escalar... [Sor Juana no menciona el abandono del sol. La idea de Pascual Buxó es una propuesta atinada en relación con el contexto, el “aun” que antecede a la paráfrasis del verso vislumbra cierta ironía o hastio, quizá desesperación no manifiesta sino transtextual].

Para Paz [b:486] “La noche no llega a las estrellas...”. [Éste es el inicio de la paráfrasis de Paz y, curiosamente, es bastante oscuro. Que la noche no llegue a las estrellas puede tratarse, en poesía, de una figura retórica y hace pensar en las palabras de Éluard: *La tierra es azul como una naranja*; desafortunadamente no se trata de poesía sino de paráfrasis, ejercicio que no ha sido manejado con lenguaje recto. En su paráfrasis relaciona el verso 4 con los demás hasta llegar al verso 12].

Para Perelmutter, el hipérbaton (gongorino) formado por el epíteto y el sustantivo que se colocan a ambos cabos del verso, abunda en el *Primero Sueño*. [En su trabajo sobre la hipérbasis en el *Primero Sueño* (:116 y ss), la crítica señala que se trata de un “hipérbaton en los extremos”, tal es el caso de la estructura del verso que nos ocupa ahora (v. 4); además de ser un infinitivo antepuesto al gerundio procura la idea de la imagen continuada en el ascenso hacia los cielos: “escalar pretendiendo”].

De acuerdo con la apreciación de Schwartz (:475), algunos vanos obeliscos desean(do) alcanzar la luz inalcanzable de las estrellas [en donde se observa una adecuación de la perífrasis por medio de la anteposición del gerundio al infinitivo (deseando alcanzar), así como el empleo de la sinonimia para hacer resaltar las indiscutibles posibilidades idiomáticas (alcanzar lo inalcanzable) que sería exclusivamente la paráfrasis del verso 4: “escalar pretendiendo las estrellas”].

Cultismos: Lowe señala: 'escalar'; Perelmuter: 'pretender' (1570, Corominas).

⁷ En la definición de “estrellas” se encuentra “Estrellas de los filósofos” (Pernety, 1993:169), en cuya explicación el autor menciona que los filósofos químicos dan estos nombres a los colores que aparecen en el vaso durante las operaciones de la gran obra, es decir, la alquimia. Es probable que la referencia de Sor Juana tenga que ver con este sentido pues a lo largo del poema alude a los colores (v. *infra.*). Más adelante, en la misma entrada de “estrellas”, el autor –Pernety– indica que ordinariamente se toman los términos planetas y estrellas para significar metales o planetas terrestres. ESTRELLA DEL PONIENTE: sal armoniac. ESTRELLA DE LA TIERRA: talco. [Convendría considerar la postura del mitólogo en las ocasiones pertinentes].

Chevalier y Gheerbrant (1992:416-17), proporcionan una amplia gama de significados en relación con el término 'estrella', desde la fuente de luz, *source de lumière* hasta referencias espirituales, *symboles de l'esprit*; así, pasa por la tradición salomónica, la estrella de David, de cinco y seis puntas, por el Antiguo Testamento y el judaísmo en el que las estrellas obedecen la voluntad de dios.

[Es aquí –quizá– donde se encuentra una de las propuestas de tipo religioso (anagógico, v. *Infra.*), de la poetisa, en el poema (*vid.* Campo semántico: religiosidad; Arroyo, 1993)]. Surgen las ideas de planetas, iglesias, visiones del Apocalipsis, ventanas del mundo, *fenêtres du monde*, *mimixcoatl*, *serpents-nuages*, en los mitos aztecas; para los mayas: las almas de los muertos, *les âmes des mortes*. Según el Kalevala (Finlandia), *les étoiles sont faites de fragments de la coquille de l'œf cosmique* (DS:418). La estrella entraña significados como el principio de la vida, *elle est symbole du principe même de la vie*. La “estrella de la mañana” connota diferentes sentidos: para los indios cora, es parte de la Trinidad Suprema junto con la luna y el sol; en México –según el cronista Sahagún– se cerraban las puertas y las ventanas para evitar el daño de sus rayos; para los mayas era un hombre, hermano del sol, fuerte y grueso, *c'est le patron des animaux de la forêt* (:418). Dentro de los símbolos universales la 'estrella polar' juega un rol privilegiado: *le Premier moteur immobile et le centre de l'univers* (Cfr.), guía de navegantes, de las caravanas, del desierto, de los mares y del cielo. En China, la nobleza; en suma: *le pôle céleste symbolise le centre auquel tout se réfère, le Principe d'où tout émane, le Moteur qui meut tout et le chef autour duquel gravitent les astres comme une cour autour de son roi* (Cfr.). Según las tradiciones de los chamanes: *tous les mondes sont reliés entre eux par des ouvertures situées près de l'étoile polaire* (:419); y dentro de su saber esotérico: *l'étoile polaire est le pivot autour duquel tournait le firmament*. En la astrología (:420), se la denomina: estrellas reales, *étoiles royales*. La estrella de Belem marca el inicio del nacimiento de Jesús y de toda una era, la cristiana. En el Tarot la estrella, 17° arcano mayor, *est un centre de lumière*. [En fin, se trata de un recuento del universo y del cosmos, así como de su asimilación en las tradiciones de casi cualquier sociedad, es por ello que el hecho de

aparecer en el poema de Sor Juana, de manera preeminente, nos obliga a situar su pensamiento en una totalidad, en la idea de absoluto, de la grandiosidad].

⁸ Las luces son bellas, libres (“exentas”) a consecuencia de su altura (Abreu [b]:51, Perelmuter:67 y Castro:15); este último crítico explica que “brillantes” tiene que ver con “rutilantes”, [idea tomada de Méndez Plancarte, [b :3] quien, en su paráfrasis, hace uso de los mismos términos empleados por la autora], al igual que Rivers y Sabat (:719) y Xirau (:144).

Alatorre [:105], niega el peso de lo astronómico del poema [*vid. supra.* Sabat de Rivers], puesto que no se narra ninguna peregrinación por las esferas supralunares, es decir, ningún viaje por los espacios siderales; no contiene descripciones del giro de los astros, y el cielo estrellado no alcanza categoría de “personaje” pues no figura sino al comienzo, allí donde se dice que la sombra nacida de la tierra amenaza con subir hasta las estrellas, y éstas se ríen de la amenaza, ya que la sombra de la tierra no puede afectar ni siquiera a la luna. [El viaje onírico de Sor Juana por el universo no es, para Alatorre, un viaje astral, aunque no por ello descarta la posibilidad de conocimientos astronómicos de la poetisa, sobre todo respecto del cometa de 1680 (Nota 7:105). Considero que Alatorre se basa en la inexistencia del demiurgo dentro del poema y que sí se encuentra en la literatura de la antigüedad]. La idea de la burla es compartida por Álvarez de Lugo (:64), quien sugiere que Sor Juana les atribuye (a las estrellas) la misma prosopopeya como aliento vital, para burlarse de la sombra. [Posteriormente comenta la imitación que Sor Juana hace del poeta latino (Virgilio) en lo que respecta a la hipérbole de las estrellas; en su explicación menciona a Francisco de Castro, Cipriano Soario, Homero, Clavio, Juvenal y Claudiano (*Cfr.* pp. 64-67)].

Pfandl ([a]:197; [b]:23), resuelve mediante una adversación el condicional del verso; en ambas ediciones propone “inalcanzables” para “exentas”.

Villegas (:244), emplea el término “perenne” en su paráfrasis para representar la duplicación del adverbio (“siempre”). [De esta manera eterniza una imagen en movimiento].

Cultismos: Perelmuter indica: 'exento' ('libre', -as, 1438 en Corominas; el *Tesoro* lo registra a partir de 1601: *exempto* que en lat. es libre y eximido, en Francisco del Rosal) y 'rutilante' (-s, h. 1440 en Corominas).

⁹*Cfr.* Arroyo, 1993: Campo semánticos de la luz. la religiosidad, el conocimiento; Cap. I, en relación con el recuento isotópico; y Arroyo, 1994, las frecuencias, las concordancias y la lematización de la palabra “luz”.

¹⁰ La naturaleza “emblemática” del poema (idea acuñada por Pascual Buxó [a y b] y retomada por Paz [b]), lo proyecta [el poema] hacia una densa zona de significación, en la cual habría que tomar en cuenta el artificio retórico de las alusiones cifradas (hermetismo), así como la voluntad poética de la autora de hacer compatibles diversos sentidos en una misma secuencia sintagmática. De esta manera, enriqueceríamos considerablemente, no tan sólo los contenidos “simbólicos” del episodio inicial de *El sueño*, sino de todas y cada una de sus secciones; por consiguiente, se confirmaría el carácter *cifrado* de todo el poema, así como su

condición de texto alegórico, es decir, lo que León Hebreo (cit. por Pascual Buxó, a:36-37) llamaba “literal”, “moral”, “natural” y “astrologal o teologal” [Cfr. Pascual Buxó b:249 *et pássim*]; en tanto que para fundamentar las “Empresas” de Saavedra Fajardo [1853], en su modelo emblemático de “La noche” del *PS*, Pascual Buxó maneja los distintos sentidos de León Hebreo para determinar la significación última o global del poema. La disertación de Pascual Buxó es tan interesante como erudita pues su fundamento teórico-hermético se basa en una original postulación emblemática, la cual versa sobre la significación de las imágenes que Sor Juana presenta en su poema, siendo esta significación la relación del mundo significante expresado por la poetisa con la recuperación de significados que el lector común logra aprehender a lo largo del poema; pero, además Pascual Buxó, efectúa una lectura que permite descubrir el efecto de sentido de las significaciones posibles mediante la hermenéutica de la emblemática]. En oposición a Pascual Buxó, sin embargo, para Loyola (:13), el poema se encuentra menos hermético de lo que a primera vista parece; bajo sus frondosidades barrocas se encubre un visible desarrollo conceptual y una densa motivación interior. La relación del poema con Sor Juana se encuentra contenida en la clave de su vida y de su obra, en su vocación intelectual que se manifiesta desde niña, en su afán de saber. [Las ideas de Loyola son demasiado intuitivas en relación con la formalidad de los conceptos mostrados y comprobables de Pascual Buxó].

¹¹ Para los químicos herméticos este nombre sugiere el mercurio cuando se blanquea después de la putrefacción para obrar la separación de las tinieblas y de la luz; también llaman luz al polvo de proyección porque parece esclarecer los metales imperfectos cuando los transmuta en oro o en plata. [El mitólogo, Pernety, hace referencia a los filósofos, quienes han dado a veces el nombre de luz al azufre rojo, porque también le llaman sol y el sol nos transmite la luz (DM-H:288). La manera de interpretar el significado de la palabra “luz”, además de ser hermética y simbólica, representa en gran medida el pensamiento medieval].

¹² La disposición prosódica de estos seis versos, con profusión de vocales tónicas abiertas, produce la intensa sonoridad con que se manifiesta la idea de:

tenebrosa-negros-pavorosa,

cuya cuasi sinonimia permite la redundancia.

Los elementos léxicos que integran la triada fónica y semántica, son:

negros-vapores,

tenebrosa-guerra,

pavorosa-sombra.

Una serie semántica (o campo semántico) está formada por sistemas de relaciones entre signos diferentes, pero caracterizados por las correspondencias conceptuales parcialmente idénticas en las que muchos signos diferentes tienen potencialidades designativas parcialmente idénticas (Jongen, 1985:52). En el estudio de un poema observamos que las relaciones lexemáticas son, además, retóricas, puesto que se encuentran a cada paso dilataciones semánticas, desplazamientos, tropos, estructuras abismadas, ...*de modo que el lenguaje figurado crea espacios independientemente del tipo de texto en que se produzca. Pero en el*

poema existen mayores posibilidades porque el lenguaje embarnece y proyecta fuera de sí un aura, un eco semántico sin necesidad de que en él se localice figura alguna (Beristáin, 1994:259).

¹³ Abreu [a:272, n. 9] comenta la diferencia entre las ediciones antiguas del poema: en 1692 y 1693 se registra “pavorosa”, en 1715 y en 1725, “vaporosa”; mientras que Moldenhauer [b:304], observa la necesidad de aclarar en una edición crítica los términos “vaporosa-pavorosa”; [tras la confrontación de las ediciones antiguas en mi poder sí se observa esa interesante metátesis que quizá no sea de Sor Juana sino de un copista o de una edición. La edición más antigua es la de Sevilla, 1692; mas no es una de las más frecuentadas. Se puede decir que son de mayor conocimiento una de Barcelona, 1693 y las dos tardías de Madrid: 1715 y 1725].

La guerra amenazante obligaba a las estrellas a la evasión; así es como se representa este pasaje para Abreu [b:51], Castro (:15) y Chávez (:61), quien agrega que no les afectaba [a las estrellas] la intimación de la guerra. En este mismo tenor, Méndez Plancarte [b:3], anota que la burla se declara ante el tacto. [El crítico requiere del tacto para su explicación, sentido que nunca expresa la autora; tampoco existe alguna idea alusiva al tacto, siendo ésta una lectura renovada del poema en la propuesta de nuevos sentidos, aunque difícil de comprobar frente a su inexistencia léxica o alusiva].

Para Pfandl [a:197], el encabalgamiento se da con el cuarto verso, en el que las estrellas se defienden del pérfido asalto de la fugitiva sombra. [“Pérfido” se refiere a la infidelidad o a la deslealtad (DRAE), pero en este contexto quizá el crítico lo adjudica al uso de “intimar”; paráfrasis similar a Pfandl [b] (:23)]. La burla es considerada por Rivers y Sabat (:719) como el elemento principal del enunciado.

Álvarez de Lugo (:67) concatena el v. 10 con el v. 9; de la misma manera, la paráfrasis de Xirau (:144), maneja una relación con los versos anteriores en cuanto al alejamiento de las estrellas respecto de la guerra. Villegas (:244), sugiere que con las tinieblas los ruidos se iban apagando [aunque en el poema no dice que los ruidos se apagaran, el crítico relaciona su interpretación con los versos siguientes (v. *Infra.*)].

Catalá propone que en los versos 7-9 (:422), Sor Juana nos presenta la oscuridad envuelta en misterio. [Esta idea es bastante atinada pues el misterio se relaciona con las sombras y viceversa, es decir, se alude]. Gaos (:54), asegura que la guerra era perdida por la noche o por la sombra. [No es de su preocupación la guerra en sí, sino el dominio (v. *Infra.*)]. Mientras que Schwartz (:475), maneja la idea de un ataque a las estrellas.

Al citar los versos 7-8, Leiva (:58), sugiere que lo que Sor Juana busca es hallar la libertad por medio de la liberación de la sensualidad [es difícil saber con exactitud lo que el crítico pretende mostrar pues no abunda en su descubrimiento].

Para Luiselli el paisaje narrado (vs. 7-9:173) no puede ser más melancólico, [maneja la idea de la comparación del *Sueño* con Hamlet; sin embargo, más adelante, en el pasaje de Nictimene y las Mineidas se podrán escuchar lúgubres y dolorosos cantos que son de una tristeza sorprendente].

Para Pascual Buxó [c:39-40] si los calificativos “piramidal” y “funesta” son, en ese texto de Sor Juana, susceptibles de interpretarse en sus sentidos recto y figurado, los “vapores” con que la “pavorosa sombra” de

la tierra pretenden subir a las estrellas ponen de manifiesto la subyacencia tripartita del hombre y del mundo. [El análisis emblemático de Pascual Buxó permite reconocer la acuciosidad de su propuesta pues entreteje una red de asociaciones semiótico-herméticas. En la anterior propuesta se refiere a la subyacencia tripartita del hombre, el mundo y la relación que existe entre ellos, idea que nos hace recordar: interpretante e intérpretes de un signo, objeto de análisis, por medio de los cuales se garantiza su validez (Eco, *pássim*:1968)].

Cultismos: dentro del vocabulario gongorista que Lowe (:421) maneja como la única fuente culta, coloca: 'vapor', 'tenebroso' y 'negro'. Mientras que Perelmuter señala: 'tenebroso' (-a, 1220-50, vocablo derivado del culto tiniebla, Corominas); 'vapor' (h. 1440, Corominas), 'intimar' (1492, Corominas), 'pavoroso' (h. 950, aún cuando para Corominas la palabra no es fonéticamente culta) y 'fugitivo' (1438, Corominas).

¹⁴ Cóncavo, cuyo primer registro data de 1611 (TLCoE), fue tomado del latín *convexus* 'curvo', 'convexo', 'cóncavo' (DCEEoC); aparece en Cervantes (1613).

¹⁵ Abreu [a:70], en su nota # 12 al poema, hace referencia al cóncavo ajustado de los cielos en la *Soledad Primera* de Góngora, en relación evidente con la bóveda celeste. [Sin embargo, para Dámaso Alonso (*Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid:Gredos, 1982), los de la naturaleza no son elementos originales, son tan viejos como el mundo].

Chávez (:61), asegura que la sombra tiene mayor relevancia, le otorga categoría de 'ser' quien, a pesar de su fuerza avasalladora, no logra invadir el orbe luminoso donde veía Sor Juana a la luna. [Es curioso observar el impacto de la idea de "sombra" que logra adquirir categoría de personaje (prosopopeya e hipérbole)]; Castro (:15), también observa que se trata de la superficie de la luna, al igual que Ricard [b:26]. De manera similar a Chávez, Gaos (:54), también personifica la sombra y de ella dice que no llega ni siquiera a la esfera de la luna; en tanto que en Pascual Buxó [b:256], la sombra se encuentra circunscrita a causa de su propio nefasto influjo en el cerco inferior de la luna; [su paráfrasis se efectúa mediante una demostración por demás retórica de su lectura emblemática].

Con economía de recursos pero con gran elocuencia y pletórico de información, Paz [b:486] asevera que la noche no llega a las estrellas y que apenas roza la esfera de la luna. Pfandl [b:23], comparte la idea del cielo o bóveda celeste en la interpretación del "superior convexo" y le llama "oscuro regatón", el cual no alcanza la superior curva. [Para entender mejor su paráfrasis, "regatón", en uno de sus sentidos significa un casquillo que se pone en el extremo de la lanza. Como la sombra termina en punta, supongo que el crítico se refiere a este sentido, el de un casquillo que, aunque afilado, no logra penetrar el cielo]. Pfandl [a:197], por otra parte, explica que ni siquiera alcanza el atezado ceño a la más elevada comba, es decir a la superior redondez del círculo. Para Rivers (:277), esta sombra de la tierra solamente cubre la mitad del mundo sublunar.

Luiselli (:174), maneja la idea de la melancolía en un sentido manierista; [sin embargo, reconoce las salvedades del barroco en relación con el manierismo puesto que en esta corriente triunfan los tonos

suavemente melancólicos; es interesante observar la demostración que ella efectúa por medio de algunos versos y la manera como se contrastan con la totalidad del sentido de la obra].

Méndez Plancarte [b:3], reitera la imagen de las estrellas como antecedente necesario para su disertación, así, señala que aún distantes y remontadas [remotas], el atezado ceño, es decir, la negra cólera de la tiniebla ni siquiera llegaba a la esfera de la luna. [La idea del “atezado ceño” es explícitamente propuesta por la autora; la negra cólera es una imagen que Méndez Plancarte sugiere para apoyarse en un símil, el cual nunca aparece en el poema y es ideado a partir de la tiniebla y de las imágenes nocturnas (negras) aunque no se encuentran contenidas expresamente en este pasaje; ceño es aquí sinécdoque de rostro].

Schwartz (:475), sugiere que la sombra no alcanza la curva de la luna, se queda cerca de la esfera y crea una atmósfera nebulosa; posteriormente, se refiere a fenómenos de impulsos reprimidos [en relación con la sombra] y como en un despertar –asociado frecuentemente con el pene del padre–, propone un simbolismo fálico al que alude Pfandl (Cfr. Pfandl [b:476]) y lo relaciona, entonces, con la luna como símbolo de regeneración cuyo parecido es comparable a la pantalla del sueño (*dream screen*). Este símbolo es como un espacio curvo donde se reflejan las experiencias de la vida. [La relación con la pantalla del sueño (como en Pfandl), se debe más a una interpretación de lo que la autora quiso decir, de su intención, de sus emociones, que a un análisis de lo que dice el poema].

La idea de dirigirse a la esfera de la luna con la punta de la noche, es propuesta también por Trabulse [a:XXVI], así como la decepción por no poder alcanzar las estrellas. [El término “esfera” será empleado por Sor Juana posteriormente]. Xirau (:144), concuerda en lo que respecta al hecho de que la sombra no puede alcanzar el orbe de la luna.

Cultismos: Lowe considera el vocablo 'burlar' el cual forma parte del vocabulario culto de Góngora; Perelmuter, a diferencia de Lowe, no incluye 'burlar' entre los cultismos; pero sí 'distante' (h. 1440, Corominas); 'superior' (2º. cuarto del s. XV, Corominas) y 'convexo' (1611, Corominas).

¹⁶ Existe una metonimia en los versos en los que se maneja la equivalencia de la luna con la diosa que es tres veces hermosa, situación que permite reconocer la magnificencia de la construcción de la imagen.

En relación con la diosa romana de la luna, fue considerada como una divinidad secundaria; quedó asimilada a Diana (Grimal, *op. cit.*, 328); Diana se identifica con Ártemis (*id.*, 136). Ártemis se considera hermana gemela de Apolo. Permaneció virgen y eternamente joven; los antiguos interpretaron a Ártemis como personificación de la luna que anda errante por las montañas (y a su hermano Apolo, como personificación del Sol). Ártemis protegía a las Amazonas como ella –guerreras y cazadoras e independientes–, del yugo del hombre (*id.*, 53-54). Hécate es una diosa afín a Ártemis, está ligada al mundo de las sombras, preside las encrucijadas; su estatua tiene forma de mujer de triple cuerpo o bien tricéfala (*id.*, 225).

En otra interpretación, como Diana gustaba mucho de la caza haciéndose acompañar de las Ninfas, un día en que se estaba bañando con ellas, Acteón la vio desnuda y esta diosa, para castigarlo, lo transformó en ciervo; entonces sus perros, que no lo reconocieron, se lanzaron sobre él y lo devoraron. Los antiguos le

daban tres nombres: en el cielo la llamaban Lucina; en la tierra, Diana, y Proserpina en los infiernos (Pernety, *op. cit.*, 137-138). Luna era una de las grandes divinidades de los egipcios conocida bajo el nombre de Isis. Macrobio y Vossius redujeron a casi todas las divinidades de sexo femenino adoradas en tiempo de la idolatría, a la luna. Ceres, Diana, Lucina, Venus, Urania, la diosa de Siria, Cibele, Isis, Vesta, Astarté, Juno, Minerva, Libitania, Proserpina, Hécate y muchos otros son los distintos nombres dados a la luna. Los filósofos químicos sólo le dan, comúnmente, el de Luna, Diana, Diana desnuda y a veces, Venus (*id.*, 285-286).

La simbología de la luna es variada: simboliza la dependencia y el principio femenino (*sauf exception*), la periodicidad y el renacimiento, es el símbolo de la transformación y de la creencia, de los ritmos biológicos, los tiempos pasados, los tiempos vivos en los que ella (luna) es la medida por sus fases sucesivas y regulares. Luna es también la primera muerte a consecuencia de su desaparición tres noches cada mes lunar; para el hombre es el símbolo del pasaje de la vida a la muerte y viceversa, de conocimiento indirecto. Evoca metafóricamente la belleza, es fuente y símbolo de fecundidad; la luna es a la vez puerta del cielo y del infierno, Diana y Hécate. Se le relaciona también con un signo nefasto. Es fuente de innumerables mitos, leyendas y cultos, su imagen (Isis, Ishtar, Artémis o Diana, Hécate...), es un símbolo cósmico entendido en todas las épocas desde tiempos inmemoriales. Para los aztecas, la luna es hija de Tláloc, dios de las lluvias asociado igualmente al fuego (Chevalier y Gheerbrant. *op. cit.*, 589-595 [DS]). [Es de suponerse que todas las interpretaciones de los críticos en relación con la "diosa de tres hermosos rostros" a la que alude Sor Juana sea, por lo tanto, la triforme diosa latina, de inspiración egipcia].

En nota para el v. 13, Abreu [a:273], propone a Diana como reina de la noche y a quien se le suele representar con tres cabezas; como se verá más adelante (*pássim*) abunda información contraria respecto del personaje a quien Sor Juana se refiere como "la diosa"; por otra parte, Abreu [b] señala que la sombra no pudo llegar al cielo, orbe superior de Diana, la tres veces hermosa (:51); del mismo modo, para Méndez Plancarte [b:3], la diosa es tres veces bella por sus tres fases, idea que comparte, también, Castro (:15).

Chávez (:61), sugiere que la sombra es inapresable y no logra invadir el orbe luminoso de la luna quien era la cazadora del cielo: Diana. Vossler [b:75], asegura que la diosa "tres veces hermosa" es la *triformis* Hécate-Diana-Luna [y sugiere la lectura de Virgilio, *Eneida*, IV, 511 y Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 194].

Moldenhauer [a:299], señala la diferencia de criterios empleados en las ediciones antiguas respecto de la palabra "orbe" en cuanto a su ortografía (Orbe u orbe) la cual se inscribe en el v. 13. [En las copias de los originales antiguos que tengo en mi poder, como detalle solamente, aprecio que aparece: "Orbe": 1692, 1693 (B), (b) y 1715; "orbe": 1725].

Pascual Buxó [b], efectúa una interesante disertación en la que considera al hombre como constituyente de un verdadero microcosmos y sugiere que éste [el hombre] se articula –con arreglo al sistema tolomaico– en tres zonas o esferas: la del orbe sublunar (donde se hallan los cuatro elementos mutables: fuego, aire, agua y tierra); la del sol, los demás planetas y las estrellas fijas; y la del Empíreo o sede de la divinidad. Por lo tanto existe una relación con el cuerpo humano –que se divide en conformidad con el universo– en tres zonas bien definidas: la generable (que va del diafragma a los órganos de la generación y el nutrimento); la de los

“espíritus vitales” con el corazón y los pulmones en perfecta semejanza con la luna, el sol y los astros en participación con el calor vital; la de espiritualidad y movimiento del cuerpo (:242). Este crítico, en la nota 6, comenta que el mundo es ilimitado, de acuerdo con las escuelas pitagóricas, y que más allá del Olimpo existe lo indeterminado. Entre la esfera del Olimpo y el homo [centro] del universo se mueven, dando vueltas, diez cuerpos divinos: el primero, el más extremo, es el que lleva las estrellas fijas, luego los cinco planetas, luego el sol y la luna, después la tierra y, por último, cerca del fuego central, la anti-tierra (v. *pássim*). [Sor Juana manifiesta, en su poema, el conocimiento de los diez cuerpos divinos, v. *Infra*.].

Pascual Buxó [a:38], recordando a Plinio, comenta que no es otra cosa la noche, sino sombra de la tierra, que solamente la sombra toca la luna con la punta y no excede su altitud, ninguna otra estrella eclipsa del mismo modo; tal figura siempre se acaba en punta. Agrega que encima de la luna todo es puro y lleno de continua luz. [Para Pascual Buxó (:39) lo que hizo Sor Juana en este pasaje fue acomodar perfectamente la descripción de Plinio. Más que interesarse por la diosa, el crítico prefiere evocar los misterios de León Hebreo y de los filósofos antiguos].

Pfandl [a:197; b:23], sugiere que la diosa, la triplemente hermosa muestra, sus tres bellas faces; [aquí se refiere a la redondez del círculo de la diosa, en alusión a la luna].

Para Rivers y Sabat (:719), el superior convexo era el orbe de la diosa que con tres hermosos rostros ostenta ser tres veces hermosa [es decir, de la luna: Diana, Hécate y Proserpina; en su paráfrasis ordenan el hipérbaton e indican los nombres ya mencionados (v. *Supra*. Pernety, DM-H; Chevalier y Gheerbrant, DS; Grimal, DM)]. Es similar la postura de Xirau (:67-69), quien sugiere tres veces hermosa en sus tres rostros [(tres fases); el crítico no menciona duda alguna sobre la diosa, asegura que se trata de la luna]. La claridad de los versos 13-15 es como la de la luna en plenilunio, según Álvarez de Lugo. Sugiere que también es claro el hecho de que Sor Juana llame a la luna aquí tres veces hermosa, se refiere a su creciente, su plenilunio y su menguante. En la forma imita, ingeniosa, a los poetas latinos. [En su larga disertación el crítico hace referencia a Virgilio, Claudiano, Cerda, Baptista y otros].

Cultismos: Lowe considera, “diosa” y “hermosa” pertenecientes al vocabulario gongorista, el cual es el recuento culto que organiza; Perelmuter: ‘orbe’ [Corominas asegura que sigue siendo voz muy culta y la registra en 1438]; al igual que ‘ostentar’ (para Corominas aparece hacia princ. s. XVII).

¹⁷ La isotopía es la iteratividad en el discurso, se refiere a una red paradigmática de unidades de manifestación: *Par isotopie, on entend généralement un faisceau de catégories sémantiques redondantes, sousjacentes au discours considéré* (Greimas, 1970:10). En este pasaje, la Diosa es referida recursivamente mediante sus fases: “tres veces hermosa”, “tres hermosos rostros”, manifestación que permite recuperar la isotopía específica la cual, en este caso, se trata de lo que Alatorre ha denominado la explicación científica, lo “astronómico” del poema; es decir, *algo prosaico por definición: la oscuridad nocturna, el fenómeno de la noche, es la sombra que la tierra proyecta hacia lo alto cuando el sol está “debajo” de nosotros, alumbrando a nuestros antípodas* (:106). Alatorre, al comparar estos versos iniciales con el principio de las

Soledades de Góngora agrega: *Y sin embargo, estos versos iniciales son tan bellos, tan eficazmente poéticos como los de Góngora (:ibíd.).*

¹⁸ Al no existir hipébaton, se esclarece la posibilidad parafrástica. Sin embargo la prosopopeya (el ceño como dueño del aire) permite descubrir, además, la hipérbole en la que manifiesta que el ceño exhalaba un denso vapor y empañaba el aire. Se observa una prosopopeya en “el atezado ceño de la sombra”, v. 11, el cual sólo consentía voces sumisas, en tanto que se logra con la figura un desplazamiento del sentido pues al compartir los semas de lo humano se procura la capacidad de elección y de decisión, y se produce el efecto de significación de las fuerzas de la naturaleza como imperantes en el mundo.

Se continúa, luego, el proceso metafórico con la plenitud del oxímoron –diafanidad que empaña–, descubierto en la profundidad de la tradición literaria en tanto que se observa que el poema es una unidad de reiteraciones, una alusión continuada de sí mismo y un proceso isotópico pleno, en el que los lugares comunes se definen, por lo cual considero que es preferible reconocerlo como una unidad indivisible, como un *continuum* en el sueño de una noche.

En la narración del sueño la serie semántica que se propone es la siguiente:

aire-empañar-aliento-denso-exhalar

que, como línea isotópica, propone un tema: el atezado ceño de la pavorosa sombra fugitiva es dueño solamente del aire que empañaba y que, con aliento denso, exhalaba.

En estos versos se manifiesta una parte del campo semántico del movimiento (Cfr. Arroyo:1993) que se vincula con el aire como elemento dinámico de la naturaleza (v., *ibid.*; Campo de la naturaleza).

Una de las faltas comunes a las ediciones de Madrid (1715 y 1725) frente a la otras (Sevilla, 1692; Barcelona (B), 1693; Barcelona (b) 1693), de acuerdo con Moldenhauer [b:304], se da en el v. 17: empañaba // empañaba. [Después de cotejarlo, encontré en Sevilla, 1692, Barcelona (B), 1693 y Barcelona (b), 1693: “empañaba” y en Madrid, 1715 y Madrid, 1725: “empeñaba”; por lo que se puede asegurar que el crítico tiene razón al mencionar tal diferencia y mostrarla como falta o error de edición; sin embargo, no entiendo la razón para que el crítico filólogo anotara nuevamente el dato (:314, *Infra*. No. IX), pero ahora como un error de Madrid, 1725, frente a Sevilla, 1692, Barcelona (B), 1693; y éstas frente a Barcelona (b), 1693 y Madrid, 1715 en donde cita: “v. 17 ¿empeñaba? // empañaba”. Tras revisar las cinco ediciones no encuentro en ninguna de ellas la palabra “empeñaba”. Pfandl [a] anota que con la palabra *befruchtet*: fecundaba, alternan las variantes empeñaba, empañaba y empañaba; la primera le parece que es la única correcta y conforme al sentido y toma en cuenta que Méndez Plancarte [b. nota 6:197], transcribe la tercera. Considero que el crítico argentino está en un error y habría que aceptar la transcripción de Méndez Plancarte como correcta puesto que por el sentido, es mejor “empañaba”].

Para Abreu [b:51], Diana quedaba vencida y era sólo dueña del aire que con su aliento empañaba. [El crítico agrega la idea de que la diosa es “vencida” y, además, maneja el género femenino aún cuando en el poema aparece “dueño” (masculino)].

En lo que respecta a los dominios, Castro (:15), propone que se reducen al aire empañado con su aliento denso, pesado.

Chávez (:61), señala que se trata de la sombra que era la dueña. De igual manera, Pascual Buxó [c:39], sugiere que es esta sombra quien se adueña del aire; se refiere a “la sombra” como sujeto de esta oración [Cfr. Abreu [b]; Chávez; Pascual Buxó [c]; en Pfandl [a:197; b:23]: una sombra que domina el aire, pero que es fecundada por él, en tanto que el aire es un denso vaho. Hay diferencia del sujeto que, en este caso, es masculino].

Para Rivers y Sabat (:719), el sujeto es el ceño atezado de la sombra, dueño tan sólo del aire que empañaba con el aliento denso que exhalaba. Nuevamente con la idea de posesión, Álvarez de Lugo (:71), menciona que Sor Juana señala la parte que no pudo pasar quien pretendía ser dueño de todo hasta el cielo octavo; después transcribe los versos 17-18. [En esta explicación, el crítico retoma datos de versos anteriores].

Por otra parte, en la explicación de Méndez Plancarte [b:3], la sombra dominaba en nuestra atmósfera sublunar y su diafanidad empañaba como un denso vaho, recuerda el oxímoron anticipado.

Cultismos: Lowe coloca el verbo 'exhalar' dentro del vocabulario gongorino; Perelmuter: 'denso' (1438. Corominas) y 'exhalar' (h. 1570, Corominas).

¹⁹ Abreu [a], apunta la inexistencia del verso 19 en la edición de 1725 (observación anotada también por Moldenhauer [b:304]). [En efecto, al consultar la edición mencionada (1725), he visto que ésta no contiene tal verso, irregularidad debida, con seguridad, a un error tipográfico o de copia, puesto que en tal edición el verso 18 queda al final de la página].

Abreu [b:51-52], anota las mismas palabras que se encuentran en el poema. [De la misma manera, Álvarez de Lugo (:71), en un delicado intento por recuperar el idiolecto sorjuaniano, manipula con precisión el verso].

Anita Arroyo (:95), opina que la poetisa va presentándonos elementos naturales de gran fuerza expresiva. Castro (:15), sugiere 'domina' para “imperio” y 'toleraba' para “consentía” [cambios que en el contexto resultan aceptables].

Chávez (:61), además de parafrasear el poema, lo comenta y lo explica por medio de una historia en la que narra los sentimientos de la poetisa, sus sensaciones y sus pensamientos; con esta disertación da lugar a la transcripción de los versos (21-24). [De aquí en adelante son abundantes los comentarios y elogios del crítico hacia el poema y hacia la autora (Cfr. Chávez, Ezequiel A., *op. cit.*).

Gaos (:54), extiende su paráfrasis hacia una atinada explicación en la que resuelve el problema de la noche como dominio, pero como la esfera del aire es la del sonido, el dominio de la noche sobre el aire se manifiesta en el silencio. [Así, el crítico concatena el verso 20 con el verso 24 y demuestra, con su vinculación, la importancia del término “silencio”]. Pfandl [a:23], agrupa los versos 19-24 y en su paráfrasis (:197-198) se refiere, quizá, a la noche; no hay gran diferencia con Pfandl [b], en donde habla de soportar las

voces graves y sombrías en el reino del silencio. [Su recuento es reiterativo, quizá por la presencia recurrente del término “silencio”].

Para Méndez Plancarte [b:3-4], las voces son asordadas, como un rumor. [En este enunciado invierte las flexiones y prefiere que “sombra” sea el hilo conductor de una acción evidente pero al mismo tiempo omitida]. Paz [b:486], también omite la presencia de “sombra”, para el crítico es más significativo el sujeto “noche”; esta idea es compartida por Trabulse [a:XXVI], para quien el imperio es el reino de la noche.

Para otros críticos son diferentes el sujeto y el objeto; para Ricard [b:26]: “En el reino de las tinieblas rigen la calma y el silencio”. El sujeto es doble para Rivers y Sabat (:719), [no se refieren solamente a la noche o a la sombra como sujeto, sino a ambas].

Para Pascual Buxó [c:254], las figuras de “La noche” forman parte de un repertorio emblemático muy difundido a lo largo de los siglos XVI y XVII, del que la poetisa se valió para representar aquel modelo del mundo, de conformidad con el cual, “bajo el cerco de la luna”, no sólo se sitúan los cuatro elementos mutables, sino –en contrapartida “moral” [sic] con esos elementos naturales–, todas las fuerzas oscuras de lo caótico y lo irracional. [La disertación de Pascual Buxó [c:39-40, principalmente], recuerda la postura de León Hebreo en relación con las correspondencias entre el hombre y el universo].

Ross (:82), se refiere a esta calma cuando explica la quietud infinita del dormir por medio de Shiva, el Señor-del-sueño, quien es el dormir sin nadie que duerma, es decir, el dormir anterior a toda existencia posible. [Encuentro escasa relación con el poema; sin embargo, la agudeza del crítico permite establecer algunas confrontaciones paradójicas; por ejemplo, el dormir sin nadie que duerma, es exactamente lo opuesto a la descripción del *Primero Sueño* en el que todo es calma, quietud, sueño; así como también el hecho de dormir como acto anterior a toda existencia posible situación que, además de paradójica, resulta impensable].

Para Xirau (:144), solamente se oyen los chillidos en la quietud de la noche. [Alude a los ruidos que emiten algunas aves].

²⁰ El empleo de vocales abiertas, fuertes, sonoras, en los versos 22-23 hace pensar en la gravedad, la obscuridad, lo funesto. “Ave” y “nocturnas” proponen la lectura de un himno, una marcha, para continuar después con el ritmo delicado del endecasílabo –verso 24– cuya combinación vocálica, aunada al énfasis sostenido por la negación, presupone un contenido paradójico, pues se maneja tal gravedad en el sonido que no interrumpe nada.

Las variantes en cuanto a la colocación de los lexemas, son:

“aves”, que se encuentra en sus tres incidencias (frecuencias de la palabra en el poema) con nocturnas, sin pluma aladas y con bélicos clarines;

“graves”, en la primera ocasión que aparece, provee de seriedad, formalidad, y en la segunda ocurrencia se encuentra como ‘pesado’, opuesto a ‘levedad’;

“obscuras” solamente se encuentra en femenino y plural en este verso, en relación con las aves; de igual manera, aparecen una vez “nocturnas” e “interrumpía”.

En las ocurrencias del vocablo “silencio” se encuentra una relación con “íntimo”, no se le interrumpe, es sosegado, lo ocupa todo, y en la última parte del poema se relaciona con impedimento.

Para Alatorre (:111), una de las “reminiscencias más obvias” del Góngora de las *Soledades* se da en los versos “de las nocturnas aves, / tan oscuras, tan graves” en donde fondo y forma son aquí una sola cosa. [El crítico evoca al Padre Calleja al adherirse a su opinión relativa a lo increíble y terrible de la simplicidad del poema por haber exomado un asunto “tan simple [*sic*] con tan copiosa elegancia de perífrasis y fantasías” (*Íd.*); no obstante las constantes alabanzas del Padre Calleja, en este enunciado pareciera una acérrima crítica dando a entender que las cuestiones del entendimiento humano son “asuntos simples”].

Castro opina que las huecas voces, faltas de claridad, no son capaces de interrumpir ni siquiera el silencio (:15); para el crítico, con seguridad, 'huecas' se refiere a “graves” [?] y 'faltas de claridad', a “obscuras”. En una de sus “Observaciones” (:16), señala que en el reino del silencio la zona más lóbrega está en las aves nocturnas, para después evocar el Polifemo y mencionar la asociación del silencio con la oscuridad en el *Primero Sueño*. Asegura que Sor Juana funde en dos heptasílabos lo tétrico y lo sordo, al hablar de las noctivagas y de su canto; los adjetivos nocturno y obscuro señalan el propósito de acumular en ambos versos el negror, aprovechando la connotación y el elemento externo [sistema de vocales oscuras (-o), (u-) y de la consonante (r)]. Esta aliteración hace que el efecto sonoro se transmita de un verso a otro como para reforzar la sensación de lobreguez: se trata de la noche, de las aves que la pueblan, de su color y de su canto lúgubre, lo cual provoca una sensación de extrema tristeza y dolor].

Méndez Plancarte [b:5], propone que las voces de las aves eran tan graves que parecían no interrumpir el silencio. [Idea compartida por Paz (b:486); Álvarez de Lugo (:71); Xirau (:144); Rivers y Sabat (:719)].

Ricard [b:26], propone que solamente se oyen los gritos de las aves nocturnas. [En su paráfrasis se basa, con seguridad, en la tradición latina (*Cfr.* Ovidio, *Metamorfosis*)]. Opinión que es compartida por Villegas (:224).

La paráfrasis de Leiva (:59), es introducida con una exposición de la vida de Sor Juana y, en cita aparte, señala que para Nietzsche el ser humano llega a sí mismo sólo cuando la trascendencia ha sido conquistada, cuando la eternidad ha llegado a ser presente en el aquí y ahora. [El crítico, entonces, transcribe los últimos versos del enunciado].

Para Lowe (:411), la noche reina sobre la tierra, el hombre, la bestia, el viento y el agua. todo lo cual se encuentra bajo el influjo del sueño. [Su interpretación permite reconocer el dominio de la noche como si ejerciera un hechizo, tal es la magnitud de su poder].

Sabat [b:131:], sugiere que la sombra, literalmente, significa que la noche envuelve la tierra y se puebla de “nocturnas aves” silenciosas (v. 22). Recuerda la cueva del *Polifemo* de Góngora, y la compara con el *Sueño* de Sor Juana, en el que hay un juego constante de sombras y de luces, un violento *chiaroscuro* barroco. La noche impone un silencio absoluto (vs. 21-24); la crítica señala que los adjetivos “obscuras” y “graves” se aplican simultáneamente a las aves y a sus voces. Los pájaros serían literalmente pesados y de color oscuro; pero metafórica y sinestésicamente son las voces “tan oscuras, tan graves” que no afectan el silencio, menciona que todos los tonos visuales y auditivos se van apagando. [En un trabajo anterior (Arroyo,

1993), he integrado el campo de la luz y de la obscuridad en uno solo, el cual es significativo por sus frecuencias, no obstante, no es el más importante].

Schwartz (:476), ilustra su paráfrasis con una selección de los versos y propone que se trata de un susurro. Trabulse [a:XXVI], opina que el sujeto es “el reino de las tinieblas”, es decir, “la noche”.

Cultismos: Lowe (:422), incluye 'silencioso', 'ave', 'nocturno', 'oscuro' y 'silencio'. Perelmuter, coloca 'quietud' (1515, Corominas); 'contento' (-a, h. 1315, Corominas); 'imperio' (1220-50, Corominas); 'silencioso' (s. XVII, sin documentación en *Aut.*); 'sumiso' (s. f. en Corominas; aparece ya en el Quijote con el mismo uso que en el *PS*, para describir la voz); 'nocturno' (-as, 1438, Corominas); 'ave' (h. 1140, semicultismo para Corominas); 'oscuro' (-as, 1184, semicultismo en Corominas; 'osuro'; Herrera emplea este término como 'osuro' con insistente reiteración); 'grave' (-s, v 279 para Perelmuter [*sic*], con el sentido de 'pesado' h. fines del s. X, Corominas; Góngora y Herrera, con el sentido de 'pesado' y 'peso', respectivamente); 'silencio' (1220-50, Corominas; utilizado por Herrera y por Góngora); 'interrumpirse' [solamente empleado en el verso 24, en 1515 para Corominas, con el sentido de 'interrumpir'].

²¹ Nictimene, Nictímene, Victimene, Nitimene: el nombre de la imagen mitológica es confuso, mas no su trayectoria. Hermes Trismegisto, o tres veces grande. fue el hombre célebre –el más sabio conocido hasta el presente–, que inventó las fábulas egipcias las cuales, posteriormente, imitaron los griegos, y de las que se crearon los llamados mitos que no son sino enigmas, parábolas, alegorías y jeroglíficos (Pernety, *op. cit.* 175). Hermes es el hijo de Zeus y Maia, de acuerdo con Hesíodo. Fue el mensajero de Zeus. Representaba el comercio, así como la habilidad y la destreza. Se dice que inventó la lira. “He found, one day, a tortoise, of which he took the shell, made holes in the opposite edges of it, and drew cords of linen through them, and the instrument was complete. The cords were nine, in honor of the nine Muses. Hermes gave the lyre to Apollo, and received from him in exchange the caduceus.” (<http://www.loggia.com/myth/hermes.html>). Hermes es el nombre griego asignado por los neoplatónicos y los adeptos al misticismo y a la alquimia, al dios egipcio, Thot.

De las fábulas surge la historia de Nictímene (*Ibid.*, 363), quien se enamoró de su padre, Nictéo, el cual la hizo cometer incesto mediante engaños; su padre quiso matarla pero los dioses la convirtieron en autillo. [“Del lat. *otus*, ave rapaz nocturna, parecida a la lechuza, pero algo mayor, de color pardo rojizo...” DRAE. 164]. En otra versión se cita a un rey, Epopeo de Lesbos, enamorado de su hija Nictimene (Grimal, *op. cit.*). También un rey de Etiopía llamado Nictéo pudo ser el padre incestuoso; otros dicen que ese amor era compartido y que Nictímene, avergonzada, huyó al bosque donde Atenea se compadeció de ella y la transformó en lechuza, por lo que esta ave rehúye la luz y las miradas y sale únicamente de noche (*Íd.*, 380). [De acuerdo con el contexto considero que éste es el mito más cercano al devenir del *Primero Sueño*].

²² Abreu [a:273], anota que en el verso 25 aparecen en 1692 y 1725, “de el”; 1693, “de él”. [Efectivamente el dato de Sevilla, 1692, es correcto; sin embargo, en Barcelona (B) y (b) 1693, así como en Madrid, 1715 y Madrid 1725, aparece también “de el”; ignoro la razón del crítico para que asentara un dato

incorrecto]. Por otra parte, anota, para el verso 27: 1692, “Nictimene”; 1693, “Victimene”; 1725, “Nitimene”, quien era hija del rey Epogeo, de Lesbos. Después narra el mito de Atenea y señala que las ediciones traen: “azecha” con el sentido de atisbar y que él así lo traduce y no con /s/ (:273). [Tras revisar las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692 y Madrid 1715: “Nictimene”; Barcelona (B) y también (b), 1693: “Victimene”, y Madrid, 1725: “Nitimene”; por lo que en este caso, los datos de Abreu [b] son correctos, pero están incompletos por la falta de dos ediciones, Barcelona, 1693 (B o b) y Madrid, 1715. En todas las ediciones se encuentra “azecha”, efectivamente, como el crítico señala, sin embargo, si se escribe “acecha” es porque corresponde el cambio de /z/ por /c/ y no por /s/].

En cuanto al manejo del verbo “acechar”, Ricard [b:26], emplea “espía” por “acecha”. Para Villegas, Nictimene, la lechuza avergonzada, asechaba [*sic*] los resquicios de las puertas de las iglesias (:244).

Por otra parte, Moldenhauer [b:304] señala que en M₂, es decir, en la edición de Madrid, 1725, aparece: “Vitimene”; [al revisar la edición, encuentro: “Nitimene”, por lo que supongo que probablemente el crítico obtuvo esa información de segunda mano]. Trabulse (:XXVI), emplea la grafía “Nyctimene”.

Carilla (:296), opina que en el poema a cada paso encontramos la alusión mitológica, aquí, por ejemplo, con Nictimene la lechuza. Cox Flynn (:358), propone la idea de Nictimene como sirviente de Lesbo la cual a causa del pecado cometido con su padre fue castigada y convertida en búho. [Lesbo es hijo de Lapites, quien obedeciendo al oráculo se desterró a la isla de Lesbos y se casó con Metimna; dio su nombre a la isla (*op. cit.*, Grimal, 314)].

Castro (:17), reconoce en esta diosa la imagen del mochuelo; continúa su disertación con la recreación de la imagen nocturna en el poema y el paso al prelude del sueño; ilustra el verso como perezoso aleteo (:18). Idea similar en Vossler (Ovidio, *Metamorfosis* II, 590 ss.) y Chávez (:61). [El crítico –Castro– se esfuerza en asentar con claridad su descubrimiento del mundo *sorjuaniano* y más aún, de su cuidadosa lectura; sin embargo, la interpretación de Nictimene en “mochuelo” es diferente a la imagen del mito puesto que mochuelo es una palabra de origen incierto, ya que se trata de un ave rapaz nocturna, de unos dos centímetros desde lo alto de la cabeza hasta la extremidad de la cola, y medio metro aproximadamente de envergadura, con plumaje muy suave de color leonado (DRAE, 980); muy pequeño, creo yo, como para responder a las características señaladas en el poema].

La propuesta de Catalá (:422-423), está en relación con el incesto; con base en Jung demuestra la gran tentación que produce tanto en niños como en adultos, sin negar la trascendencia del pecado. [Maneja algunos aspectos de oscuridad y misterio]. Se refiere, posteriormente, a la mitología griega en relación con Nictimene y con Atenea, esto es, Minerva en la mitología romana, quien nació de la cabeza de Júpiter y es símbolo de la sabiduría; su árbol –el olivo– es símbolo de la paz y del amor divino, por lo que el crítico –Catalá–, sugiere que en el poema se trata de trascender la imagen del padre, o de lo masculino, canalizando o transformando la energía que surge del conflicto, en el águila. Se presenta el conflicto, cargado de tensión, que luego se resuelve en la trascendencia a través del símbolo del águila (:423-424). [Sus fuentes mitológicas son el *Dictionary of All Scriptures*, de Gaskell, y el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, así como las obras de

Jung, Catalá, al igual que Pfandl, se impresiona ante las posibilidades psicoanalíticas que ofrece la autora en el poema, considerando que el artista resuelve sus fantasías mediante la creación].

Gaos (:54), señala que el poema transita por la representación simbólica de la noche mediante las imágenes tradicionales y mitológicas como la de Nictimene, la lechuza. [El resumen (en cinco partes) que el crítico hace del poema deja muchos elementos valiosos fuera, no obstante, analizará con calma los detalles del saber].

Pfandl [a:198] y Álvarez de Lugo (:171), llaman a Nictimene “lechuza”; Pfandl [b:23], “búho”.

El comentario de Natalicio González (:32), se refiere a la voz desapacible de Nictimene, que se alza, y a la que el silencio y el hombre repelen por igual; por otra parte, la paráfrasis de Lowe (:411), es contundente. en ella transita uno de los seres “menos afortunados” que en Ovidio es, efectivamente, Nictimene.

Luiselli (:174), dedica una buena parte de su trabajo crítico a la imagen de Nictimene, para ella es Nictimene, la doncella que fue transformada en lechuza. Sugiere que el manierismo de Sor Juana es extremo, no sólo en la suave recuperación de la melancolía, sino en la delicada introducción de temas mitológicos. La exquisitez con la que Nictimene aparece en el poema se asemeja a la forma, también exquisita, con que Parmigianino pintó los frescos de Sanvitale, relativos al mito de Acteón, ya que surge como un suave intermedio entre la mención de las nocturnas, pavorosas aves, y su melancólica descripción. [Para esta crítica, la manera de mostrar la alusión mitológica hace precisa la estética manierista e impide que la descripción se tome excesivamente triste. Más adelante (:175), señala que quizá el hecho de que el delito cometido por Nictimene fuese un delito de orden sexual impide que el mejor prosificador de Sor Juana, Méndez Plancarte – religioso, y con el deseo de evitar algún malentendido respecto de la biografía de la poetisa–, exponga con claridad el motivo que causó la *Metamorfosis* de la doncella. Luiselli, dedica varias páginas a la explicación de la relación que Sor Juana mantiene con la imagen mítica de Nictimene (:176), le parece que Sor Juana siempre buscó los huecos más propicios al igual que Nictimene y buscó la soledad para dedicarse al estudio (:177)]. Méndez Plancarte [b:5] señala que fue metamorfoseada en tal ave en pena de un infando [sic] delito. Idea que comparte Myron (:101).

Para Lumsden-Kouvel y MacGregor (:66), la introducción sigue el progreso de la noche desde la obscuridad del cielo, a través de las terribles criaturas nocturnas –murciélagos y búhos–, en una evocación al silencio y al sueño posiblemente influido por el himno de “Ad somnium” (*Silvae* 5.4).

Jaqueline Nanfito (:185), asegura que se trata del ascendente vuelo del alma el cual alude a la interiorización del espacio que sirve de prelude, en el que *...in the example of Nictimene there is a conscious and willful transgression of prescribed boundaries, a deliberate violation of interior spaces...* [El estudio que hace esta crítica, basado en la espacialidad del poema, le permite desplazarse en distintos ámbitos desde la transgresión del orden establecido hasta la violación de espacios interiores; la postura de Nanfito se diversifica respecto de las alusiones y consideraciones mitológicas hacia una propuesta tomística del alma en un sueño altamente revelador].

En el análisis de Pascual Buxó [b:256] sobre los emblemas, se hace referencia a las imágenes mitológicas en dos sentidos: como avances de la noche y como mitos destructores. Respecto de las aves

nocturnas, señala que aceptan –avergonzándose por ello– la tiranía de lo irracional; [las llama “emblemas de la nocturnidad”].

La disertación de Paz [b:486] se basa en el acentuado gongorismo pero en blanco y negro, en el que desfilan Nictimene, la lechuza, las tres Mineidas convertidas en murciélagos y el búho, ministro de Plutón. [Así, de manera apretada y sucinta, Paz resuelve lo que ha sido problema para tantos críticos: la imagen mítica].

Para Rivers (:277), los cien versos subsecuentes forman parte de una resumida paráfrasis que condensa toda una representación poética de imágenes míticas. por lo que en este reino nocturno la lechuza se bebe el aceite de las lámparas sagradas, y los murciélagos. con el búho, forman un coro de música silenciosa que lo lleva todo al sueño.

En su interpretación psicoanalítica, Schwartz (:476), propone que con los murmullos se refuerza el fenómeno llamado “Isakower phenomenon.” Esta interpretación infiere la represión de los deseos por medio del pasaje, puesto que se reviven situaciones de disturbio de instinto genital con deseos dirigidos al incesto. [La relación con el padre se observa aquí, según el crítico; señala más adelante que en el poema “ella” se esconde entre las sombras. Como se puede observar el proceso mitológico es el mismo: el incesto y la vergüenza, mas no el punto de vista; el de este crítico descansa sobre un fundamento de extensión (semiológica) a los procesos retóricos, es decir, para Schwartz, la incestuosa relación con el padre hace que en el poema “ella” se esconda entre las sombras; se entiende como si la relación de incesto hubiese sido cometida por Sor Juana y también la sombra le perteneciera o fuera su representación].

Xirau (:91), considera que la mayoría de los mitos vienen a ilustrar las diversas formas de movilidad inherentes al “Sueño”, sobre todo cuando se describe el paso de la vigilia al sueño. La imagen es la de una *Metamorfosis*. [Para este crítico, Nictimene, doncella de Lesbos, es castigada y transformada en lechuza, una lechuza que quiere apagar las velas de la iglesia para que la oscuridad y el sacrilegio sean consumados].

Cultismos: Lowe apunta dentro del vocabulario culto: 'tardo', 'avergonzado', 'sagrado' y 'resquicio'. [Llama mi atención el hecho de no encontrarse 'Nictimene' en sus referencias mitológicas, aun cuando el dato ha sido atestado por Cobarruvias [TLEoC. *op. cit.*]. Tras consultar las fuentes gongorinas (Dámaso Alonso, Mauricio Molho, José Pascual Buxó, entre otros), no aparece esta diosa dentro del vocabulario de Góngora. quizá por ello la crítica, Lowe, no lo considera como cultismo]. Para Perelmutter: 'tardo' (med. s. XV, Corominas); 'ánimo' (1328, Corominas); 'admitir' (s. XV, Corominas); 'Nictimene' (cuya única aparición es en el verso 27, sin dato de registro) y 'sagrado' (1220-50. vocablo semiculto para Corominas).

²³ Los hipérbatos de estos versos: v. 25: “con tardo vuelo y canto, del oído mal...”; v. 30: “que capaz a su intento le abren brecha”, forman parte del extenso repertorio de hipérbasis del poema; así, se descubren las imágenes: mal admitido por el oído y que le abren brecha capaz a su intento. Castro (:17), comenta que los huecos de las claraboyas elevadas son los más adecuados, que son huecos que facilitan ampliamente el acceso. De la misma manera para Méndez Plancarte [b:5], son los huecos más altos, las claraboyas, los que pueden ofrecerle capaz [*sic*] entrada. De manera similar, Pfandl [a:198; b:23] propone que los huecos

propicios de los tragaluces son los que le abren paso a su intento. Para Ricard [b:26], Nictimene espía por los 'vanos' de las ventanas ['vanos' como "claraboyas". en el sentido de 'huecos']; idea compartida por Trabulse [a:XXVI]. Una propuesta parecida, es la de Rivers y Sabat (:719), quienes mencionan que le abren brecha capaz [sic] en dimensión a su intento. Villegas (:244). otorga el sentido de 'ofrecimiento' (ofrecerle entrada) a la idea de "capaz a su intento le abren brecha". Xirau (:145), modifica la sintaxis del verso para esclarecer el sentido.

Cultismos: Perelmuter coloca: 'claraboya' (1495, Corominas, del francés *claire-voie*); 'eminente' (h. 1440, Corominas); 'propicio' (1220-50, Corominas); 'capaz' (princ. s. XV, Corominas); 'intento' (1433, Corominas); 'brecha' (1643, Corominas, del fr. *brèche*).

²⁴ La definición de Corominas (DCEEoC), coloca todas las posibilidades combinatorias dentro de 'sagrado', asegura que tienen forma semiculta; 'sacro' con ejemplos desde J. de Mena, princ. s. XVI, cuya evolución: 'sagro' < 'sacro' es con seguridad de la fonética del latín vulgar leonés. 'Sacrilego' [Celestina; 1600, Sigüenza], de sacrilegus 'ladrón de objetos sagrados'. 'sacrilego' compuesto con *legere* 'recoger' (:127a); [tales definiciones permiten observar el uso de los términos empleados por Sor Juana en relación con los aspectos religiosos implicados (v. Campo de la religiosidad: Arroyo, 1993)].

²⁵ Según Moldenhauer [b:299], la grafía (de "faroles sacros") es distinta en las ediciones antiguas en cuanto al uso de mayúsculas: Sevilla, 1692 y Madrid, 1725: "Faroles Sacros"; Barcelona, b, 1693 y Madrid, 1715: "Faroles Sa.". [Tras cotejar las copias que tengo en mi poder, obtengo lo siguiente: Sevilla, 1692; Barcelona (B y b) 1693; Madrid, 1715 y Madrid 1725, es decir en todas, aparece: "Faroles Sacros"; por lo tanto, no encuentro el motivo para tal aclaración, e insisto en la posibilidad de que el crítico haya tenido ediciones de segunda mano].

En relación con "faroles" y "llama", términos semánticamente relacionados, se encuentra que este último es un líquido compuesto de la materia de la luz y del aceite de las materias combustibles (Pernety, *Dicc. M-H*); es mucho más ligero que el aire que nos envuelve. Como el aire comprime la llama de manera desigual, la mueve y la empuja en diferentes direcciones, sus pequeñas partes son capaces de atravesar cuerpos sólidos; desordena y desune las partes de los cuerpos en un paso violento; produce fusión en metales. Es una masa gaseosa en combustión (DRAE). Pero también "llama" es un término de ciencia hermética: humedad cocida por el calor, untuosa y aérea por la continuación del fuego; su coloración la da la materia de la que está compuesta; fuente de los colores para los filósofos químicos (*id.*, 289). [La 'llama' del poema tiene que ver con la luz y con la necesidad de iluminación en los templos (v. *Infra.*)].

²⁶ Bien considera el crítico Octavio Castro (:17), "irreverente" por 'sacrilega' y "resplandecientes" por 'lucientes', en una atinada paráfrasis; un poco más alejada es "profana" por 'infama', cuyo significado tiene que ver con quitar la honra, la fama, a una persona o cosa personificada [DRAE], por lo que el término está más relacionado con la importancia de dejar de arrojar luz –al extinguirse– que a un acto de profanación.

Pfandl [a:198], propone que es sacrílegamente como llega hasta las lámparas sagradas de eterna llama, a las que extingue y profana. [Es probable que Castro tomara la idea de Pfandl de profanación en su relación con 'infamar' (v. datos bibliográficos, Pfandl:1946; Castro:1980). Pfandl, en [b:23] sugiere que sacrílego llega al sagrado resplandor de la llama eterna, al cual extingue y profana. [En esta interpretación el sujeto es masculino, quizá por referirse al canto del búho, aunque es evidente que se trata de Nictimene].

Chávez (:61), en cambio, propone que se conserve el vocablo 'infamar'. Méndez Plancarte [b:5] comparte la idea del empleo del vocablo 'infamar' y apunta en su paráfrasis que cuando acaso la lechuza logra penetrar, se aproxima sacrílega a las sacras lámparas de llama perenne y que, o bien las extingue, o las infama con peores irreverencias. [El crítico hace uso del circunstancial que requiere para su interpretación].

Vossler (:145), anota, para los versos 27-30, que Sor Juana recuerda aquí la creencia medieval de que las lechuzas penetraban en los templos para beber el aceite de las lámparas [con esta propuesta, el crítico resuelve, con erudición, la situación de la llama, del aceite y de las lechuzas]. Xirau, apunta que, de manera sacrílega, llega a los faroles –la lechuza–, tratando de inflamarlos (contagiarlos de su propia negatividad vergonzosa). [La lectura del crítico es “inflamar” por ‘infamar’].

Ricard [b:26], sugiere que Nictimene se acerca a las lámparas de flama eterna para beber y profanar el aceite. [En esta paráfrasis el crítico efectúa una sustitución hábil e inteligente: “lámparas” por ‘faroles’, “eterna” por ‘perenne’; “beber” por ‘extinguir’ y, con “profanar”, encabalga el siguiente verso].

Sabat [b:132], sugiere que la lechuza trata de chupar el aceite de las lamparillas religiosas. [Para ella, este sacrilegio tiene un sentido metafórico, pues el atrevimiento del hombre científico muy bien puede considerarse sacrílego, digno de un fulminante castigo divino por lo que este temor será un motivo importante de la última parte del poema. Más adelante se referirá a la metáfora del aceite con más detenimiento]. De manera similar, Álvarez de Lugo (:74), señala que no ha hallado en ningún autor, que la lechuza sea tan amiga del aceite como para entrar a los templos a agotar el de las lámparas. Pero vulgarmente corre la conseja de que vuela hacia ellas y las deja extinguidas.

Cultismos: Lowe considera: 'sacrílego', 'luciente', 'farol' y 'llama' (:421-22); por otro lado, en el inventario de cultismos de Perelmuter, aparecen: 'sacrílego' (h. 1490, Corominas); 'sacro' (h. 1440, Corominas); 'perenne' (s. XVII, Corominas; “perennial” en Santillana); 'extinguir' (h. 1580, Corominas); 'infamar' (h. 1440, Corominas).

²⁷ Chevalier y Gheerbrant (DS:510-511), definen 'aceite' como uso ritual y de sacrificio, característica de los pueblos mediterráneos y del Cercano Oriente, y más precisamente de todas las sociedades en el seno de las cuales la oliva proporciona claridad y nutrimento. El aceite es símbolo de luz y de pureza al mismo tiempo así como de prosperidad. Dentro de los rituales de unción, el simbolismo es más profundo; los reyes de Israel estaban ungidos y el aceite les confería autoridad, poder y gloria por parte de Dios, quien era reconocido como el verdadero autor de la unción. Es así como el aceite se presenta tanto en el alfa como en el omega de la vida (*id.*, 510). El aceite ha sido considerado símbolo de fuerza, de fertilidad, de poder, de elemento para las obras de los alquimistas, de la unión de los sexos, así como de perpetuidad.

El aceite no es una materia que se haya de usar para realizar la obra (Pernety, DM:H:25-27). Han dado este nombre a la misma materia cuando ha tomado un color y una viscosidad aceitosa. Por "aceite", los filósofos entienden, con frecuencia, el fuego secreto de los sabios.

²⁸ Minerva es la diosa romana identificada con la diosa griega Atenea (Grimal, DM:358). Fue introducida en la llamada "tríada capitolina", en Etruria, al lado de Júpiter y Juno. Se le erigió uno de los templos más antiguos en el monte Celio, llamado *Minerva Capta* (Minerva cautiva). Preside toda actividad intelectual, principalmente la escolar (*Ibid.*). Minerva es, por tanto, la diosa que representa la sabiduría y su árbol, el olivo, proporciona el aceite que intentará absorber Nictimene.

Alessandra Luiselli (*op. cit.*), comenta, a propósito del pasaje del fruto del árbol de Minerva, que Sor Juana proyectaba su interior identificándose con Nictimene, pues habiendo vivido el vergonzoso dolor de "no ser de padre honrado", absorbía la luz de la sabiduría de cada 'resquicio' del convento jerónimo.

Nictimene, diosa que merodea los resquicios de los templos en busca de aceite, sufre ahora un penoso intento al querer cometer sacrilegio absorbiendo la materia crasa de lo que correspondería, en el mito de Minerva, a la absorción de la inteligencia. Por medio de una metáfora, el mito de Minerva se descubre con la participación de Nictimene, la hechicera y, de esta manera, se explica una de las posibilidades de atribuir la luz de la inteligencia a uno de los personajes más tristes y lúgubres.

²⁹ En este pasaje (vs. 36-37) se observa una *metonimia* en la que se maneja la aceituna como el fruto del árbol de Minerva dado que *sustituye la referencia en una relación existencial* (Beristáin, 1997:327). situación que permite admirar la figura retórica y disfrutar de la imagen referida.

El bellissimo pasaje del verso 38: 'congojoso sudó y rindió forzado', verso bímembre, permite recuperar la simetría de la ejecución *sorjuaniana* en la convergencia de dos metáforas alusivas a la aceituna. En estas imágenes se produce, además, una suerte de *antipódosis* puesto que esta figura consiste en *la relación de correspondencia directa o inversa que, en cuanto al orden de sus componentes, guardan entre sí dos proposiciones cuyo contenido se relaciona...* (Beristáin, 1997:52); de esta manera, la imagen expuesta por Sor Juana en este verso resulta de impresionante riqueza semántica y de perfección sintáctica cuya *c e s u r a*, que es una *pausa que divide en partes rítmicas cada esquema ... [que] suele coincidir con la línea versal...*, obliga al lector a reconocer el destino de la aceituna.

Castro (:17), comenta que el aceite de los faroles suda penosamente [*sic*] y se rinde, sometido, cuando pesadas prensas machacan sus aceitunas. [La idea de las aceitunas ha sido propuesta por Xirau]. Castro (:18), agrega que el mayor acierto se encuentra en la sintaxis del v. 38, en la conjunción 'y', la cual sirve como eje de simetría de dos porciones perfectamente paralelas; en los extremos la calificación modal y en el interior los verbos de igual número de sílabas, con la misma acentuación y en pretérito perfecto. Para Castro, Sor Juana ha sugerido que la primera porción implica un penoso esfuerzo, la extracción del aceite, la otra, el énfasis en la violencia a que se somete el olivo, idea tomada, con seguridad, de Méndez Plancarte [b:5], con algunas salvedades, puesto que el clérigo propone que al consumirse o beberse el licor, que es el aceite o

materia crasa del árbol de Minerva, el olivo, con un sudor congojoso y un tributo forzado, las aceitunas fueron exprimidas bajo el peso de las prensas. [Su clara paráfrasis es fuente de inspiración para muchos].

Chávez (:61), interpreta estos versos como la relación que Sor Juana tiene con la antigüedad griega y de ahí pasa a la Edad Media, cuando se consideraba que “mochuelos” y lechuzas entraban en los templos a beberse el aceite de las lámparas votivas, fruto de los árboles que fueron dados a los hombres por Minerva. [La claridad de estos versos, según este crítico, no requiere de paráfrasis, su elocuencia permite la cuasi transcripción]. Idea compartida por Schwartz (:476).

Asimismo, Cox Flynn (:358), sugiere que Sor Juana no dice que el búho tomara el aceite, aunque personifica el árbol del olivo como si se le tuviera que pagar por obtenerlo, convirtiendo así al aceite de las lámparas en algo maravilloso [porque, como se ha visto (*supra.*), simboliza sabiduría, fertilidad y poder, razones por las cuales el búho lo consume], propuesta considerada de la misma manera por Luiselli (:176-77).

La paráfrasis de Trabulse [a:XXVI], apegándose muy bien al sentido del término “infama”, señala que la lechuza llega a las lámparas de eterna llama con ansiedad, las consume y las profana.

Pfandl [a:198], propone que se bebe el claro y rico jugo que rezuman congojosa y forzosamente los frutos del árbol de Minerva al ser “aprensados”; [emplea “aprensados” como “prensados”, con el sentido figurado de “oprimir”]; en su segunda interpretación, Pfandl [b:23-24], sugiere que el fruto segregó angustiado y oprimido por las prensas (el jugo claro y graso del árbol de Minerva). [Aquí es más complejo el análisis que el crítico efectúa puesto que altera elementos como ‘congojoso sudó’ por “segregó angustiado”, construcción en la que falta el objeto que requiere el verbo. Modifica ‘rindió’ por “destiló de sí”, bastante atinado].

Sabat [b:132], explica detalladamente el pasaje en el que señala que éste es menos original, pero de una poesía gongorina perfeccionada en relación con la perífrasis del aceite (vv. 35-38); Góngora se había referido al aceite como exprimido a Minerva (*Soledad* I, v. 834); y como la lechuza es el ave de Minerva, entonces Sor Juana combina estas ideas con una superstición corriente y desarrolla de una manera magistral un nuevo concepto mitológico, rematando la estrofa con un perfecto verso, tan auténticamente gongorino –según la crítica– como si lo hubiera escrito el mismo don Luis.

Álvarez de Lugo (:75), sugiere que fue raro aquel árbol a quien no se le diese por patrocinadora alguna deidad gentilicia; la oliva tuvo a Palas por patrona; lo hacen constar Plinio, Virgilio y Ovidio. [Tras sus testimonios (:76), agrega que sólo los grandes poetas atribuyen sentido a lo insensible; como Virgilio, quien habla de la barquilla de Carón oprimida por el peso de Eneas que la finge gimiendo; y aquí Sor Juana llama a la oliva árbol de Minerva, agravado de la prensa para verter el aceite].

Por otra parte, Vossler (:75), anota una alusión mitológica para el verso 36: Minerva creó el árbol del olivo durante un certamen con Poseidón por la posesión de Atenas.

Para Xirau (:145), la sombra aparece como símbolo del mal cuando las aceitunas son duramente prensadas. [No sé si el crítico se refiere al símbolo del mal por lo “duramente prensadas” de las aceitunas, aún así no entiendo la razón por la que asocia el mal en estos versos].

Cultismos: en el inventario culto de Lowe aparecen: 'claro', 'consumir', "crasa", 'rendir' y 'sudar'. Para Perelmuter: 'licor' (1278, Corominas); 'claro' (h. 1140, no es considerado por Corominas como vocablo culto. Menéndez Pidal le da otro tratamiento); 'materia' (1220-50, Corominas); 'craso' (1550, reg. por el *Tesoro* a partir de 1601 y por Autoridades en 1632, en Lope, *La Dorotea*); 'consumir' (h. 1260, Corominas); 'Minerva' (sin registro); 'fruto' (s. X, semiculto para Corominas); 'agrar' (en el sentido de 'comprimir', 1206, Corominas; considerado por Méndez Plancarte como latinismo de acepción); 'rendir' (h. 1325, Corominas).

³⁰ Mediante los términos "casa", "campo", "vieron", "volver", "telas", "hierba", "deidad", "Baco" e "inobedientes" se produce la idea de densidad-obscuridad, con los vocablos "niebla" y "tiniebla", aunados al temor ("temiendo en la tiniebla") intensifica la tenebrosidad del pasaje. El análisis (Arroyo, 1993), se hizo por medio de índices de colocaciones y distribuciones, así como el índice KWIC (Key Word In Context), y el de concordancias que procura la ubicación de cada término dentro del contexto (línea en la que se inscribe incluyendo la(s) anterior(es) y posterior(es), según se solicite). Aunado a esta situación léxico-semántica, está el hecho de que en este pasaje se aprecie un *mitologema*, que es un *elemento integrador de la fábula o el mito: resultado de la reducción mitológica* (F. Maldonado: *Salvaciones*: 1953, p. 156; cit. por Alonso, M. *Enciclopedia del Idioma*) puesto que el mito de Baco como tal, no lo aborda la poetisa en su totalidad, se manifiesta como una apropiación.

³¹ Si se observa la *anáfora* como la *remisión textual que se refiere a algo mencionado antes* (Funkkolleg, 2:1971; *apud* DTLA, 58:1974), y puesto que existe una restricción sintáctica, así como una determinación semántica; ya que *...the peculiar property of bound anaphora is that in the one hand, it obeys a syntactic restriction, but on the other, the class NPs that this restriction applies to is determined semantically, and does not constitute a syntactic set* (Reinhart, 146:1983); se descubre, entonces, que el pronombre anafórico "aquellas" que da inicio a este enunciado, en el verso (39), produce la restricción sintáctica mediante la construcción en subordinación, es decir: "aquellas que su casa..." impide el reconocimiento del anafórico "aquellas" (las doncellas) debido a la distancia con el sujeto, además, la subordinación provoca la inauguración de un nuevo sentido restándole importancia a la representación anafórica; la determinación semántica se da por la marca de femenino plural, así como la referencia contextual. Este anafórico permite la existencia de la alusión a un mito sin ser mencionado –aún cuando anteriormente se observan los mitologemas (*supra.*)–, ésta es la primera vez en el poema que se alude a un mito, puesto que la alusión es *...la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado* (Beristáin, 1988:39); elemento que permite establecer la coherencia textual en el pasaje y que intensifica el deleite en su lectura.

Moldenhauer [a] señala la existencia de ciertas diferencias en las distintas ediciones antiguas respecto del verso 41. [Tras observar las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692 y Madrid, 1725: "Deydad"; Barcelona (b y B), 1693, así como Madrid, 1715: "Deidad", por lo que quizá el crítico se refiera únicamente a una diferencia ortográfica].

Carilla (:296), señala que las Meneidas [*sic*] son murciélagos, éstos aparecen en una enumeración del mundo nocturno y de la naturaleza. Esta misma idea es compartida por Castro (:20), quien reflexiona sobre el culto a Baco; posteriormente agrega que en el poema de Sor Juana se halla una vena simbólica y evita cuidadosamente el uso de murciélagos y de búho (:20-21). [La larga disertación de este crítico nos acerca a una lectura mesurada que auxilia en el detalle de este pasaje]. Chávez (:61-62), sigue esta idea de las Meneidas. [En la extensa paráfrasis de este autor se distinguen rasgos poéticos y el empleo (propio de la época) de elementos léxicos y sintácticos considerados entonces como ornamentos]. En este mismo tenor, para Méndez Plancarte [b:5], en la línea 39, comienza una descripción del mismo mito de las doncellas tebanas, hijas de Minias, quienes proseguían laboriosas en sus tejidos en lugar de acudir al culto de Baco, por lo que el Numen arrasó su casa y convirtió sus telas en hiedras y pámpanos. [La paráfrasis se interrumpe, pues el crítico toma otros versos para explicar su lectura, sin embargo, apunta datos que auxilian a la lectura del poema].

Para Myron (:101), la alusión continúa en una asociación con Nictimene mediante un proceso de analogía, de transgresiones de otros seres mitológicos alados (las hijas de Minias). La paráfrasis de Pascual Buxó [b:258], permite comprender la alusión mitológica en la que defiende a las hijas de Minias. Para este autor, las doncellas no son culpables de haber cedido a impías urgencias sexuales; aunque por otra parte sí son responsables de rehusarse a aceptar el culto de Baco y de negar a éste como hijo de Júpiter. Relata que, mientras las demás mujeres dejan sus ocupaciones y asisten a los ritos del dios, Alcítoe, Leucónoe y Arsipe, se dedican a los trabajos de Minerva [el labrado de la lana] y a causa de esa actitud sacrilega, son convertidas en repugnantes murciélagos.

Rivers y Sabat (:719) efectúan su paráfrasis con complementos sin verbo y compartiendo sujetos; de manera similar lo hace Pfandl (a:198 y b:24).

Sabat [b:132], –al igual que Villegas– (:244), concantena este pasaje a los versos posteriores: 49-52, [pero todos ellos conservan la misma idea].

Con algunas diferencias [como los nombres de las hermanas tejederas: Alcítóe, Arsione y Leucotea, por ejemplo], Álvarez de Lugo (:77), continúa con el mito haciendo hincapié en que Baco transforma a las tebanas en viñas y en hiedra. [Su explicación es abundante]. El comentario del mito también se da en Vossler (:75) y en Xirau (:145).

Cultismos: Lowe considera los vs. 39-42 como de una sintaxis “típicamente gongorista” (:424-25). Perelmuter, sin embargo, incluye: 'deidad' (h. 1440, Corominas; empleado por Mena y por Manrique como “deydad” y “deydades”); 'Baco' (sin fecha de registro por Corominas); 'inobediente' (datado por *Aut.* hacia la segunda mitad del s. XVI; para Perelmuter (:74), el vocablo apunta a una posible influencia eclesiástica en la conservación de este latinismo; empleado por Bartolomé de las Casas y Quevedo) [Es relevante el hecho de que Lowe perciba estos versos como gongoristas. En efecto, ya Georgina Sabat (1977) había realizado algunas consideraciones similares en relación con las tradiciones literarias del poema. Nanfito (1988), además, indica que las alusiones mitológicas y herméticas requieren un código previo. Ambas críticas se

refieren a la multiplicidad de lecturas del poema, situación confirmada en esta confrontación de posturas en relación con los elementos cultos).

³² Baco remite a Dioniso (DM, 68), identificado en Roma con el antiguo dios itálico Liber Pater, dios de la viña, del vino y del delirio místico. Su compleja leyenda une elementos diversos tomados en préstamo no sólo de Grecia, sino también de los países vecinos (*id.*, 139).

Considero que la aparición de este dios –Baco– en el texto, se debe a la secuencia isotópica, es decir, el deseo de mantener la ilación en el discurso poético requiere de lugares comunes (Nictimene, Minerva y ahora: Baco; la vid, el aceite, el olivo); por lo que, para poder entender el pasaje es necesario reconocer las figuras mitológicas –que se basan en religiones antiguas–, como las Miniades (o Meneidas) quienes son las tres hijas del rey de Minia, heroínas destinadas a poner de manifiesto el castigo que Dioniso reserva a todo aquél que se niega a participar en su culto. Es probable que el número “tres” haya sido de importancia religiosa en la obra de la poetisa si se toma en cuenta la visión tripartita del catolicismo; pocos autores han reflexionado en este hecho, pero al manifestar la idea de la triformidad de la luna (*v. Supra.*) y del encuentro de las Miniades (tres heroínas) mostrándolas en este pasaje como criaturas inobedientes dentro del vasto mundo mitológico, creo que se puede establecer una relación religiosa (*v. campo de la religiosidad: Arroyo, 1993*). En cualquiera de las versiones de la leyenda de las Miniades se conoce como rasgo común el haber sido presas de un delirio y el haber desgarrado, posteriormente, a Hípano, hijo de una de ellas (DM, *op. cit.*:358-59).

³³ Para Abreu [a:274], existe una diferencia ortográfica [pero que afecta el nivel semántico] en distintas ediciones: 1692, aladas; 1693, aladas; 1725, asadas. [Al corroborarlo en las ediciones antiguas, encuentro: 1692, 1693 (b), 1693 (B) y 1715: aladas y, efectivamente, 1725: asadas (cuya grafía es /f/); probablemente se debe a un error del editor]. Moldenhauer [a:304], apunta atinadamente la misma diferencia del término en estudio en la edición de 1725. [Parece claro que Sor Juana escribió “aladas”].

Castro (:20), en su interpretación, explicita la alusión y la metáfora. Sugiere que las doncellas no se entretienen ya contándose historias, pero que han adoptado la figura deshonrosa de murciélago, forman otra niebla porque la primera se debe a los vapores que exhalan las sombras y no quieren mostrar su horroroso aspecto ni en las tinieblas. La interpretación de Schwartz (:476), señala que el efecto de sentido dado por las distintas referencias mitológicas de las hijas de Minias en donde son convertidas por Baco en aves sin plumas –murciélagos–, produce un tipo de doble nebulosidad o niebla, la tiniebla. Chávez (:62), utiliza los mismos segmentos del pasaje con algunos giros.

En la interpretación de estos versos (44-46), Méndez Plancarte [b:5], agrega observaciones al pasaje de la transformación –a la cual él llama *Metamorfosis*– de las hijas de Minias en murciélagos, y señala que la segunda niebla es como una segunda obscuridad dentro de la obscuridad en la que, temiendo ser vistas aun en medio de las tinieblas, se esconden.

Pfandl [a:198], sugiere que fueron metamorfoseadas en formas espantosas, considera la segunda niebla como consecuencia de la tiniebla. [Su interpretación coincide con la de Méndez Plancarte, sin embargo, el dato de Pfandl es anterior, Méndez Plancarte [b], 1951; Pfandl [a], 1946].

Con gran similitud en la interpretación, Rivers y Sabat (:719), descubren la sintaxis. Para Sabat [b:132], existen algunas diferencias puesto que asevera: *repugnante bandada de vergonzosos murciélagos*: vs. 44-46. Álvarez de Lugo (:78-79), de manera similar a la interpretación de Sabat [b], menciona que tienen que huir porque se ven horribles y asquerosas negándose a la luz por su misma fealdad, y al referirse a la niebla dice que es un vapor sin asiento, un vapor acelerado, un vapor instantáneo que apenas se ve cuando deja de verse. [Cita a Virgilio (el mito de las aves) y prolijamente describe lo que para él es segunda niebla, es decir, la espesura de la sombra de la noche].

Myron relaciona con pulcritud este pasaje al de Ascálafo (v. *Infra.*).

Para Xirau (:145), los murciélagos secretan una segunda niebla-noche para pasar inadvertidos en la oscuridad.

Cultismos: en el inventario de Lowe (:421-22), se encuentran: 'afrentoso', 'niebla', 'ser', 'tiniebla' y 'temer'; coloca entre las metáforas: v. 48 [*sic*] "aves sin pluma aladas" = daughters of Minias (:423); y señala el hipébaton: v. 45 segunda forman niebla (:425). Perelmutter indica: 'historia' (1220-50, Corominas); 'diferente' (1490, Corominas); 'forma' (semicultismo muy antiguo datado en 1220-50, Corominas); 'formar' (1220-50, Corominas); 'transformar' (1220-50, Corominas); 'segundo' (1220-50, no culto para Corominas; con el sentido de 'el siguiente'); 'pluma' (1195, no considerado como vocablo culto tanto por Corominas como por García de Diego, pero sí por Dámaso Alonso y Vilanova). [Se observa la ausencia de 'afrentoso', 'niebla', 'ser' y 'tiniebla', que sí existen en el inventario de Lowe y que pertenecen a un léxico culto].

³⁴ Las Mineidas (Meneidas; Miniades; doncellas de Tebas; hijas de Minias; de Minia; Ísis, Climene y Alcitoé; Alcítoe, Leucónoe y Arsipe; o Alcitoé, Arsione y Leucotea; v. *Supra.* nota 32) fueron castigadas por desobedecer a Baco, quien las convirtió en murciélagos. En los vs. 48-57, se logra el seguimiento de la isotopía específica:

tremendo-castigo-**desnudas-pardas-membranas**-mal dispuestas-
escarnio-funestas-supersticioso-agorero-pavorosa;

por lo que el recuento isotópico en este pasaje provee de una plurisignificación que se encuentra contenida en los semas inherentes y los aferentes derivados de nombres, verbos o adverbios, ya que sus clases morfológicas *ont des «affinités» reconnues avec certain cas profonds* (Rastier, 1989:135). Además, se observa una hipálage –en los términos marcados en negritas– que demuestra la isotopía específica en la que F. Rastier (1989:136), señala *alors que l'adjective «de relation» réitérait un trait inhérent au nom, l'adjective en hypallage reprend un trait afférent (en fonction de normes socialisées ou idiolectales)*. Dicha observación isotópica permite reconocer en este pasaje que *Urdir una fábula de forma verosímil es hacer tomar a lo que se cuenta la apariencia de la vida. Hacer que todo el mundo juzgue su existencia posible* (Elena Casas, pról. *La retórica en España*, 1980:31); por lo que la verosimilitud del pasaje en el que están

contenidas las ideas de la autora –Sor Juana–, así como su necesidad de transmitir las permite la lectura del orden y la coherencia del tema en cuya claridad se reconoce *una bien tramada peripecia y hace[r], de alguna manera, cómplice de ella al espectador (ibíd., 32).*

Abreu [a], señala que aquí Sor Juana se refiere a las tres hijas de Minias –Ísis, Climene y Alcitoé [sic]– y relata el mito nuevamente. Para Castro (:20), eran hermanas hacendosas y atrevidas a quienes se les impuso terrible y excesivo castigo dotándolas de membranas grisáceas. Para Pascual Buxó [c], estas mujeres se dedicaban al labrado de la lana [citado en Ovidio (*Metamorfosis*, 1979 (Libros I-VII) y 1980 (Libros (VIII-XV))].

Méndez Plancarte [b:5,7] llama “temerarias” a las “atrevidas Hermanas”, y “mofa” para las aves nocturnas más horribles.

Como una de las cinco alusiones mitológicas que tratan de la *Metamorfosis*, Luiselli (:181), considera la transformación de Nictimene [sic] en lechuza, así como la de los murciélagos que en realidad son las hijas de Minias.

Álvarez de Lugo (:81-82), sugiere que las soberbias hermanas fueron inobedientes al faltar a las tritrides [sic] fiestas (a que estaban obligadas en obsequio a Baco cada tres años) y que tuvieron el arrojo de afirmar no ser hijas de Júpiter (Ovidio, Lib. 4, *Metamorph.* fab. 1); por lo que con gran ira, Baco las castigó con desnudas pardas membranas; Alcitoé se rebeló y sus hermanas fueron víctimas de la impiedad.

Cultismos: Perelmutter señala: 'oficioso' (-a, -as, 1444, Corominas); 'tremendo' (h. 1570, Corominas); 'castigo' (1220-50, Corominas), 'membrana' (-s, 1444, Corominas).

³⁵ Consecuente con la isotopía específica (v. *supra.*), la pluriadjetivación logra riqueza y deleite para el lector aun cuando el sentido es tenebroso: *oficiosas-atrevidas-tremendo-pardas-funestas*. El cuantificador “tres” provee de sentido múltiple (tal vez religioso, además de mitológico) en todas sus (siete) frecuencias.

Con los sustantivos rimados (*hermanas-membranas*) y con los verbos perfectivos (*digo-dio*) se distingue la plurisituacionalidad del texto. Plurisituacionalidad que se debe a la isotopía compleja (Cfr. Greimas, 1966; Rastier, 1989), entendida ésta como la redundancia de sentidos propuestos en el texto, mismos que permiten establecer diferentes relaciones en la lectura.

En las tres ocurrencias del término 'alas' el sentido es referido al vuelo; trece ocurrencias de 'mal' permiten reconocer el modal negativo con la modificación correspondiente del nombre; es decir, en los versos se menciona la equivocada o inconveniente disposición de las alas por lo que son burla ('escarnio', en su única ocurrencia) de todas las aves, inclusive de las más fúnebres (“funestas”). El sintagma que se subordina por medio del deíctico “éstas” se da en referencia a las “atrevidas Hermanas” (las doncellas tebanas, hijas de Minias) y se relaciona directamente con el ministro de Plutón, situación sintáctica y semántica que ofrece al lector una suerte de alusiones y evocaciones que ya antes había mostrado el poema, ahora, se recupera el efecto de sentido.

“Pausas más que voces” (v. 59), “sumisas sólo voces” (v. 21), “mudas voces” (v. 229); en las tres ocurrencias del término 'voces' (la frecuencia del vocablo “voz” solamente aparece en plural), con lo que se

logra la continuidad del sonido. Se observa, además, la existencia de un campo léxico: sumisas-pausas-mudas, mediante un isomorfismo entre el plano de la expresión y el plano del contenido (Geckeler, 1984:234), con lo que se confirma el carácter diferenciado y a la vez, análogo, de las estructuras léxicas del pasaje.

Tras haber revisado los “índices” (v. *Supra.*, n. 30), y observar que en los versos 21 y 59 el empleo de 'voces' se refiere a las aves, y en la última frecuencia (v. 229), al viento –en el v. 59 se hace referencia a la superioridad del silencio sobre el viento–, se descubre el sema inherente: el silencio, pues el hombre no se manifiesta, es su mundo el que, con criaturas y fenómenos de la naturaleza, habla.

³⁶ Plutón: en la Astrología encarna la fuerza que preside las grandes mutaciones, profundidad de la materia, conquista del espacio; símbolo de la reconstitución radical. Para la astrología analítica, Plutón es el símbolo de las tinieblas y de las profundidades de nuestra tenebrosidad interior; para Jung, nos invita a desarrollar la conciencia de lo invisible, así como de las fuerzas del mal (DS:768-769).

Pemety (DM-H), explica un poco más sobre el hijo de Saturno y Ops. Tras haberse repartido el mundo Júpiter y Neptuno, sus hermanos los Infiernos rechazaron a Plutón por su fealdad y por el lugar tenebroso de su morada; fue obligado a tener esposa y a raptar a Proserpina, hija de Ceres, a quien llevó a los Infiernos sobre su carro tirado por cuatro caballos negros; un perro de tres cabezas que vomitaba fuego impedía el paso a la puerta de los Infiernos; Plutón peleó con Hércules quien lo hirió y lo mandó a su tenebroso imperio. A Plutón se le consideraba dios de las riquezas y todos los animales que se le sacrificaban debían ser negros (:413).

³⁷ En los vs. 50-53: *de desnudas les dio [Baco] pardas membranas, / alas tan mal dispuestas / que escarnio son aun de las más funestas*, se puede observar una estructura abismada ...[que] *permite atisbar la alternancia de los momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística; ésta resulta ser una vivencia de la vida real como experiencia creadora y como goce estético* (Beristáin, 1993-1994:245). En su explicación, la autora de estas líneas señala que: *Las estructuras abismadas capturan la atención de quien las percibe, como lo hace un enigma cuya elucidación se nos revela, de pronto, como indispensable [...] La estructura abismada crea tensión y suspenso* (*Ibid.*, 248). En este pasaje la referencia se hace a las Mineidas, a Nictimene, al castigo de Baco y a Ascálafo –el “parlero ministro de Plutón”–, por lo que se descubren alusiones mitológicas, ya que se tiene que conocer los mitos para descifrar el significado del texto que a él alude.

³⁸ En este caso funciona como cadena sinonímica de sucesos eslabonados, traslapados o concatenados y creadores de profundidad (*Cfr.* Beristáin, *op. cit.*, 250 ss.); sin embargo, no creo que en este pasaje del poema (vs. 53-55) la cadena sinonímica se deba a la convergencia de semas comunes, sino de semas inherentes en la trayectoria de una isotopía específica.

³⁹ La aparición de la sinécdoque en una relación de aposición: ministro de Plutón = Ascálafo, permite observar nuevamente la alusión, en la cual la imagen aludida –Ascálafo– nunca será designada.

Para Abreu [a], existen diferencias en las ediciones antiguas: 1692, al agorero; 1693, el agorero; 1725, al agorero. Moldenhauer [b:303] señala como faltas comunes a B > b frente a S > M₁ > M₂ en el verso 55, “indicio el agorero // indicio al agorero”, en la posibilidad de la construcción de un estema (es decir, un esquema de filiación [DRAE]. [Puedo asegurar, por tener copias fieles de los originales, que las ediciones S (Sevilla, 1692); M₁ (Madrid, 1715); M₂ (Madrid, 1725), dicen: “al Agorero” (así, con mayúscula) y B (Barcelona, 1693); b (Barcelona, 1693): “el Agorero”; por lo tanto, la apreciación de Moldenhauer es atinada, no así la postura de Ermilo Abreu, lo que demuestra la lectura de primera mano de Moldenhauer, además de una diferencia que va más allá del problema gráfico, puesto que puede tratarse de una distinción en el objeto, pudiendo ser éste, el sujeto de la oración: el agorero indicio].

Las alas estaban tan imperfectamente dispuestas –comenta Castro (:20)– que las aves más deformes se burlaban de ellas; las aves se asocian con el búho –Ascálafo–, espía de Plutón e instrumento de los agoreros.

En la clasificación que hace Luiselli (:181), de los “once” mitos del *Primero Sueño* se encuentra Ascálafo, el águila, quien fue transformado por Demeter en búho, como castigo [más adelante comenta que la originalidad de Sor Juana no reside en el empleo de los mitos puesto que muchos autores antes que ella lo hacen; lo que ninguno hace –según la crítica– es utilizar los mitos para describir el paisaje y en la descripción señalar que esos mitos contienen una metamorfosis con la consecuente hiperbolización; el mito no es usado por sí sólo, subraya otras realidades; el paisaje es también arte contenido en el propio paisaje; la mitología es, además, el arte apreciado por el gusto cortesano; la realidad entraña la metamorfosis].

Méndez Plancarte [b:7] se refiere a Ascálafo como el indiscreto espía de Plutón, cuya conversión en búho se debió al hecho de haber delatado una mínima falta de Proserpina y quien, luego, sirve a los agoreros de supersticioso indicio; una opinión similar es la que emite Myron (:101).

Pascual Buxó [b:259], duda que el mito de Proserpina pudiera vincular a Ascálafo metonímicamente con símbolos de la procreación; sin embargo, admite que haya recibido el castigo de su metamorfosis en animal fatídico por causa de su delación sacrílega. Señala que con este mito se completan las tres figuras de la segunda sección de “La noche” –Nictimene, las hijas de Minias y Ascálafo–, constituyéndose así como representaciones emblemáticas de lo que desconoce a la divinidad y se ve privado de la condición humana.

Mientras que Pfandl [a:198], señala que se trata del graznador compañero de Plutón, el búho; en Pfandl [b:24] es el ronco compañero de Plutón, servidor de los hechiceros; mientras que en Ricard [b:26], todos –los murciélagos y el búho– son ministros de Plutón; así como Rivers y Sabat (:719), llaman hablador y soplón, además de supersticioso indicio para el profeta, a Ascálafo.

Por otra parte, para Álvarez de Lugo (:82-83), el escarnio o “escamecimiento” es uno de los efectos del odio; señala que al murciélago le quitaron las alas por tráfuga y que las otras aves se burlan de él con odio cuando lo encuentran en la noche. Vossler evoca las referencias del mito (Ovidio, *Metamorfosis*, v, 543 y ss.; Virgilio, *Eneida*, IV, 464 ss.), el cual había sido empleado por Góngora (Polifemo).

Cultismos: Lowe, indica “Plutón” ‘torpe’ y ‘flemático’; por otra parte, Perelmuter considera cultismos: ‘dispuesto’ (-as, 1495, Corominas); ‘ministro’ (1220-50, Corominas); ‘indicio’ (h. 1440, Corominas); ‘supersticioso’ (1569, Corominas); ‘pausa’ (1433, Corominas); ‘mensura’ (s. f. para Corominas; en Macrí, h. 1440); ‘proporción’ (1444, Corominas; Sor Juana emplea el vocablo con una acepción musical; Cfr. Méndez Plancarte [b:86]); ‘flemático’ (1438, Corominas).

⁴⁰ Las ediciones consultadas por Abreu [a:275], son cuatro: 1692, una de 1693 [?], 1715 y 1725. En tres de ellas encuentra la misma construcción: “solos la no”, excepto en 1715: “solos la”. [En las ediciones antiguas que yo he consultado, aparece: Sevilla, 1692: Solos la no canóra; Barcelona (a y b), 1693 y Madrid, 1725: Solos la no canóra; en Madrid, 1715, efectivamente: Solos la canóra. Se presenta, además de la negación o falta de ella, la diferencia ortográfica en el acento de “canora”]. Por otra parte, Moldenhauer [b:304], asienta la diferencia de las tres ediciones que contienen la negación, en oposición a la que no la contiene; sin embargo, no hace ningún comentario respecto de la ortografía de ‘canora’; y agrega la corrección de Vossler para el verso 58 en una sección que denomina: “Faltas comunes a todas la ediciones frente al original depurado por conjeturas” (:296 y :305), en relación con “longas” por “longos”. [En efecto, al revisar todas las copias encuentro la misma forma: “longos”. corregido acertadamente, según Moldenhauer [b], por Vossler].

Méndez Plancarte [a], está de acuerdo con el cambio (“Justificación de lecciones”: 577, Tomo I, Lirica personal, O. C.) y lo fundamenta: “longas: las notas musicales así llamadas” (Notas ilustrativas, 584, *Ibid.*). [Tras la consulta del vocablo encuentro que “longas” se refiere a “nota de la música antigua” (DCEoC, Corominas y Pasqual); “nota de la música antigua que valía cuatro compases o dos breves” (DRAE: DI: EI)].

Para Castro (:20), se trata de notas primeras, segundas y terceras que tales aves (murciélagos y búhos) entonan en desafinado y espantoso coro.

Según González (:32), semejante coro es compuesto por la voz desapacible de Nictimene y por los murciélagos membranosos en una obtusa consonancia.

Abreu [b:52], señala que “capilla” se refiere a la capilla hermética de la noche; en Pfandl [a:198], la capilla musical que forman es más horrible que armoniosa; en tanto que Pfandl [b:24], nos remite a una lúgubre banda musical; mientras que Méndez Plancarte [b:7] sugiere que la “no canora Capilla” se refiere al ríspido coro de la noche en una mezcla de las notas que componían ellos, es decir, las aves y Ascálofo. De la misma manera para Rivers y Sabat (:719), se trata del “coro”; la “no canora” significa nada melodiosa. Para Sabat [b:132], se trata de un “coro no musical” [en una paradójica imagen auditiva de silencio]. Pascual Buxó [b:260], de manera similar, hace notar que los habitantes del aire nocturno –búhos, murciélagos, lechuzas–, no sólo son el símbolo de lo sacrílego sino de lo desacordado y confuso, y señala la insistencia de Sor Juana en describir la clara oposición a la idea pitagórica del cosmos como resultado del orden y la armonía.

Según Álvarez de Lugo (:83), Sor Juana se extiende amplificando los longos cantos, es decir, para el ilustrador se trata de la extensión de los cantos [quizá se ha basado en el sentido del término “longo” (largo, como adjetivo) y no en relación con la nota musical “longa” (TLCoE; DRAE)].

Para Xirau (:91), se trata de mitos negativos, destructores y sacrilegos, que implican *Metamorfosis*. [Más adelante (:145), explica que los murciélagos componen la capilla no cantadora, sólo capaz de algunas notas].

Cultismos, para Lowe, son los términos: "canora", 'longo', 'negro' y 'entonar' (:421-422). Para Perelmuter son vocablos cultos: 'canoro' (-a, h. 1580, Corominas); 'longa' (-s, s.f.; 'nota de la música antigua', latinismo, Corominas); 'máxima' (-s, sust., s. f. para Corominas; "La primera nota ò punto de Música...", *Aut.*, con la acepción del poema).

⁴¹ El texto exige una confrontación constante de lugares comunes por parte del lector, por lo tanto *es una necesidad de nuestra mente el conceptualizar (reducir a lo esencial) ese sentimiento de permanencia o iteración sémica. Ello permite hablar de isotopía o isosemia* (Pottier, 1992:93); de esta manera se puede explicar la isotopía específica, en tanto que *los semas específicos son estables* (*ibid.*, 94); en el pasaje citado del *Primero Sueño* (vs. 61-64): *...el viento ... de tan tardo compás, tan detenido, / que en medio se quedó, tal vez dormido*; se observa la estabilidad de los semas específicos que *en tardo, detenido, compás, en medio, dormido*, connotan el inicio del sueño. No se trata de la isotopía dominante del texto sino del momento de la interpretación particular del sintagma (Rastier, 1987:211-213); se observa en la isotopía una invitación a dormir.

Los análisis de los críticos ofrecen al lector una explicación de las isotopías, por lo que no menos poética que el propio poema es la paráfrasis de Abreu [b:52], cuando explica que la hermética capilla de la noche se iba llenando de las pausas que se abrían entre las voces. Méndez Plancarte [b:7], considera que las pausas son aún más frecuentes; que aguarda la perezosa "mensura" o ritmo de "proporción mayor" y que el viento se quedaba dormido entre una y otra batuta.

Pfandl [b:24], sugiere que la capilla musical acompaña al viento y lo mece con su crepuscular cadencia, quedándose así dormido. Sabat [b:132], opina que las pausas son más prolongadas que las notas.

Castro (:29), asegura que se suspende el canto más que el tono, medida de mayor amplitud que el viento, el cual, con tardo movimiento, se detiene tanto que se queda dormido.

En este pasaje, según Pascual Buxó [b:260], se confirma el sentido alegórico que debemos atribuir a las figuras de "La noche", emblemas jeroglíficos del mundo inferior que la razón humana debe abandonar, en este caso, por medio del sueño fisiológico en el que se suspende la actividad de los sentidos corporales.

Ricard [b:26], sugiere que el cántico de las aves es monótono y lúgubre. Monótono y pavoroso, indica Trabulse [a:XXVI]. Xirau (:145) opina, que el viento parece dormirse por el compás tan tardo.

La "mensura" es la medida entre dos notas, aseguran Rivers y Sabat (:720).

Álvarez de Lugo (:87), señala que el orden de la legítima hipérbasis (vs. 61-62) es: *con movimiento flemático echaba el viento*, y parafrasea el pasaje diciendo que echaba el anhélito o respiración con movimiento flemático o espacioso y agrega que para Cicerón se trata del anhélito viento; mientras que Vossler [b:75], ordena el hipérbaton sin alterar la composición léxica del sintagma [situaciones que permiten disfrutar la cadencia y el ritmo lento y suave de los elementos léxicos en armonía musical y acompañada].

⁴² Con el anafórico (“este”) se condensan casi cincuenta versos en los cuales se le sugiere al lector un canto (un “són”) cuya tristeza e intercadencia lo hacen especial, tanto que en las aves (“la turba”) produce somnolencia.

En este periodo hay más elementos nuevos y únicos del poema que conocidos y repetidos, por lo que se puede descubrir el comienzo de otra isotopía; por primera vez aparece la idea del sueño, no como ensoñación sino como invitación a dormir. “Persuadía” sólo tiene una frecuencia, al igual que “solicitaba”, por lo que podrían parecer adjetivos:

atención-solicitaba,

sueño-persuadía,

en donde podría leerse: atención-solicitada; sueño-persuadido.

⁴³ Ya se han mencionado las propuestas de algunos críticos (Cfr. Ricard, Sabat de Rivers, Paz y otros, v. *suora.*, notas iniciales de este trabajo) en relación con ‘sueño’, sustantivo que contiene varios sentidos; por ser ésta (v. 68) la primera aparición formal en el poema, sin considerar el título, efectuaré algunas consideraciones.

El empleo de ‘sueño’ en este pasaje es –como se ha mencionado– una invitación al dormir, una persuasión para descansar; se ha dicho (DS, *op. cit.*, 809), que el sueño nocturno ocupa una décimosegunda parte de la existencia del hombre, que es espontáneo e incontrolado, el sujeto vive el drama del sueño como si existiera realmente en su imaginación. Se trata de la expresión de la actividad mental que vive en nosotros, que piensa, que siente, que especula por nuestras vivencias diurnas (*id.*, 810). El sueño (*songe*) maneja funciones psíquicas, recuerdos, símbolos (*id.*, 811); existen sueños visionarios, proféticos, de iniciación, mitológicos, de presentimientos y muchos más, su clasificación varía en tanto cambia el punto de vista y el tipo de estudio o análisis que se pretenda realizar. Los análisis de los sueños permiten entrar en comunicación con la conciencia y con los factores de integración a todos los niveles (*id.*, 812); se puede conocer la personalidad, la imaginación, las asociaciones y, en fin, los sueños constituyen la síntesis de la actividad psíquica consciente e inconsciente del trabajo mental del creador (*id.*, 816). Por otra parte, como se ha explicado (*Supra.* notas 1-5), ‘sueño’ implica ensoñación, fantasía, dormir, descansar (DI, Casares, *op. cit.*) y otros significados que proveen al lector de multiplicidad de sentidos por la polisemización del vocablo.

Moldenhauer [b:296, 303], señala que existe una corrección en el v. 66: asombrada por asombrosa. [En las ediciones que he consultado se encuentra: Sevilla, 1692; Barcelona (B), 1693; Barcelona (b), 1693; Madrid, 1715 y Madrid. 1725: “affombrada”, por lo que no entiendo la observación ni lo que este crítico corrige].

Abreu [b:52], indica que el mudo clamor del que se nutría el viento convidaba al descanso y al sueño, no llamaba la atención pues era cauteloso.

Multitud de aves tenebrosas y temibles, llama Castro (:22) a la “turba temerosa”; idea similar en Méndez Plancarte [b:7], para quien el triste rumor cortado por pausas de la turba asombrada: entenebrecida y pávida: de sombra y asombro al mismo tiempo, era temerosa o capaz de infundir temor, inspiraba somnolencia.

Pfandl [a:198; *Cfr.* Pfandl, b:24] menciona la “temerosa banda”; idea compartida por Rivers y Sabat (:720), por Xirau (:145) y además por Álvarez de Lugo (:88), quien agrega que este canto en vez de persuadir a escucharse, invita a dormir.

Para Schwartz (:476), el sonido de estos versos definitivamente se asocia con el proceso de dormir; y para Villegas (:245), es un triste rumor que induce al sosiego.

Cultismos: Lowe registra: “asombrada”, ‘turba’, ‘solicitar’, ‘persuadir’. Perelmuter excluye “asombrada”, y agrega en los cultismos anteriores del v. anterior (64): ‘medio’ (h. 1140, semicultismo para Corominas; para Vilanova sí es vocablo culto con el sentido de ‘semi’); para después proponer: ‘intercadente’ (s. f. en Corominas; *Aut.*, documenta en la primera mitad del s. XVII) y ‘atención’ (h. 1300, Corominas).

⁴⁴ Harpócrates es la figura o estatua de un hombre que tiene dos dedos sobre la boca, cerrada, y ocultando con la otra mano lo que el pudor no permite mostrar. Es una estatua encontrada en todos los templos egipcios y se refiere a quien se le llamaba dios del Silencio; funcionaba como paradigma, para que los sacerdotes no mencionaran los secretos ocultos de la verdadera Química (Pernety, DM-H). Pintábanle muchacho y desnudo, con el dedo en la boca (Cobarruvias, TLEoC). Existe poca información sobre este personaje pues no se reconoce en la mitología grecorromana. En las notas a la *Ilustración del Primero Sueño* con que Álvarez de Lugo argumenta su trabajo, menciona que este dios era tenido como una de las divinidades entre los egipcios y que, habiendo nacido de Isis y Osiris, y dado a luz en parto prematuro, fue considerado como el dios del silencio y de la taciturnidad porque era mudo y carecía de lengua (*Alexandri ab Alexandro...*, cit. por Álvarez de Lugo, *apud* Sánchez:1991). También se halla citado en *Metamorfosis* como el que reprime la voz y ordena silencio con el dedo; acompaña, en forma de visión a Ináquide y a Teletusa, con el labrador Anubis, la santa Bubastis y Apis (*id.*). Llámalo metonímicamente imagen de Isis y la de Serapis o Sigalión, así como solamente la imagen del silencio que representa, y se le compara con la diosa Augerona entre los romanos (*Cfr.* notas 163 ss.). Vossler [b:76], señala que se trata de la representación del dios del silencio de los antiguos egipcios.

En la nota 76 a la edición de Abreu [a:275], el crítico comenta que se trata de una divinidad de origen egipcio que para los griegos era simbólica del silencio. Idea compartida por Chávez (:62).

En la paráfrasis de Abreu [b:52] se refiere al tirano mandato de Harpócrates, al cual todos eran obedientes, nadie se rebelaba contra su orden ni intentaba el más pequeño torpe ruido; este dios señalaba con labio y dedo ante su altar. Carilla (:296) y Gaos (:54), también lo consideran dios del silencio.

Paz [b:486], señala que se trata de otra reminiscencia egipcia que impone el silencio al lúgubre coro. En Pfandl [a:198], Pfandl [b:24], Ricard [b:26], en la paráfrasis de Rivers y Sabat (:720), así como en la de Trabulse [a:XXVI] y, de manera similar, en Xirau (:145), se sugiere que este dios sella sus labios con un dedo mientras se impone el silencio.

Para Castro (:22-23), Sor Juana agrega los más variados elementos que refuerzan la imagen de lo tétrico, la atmósfera nocturna. En una armonía grave y lenta invita al sosiego y estimula el reposo en los miembros. Para este crítico, Harpócrates es la noche. Finalmente el orden sintáctico (el verbo al final) imita la pereza

que se adueña de los seres vivos. [Nuevamente supongo que la anterior disertación es de inspiración de Méndez Plancarte [b], puesto que se recurre a la misma imagen: Méndez Plancarte [b:7] asegura que la noche es como un silencioso Harpócrates, la deidad egipcia y griega]. Álvarez de Lugo Usodemar (cit. por Andrés Sánchez Robayna (*op. cit.*, 1991), al explicar este pasaje, efectúa una metonimia: “La noche, hecha un Harpócrates...” (:89), para agregar luego que este dios se encontraba en el templo de Serapis.

Sabat [b:133], señala que la noche se convierte en el dios egipcio del silencio y por medio de estos versos se prepara el imperio universal.

González (:32) propone que con estos versos se va creando un ambiente mágico, el ámbito misterioso y obscuro que torna verosímiles los caprichos de la fantasía.

El pasaje de Harpócrates es, para Lumsden-Kouvel y MacGregor (:66-67), un dibujo de la descripción del dios de una sección de las *Metamorfosis* de Ovidio (9.691), como si fuera un retrato de la pintura de la casa del *Sueño* (Ovidio, 11.592-621).

En la distinción de secciones y subsecciones que realiza Pascual Buxó [b:252], en particular, la que atiende a la estructura temático-discursiva del poema, solamente manifiesta la división que hace de la primera sección, “La noche”, que va del v. 1 al 291; dentro de esta sección hay una subsección llamada “El sueño del mundo inferior” y, en primer lugar, se encuentra Harpócrates.

Para Villegas (:245), era el silencio quien iba sellando una a una las vigiliadas de todos los seres.

Cultismos: Lowe (:421), incluye: 'miembro', e 'imperioso'; Perelmuter: 'obtusos' (-a, 1444, 'no agudo', en Corominas); 'consonancia' (1433, Corominas); 'lentamente' (mediados del s. XV, 'lento' s.v. en Corominas); 'espacioso' (1220-50, Corominas, descendiente semiculto del lat. *spatium*); 'inducir' (h. 1333, Corominas); 'convidar' (h. 1140, semiculto para Corominas); 'intimar' (1492, Corominas); 'labio' (1570, Corominas); 'indicante' (cultismo en su forma sustantiva y no adjetiva; s. f. en Corominas; “indicar” en 1693, hoy de uso general); 'Harpócrates' (sin registro ni comentarios); 'imperioso' (princ. s. XVII, Corominas); 'precepto' (1a. mitad del s. XIV, Corominas); 'obediente' (1220-50, Corominas). [Me llama la atención que Perelmuter no hubiese comentado nada acerca de Harpócrates y que Lowe no lo incluyera. Cobarruvias (TLC_{CoE}) señala que “cerca de los egipcios fué tenido por dios del silencio; pintávanle muchacho y desnudo, con el dedo en la boca, por quien dixo Ovidio: *Quique premit vocem digitoque silentia suadet*”. Al no encontrarse en el panteón griego (al igual que Nictimene), supongo que estas críticas han preferido no hacer comentarios. Considero que es un cultismo por ser una palabra de escaso uso y de antiguo empleo].

⁴⁵ Este largo periodo contiene solamente dos verbos conjugados; se trata de una oración con gerundios, participios activos y adjetivos y con un sólo sujeto, Harpócrates, de cuya imagen se nutren. Estos siete versos (73-79), son un paréntesis; se trata de una oración incidental (de los vs. 71 y 72: “al sosiego inducía / y al reposo [los miembros] convidaba”), un párrafo incompleto cuyo sujeto es “el són intercadente” (v. 65).

En una insistente y delicada aliteración se reúnen las cadenas semánticas:

lentamente-consonancia-espaciosa-miembros-convidaba

obtusa-sosiego-inducía-reposo.

Como ya se ha sugerido (*Supra.* nota 41), se escuchan los significados, los sentidos flotan en un ambiente acústico de resonancia múltiple y, en este pasaje esto sucede más aún a causa de la aliteración.

De las 27 frecuencias de las palabras autosemánticas (*v. infra.*, 'viento'), que se encuentran en estos versos, 20 de ellas están contenidas en la primera parte (del 0 al 10% del poema), dos en la segunda, dos más en la cuarta y una en cada una de las tres últimas partes; esto demuestra la singularidad de los elementos léxicos que forman parte de la invitación al sueño, al silencio, a la calma y a la obediencia.

Existe regularidad en algunos elementos (que procuran la aliteración), por lo que se establecen las cadenas semánticas:

de orden e imposición:

intimando-indicante-imperioso-precepto;

de silencio y obscuridad:

silencio-sellando-oscuro-noche-silencioso;

y, magistralmente, la determinación:

viviente-dedo-cuyo-no duro-obediente.

En el hipérbaton del v. 74, cuyos extremos se encuentran entrelazados, se observa una disyunción debida a la interposición del gerundio; de tal suerte que la paráfrasis se hace compleja pues sería imposible explicar ese verso con la ordenación del hipérbaton: "sellando uno y otro labio oscuro", por lo que se ha preferido: "cada uno de los oscuros labios".

⁴⁶ 'Viento' es la palabra autosemántica –es decir, con significado nocional, categoremática, plena o llena (cfr. Ullmann (1966), Eco (1968) y otros)–, de mayor frecuencia (11) en el poema (la palabra de mayor frecuencia es sinsemántica y se trata de la preposición: "de"); por su riqueza polisémica, "viento" se encuentra en varios campos semánticos (Cfr. "Campos semánticos en el *Primero Sueño*", Arroyo:1993).

La atenuación (viento-sosegado) permite, mediante el silencio de los versos anteriores, observar la continuidad de la isotopía específica que muestra la cadena:

sosegado-dormido-yace-quedo-no mueve-susurro-leve.

En el *continuum* isotópico se reúnen los elementos léxicos que integran la aliteración de estos versos:

sacrilego-silencio-sosegado;

aun cuando el *continuum* isotópico contiene, intercalados, los elementos léxicos:

"ruido"- "violador".

Los semas inherentes (Rastier, *op. cit.*, 136) se dan por consecuencia de la hipálage –cuando el adjetivo reitera un rasgo inherente al nombre, el adjetivo en hipálage retoma un rasgo aferente (en función de normas socializadas o idiolectales)– que se manifiesta (*v. supra.*), en este caso se encuentran los semas inherentes en los adjetivos de "voces", en tanto que existe regularidad con la imagen que evocan que es la continuidad del sonido del viento y en tanto se procura dicha imagen en la isotopía del silencio.

⁴⁷ Se observa una prosopopeya en “el viento sosegado”, el cual susurra y teme, es sacrilego y viola el silencio.

En su paráfrasis, Abreu [b:52], comenta que el viento yacía; mientras que para Anita Arroyo (:95), estos elementos: *aves, viento, perro...* son fugaces pinceladas de un curioso paisaje que nos sorprende, porque estuvo ausente de la poesía de Sor Juana. Este paisaje mitológico trata de falsa escenografía [considero que esta crítica se refiere a la ausencia de erotismo en el poema y lo considera como un recuento bucólico que no tiene que ver con la poesía amorosa de Sor Juana].

“El perro echado ya duerme”, señala Castro (:24-25); el viento tranquilo no mueve los átomos, temeroso de violar la quietud propia del silencio. [Este crítico observa la escena como apacible, encantadora, en la cual la obscuridad cede su sitio a la calma; el acento rítmico lo pone Sor Juana en sosegado y dormido; es rigurosamente simétrico, además posee la aliteración de sosegado y lo mismo ocurre con susurro, que nos transmiten quietud].

Chávez opina que la razón del empleo de “sacrilego” (:62), tiene que ver con el hecho de que la noche es algo incomensurablemente sagrado para Sor Juana [manifiesta su sorpresa, además, por la honda armonía imitativa de la descripción]. También hay algo de sagrado para Méndez Plancarte [b:9], se trata de la sagrada calma nocturna, el ruido podría ser cualquier rumor que, aunque mínimo, puede profanar.

Además de esta representación simbólica de la noche, Sor Juana insiste, según Gaos (:54), en los elementos: el aire es el can.

Para Leiva (:59), el ambiente físico desde el cual la poetisa comienza (vs. 80-85) por enfrentarse a su tema, es el del sueño dirigido en el cual recrea su propio drama personal.

Es interesante observar el recuento que hace Luiselli (:179), en el que señala los versos en relación con el sueño en el hemisferio, cuyo espacio lo ocupan 70 líneas del poema, con lo cual se supera cualquier descripción en minuciosidad, hecho que le permite confirmar la existencia del manierismo en Sor Juana frente al estilo barroco de Quevedo.

La influencia de Ovidio es realmente eco en Sor Juana para Lumsden-Kouvel y MacGregor (:67), quienes exaltan la falta de sonido en la actividad por medio de elementos negativos y ejemplifican un pasaje de la *Metamorfosis* para equipararlo con el poema.

Sucintas y fieles a los versos originales son las paráfrasis de Méndez Plancarte [b:7], Rivers y Sabat (:720); Álvarez de Lugo (:88-90) y Trabulse [a:XXVI]; por medio de las cuales se ofrecen diversas lecturas en la recuperación del sentido.

Dentro de su división de “La noche”, Pascual Buxó [b:252], coloca una sección para “El juego de los elementos” que empieza, con toda seguridad, en los versos 84-85. También para Lowe (:413), existe una división de la “Noche” en la que integra la sección *Contrast between heaven and earth: the air and the sea*.

Paz [b:486], menciona que el viento se sosiega. En tanto que en Paz [c:18], todo duerme vencido por el sueño (*sommeil*). En Pfandl [a:198], es similar la interpretación de este pasaje, porque el perro duerme mientras el viento se sosiega y no se aventura a mover ni un corpúsculo evitando el más ligero susurro. Idea compartida por Pfandl [b:24]; también por Ricard [b:26], para quien el viento cesa y ni siquiera un átomo de

polvo se mueve; o para Villegas (:245), quien sugiere que el perro guardián yacía y el viento ya no agitaba los átomos. En tanto que Sabat [b:133] señala que obscuridad, quietud y silencio absolutos, son las notas más importantes de los 79 primeros versos y nos preparan para el imperio universal del sueño.

Xirau (:145), señala que los átomos se mantienen quietos por miedo a violar el silencio.

Cultismos: Lowe considera: 'sosegado' y 'susurro'; Perelmuter acepta 'susurro' (1607, Corominas); y agrega: 'átomo' (h. 1330, Corominas); 'leve' (h. 1440, Corominas); violador' (en el v. 557 [sic], s. f. Corominas; "violador" = 1220-50, Corominas; sin documentación en *Aut.*). [Cobarruvias registra en su *Tesoro* el vocablo "violador" y dice de él en un primer sentido "corromper la donzella por fuerça", aunque con toda seguridad la poetisa lo empleó con el segundo sentido para Cobarruvias, que es el de "lo que no se puede quebrantar ni alterar"].

⁴⁸ Continúa el efecto de la situación somnolienta ahora con el dormir del sol cuando antes fue con el soñar; la superficie del mar inmóvil es un espejo en el que el sol se refleja y parece que yace dormido. En esta ocasión se trata del "mar", no alterado, en consonancia con el "sol" que duerme.

La cadena:

mecía-cerúlea-cuna-sol-dormía,

prepara al lector para otra etapa del ya conocido paisaje del viaje nocturno y silente. Ésta es la primera de diez ocasiones del empleo de la palabra "sol" en el poema; es la palabra autosemántica (con sentido nocional, v. *supra.*), que ocupa el segundo lugar en frecuencias (después de 'viento': 11); su distribución es mayor (4 veces) en la última parte (vs. 919 ss.), quizá esto es debido a la naturaleza del poema cuyo final nos ofrece el alumbramiento. La presencia de "mar" (frecuencia 4) se da sólo en la primera mitad del poema, hecho que permite la observación y la contemplación de la naturaleza como una postura filosófica y, quizá, astronómica.

Para Abreu [b:52] se trata de la inestable cuna de su espaciosa llanura.

En su paráfrasis, Castro (:25), interpreta que el mar no se atreve siquiera a mecer la inestable cuna azul del sol; observa que en el v. 88 se encuentran consonantes fricativas y disposición de vocales que recrean en el plano sonoro la imagen del lecho sereno y azul en que el sol reposa.

González (:32), sugiere que impera la paz sagrada de la noche, y duerme el sol en la cerúlea cuna oceánica. De manera similar, en Méndez Plancarte [b:9], se trata de la azul y móvil cuna en la que duerme el sol –idea compartida por: Rivers y Sabat (:720); Álvarez de Lugo (:93); Schwartz (:476); Trábulse [a:XXVI]; Villegas (:244) y Xirau (:145)–, así como en Pfandl [a:198], quien agrega que el mar la mece (la azul cuna) eternamente y yace en calma; en Pfandl [b:24] la cuna azul es sempiterna.

El alma silenciosa y sutil de Sor Juana, sugiere Chávez (:62), penetraba en medio del aire nocturno e inmóvil y desde muy lejos veía el remoto mar sereno, imaginándolo bajo la luz de la luna.

La descripción del sueño universal que expresan Lumsden-Kouvel y Mac Gregor (:66), es aquí particularizada por el mar, la tierra y el cielo [este pasaje, vs. 86-88, es el *sea-motif* en el que se muestra la quietud del océano].

Moldenhauer [b], señala la diferencia en la escritura de “mar” de acuerdo con las ediciones tanto en las antiguas como en las críticas: 'mar': Sevilla [de acuerdo con Alfonso Méndez Plancarte]; y 'Mar': Barcelona [cit. por Vossler, y SdLI, ed. de la *Sección de Literatura Iberoamericana* de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires].

[En las copias de las ediciones antiguas en mi poder, observo que aparece lo siguiente: Madrid, 1715; Barcelona (B) y (b), 1693: 'Mar'; Sevilla, 1692 y Madrid, 1725: 'mar', por lo que se observa que la primera y la última coinciden, situación que, con seguridad, complicará el posible estema].

Sabat [b:133] opina que en este pasaje el agua, lo mismo que el aire, queda sin movimiento.

Cultismos: “cerúlea”, 'cuna' y 'sol', para Lowe (:421-422). Perelmuter acepta: 'alterar' (princ. s. XV Corominas; como vocablo de “alterado”); 'instable' (s. f. Corominas, inestable; en *Aut.*, aparece “instable” como en el *PS*, siguiendo la forma latina; en *La Dorotea* de Lope, 1632); 'cerúleo' (-a, 1427, Corominas, quien añade que era vocablo favorito de Herrera).

⁴⁹ Paralelismos (“y los dormidos, siempre mudos, peces”), hipérbaton que protege la hipálage (“de sus oscuros senos cavernosos”, en donde la imagen de *cavernosos* se refiere a los oscuros senos de las cavernas, por lo que existe lo que Beristáin (1988), llama: *desplazamiento del sentido, impertinencia semántica*), antítesis (“mudos eran dos veces”), e hipérboles (“oscuros senos cavernosos”; “mudos eran dos veces”), se observan en el pasaje y en esta cadena semántica:

dormidos y siempre mudos; dos veces mudos;

de nuevo en consonancia con las cadenas –rítmicas, sonoras–, semánticas:

dormidos-mudos,

lechos-lamosos,

oscuros-senos-cavernosos.

mudos-dos-veces.

Cada elemento léxico y gramatical funciona de manera individual enriqueciendo el poema y provocando asombro al lector en una constante persecución del tropo. Trece de las diecinueve frecuencias de las palabras autosemánticas que componen este pasaje se encuentran en la primera parte (0-10%) del poema; hecho que permite descubrir que la autora se sirve de estos elementos gramaticales para presentar, delicadamente, el acto de soñar.

Abreu [b:52], señala que se trata de los siempre dormidos mudos peces que eran dos veces mudos y que tupían los senos cavernosos de los montes. El pez descansa en los oscuros senos cavernosos, es la idea de Schwartz (:477). Mientras que en Castro (:24), los peces eran doble y eternamente mudos, y dormían en los lechos lamosos de oscuros y profundos huecos; idea compartida por González (:32) y por Méndez Plancarte [b:9], quien agrega que (los peces) están dormidos en sus lamosas grutas submarinas. De manera similar es para: Paz [b:486]; Pfandl [a:198]; Rivers y Sabat (:720); Xirau (:145) y Trabulse (:XXVI), quienes aseguran que los peces son dos veces mudos, por peces y por dormidos [explican la propuesta de Abreu, *supra.*].

Pfandl [b:24], sugiere, además, que los oscuros lechos son de lodo, en tanto que Ricard [b:26] agrega a esta misma idea que el mar se mantiene inmóvil en estos momentos en que los peces reposan.

Gaos (:54) opina que la representación simbólica de la noche en el mar, son los peces.

A partir del v. 86, para Lumsden-Kouvel y Mac Gregor (:70), se inicia la reconstrucción de los pasos de la creación de “Almone” que *...provides an interesting sidelight on a single poet's misreading of Classical sources. It may however also offer a clue to the way in which the machinery of mythological allusions so esteemed in seventeenth-century serious poetry was assembled.* [Para estos críticos, la construcción del mundo nocturno y mitológico del poema es el silencio del océano como un representante del silencio universal y del sueño nocturno del mundo (*id.*). En relación con los mudos peces (v. *Infra.*) continúa la propuesta del mito de “Almone”, nota 53 de este trabajo].

En la subdivisión que hace Pascual Buxó [b:252], de “La noche”, se encuentra “Agua” para presentar este pasaje. Es similar para Sabat [b:133], quien señala que son elementos fluidos en los que se duermen los peces y los pájaros marinos multiplicando así, el silencio hiperbólico.

Álvarez de Lugo (:94-95), señala que los peces son mudos por naturaleza por carecer de pulmones, de arterias y de garguero, como ya lo había anotado Famabio sobre los versos de Ovidio. También Calderón *en La vida es sueño*, lo da a entender: “Nace el pez que no respira”; por lo que Sor Juana dice con razón que no respiran estando despiertos ni al estar dormidos (mudos eran dos veces) ya que al estar dormidos todos los seres vivientes son mudos. [De esta manera el ilustrador ofrece otra posibilidad de interpretación a las mencionadas en la actualidad].

Cultismos: Lowe considera: 'seno' y 'cavernoso'. Perelmuter no acepta 'seno', pero sí 'cavernoso' (1495, Corominas). [Cobarruvias (TLEoC) indica el sentido que el vocablo 'seno' adquiere por translación –de lo hueco que hace la vestidura y también significa el pecho–, a “el regolfo de la mar, entre dos cabos que la recogen enmedio”, por lo que estoy de acuerdo con Lowe al aceptarlo como cultismo].

⁵⁰ En el v. 93, *entre ellos...* se refiere a los peces dando a conocer la situación de enfrentamiento de la hechicera, fuerza del mal, con los animales de la naturaleza; el paisaje se hace lúgubre y con la imagen de Almone-Alcione, se eterniza en el mito. La *engañoso encantadora...*, aliteración y epíteto como antecedentes del personaje mitológico, con lo que el lector recupera la magia del encuentro. Entre los términos “Almone” y “Alcione”, que han generado largas disertaciones (*cf. infra.*, Lumsden-Kouvel y MacGregor, Vossler, Abreu y otros), considero que el primero es el correcto, pues es el nombre que aparece en las cinco ediciones antiguas. Tras el mito se encuentra el hipébaton a partir del segundo hemistiquio del v. 94 para mostrar, fulgurante, la transfiguración de los peces, *simples amantes*, y con la venganza demuestra su propia transfiguración.

Sobrepasan las frecuencias de los términos empleados en esta primera parte del poema a cualquier fracción del mismo, por lo que se invalidan los intentos de análisis por medio del recuento léxico; sin embargo, “antes” es empleado 11 veces en una distribución regular, es decir, a lo largo del poema sin

predominio de secciones o de construcciones sintácticas, y en algunas ocasiones con el significado de: aún, todavía.

⁵¹ Con razón se ha disertado sobre el predominio mitológico en la descripción del mundo nocturno (Carilla, 1952:296); su eslabonamiento se extiende durante los 150 primeros versos; y así como Nictimene tiene que ver con las aves, Alcione, con los peces. Aquí aparece, por tanto, el problema inicial de filiación al que nos enfrentamos: la sustitución de Almone por Alcione.

En este trabajo empleo la reconocida edición de Méndez Plancarte (*op. cit.*, UNAM, 1951), en cuyo verso utiliza la adecuación que hiciera Vossler (1935, 1941) de la versión original: Almone por Alcione.

En las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 (B) y (b); Madrid, 1715 y Madrid 1725: "Almone"; por lo que considero que la propuesta de Gerardo Moldenhauer (1954-55), en relación con la necesidad de la edición definitiva del *Primero Sueño*, cuyo problema de filiación reside en la dificultad de la construcción de un "estema" –confrontación de un escrito con sus copias: filiación– estriba, principalmente, en el hecho de no poseer el manuscrito, puesto que ninguno de los estudiosos del poema lo ha visto. Es probable que con la iniciativa de Octavio Paz (*Conferencia en el Claustro de Sor Juana*, Congreso Internacional "Sor Juana y su Mundo", México, abril de 1995), se rastree el original ya que la idea de Méndez Plancarte y otros críticos de que el manuscrito se encontrara en El Escorial, ha sido descartada.

Se trata, para Grimal (*DM, op. cit.*), de Alcione, hija de Eolo, rey de los vientos; esposa de Ceix, hijo del Astro de la Mañana (Eósforo o Lucifer). Por su gran felicidad se comparaban con Zeus y Hera quienes, como castigo por su orgullo, los transformaron en aves; a él, en somormujo; a ella, en alción. Alcione hacía su nido al borde del mar y las olas lo destruían implacablemente. Zeus se apiadó de ella y diseñó "los días del alción", sin vientos ni tempestades, para que Alcione pudiera empollar los huevos. Sin embargo, para Ovidio la historia es distinta, Ceix, casado con Alcione fue a consultar el oráculo, sorprendido por una tempestad, pereció y su esposa, al verlo, se transformó en un ave de voz lastimera.

Manuel Corripio (1965), menciona el primer problema que surge de lo que él llama "puntos oscuros" en la obra de Sor Juana. Trabaja cuatro de las cinco ediciones antiguas [que se conocen] y asegura que en todas aparece: "Almone"; comenta la aceptación de Méndez Plancarte (1951) en relación con el cambio propuesto por Vossler (1941) para el empleo de "Alcione", por las razones fundamentadas por el crítico alemán (*Infra.*).

Corripio (:473-481), se basa en la lectura de *Las metamorfoses* o *Transformaciones* de Ovidio, editado en Madrid en 1664, en donde se menciona "Almone" como una ninfa. Corripio da a conocer el hecho de que fue Ovidio el único que mencionó la existencia de la nereida que habitaba en la isla de Nosala (la nereida carece de nombre propio) y que este personaje convertía a sus amantes en peces; además, ella, a su vez, fue convertida. Este crítico considera que es indudable que la fuente mediata tiene que ser *Las Metamorfoses* de Ovidio, quien en su libro IV, vs. 49-51 dice que la ninfa, por su canto, convirtió a sus jóvenes amantes en silenciosos peces, hasta que a ella le ocurrió lo mismo. Posteriormente asegura que fue Alcioe quien refirió la leyenda de la ninfa sin nombre: Nais (el cual no es nombre propio). Para Corripio, este relato, tal como se

encuentra en el poema, sólo aparece en Ovidio. En otros historiadores, mitógrafos y gramáticos, aparece el empleo de Nais como nombre propio pero con otra trayectoria, por lo que el crítico asegura que debe conservarse el texto de las ediciones antiguas que dicen “Almone”, aun cuando Vossler haya sugerido la alteración del nombre y que esta sugerencia –Alcione– haya sido apoyada por el P. Méndez Plancarte.

En el completísimo estudio de Lumsden-Kouvel y MacGregor (1977), en relación con la “encantadora Almone” se indica el empleo de una fuente clásica en el *Primero Sueño*, en su análisis, los críticos, condensan y sintetizan análisis anteriores, además de formalizarlos en relación con esta figura mitológica. [Es una lástima que no mencionen el importante trabajo de M. Corripio (*v. supra.*). Los críticos emplean cuatro de las cinco ediciones, exactamente las mismas que empleó Corripio (*cf. supra.*), por lo que he de suponer que todos ellos desconocían la existencia de la segunda edición de Barcelona, 1693, dado que pocos estudiosos se refieren a ella; creo que se debe a que les ha parecido inconcebible la posibilidad de que se editara el poema dos veces en el mismo lugar y en el mismo año, y que en dichas ediciones se encuentren diferencias; sin embargo, yo las he consultado].

Para los críticos –Lumsden-Kouvel y MacGregor–, la dificultad central radica en la identidad de la misteriosa hechicera marina “Almone”, quien transformaba a sus amantes en peces y, en retribución, se había cambiado ella misma. Pero como no aparece “Almone” en las fuentes clásicas –aseguran–, el texto fue corregido por Vossler quien propuso “Alcione”. Sin embargo, en este trabajo se hace mención al estudio de Ermilo Abreu, quien derivó el nombre de “Almón” (*v. Infra.*). Señalan [al igual que Corripio (*Op. cit.*)], la naturaleza del mito en Ovidio –*Las Metamorfosis*– pero con diferente historia y en distinto lugar (*Fastos* 2.601 y 4.337); en esta última obra no coincide la trayectoria de Alcione con la preparación que Sor Juana realiza en los versos previos al mito (73-76; 86-88; 80-85 y otros), y que se relaciona con el epónimo del río-dios Almo, tributario del río Tíber y padre de la ninfa Lara, quien reveló a Juno el secreto amor de Júpiter hacia la ninfa Juturna [tal como lo había indicado Abreu Gómez, pero sin haberlo fundamentado]. La propuesta de Lumsden-Kouvel y MacGregor, es la de aceptar “Almone” debido al episodio en el que se menciona a Almo (2.583-616), y el episodio que lo precede (2.571-82): una descripción del encantamiento de Lara. Esta idea subyuga a los críticos pues les parece la más atinada. Así, deducen que la ninfa y la bruja se confunden en su carácter de encantamiento.

Además, al fundamentar su propuesta recorren los versos anteriores al mito y en ellos descubren la respuesta que da Ovidio (*Fastos* 2.571-82) a la doble mudéz de los peces, quien describe el mito en honor de Tacita, dios del silencio, transformado en una bruja vieja. Como parte del ritual, la bruja mira sobre la cabeza de un pez y dice que se ataron las hostiles lenguas de los que miran y que son poco amigables (Lumsden-Kouvel y MacGregor:68).

En otro episodio, Ovidio explica quién es el dios del Silencio y cómo la ninfa Lara es castigada aun con la advertencia de su padre Almo; los críticos en cuestión, señalan que el caso genitivo, Almonis, deriva en el romance Almone. Más adelante mencionarán que Sor Juana identifica a la ninfa con Almo en latín y que emplea el acusativo Almonen, que representa en español el femenino Almone. Después de manejar las referencias pertinentes proponen que conviene aceptar el nombre “Almone”, dado que no se trata de una

confusión de Sor Juana, puesto que la poetisa conocía perfectamente las *Metamorfosis*, pero sí de una equivocación quizá deliberada en el empleo del mito, ya que cada detalle en Sor Juana puede ser encontrado de manera apretada en 50 líneas del *Fastos*; lo cual, aseguran, no es coincidencia: la fuente de Sor Juana es claramente el discutido pasaje de *Fastos*.

Por último, estos críticos (Lumsden...) suponen que con toda seguridad Sor Juana no leyó el *Fastos* de primera mano sino en el Index Verborum, de Cartario. [Esta idea de la lectura de Cartario es una propuesta constantemente sugerida por Octavio Paz (*pássim*)].

Vossler, en una obra por demás aludida (1941:76), sugiere la conveniencia de alterar el texto original, por lo que explica y argumenta su propuesta basándose en no menos de siete personas femeninas que existen en la mitología greco-romana con el nombre de Alcione, y aunque ninguna era la hechicera que transformó en peces a sus amantes y que finalmente sufrió el mismo castigo, la leyenda más conocida permite aceptar el nombre de Alcione (v. *Supra*. DM). Para soportar su propuesta recurre a Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 384 y ss., aun cuando está consciente de lo que registran las ediciones antiguas –es decir, “Almone”– [conviene aclarar que el crítico alemán nunca tuvo en sus manos la totalidad de las ediciones antiguas]; conoce la edición de Abreu y piensa que es una explicación ingeniosa pero no lo satisface. En efecto, Ermilo Abreu opina que se trata de Almón, padre de la ninfa Lara, que reveló a Juno el secreto de los amores de Júpiter con Juturna (1928, I:276).

A Méndez Plancarte (1951:585), le parece una feliz corrección la que hiciera Vossler y acepta “Alcione”.

Carilla, por otra parte, duda entre Almone y ¿Alcione? (:296). Castro (:24), narra el mito de Alcione como el alción o martín pescador, *Metamorfosis* de la esposa de Ceix; mientras que en Gaos (:54), también se trata de la mitológica Alcione, así como para Lowe (:422).

Leiva (:59), sugiere que para nosotros ella misma es la Alcione que transformó a los peces. También lo es para Luiselli (:180), quien opina que se alude al origen mitológico de uno de los habitantes del mar: el “pez alción”. [Después señala que se trata de Alcione convertida en pez (:181)].

Méndez Plancarte [b] (:9) y Rivers y Sabat (:720), explican y comentan el mito de Alcione, así como Moldenhauer [b] (:296, 305) y Pfandl [a], (:198).

Xirau agrega que simboliza los pájaros marinos (:145), mientras que para Pfandl [b], se trata de Almone (:24).

Álvarez de Lugo (:95), hace referencia a “un apollillado estiércol”, en el que se alude a Ovidio y en el cual (*Transformaciones*, sin autor) se remite a la ninfa Nais que platica de Almone.

Vossler argumenta (:76), que se trata de “encantadora” (refiriéndose a Alcione), en su primera acepción académica, es decir, que encanta o hace encantamientos. [Sugiere que por ello se encuentra en el texto con mayúscula].

Cultismos: 'transformar', para Lowe. Perelmutter (:52), incluye 'Alcione' en sus cultismos, no obstante se remite a los trabajos de Corripio y Lumsden-Kouvel-MacGregor. [Esta crítica no emite ninguna opinión

respecto de la propuesta de Vossler, ni de las refutaciones de los estudiosos]. 'Amante' (s. XV, semiculto para Corominas).

⁵² En los vs. 99-100 se observa una litote o atenuación la cual produce la sensación de inseguridad y temor en el lugar descrito: los senos de los montes se encuentran menos resguardados por su aspereza que por su obscuridad.

Castro (:26), explica que se trata de huecos ocultos del monte, toscamente formados por peñascos cóncavos protegidos más por su oscuridad que por su rudeza [en una atinada paráfrasis de los versos].

Méndez Plancarte [b:9] y Xirau (:145), concuerdan con que se trata de escondrijos del monte; el primero (Méndez Plancarte) indica que los huecos de las rudas peñas son cóncavos y se encuentran defendidos por la fragosidad de su altura y más aún por la obscuridad de su interior. La propuesta anterior es compartida por Pfandl [a:198], quien sugiere que descansan [los animales feroces] al amparo de la obscuridad. Pfandl [b:24] retoma esta idea y añade que la obscuridad es protectora y que son pétreas las cavernas de las montañas.

Ricard [b:26], sostiene que son lejanas cavernas. mientras que Rivers y Sabat (:720), sugieren que se trata de senos escondidos del monte que son menos defendidos por su aspereza, y que se encuentran asegurados por su obscuridad.

Las tinieblas eran tales –para Álvarez de Lugo (:97)–, que se defendían las lóbregas grutas precisamente por su lobreguez y su aspereza [haciendo resaltar con esto, el crítico contemporáneo de Sor Juana, el aspecto tenebroso del paisaje]; en tanto que Villegas (:245), sugiere que el monte estaba invadido de sombra.

La interpretación de Schwartz (:477), ofrece la sugerencia de trastornos de la infancia de la autora en este pasaje, menciona que los destructivos y tímidos animales salvajes reposan en cóncavas montañas cavernosas, como si se escondieran en pechos (senos) maternos. [Aquí maneja la idea de que la sombra, los mitos y las referencias a nidos, revelan complejos inconscientes y los motivos detrás del primitivo triángulo: madre-padre-niño. El dormir como raíz de la satisfacción oral es supuestamente el sueño; más tarde el niño adquiere mayor contacto con el mundo. El deseo de dormir en el seno de la madre es opuesto a otros deseos, el inconsciente y los disturbios alteran y generan el manifiesto contenido de los sueños. El ego censura, sorprende y es profundamente erótico, incestuoso y de deseos agresivos, algunas veces con fuertes cargas emocionales. El autor provee de argumentos psicológicos para reforzar su teoría del fenómeno “Isakower” o pantalla del sueño por medio de ideas psicoanalíticas en relación con la niñez, frustraciones, ego, etc., la cuales proyectan –según la aplicación de la teoría– manifestaciones hipnagógicas de la autora en el poema, asunto ya tratado cuarenta años antes por Ludwig Pfandl [a, v. *supra*].

Es metafórica la interpretación de Trabulse [a:XXVI] en la cual observa que el sueño ocurre en las ocultas cavernas y en las profundas gargantas de los montes.

Cultismos: Perelmuter registra: 'cóncavo' (-s, adj. h. 1440, Corominas); 'formado' (-s, falta en Corominas; “forma” = 1220-50); 'defender' (“defendidos”, semicultismo muy antiguo, Corominas); 'obscuridad' (1220-50, semicultismo, también 'oscuridad', Corominas).

⁵³ El misterioso pasaje de las montañas ofrece un símil al de la descripción del mundo sublunar. No obstante las ideas opuestas de los críticos en relación con el aspecto astronómico del poema, se pueden descubrir ciertos fenómenos que solamente apreciaría un estudioso de los fenómenos de la naturaleza. No es fortuito llamar *cóncavos peñascos* a los montes de la misma manera como es nombrada la forma de la luna, así como nombrar *mansión sombría* al paisaje natural, el cual puede ser, mediante una antítesis, noche a la mitad del día, en tanto que se puede pensar, además, en la presentación de un eclipse, o quizá de un bosque cuya espesura impide el pasaje de los rayos solares. Por otra parte, la imagen hiperbólica del cazador que en su gran habilidad se confunde, representa un excesivo peligro para cualquiera, aun para el más apto.

Castro (:27), indica que se trata de otro ángulo del procedimiento acumulativo empleado para reforzar la imagen de negrura que domina la noche; señala la existencia de una hipérbole combinada con una paradoja [imágenes que refuerzan el paisaje de la noche y del temor].

Chávez (:62), opina que se trata de los tupidos bosques en las pendientes de las montañas de su admirable visión, [refiriéndose a la poetisa].

Méndez Plancarte [b:9], sugiere que es capaz –el “yo” poético– de juzgar en el mediodía que es de noche [el crítico jesuita aporta una idea distinta y aventurada en relación con la figura que se ofrece en el poema]; idea compartida por Xirau (:145-146); para Rivers y Sabat (:729), parece ser de noche.

Cultismos: Perelmuter observa: 'mansión' (h. 1440, Corominas).

⁵⁴ En este pasaje convergen tanto los encantos míticos de la propuesta de Sor Juana en una reunión de seres transformados e hiperbolizados a través de paradojas como la figura del torpe-hábil cazador, Acteón, cuya imposibilidad de seguir hacia adelante lo coloca en un sitio poco seguro .

Moldenhauer [b] señala que existe una diferencia en las ediciones antiguas (v. 103). [En efecto, en las ediciones que he revisado existe diferencia respecto de 1693 [a], Barcelona: “aun al acierto”; mientras que en 1692, Sevilla; 1693 [b]; 1715, Madrid; 1725, Madrid: “aun al cierto”. Parece ser, que la edición de 1693 [a], Barcelona, es la que contiene mayores diferencias respecto de las demás].

Luiselli (:181), asegura que el venado es realmente Acteón, transformado por Diana como castigo a su imprudencia [la crítica no alude a las diferencias del mito en la descripción del bosque]; por otra parte, Méndez Plancarte [b:9], señala que se trataba de una incógnita hasta para el seguro pie montaraz del cazador más experto; idea que es compartida por Castro (:26) y por Sabat y Rivers (:720). Paz [b:486], llama “Acteón, el cazador cazado” al “cazador experto” de Sor Juana [sin considerar que la idea de la poetisa es el manejo de su propia realidad, es la apropiación del mito, el mitologema de Acteón, no su simple transcripción].

Ricard [b:26], señala que en las profundas barrancas, las bestias abandonan su salvajismo o su pusilanimidad y se inclinan ante la ley universal del sueño [aquí el crítico francés acepta la idea de una propuesta de nuevas realidades en el poema]. Álvarez de Lugo (:97), señala que eran tan lóbregas las grutas que el experto cazador no podía hallar a fiera alguna [en una suerte de justificación a la postura de Sor Juana]; Xirau (:146), de manera similar, se refiere a un monte desconocido aún para el cazador más apto.

Cultismos: Perelmuter registra: 'incógnito' (h. 1490, Corominas); 'experto' (1438, Corominas) y 'deponer' (depuesto, 105; depuesta, 106: princ. s. xv. Corominas).

⁵⁵ A excepción de

“cierto” –cuya frecuencia es de 5– y

“temor” –que es de 2–

la cadena semántica de este sintagma aparece sólo una vez en el poema:

incógnita-montaraz-cazador-experto-depuesta-fiereza-depuesto.

monte-senos-escondidos-obscuridad,

la cual muestra situaciones deformes:

cónavos-peñascos-mal formados-aspereza.

De nuevo se encuentran, en su mayoría, los términos empleados por la autora en la primera parte (10%) del poema, es decir, la distribución lexemática se da con 8 términos al principio y 6 distribuidos a lo largo del poema demostrando, una vez más, la lexicalización de la noche, del mito, del inicio del sueño, de la obscuridad y de la situación que prevalece en el mundo antes de dormir.

⁵⁶ Para Abreu [a:277], existe un problema de filiación: 1692, 1693 y 1725 dicen: *yacia el vulgo bruto* y, en 1715, aparece: *yacia el bruto*. Moldenhauer [b:304], opina que es una errata de la edición de 1715. [En las ediciones que yo he consultado, se encuentra: 1692 y 1725: *yazia el vulgo bruto*; en 1693 [a y b]: *yazia el vulgo bruto*; 1715: *yazia el bruto*, por lo que concuerdo con Moldenhauer en la diferencia no sólo semántica sino léxica debida a la inexistencia del término “vulgo” en la edición de Madrid, 1715; amén de las diferencias ortográficas. En tanto que existan diferencias de esta naturaleza en las ediciones antiguas, al menos en una de ellas –aun cuando no sea la más antigua–, se dificulta la posibilidad de construcción del estema].

⁵⁷ En el verso 107: *yace el vulgo bruto*, se descubre una sinécdoque, en tanto que representa al león; tal imagen favorece la impresión del lector hacia el desciframiento del paisaje y los que ahí habitan, puesto que la propuesta de la poetisa se basa, esencialmente, en el entendimiento humano. La redundancia semántica que se observa en el v. 107 (“*yacia el vulgo bruto*”) respecto de los versos anteriores (105-106), permite reconocer el énfasis que se hace sobre los animales feroces y los mansos.

Abreu [b:52], comenta que se amansaban también los brutos por el tiránico mandato de Harpócrates. Para Anita Arroyo (:95), se trata de un curioso paisaje que nos sorprende porque siempre estuvo ausente de la poesía de Sor Juana; es la producción de un paisaje mitológico sobre falsa escenografía.

Castro (:26), señala que dentro [refiriéndose a los huecos ocultos del monte] descansaban echados varios animales que, apartando su natural agresividad o su temor, pagaban el impuesto que deben al poder de la naturaleza: el tributo universal del sueño; idea compartida por Xirau (:146) y también por Méndez Plancarte [b:9], quien propone que se trata del “vulgo de los Brutos” [sic] y que, depuesta u olvidada su ferocidad,

pagan el universal tributo a la Naturaleza, impuesto por su poder. [En la generalmente atinada prosificación del padre Méndez Plancarte se sugiere que el vocablo 'impuesto' deriva del verbo 'imponer' por lo que, como se encuentra en el contexto de la paráfrasis, sería un participio pasivo. Me inclino a pensar que es mejor la opinión de Perelmuter en relación con este vocablo, es decir, que se trata de un sustantivo, *cfr. infra.*, Perelmuter].

Cox Flynn (:338 y ss.), opina que la exaltación de la naturaleza continúa a través de los 150 primeros versos y que en esta exaltación se incluye un orden barroco; recuerda a Calderón en tanto ave, bruto, pez, arroyo, con la idea de: "tengo menos libertad" (*La vida es sueño*, vv. 103-172). El orden barroco del *Primero Sueño*, para Cox Flynn, sería: el pez del mar, las bestias de la tierra, las aves del aire, las criaturas nocturnas tales como murciélagos y hasta las estrellas. Este crítico señala que toda la naturaleza se sublima al orden de una simple narración: *night is fallen and the world has gone to sleep*; para él, probablemente es la mejor manera de describir el arte del preludio que Pedro Salinas, en su crítica a Góngora, dice: *Góngora could never call bread, bread or wine, wine. His poetic system is the opposite of this* (Salinas, p. 146); Cox Flynn sugiere que lo mismo puede ser dicho en relación con el preludio del *Primero Sueño*. [La extensa disertación del crítico norteamericano en relación con la poesía de Góngora, las aportaciones de Pedro Salinas y su recuento de lugares y animales ofrece una síntesis concebida con lógica y buen juicio sobre el cuerpo del poema].

En relación con este pasaje, González (:32), sugiere que las bestias se han recogido a sus guaridas; idea similar a Pfandl [:198], quien señala que los animales feroces sucumben a la irresistible ley de la naturaleza [temática inmersa en la propuesta de la descripción de la noche hecha por Sor Juana].

Sabat y Rivers (:720), señalan que "depuesta" –rendida, mientras dure el sueño– se refiere a la fiera de unos animales y depuesto el temor de otros; el hecho de pagar a la naturaleza el tributo universal impuesto por su potestad es porque están dormidos [apreciación bastante generalizada por los estudiosos del poema]; en tanto que Sabat de Rivers [b:133] sostiene que se trata del firme elemento de la tierra, dentro de las oscuras cuevas del monte, donde se duermen los animales; de manera similar, para Álvarez de Lugo (:96-97), el vulgo bruto se hallaba poseído en el sueño en tan oscuras cuevas [ambas propuestas versan sobre el mismo tema, la tierra como elemento dominante de la naturaleza].

Villegas (:245), maneja la idea del sueño de todos los animales, feroces y tímidos: víctimas y victimarios.

Cultismos: Lowe asienta: 'vulgo' y 'bruto'; en tanto Perelmuter: 'vulgo' (2º cuarto s. XV, Corominas; Dámaso Alonso señala el s. XIII); 'bruto' (adj., 1440, Corominas; se registra otra aparición de este vocablo pero como sustantivo); 'naturaleza' (1206, Corominas); 'potestad' (1220-50, Corominas); 'impuesto' (Perelmuter hace la aclaración de que la lectura de este vocablo en el poema debe hacerse como sustantivo y no como participio pasivo; en Corominas, s. XVIII, la aparición como sust. en el *PS*, adelanta la fecha de Corominas); 'universal' (adj., 1427, Corominas); 'tributo' (1a. mitad s. XIII, Corominas; para Vilanova es cultismo renacentista muy divulgado en la poesía española).

⁵⁸ En los v. 111-112 se observa una dilogía puesto que ‘velar’ (“aún con abiertos ojos no *velaba*”), en este pasaje se puede interpretar como estar despierto o también como vigilar. La bellísima paradoja que contiene el v. 112 permite descubrir el proceso del sueño en diferentes instancias.

Abreu [b:52], considera que el león afecta [*sic*] vigilancia en sus dominios [aquí, el crítico emplea el sentido del verbo “afectar” en relación con *poner demasiado esmero o artificio en lo que se dice o hace*; aunque también se ofrece el sentido de *fingir, simular*, cuyo empleo se data desde el s. XVII (Alonso, *EI*, op. cit.); Ricard [b:26], sostiene que esta vigilancia es fingida [es decir, concuerda con el segundo sentido para Alonso (EI); de manera similar lo abordan Sabat y Rivers (:720). [Ricard aclara en nota aparte que toma en cuenta la anotación de Méndez Plancarte sobre la tradición del león que no tiene necesidad de dormir y que no cierra jamás los ojos y cita, a su vez, a A. J. Festugiere, *Corpus Hermeticum* (col. Budé), t. III, París, 1954, pp. CCVI-CCVII].

Anita Arroyo (:95), asegura que se trata de la naturaleza toda que duerme [esta postura es similar a la del dominio de la tierra].

Castro (:26), sugiere que se trata de una simulación del león, que ni con los ojos abiertos era capaz de mantenerse despierto; de manera similar, para Paz [b:486], el león es el que duerme con los ojos abiertos; idea compartida por Xirau (:146).

Méndez Plancarte [b:9] menciona las fábulas de los viejos naturalistas en las que los leones dormían sin bajar los párpados; el rey de los animales, para este crítico, tampoco dejaba de dormir, aunque “afectando vigilancias” [es decir, fingiendo, *velaba* con los ojos abiertos, situación que permite recuperar las tradiciones herméticas].

Álvarez de Lugo (:97-99), recuerda la cueva de Ovidio (*Metamorfosis*, vol. III, pp. 39-40) en la que nunca pueden entrar los rayos de Febo naciente. Este crítico señala que ahí descansan los leones, mansísimos corderos, dada la tregua ocasionada por el sueño.

Vossler [b:76] menciona que el león, rey de los animales, suele dormir con los ojos abiertos, según una vieja tradición que pasó de la tardía antigüedad a la Edad Media y que se conservó todavía mucho tiempo en los bestiarios; y cita: *Et quoties dormit sua nunquam lumina elaudit*, de Patrologia latina.

Cultismos: Perelmuter señala: ‘vigilancia’ (-s, 2º. cuarto s. XV, Corominas) y ‘afectar’ (1444, Corominas).

⁵⁹ La alusión que se hace en el pasaje es a Acteón el cual fue educado por el centauro Quirón, quien le enseñó el arte de la caza. Un día Acteón fue devorado por sus propios perros, situación por la que se han dado varias versiones; el pasaje del poema se refiere a la del castigo que le dio la diosa Ártemis quien, irritada porque Acteón la vio bañarse desnuda en un manantial, lo transformó en ciervo y, enfureciendo a los cincuenta perros que integraban su jauría, los excitó contra él; los perros lo devoraron sin reconocerlo, luego lo buscaron por todo el bosque que llenaban con sus gemidos; el centauro Quirón se condolió de ellos y les modeló una estatua a imagen de Acteón (Grimal, 6).

En el pasaje del poema se intenta salvar al monarca, alusión de Acteón, mostrándolo vigilante, cauteloso.

⁶⁰ Abreu [a:277], recuerda el mito (v. n. 59) y agrega que la diosa Diana se bañaba en los estanques del Eurota; Abreu [b:52], señala que se trata del inquieto venado. El recuerdo del mito de Acteón también es evocado por Castro (:28), quien indica que fue un ilustre monarca en otros tiempos; idea compartida por Chávez (:62); Luiselli (:181); Méndez Plancarte [b:9] y Vossler (:76), quien agrega la fuente: Ovidio, *Metamorfosis*, III, 108 y ss., e Higino, *Fábulas*, 180. Para González (:33), se trata del venado de ágiles remos con vigilante oído.

Catalá (:425 y ss.), señala que se trata aquí del mismo proceso del incesto [se refiere a su personal interpretación del mito de Nictimene]. Este crítico alude al deseo incestuoso de la hermana y el hermano o de la madre y el hijo, de acuerdo con la manera como tomemos la historia; según su análisis, Sor Juana ha interpretado el mito de dos maneras con lo que, asegura el crítico, se basa en el *Mysterium Coniunctionis*, de Jung. Para Catalá, esta historia debe ser narrada como en un bosquecillo de donde emerge la diosa Diana bañándose en las aguas milagrosas cuando un príncipe, Sol o Apolo, quien pasaba por allí, la espía y se enamoran locamente uno de otro, ella se desmaya y cae hundiéndose en el agua; el séquito del príncipe, temiendo las peligrosas aguas, se rehúsa a salvarla y entonces el príncipe se lanza al agua y es arrastrado a las profundidades. Inmediatamente sus almas aparecen en la superficie. Por otra parte, se tiene la versión de la Diosa bañándose y Acteón, el cazador, espíandola secretamente; ella se da cuenta de esto y lo convierte en ciervo y los perros, sin reconocerlo, lo devoran (v. *Supra*, nota 60). Según Catalá, este es el incesto de la madre y el hijo, como bien apunta Pfandl [aquí cita la p. 215 de la obra, empleada también en este trabajo, bajo la referencia Pfandl a, 1946]. Catalá asegura que Sor Juana debió conocer las dos variantes de la historia, pues no es explicable el empleo de gran parte del contenido de la segunda versión insertando, al mismo tiempo, el pasaje: “monarca en otro tiempo esclarecido”, por lo que se trata, según Catalá, del mito de Apolo y Diana. Aun cuando no tenga la certeza de ello, el crítico recomienda que no se debe pasar por alto, puesto que en Nictimene lo masculino triunfa sobre lo femenino y, en el caso de Diana, lo femenino triunfa sobre lo masculino; ambos, Nictimene y Acteón, son transformados en animales. Catalá recuerda a Jung en relación con los mitos incestuosos y cita la *unio oppositorum*, o sea la unión de opuestos (*Collected Works*, XIV, 160), en este caso, lo masculino y lo femenino para que, según Jung, se mantenga el equilibrio psíquico. En relación con el poema, Catalá señala que este equilibrio lo pone [al poema] en el camino de la actualización, esto es, de llegar a la plenitud de ser que vemos representada en el símbolo del águila. Para Catalá, el águila, en el contexto *sorjuanescos*, une en una forma trascendida lo masculino y lo femenino. [En esta transcendencia se da, para este crítico, la gradación de los niveles del ser, v. *infra*.].

Otro autor que maneja una temática similar a la de Catalá, Pfandl [a:198 y ss.], asegura que en este pasaje se trata de una nueva variante que surge del círculo de representaciones y del estrato movedido del complejo de Edipo; mas ya desvanecido –por así decirlo– en su origen por una pater-imago profundamente venerada. El rey, apunta este crítico, perseguido de canes y convertido en ciervo es el cazador Acteón, quien tuvo el atrevimiento de sorprender en el baño a la diosa Diana, protectora madre de todos los cazadores, y se hizo culpable, por consiguiente, de incestuosos propósitos y, en castigo de esto, fue transformado en ciervo por la ofendida madre-diosa y los propios perros del cazador lo persiguen sin reconocerlo y lo destrazan.

Pfandl [*pássim*], continúa con su personal disertación del mito y sugiere que este fin trágico no se avenía bien al sueño diurno, por lo que es “olvidado”. El ciervo sigue con vida y se convierte en el guardián regio, por la misma razón también que el sencillo cazador del mito quedó realzado como rey. Junto a él se va a colocar una segunda figura real, la simbólica ave regia del rey-dios Júpiter [*v. Infra.*]. Para Pfandl [b:24 y ss.], el rey es Acteón.

Las dos versiones del mito de Acteón son citadas por Álvarez de Lugo (:99-104), quien las entrelaza y apunta el incesto de un Edipo que se castiga quitándose los ojos por haber espiado a Diana, diciendo que caminará por donde llegó a caerse muerto; este crítico recuerda a Séneca en la tragedia Tebais y, no obstante, refuta a la propia Sor Juana pues señala no haber visto a Acteón como monarca. Para Álvarez de Lugo este pasaje y el siguiente son oscuros pues Sor Juana invierte los versos posteriores; según él, debería ser: “con vigilante oído / la oreja alterna aguda /al menor perceptible movimiento / del sosegado ambiente /que los átomos muda”; por lo que, regresando al ciervo, lo llama corzo liviano de sueño pues corre huyendo como prueba de cuanto teme [el ilustrador contemporáneo de Sor Juana, Álvarez de Lugo, en su rigidez conceptual, intenta obligar a la poetisa a rectificar sobre su mitologema, lo cual es prácticamente imposible].

Lowe (:425), señala que el v. 114 contiene un hipérbaton. [Me llama la atención que esta crítica no haya señalado el v. 115 también como hipérbaton].

Jacqueline Nanfíto (:167), sostiene que en estas transformaciones [Nictimene, Acteón, Alcione, Ascálafo, etc.], se observa el genio de Sor Juana: *What constitutes the poetic genius of Sor Juana in particular, then, is the discovery of the fundamentally mobile order of material forms, and of the dynamic principle that constitutes the essence of these forms, at once chamaleonic and transmutable*; por lo que las figuras cuyo proceso de metamorfosis se colocan en el espacio poético, proyectan la creencia de la autora en el poder de la transformación poética. [La disertación de esta crítica obliga al lector a la reconsideración del movimiento de personajes, espacios, transmutaciones que, en enclaves poéticos, funde la diversificación del mito con la limitación del universo inmanente].

El cazador Acteón, transformado en ciervo, dormita igualmente, aunque sus inquietas orejas se agitan con el menor rumor, señala Ricard [b:26]; idea que comparten Sabat y Rivers (:720); así como Sabat [b:133], quien señala que aquí se describe la inquietud del ciervo dormido.

Trabulse [a:XXVI], opina que afectando una vela que no cumple, aunque tenga los ojos abiertos, el rey de los animales, Acteón, el cazador, convertido en temeroso ciervo, descansa también, aunque al más leve rumor se muevan vigilantes sus orejas; idea compartida por Pfandl [b] y por Xirau (:146). [Los comentarios de estos críticos hacen notar que el rey de los animales es el ciervo, no mencionan al león, como aparece en el poema, *v. supra.*, Pfandl, a].

Cultismos: Perelmuter indica: 'monarca' (h. 1400, Corominas); 'esclarecido' (falta en Corominas, se encuentra “esclarecer = 1444, voz-semiculta); 'tímido' (h. 1490, Corominas; Vilanova lo encuentra en el Decir a las Siete Virtudes, 1445, de Francisco Imperial); 'vigilante' (h. 1580, Corominas; registrado por Dámaso Alonso en 1490 a partir del *Vocabulario de Palencia*).

⁶¹ Continuando con el pasaje anterior (vs. 127-128, principalmente), pero desde el punto de vista del movimiento (uno de los campos semánticos más importantes del poema por sus representaciones, *cfr.* Arroyo, 1993, *op. cit.*), se observan ciertas particularidades interpretativas en relación con algunas figuras retóricas como la *antítesis*, además de la *sinécdoque* que se da en la “leve turba”, a la cual Méndez Plancarte la llama “voladora muchedumbre” y cuyas alas cortaban al viento. Otras, como ya se ha mencionado anteriormente (*v. supra.*), como la *metonimia* de Acteón (*el de sus mismos perros acosado*, v. 113), la *metonimia* del venado siendo una *paradoja*, además, del rey que en otros tiempos fue monarca esclarecido (*monarca en otro tiempo esclarecido*, v. 114), ahora tímido venado, en donde se demuestra la riqueza no sólo de la figura retórica sino del constante *hipérbaton* mediante el cual se logran (como en el v. 114) el ritmo y la fuerza armónica que fija la imagen de manera contundente. así como en los *hipérbatos* de los vs. 117-118 y el del v. 128, el cual es de una ambigüedad sorprendente. Se observa, además, una *hipérbole* en el v. 122 en tanto que los átomos no harían despertar al cansado venado.

Abreu [a:278], por ejemplo, señala una reminiscencia de *Polifemo y Galatea*: “infame turba de nocturnas aves”; le llama *antítesis* al verso de Sor Juana por referirse a los pájaros del día como la “leve turba”. Castro (:28), por otra parte, señala que el venado, con el oído atento al menor movimiento perceptible que altera los átomos del ambiente tranquilo, usa una y otra de sus orejas penetrantes y siente el ligero rumor que lo altera, aun cuando está dormido; asegura que se trata de la tranquilidad del nido, hecho de cortezas y lodo, en el que se forma una suerte de hamaca mecedora en la parte más oscura del árbol, en donde duerme ya recogida la multitud de voces veloces que así deja descansar el viento de su vuelo cortante; idea compartida [o quizá tomada] de Méndez Plancarte [b:11], para quien se trata del tímido Venado [*sic*], que siempre atento al imperceptible temblor que agite los átomos del aire tranquilo, escucha aquel ligero rumor que aun entre sueños los sobresalta, se trata de la voladora muchedumbre, recogida en la quietud de sus nidos, frágiles y móviles hamacas, mientras el viento también descansa del tráfago con que durante el día lo cortan sus alas; de manera similar, Trabulse [a:XXVI] comparte esta idea; así como Xirau (:146) [manejando todos ellos una postura de gran importancia respecto del movimiento que altera todo, aun al propio movimiento que se encuentra en el aire].

Chávez (:63), sostiene que Sor Juana imagina y revive en su mente las tupidas florestas aun sin haber sido vistas por ella, y sobre el infeliz Acteón, convertido en ciervo y evocado por el hábil poder de su ensueño, miraba arriba, entre las ramas, dormidos los pájaros; la leve turba, descansando el tiempo del ir y venir de las alas de las aves que, despiertas como tijeras abiertas y cerradas sin cesar, lo cortan; pero que, dormidas, al cabo lo dejan descansar [como puede verse esta es una visión del crítico sobre la vida de la poetisa].

Pfandl [b:24], indica que se trata del rey que, después de transformado, aguza ya una, ya otra oreja y percibe el más leve ruido que perturba el sueño; idea que comparten Ricard [b:26], así como Sabat y Rivers (:720).

Gaos (:54), propone que se trata de la leve turba de los pájaros descendidos del aire al nido; esta idea es compartida por González (:33), para quien esa leve turba deja reposar al viento que ya no se ve cortado por el filo de las alas; por Sabat y Rivers (:720); y por Xirau (:146); de manera similar, Pfandl [a:198-99], señala que se trata de un nido oculto, el cual como una inestable hamaca pende al amparo del espeso ramaje del árbol en donde duerme bien protegida la alada multitud de los pájaros; Álvarez de Lugo (:105-107), propone la misma idea y las llama movedizas hamacas que cercenan el viento; propone, además, que se trata de un miedo tan grande del ciervo, que le hace mover ambas orejas todo cuanto se mueve, y para demostrar este temor ilustra su idea con los versos de Cloe, recatada doncella quien huye tras de la tímida madre; el crítico cita: «Huyes, Cloe, de mí tras cual medrosa / cierva la cría corre sin aliento / por el bosque y recelosa / tiembla del árbol y del viento Odas de Horacio» (vs. 1-4), (:104, en nota 100, 165).

Trabulse [a:XXVI] subraya la idea de que los pájaros, con su sueño, dejaron que el viento descansara.

Cultismos: Lowe señala: “opaca”, ‘alternar’; Perelmutter: ‘quietud’ (1515, Corominas); ‘opaco’ (-a, 1515 Corominas; según Dámaso Alonso, ya aparece en el Vocabulario de Palencia desde 1490); ‘alternar’ (princ. s. XV, Fray Luis de León); ‘ambiente’ (1588, Corominas); ‘perceptible’ (s.f. Corominas; “percepción” = princ. s. XVII; *Aut.* lo documenta a fines del XVII y princ. del XVIII); ‘rumor’ (h. 1440, Corominas).

⁶² Júpiter es el dios romano asimilado a Zeus. Es el gran dios por excelencia del panteón romano; aparece como la divinidad del cielo, de la luz diurna, del tiempo atmosférico, del trueno y del rayo. Es el que atrae el rayo del cielo y, sobre todo, el que permite al hechicero hacerlo descender; es llamado también Júpiter Tonante (Grimal, 299-300).

⁶³ Para entender el pasaje de este mito se observa que el águila es la reina de las aves, es encarnación, sustituto o mensajero de las más altas divinidades uranianas y del fuego celeste; es un símbolo histórico y mítico puesto que representa a los más grandes dioses como los más grandes héroes; es el atributo de Zeus (Júpiter) y de Cristo, el emblema del César y de Napoleón; es una imagen universal (DL, 12-15). Considerada, entonces, el águila como atributo de Júpiter; en el pasaje es el ave quien reina.

⁶⁴ Tras la observación de la sinécdoque del águila (de Júpiter el ave generosa), así como de su epíteto (ave generosa), se pueden leer variadas interpretaciones y grandes aportaciones alrededor de esta imagen.

Abreu [a:278], señala que en el v. 129 se trata de otra imitación gongorina de *Polifemo y Galatea*: “el generoso pájaro” y de la *Segunda Soledad*, “de Júpiter el ave”. Mientras que en Abreu [b:52] se trata de la generosa mensajera de Júpiter; comparte esta idea Carilla (:296), así como Castro (:31), quien indica que el águila reina al fin y al cabo entre las de su especie para no entregarse por completo al descanso que juzga ya un vicio; esta idea es compartida, además, por Villegas; por Méndez Plancarte (:11), para quien el águila es la reina de los pájaros; el crítico asegura que se considera vicio [el descanso] si pasa de lo indispensable. Pfandl [a:199] le llama ave noble, águila real; al igual que Sabat y Rivers (:720).

Sor Juana soñaba a la reina de las aves, el águila. según Chávez (:63), y agrega que como reina tendría el cuidado y el encargo del sueño.

Rafael Catalá (:426), sostiene que aquí comienza la tercera parte del incesto (v. *Supra.*) puesto que, según él, cuando salimos de la oscuridad y lo confuso en que se plantea el incesto de Nictimene y de Acteón, Sor Juana nos presenta el águila, símbolo de varios niveles de significado. Júpiter-Zeus, a menudo se acercaba a la mujer que deseaba tomando la forma de águila; pero como el águila aparece tres veces más [*sic*] en el poema, culminando con la imagen del “águila Evangélica” seguida de otra imagen del capítulo I del Apocalipsis: el hombre ceñido de oro con los pies de barro, que es el alfa y el omega. [No entiendo por qué este crítico señala que son tres apariciones más de la palabra “águila” puesto que sólo son dos y una de ellas es la “Evangélica”; tal vez se refiere a las alusiones. Por otra parte, no encuentro la relación del incesto con el citado pasaje del Apocalipsis].

Loyola (:15), recuerda a Pfandl (v. *supra.*), y comenta sobre la simbología sexual del poema en este pasaje, en el que se reflejan –asegura Loyola–, las represiones y frustraciones de Sor Juana; así se tiene el águila como imagen del hombre-padre-progenitor y otras insistentes consideraciones del acto sexual y de la maternidad fallida. [Me parece audaz y poco fundamentado el comentario de este crítico].

Luiselli (:181), explica algunos mitos, entre ellos se encuentran las *Metamorfosis* y coloca a Ascálafo dentro de los que fueron transformados como castigo; sin embargo, señala que este personaje –Ascálafo– fue convertido por Deméter en búho y que, por lo tanto, es el águila. [Ignoro la razón por la que esta crítica afirma que búho y águila son semejantes o, quizá, desconoce el mito del águila y la transformación de Júpiter].

Schwartz, asegura que aquí nuevamente combina su sueño con una imagen hipnagógica. Sor Juana regresa al fenómeno Isakower (Bertram D. Lewin, *The Psychoanalysis of Elation*, New York, 1970, pp. 83-98; cit. por Schwartz, 477). [En la nota 65 se profundizará en la disertación de este crítico pues abarca varios versos más, además de los aquí analizados].

Vossler (:77), señala que en el v. 129 sólo se puede aludir al águila, que la tradición relata un pasaje así pero de la grulla, una curiosa costumbre o práctica que, según se dice, imitó luego Alejandro el Magno y que consistía en defenderse de los sueños demasiado profundos y largos por medio de un despertador ingenioso y automático [el crítico cita a Plinio, *Historia Natural*, X, 23 (Grues) y a Claudio Eliano, *De animalium natura libri XVII*, III, 13; en la literatura española, las grullas vigilantes de Garcilaso de la Vega en su famosa *Égloga II*, vs. 296 y ss.]. Para el crítico alemán resulta extraña la transformación de grulla en águila o elevar ésta a la categoría de ave de Júpiter; propone que hubo falta de memoria en la poetisa o reminiscencias del certamen poético de 1683 en las glosas de María Santísima [v. *infra.*, nota 66, comentario de Rafael Catalá]; dicho certamen tenía la consigna de solemnizar a la Virgen, alegorizada en la Real Águila con la piedra amatista. Más tarde Vossler intuye, además, la posible influencia del Góngora del *Polifemo*, vs. 257 y ss. [Idea ya enunciada en esta nota, v. *supra.*, Abreu, a].

Cultismos: Lowe acepta 'considerar', así como una referencia mitológica: 'Júpiter'; Perelmuter, por otra parte: 'Júpiter' (ya en Herrera y en Góngora; sin registro); 'generoso' (-a, 1444, Corominas); 'vicio' (1^a. mitad s. XIII, Corominas); 'considerar' (fin s. XIV, Corominas).

⁶⁵ Abreu [a:278], observa que el v. 134 también se inspira en *Polifemo y Galatea*: “librada en un pie, toda sobre él pende, urbana al sueño”; por otra parte, en ese mismo lugar asegura que hay un error en las ediciones antiguas, en las que aparece: 1692, cálculo; 1693, el cálculo; 1725, el cálculo. [Después de consultar las ediciones antiguas, observo: Sevilla, 1692: calculo; Barcelona, 1693 [a] y [b]; Madrid, 1715 y Madrid, 1725: el calculo; por lo que en ninguna de las ediciones antiguas se acentúa el sustantivo “cálculo”, siendo esto con toda seguridad un error de impresión o edición pues el ritmo y el metro del verso obligan a acentuarlo y emplearlo con determinante, es decir, “ el cálculo”].

Castro (:31), señala que en el descanso no va más allá de lo estrictamente necesario, y, según él, pone el mayor celo para no incurrir, por descuido, en los excesos, por lo que confía el peso de su cuerpo a un sólo pie, en tanto que en el otro conserva una piedrecilla que le despertaría de su ligero sueño tan pronto como se le desprendiera [ello obedece a esta razón: el sueño se admite como algo necesario, pero no puede prolongarse indefinidamente]; Chávez (:63), propone que el águila duerme en un pie para dormir a medias y para calcular con el otro pie, como un despertador, la hora en que debe volver a despertarse; Gaos (:54), comparte esta idea; así como Méndez Plancarte (:11), para quien el regio deber del águila es la vigilancia pastoral; deber del rey, es para Pfandl (:199); González (:33), asegura que se mantiene sobre una de sus patas para no exagerar en el reposo; para Ricard (:26), se trata de no quedarse completamente dormida; idea compartida por Sabat y Rivers (:720) y por Villegas (:245).

De acuerdo con Catalá (:427-28), el hecho de que el águila sostenga en una de sus patas el “cálculo pequeño”, es decir una piedrecita, se debe a que hay una intención por parte de la autora en dos sentidos: el primero tiene que ver con la apreciación de von Franz, que asegura que la piedra simboliza la más simple y más profunda experiencia de algo eterno que el hombre tiene en aquellos momentos en que se siente inmortal e inalterable (Jung, *Man and his Symbols*). El segundo sentido se basa en el capítulo II:17 del Apocalipsis cuando el apóstol Juan dice que vendrá y peleará con la espada de su boca y al que venciere le dará el maná escondido y le dará una piedrecita blanca y en ella escrito un nuevo nombre que nadie conocerá sino el que la recibe; de esta manera, para Catalá, se conecta el símbolo del águila con la estrofa siguiente (vs. 141-142): “¡Oh de la Majestad pensión gravosa,/ que aun el menor descuido no perdona!”; para este crítico es una constante en la obra de Sor Juana puesto que maneja la intertextualidad con la glosa a la Virgen María en la que Sor Juana equipara a la Virgen María con el águila (v. *supra.*, Vossler). Estos símbolos –el ave y la piedra–, traen consigo la verdad y la justicia. Para Catalá, el águila del *Primero Sueño* encierra el símbolo de la Virgen y el de Júpiter, esto es lo masculino y lo femenino trascendido; se trata de la trascendencia máxima, este crítico toma la sicología *jungiana* como medida para asegurar que en el poema se trascienden los opuestos al unirlos en el águila de Júpiter (y María), y que luego comienza a fluir la idea del sueño en el

cuerpo del poema presentándonos el aspecto que a todos iguala: el sueño y la muerte [este crítico ha dedicado un esfuerzo bastante considerable en desentrañar el pasaje citado].

Para el v. 138, Moldenhauer [b:304] propone que existe una falta en la edición de 1693 [b], Barcelona, frente a todas las demás, donde dice “continuando”, mientras que en las demás ediciones aparece “continuado”. [Tras revisar las ediciones mencionadas, encuentro: 1692, Sevilla; 1693 [a] y [b], Barcelona y 1715, Madrid, “continuado”; por otra parte, aparece en Madrid, 1725: “continuando”, por lo que es un error de Moldenhauer respecto de la edición que él sugiere que difiere de las demás].

Sabat de Rivers [b:133-34] recuerda la ingeniosidad de la grulla atribuida por Sor Juana al águila (v. *Supra.*, Vossler); señala, además, que no sólo es insólito este tópico de los bestiarios sino que se le asocia metafóricamente un mecanismo que la crítica llama “bien moderno” [*sic*], el del reloj despertador. Esta crítica menciona la trascendencia de la originalidad conceptista del lenguaje de Sor Juana dentro del barroco tradicional. Sabat de Rivers, observa que el águila cierra la serie de animales durmientes.

Álvarez de Lugo (:107-111), relata la manera como Júpiter confió en el águila para trasladar al hermoso Ganimedes por lo que le dio el título de reina de las aves y de ahí: ministra portadora del rayo de Júpiter. No encuentra este crítico inspiración de algún poeta antiguo en el pasaje de la piedrecilla que sostiene el águila con un pie para no dormirse totalmente, aunque sí conoce la historia de la grulla; Trabulse [a:XXVI], indica que se trata de la desconfianza del águila en esa calma; Trabulse [b:78], señala que en la garra sostiene una piedra en la que está calculando el tiempo de su descanso.

Schwartz (:478), siguiendo su esquema psicoanalítico, maneja este pasaje dentro del sueño hipnagógico de Sor Juana como una singular manifestación del águila, la cual con una piedra en sus garras guarda el sueño del rey; el águila se muestra como censor del sueño pues se despierta al soltar la piedra. Cuando uno duerme, según este crítico, el ego libera su interés del mundo externo en un proceso gradual; el mundo no se oculta rápidamente, pero varias funciones del ego se desintegran y sus diferencias disminuyen. Parte del aparato perceptual observa el ego del cuerpo y sus límites se oscurecen y se funden con el mundo externo, entonces las percepciones se vuelven a localizar como sensaciones en una región particular del cuerpo; a esto le llama Schwartz el fenómeno Isakower.

Cultismos: Perelmutter indica: 'preciso' (1574, Corominas); 'incurrir' (1438, Corominas); 'omiso' (s. f. Corominas; “omitir” = s. XVII, Corominas); 'exceso' (1444, Corominas); 'librar' (es el vocablo del término “librada”, es decir, esta crítica lematiza el adjetivo como verbo y efectúa algunas consideraciones sobre el sentido del término cuyo uso no se daba con frecuencia antes de Góngora, v. *Polifemo*; h. 1440, Corominas); 'cálculo' (con el sentido de 'piedrecilla', 2ª mitad s. XVI, Corominas); 'necesario' (1220-50, Corominas); "dilatarse" (h. 1440, 'dilatarse', Corominas), 'continuado' (h. 1260, Corominas); 'interrumpir' (1515, Corominas); 'regio' (h. 1440, Corominas); 'cuidado' (h. 1140, semicultismo, Corominas).

⁶⁶ El pasaje se enriquece con el hipébaton del v. 143. Moldenhauer, en su intento por construir un “estema” (esquema de filiación de un manuscrito con sus copias), efectúa una aproximación, pues señala las faltas comunes a todas las ediciones frente al original depurado por conjeturas, en ese apartado anota la idea

de Méndez Plancarte para el v. 142, *que aun al menor descuido, no perdona//*. [Tras el cotejo de las ediciones antiguas, encuentro: 1693, Barcelona [a y b]; 1715, Madrid: que aun al menor descuido no perdona; Sevilla, 1692, que aun al menor descuydo no perdona; Madrid, 1725: que aun al menor descuydo [sic] no perdona. Las únicas diferencias se observan en la grafía (i/y) de las diferentes ediciones, por lo que ignoro la razón que tuvo Moldenhauer para considerar tal salvedad, puesto que existen muchas más diferencias de escritura en las cinco ediciones].

Castro (:31), señala que en estos versos, se trata del hecho de ser soberana y custodia de las aves, [en relación con el águila], lo que le obligaría a interrumpir [el sueño] cuando se presente la necesidad. Se trata de un deber de servir a los demás, según Chávez (:63-64), quien señala que hasta en el signo de poder más grande, en la corona de los reyes, como la que se atribuye al águila, reina de las aves, se simboliza el servicio perenne, la vigilancia incesante, el cuidado fiel de todos cuya causa, según este crítico, es “circular” como la “corona” que ciñen quienes del cuidado y del servicio de los demás tienen encargo. De manera similar, Pfandl [a:199] indica que el deber del rey es velar y su diligencia no tiene principio ni fin, como el círculo de su corona.

Lowe (:417), sostiene que el círculo simboliza el poder divino, protección y responsabilidad y es paralelo; en tanto que Méndez Plancarte (:11), observa que se trata de un duro deber anexo a la autoridad, el cual no permite ni el menor descuido siendo ésta, acaso, la razón de que tal misterio o símbolo de la corona sea circular y se represente por el cerrado círculo dorado. Sabat y Rivers (:720), aseguran que se trata de una carga (la pensión gravosa) de la majestad, siendo ésta quizá la causa misteriosa de que la corona sea circular, denotando así que el cuidado del gobernante no sea menos continuo. Por otra parte, Álvarez de Lugo (:112-13), indica que al príncipe, por importante que sea, nadie le pasa por alto sus defectos; para este crítico, la circularidad de la corona se debe al círculo que es un jeroglífico de la inmensidad en continuarse siempre sin haber en él principio ni fin alguno. Xirau (:146), sin embargo, sugiere la posibilidad de que la corona de los reyes sea circular para simbolizar la continua vigilancia que se les exige.

Cultismos: Lowe asienta: 'círculo', 'corona' y 'dorado'; Perelmuter: 'majestad' (1220-50, Corominas); 'pensión' (s. XVII, Corominas; Gorog adelanta la fecha a 1432); 'gravoso' (-a, 1607, semicultismo en Corominas); 'causa' (se indica aquí el uso de este vocablo en el v. 143 con la acepción de 'razón', ya empleado en Góngora). 'misterioso' (-a, 1600, Corominas); 'circular' (esta crítica lo considera adjetivo, 1433, Corominas); 'denotar' (denotando, h. 1440, Corominas); 'círculo' (1444, Corominas).

⁶⁷ La isotopía se convierte en repetición. El sustantivo (“todo”) sirve de anáfora duplicada; otra anáfora (“lo”) funciona, además, como *d u p l i c a c i ó n*, como soporte condensador de las estructuras abismadas que contiene este impecable párrafo: [se] *crea la ilusión de generar otro espacio ... espacio en el que está explícita o implícitamente un espejo...* (Beristáin, 1994:241). He aquí el espejo duplicador dos veces, el juego de:

en fin/en fin,
lo poseía/lo ocupaba;

con la semejanza de sentido por el significado de los verbos poseer y ocupar, introducidos por el sueño y el silencio, hermanados en la misma condición; y:

aun el/aun el,

para resolver el problema estético del dormir con el

“no se desvelaba”.

duplicación de la igualdad que seduce y entusiasma.

⁶⁸ Anita Arroyo (:96), sugiere que la noche igualadora ha devorado a todos en el mismo misterio.

Emilio Carilla (:296), asegura que este eslabonamiento mitológico colocado a manera de introducción, no puede extenderse mucho. Así, antes de llegar al verso 150 penetramos en el mundo del sueño propiamente dicho, vale decir, aquél que llena –en realidad– el poema. Para este crítico, la mitología se debilita y aun desaparece para dar paso a la ambiciosa descripción científico-poética del sueño. El lenguaje se hace más directo: la poetisa descansa un instante y después acumula las metáforas, al servicio ahora de la “ciencia”.

Para Castro (:34), se trata (vs. 147-191) del dominio del sueño fisiológico; el silencio era dueño absoluto de todo: incluso dormía el ladrón y hasta el amante procuraba no desvelarse. La primera parte de la noche iba acabándose; por otra parte, Méndez Plancarte (:11, 13) señala que el sueño se había apoderado de todo, todo lo dominaba ya el silencio: hasta los salteadores nocturnos dormían y hasta los trasnochados amantes ya no se desvelaban; Paz [b:486], sugiere que el sueño reina; en Paz [c:18], todo duerme vencido por el sueño, el rey y el ladrón, el amante y el solitario; idea compartida por Pfandl [a:199 y b:25], por Sabat y Rivers (:720); así, para Ricard (:26), el silencio reina; para Xirau (:146), se adueña de todo.

Chávez (:64), señala que Sor Juana conocía bien “aquella hora de la noche” en que todo está en silencio, porque su alma estuvo durante su vida siempre en vela; la hora que parece mortal y vital a un tiempo mismo a quien de veras la siente. Para este crítico se trata ya del conticinio, del *yohual nepantla* de los antiguos aztecas.

A partir del v. 151 y hasta el 975, se inicia un segundo poema del Sueño, para Cox Flynn (:358-359), quien asegura que la exaltación de la naturaleza no es el fin principal de la autora. En el segundo poema, según este crítico, Sor Juana abandona la mitología e imaginaria indirecta del preludio; ocasionalmente hace un breve alto y un regreso al principio del poema, pero el argumento filosófico no permitirá más que eso.

La profundidad de la noche es sugerida de mejor manera por las figuras humanas, para Gaos (:54-55), quien señala que la noche es tan profunda, tan profunda, que dormidos se hallan hasta el ladrón y el amante, habituales vigilantes de las noches, y con estas figuras, para este crítico, el poema termina la pintura de la noche.

Natalicio González (:33), sostiene que se trata en estos versos, de reminiscencias de Argensola; el sueño es mirado como imagen de la muerte.

Leiva (:60), señala que la palabra clave del poema está aquí: “amante”, con la cual la poetisa se encontraba arrebatada por el entusiasmo poético, entregada a la danza de las palabras, a las bodas con su razonada inteligencia, la cual estaba en llamas, así como sus sentidos.

Luiselli (:164-65), asegura que Sor Juana se deleita con el lento, lento transcurrir de las horas, trayecto durante el cual pausadamente cambia el paisaje terrestre, mientras van quedando sumidos en el sueño y el silencio todos los habitantes del hemisferio; así invierte 146 versos solamente para dejar constancia del avance de la noche. A partir del v. 151, para esta crítica, Sor Juana describe el sueño de los hombres, al que se rinden todos los mortales.

Pascual Buxó [c:51], indica que Sor Juana hizo una admirable síntesis lírica de las teorías aristotélicas y postaristotélicas del sueño y los ensueños, de manera que en poco menos de 150 versos (vs. 145-291) quedaron cifradas en su poema todas aquellas nociones fisiológicas y psicológicas susceptibles de dar una explicación científica de las causas del dormir y del soñar, de la naturaleza de las imágenes sensoriales y de sus condiciones de aparición en el sueño, así como de su vínculo con la actividad de la inteligencia en el cuerpo dormido.

Sàbat Mercadé (:192-93), opina que en este pasaje y en los siguientes se trata del “dulce sueño” de Fray Luis, en el cual Sor Juana se ocupa del dormir humano, primero como descanso, sea de fatigas físicas o de deleite. En otra obra –Sabat de Rivers [b:134]–, esta crítica señala que con cuatro versos (147-150) resumidores, cuya sencillez del lenguaje hace un contraste notable con las complicaciones gongorinas anteriores, termina el prólogo cósmico y distingue las tranquilas repeticiones de estos versos con sus rimas cerradas, como la breve coda de una ambiciosa obertura sinfónica.

Villegas (:245), hace resaltar el hecho de que hasta este pasaje, inclusive, se pueden advertir las múltiples alusiones que a la teogonía pagana hace la poetisa Y esto continuará a través de todo el poema; para este crítico, aun cuando la poetisa toque temas teológico-filosóficos fundamentales, nunca se referirá a las *Sagradas Escrituras*, pues sus metáforas son tomadas de la teogonía helénica, por lo que paganismo y cristianismo se confunden borrando sus límites precisos.

Cultismos: para Perelmuter: 'ocupar'.

⁶⁹ *Conticinio* es un vocablo raro, del lat. *conticinium*, derivado de *conticere*; significa guardar silencio. Se encuentra lematizado dentro del vocablo tácito, 'callado', 'silencioso' (DCEC). Para la Academia es poco usado, se refiere a la hora de la noche en que todo está en silencio (DRAE). Cobarruvias no lo registra (TLCoE). Alonso ofrece el mismo sentido que la Academia y asegura que se registró por primera vez en 1791, en el de Autoridades. Para Casares se trata de la hora de la noche en que reina el silencio (DI).

El completísimo estudio del sorjuanista francés Robert Ricard (1972), sobre el empleo de 'conticinio' en el *Sueño* de Sor Juana, señala las particularidades de su empleo y considera que se trata de un vocablo de aspecto insólito con el que se inicia el sueño nocturno; sugiere que la palabra no parece haberle interesado al editor de la poetisa, Alfonso Méndez Plancarte. Ricard hace ver la falta de interés de la mayoría de los lexicógrafos e indica la ausencia del vocablo en el BDCE de Corominas [a la fecha de su trabajo no se había publicado aún la edición completa en la que sí aparece con las salvedades mencionadas (v. *Supra.*)]. No obstante tales omisiones, menciona que en el vocablo no existen dificultades etimológicas, pues se trata de una simple palabra, calco castellano, del latín *conticinium*, –ii, derivada, entonces, del v. *conticeo* o, mejor,

según Ernout y Meillet [*Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 4ª. éd. Paris, 1959:673; cit. por Ricard, n. 3:250], de *conticesco*, compuesta de *taceo* y conocida por el verso del segundo canto de la *Eneida*: «*conticuere omnes, intentique ora tenebant*». Para Terreros (*op. cit.*, Ricard) es la mayor calma de la noche; se trata del profundo silencio, en el que todos los seres vivos experimentan su “primer sueño”. Para la *Eneida* el conticinio es donde todo parecía emerger de la creación y donde todo se calla después del movimiento y la agitación del día: «callando con la noche todo»; Ricard cita a Fray Luis de León al final del capítulo *Brazo de Dios de Nombres de Cristo*. Para Ricard, Sor Juana emplea el sentido de conticinium del que le da san Isidoro de Sevilla, quien menciona al menos diez veces esta palabra en sus *Etymologies* y dentro de su *Traité de la nature*.

La expresión náhuatl *yohual nepantla*, cuyo comportamiento puede ser –según citan Ezequiel A. Chávez y Karl Vossler (cit. por Ricard:251-252 y notas)–, el del conticinio del poema, ha seducido a algunos sorjuanistas debido al interés que tenía la poetisa por los orígenes aztecas y, no obstante tal seducción, Ricard asegura que en la cultura de Sor Juana privilegia el elemento hispanista. Nuestro crítico señala el lugar notable que ocupa dentro de la espiritualidad de Sor Juana, la palabra conticinio, así como en san Isidoro y san Antonio de Padua, este último efectúa una tripartición de la noche mística, en la cual la primera parte es el conticinio como primera purificación; la contemplación de Dios y la unión mística pertenecen a la aurora, la tercera partición. San Juan de la Cruz en *la Subida del Monte Carmelo*, divide la noche en tres partes; a la primera la llama *prima noche* y no *conticinio*. Ricard asegura, sin embargo, que Sor Juana no emplea conticinio con una significación mística; es decir, el empleo de tal “calco” del latín, lo hace la poetisa –según Ricard– sin valor temporal; la palabra designa todo el silencio general, especialmente, el silencio general de la noche y, de acuerdo con los tres autores citados –san Isidoro de Sevilla, san Antonio de Lisboa (de Padua) y Sor Juana– se designa, particularmente, la primera parte de la noche puesto que es, entonces, cuando el silencio nocturno es el más general y el más profundo (Ricard, *op. cit.*:249-254).

⁷⁰ Empleo de vocablos antiguos

“conticinio” y “dimidiar”,

aunque no arcaísmos que manejan cautelosamente la media noche.

En opinión de Castro (:34), la sombra u oscuridad estaba a la mitad de su camino, cuando los miembros del cuerpo, cansados de sus tareas diurnas, se entregaban al sueño; la noche iba a su mitad, para Méndez Plancarte (:13); así como para Ricard (:26), quien indica que la media noche se acerca, y para Sabat y Rivers (:721), para quienes la noche llegaba a su mitad; Álvarez de Lugo (:115), indica que la media noche casi pasaba de su punto y casi se dividía (*dimidia*) la noche; Trabulse [a:XXVI], asegura que se acerca la medianoche; al igual que para Villegas (:245).

Gaos (:55), señala que con las figuras humanas termina el poema la pintura de la noche, de la media noche.

Lowe (:423), sostiene que el v. 151, se trata de una perfrasis: el conticinio casi ya pasando iba = la muerte de la noche.

Waldo Ross (:89-90), en su esquematización de la noche, señala que a partir de estos versos da *inicio Tara, el poder del hambre, la noche de la cólera*; y será hasta el v. 266 que –según este crítico– al efectuarse los procesos fisiológicos implícitos en el acto de dormir, triunfa la mujer, la Gran Madre, gracias al impulso vital de su maternidad sobre la solitaria y críptica figura de la sabiduría masculina; de esta manera, asegura. Sor Juana no se deja llevar por el escollo fisiológico.

Vossler [b:77], registra la 17ª. ed., 1947, del DRAE, para referirse a la palabra “conticinio” y está de acuerdo con el sabio mexicano Ezequiel A. Chávez en relación con la similitud del “yohual nepantla” de los aztecas.

Cultismos: Perelmuter registra: 'conticinio' (sin fecha de registro); 'dimidiar' del cual la autora proporciona amplia información pues sugiere su procedencia del latín *dimidiare* y no del italiano; 'demediar' se encuentra documentado en el *Tesoro* a partir de 1492. Corominas (DCEEoC) cuyo registro es del s. XVIII, asegura que 'dimidiar' es introducido en *Aut.* por el académico italiano Marqués de San Felipe, no siendo palabra castellana; se encuentra registrado en Nebrija s. v. como 'demediar'.

⁷¹ Se observa una isotopía de especificidad (*v. supra.*) en la cual la recurrencia de los siguientes elementos léxicos:

cansados-cansa,
deleite-deleitoso,
también-también,
del-del-del;

se encuentran en contigüidad semántica y en oposición contrastiva.

Castro (:34), asegura que a los miembros no sólo los oprime el excesivo y pesado trabajo de la actividad corporal, sino que también los fatiga el deleite, pues abruma a los sentidos cualquier objeto que los estimule incesantemente, aun cuando sea placentero; también Gaos (:55), indica que los miembros y los sentidos del cuerpo se hallan fatigados del trabajo y cansados del deleite; de la misma manera, para Méndez Plancarte (:13), aún el objeto continuado, aún el más deleitoso acaba por fatigar los sentidos, y los miembros, eran ya presa del sopor; idea compartida por Pfandl [a:199 y b:25]; y por Sabat y Rivers (:721); así como por Xirau (:146); de manera similar, para Ricard [b:26], se trata de penas y alegrías; en Sabat de Rivers [b:134], el hombre está cansado físicamente tanto por el placer como por el trabajo. Así, Álvarez de Lugo (:115-120), indica que *todo objeto es fatiga si se hace continuación el uso de aplicarse al objeto; el más deleitable deja de ser deleitable si la continuación en él es continuada*. Este crítico señala que aquí se da la elipsis pues la poetisa quiso, con la falta de verbo y del nombre suplidos, mostrarse oscura.

Leiva (:60-61), en una larga disertación sobre la vida de Sor Juana y las exégesis que Alfonso Reyes y Manuel Toussaint hicieron de la poetisa, se ocupa de estos versos (151-172) para señalar que ninguno de los críticos se atrevió a decir, con claridad, que se trata de un sujeto ignorado a quien Sor Juana había amado; para Leiva se trata no sólo de abstrusas mitologías y simbolismos sólo aptos para letrados y especialistas. sino que la poetisa se oculta, se transfigura en la maraña barroca para quedar indemne, no manchada por la

ampulosa mentalidad de su tiempo; por eso –opina– ocultó su deseo y lo hizo inaccesible a sus contemporáneos. El crítico continúa diciendo (:62). que Sor Juana es el soñador que se incorpora, en el ámbito de su sueño-insomne, a la propia marcha del universo. Asegura que ella es el vampiro que se hace sangrar con radiantes síntesis puesto que ella se autoconsideró como mártir y verdugo de sí misma, razón por la que no la salva la teología sino su despierto racionalismo.

Paz [c:18], señala que el cuerpo se entrega al descanso, que la vida se empequeñece al cuerpo; la vida desmedida del espíritu se libera de su peso corporal.

Rivers (:277), tras efectuar la descripción de la naturaleza que se duerme, llena de alusiones mitológicas al estilo de Góngora, la poetisa nos acerca al individuo humano: cansado el cuerpo, se duerme éste y el alma queda sola. En tanto que Trabulse (:XXVI), indica que la naturaleza se rehace de las diurnas tareas, de los afanes y deleites. A Villegas (:245), le parece que al dimidiar la noche, los miembros del cuerpo, iban siendo invadidos por el sopor.

Cultismos: Lowe registra: “diurna” y ‘tarea’; mientras que Perelmuter: ‘diurno’ (-as, 1607, Corominas; para *Aut.*, princ. s. XVII); ‘fatigado’ (‘cansado’, figura en Nebrija, Corominas); ‘oprimir’ (oprimidos, 1444, Corominas); ‘ponderoso’ (h. 1570, Corominas); ‘corporal’ (1220-50, Corominas); ‘deleite’ (del cual la crítica sugiere que se acepta por vía semiculta en el *Diccionario Básico de Corominas* [tras la consulta al DCEC. observo que se señala como forma más culta: delectar, empleada por Juan de Mena (*Aut.*), siendo delectación la única forma que ha sobrevivido. En efecto, las formas empleadas por Sor Juana en el poema y que en esta nota aparecen como cultismos, no son tales, puesto que provienen ambas, *deleitar* y *deleitoso*, del lat. arcaico *lacere*, ‘atraer, seducir’, de donde proceden *deliciae*, *delectare* ‘seducir’, ‘deleitar’, así como la variante *deletar*]; ‘objeto’ (1438, Corominas); ‘continuado’ (que parece haber sido lo usual en el XIV y a principios del XV en vez de “continuo”) y ‘deleitoso’ [v. *Supra.*].

⁷² La iteratividad en el discurso poético nos permite aceptar estas oposiciones como nociones relacionales (Coseriu, 1981:236), por lo que se tiene la oposición:

cansancio/deleite

en las que se reconoce una diferencia de valor óntico. La reutilización de la contracción gramatical ‘del’ en diferentes construcciones (v. 155: *del afán ponderoso*; v. 156: *del corporal trabajo...*; v. 157: *del deleite también...*), demuestra la iteratividad como elemento recursivo. Se trata de contigüidad. Los campos relacionales se oponen a los campos sustantivos cuya clasificación se funda en los tipos ónticos de las oposiciones que los constituyen. Las nociones relacionales designan relaciones o hechos (Coseriu, 1981:237-238). Esta situación léxico-semántica nos permite considerar que el empleo de algunos elementos de apoyo (contracciones gramaticales, preposiciones, determinantes y, en general, palabras sincategoremáticas), sirven a la autora, en ocasiones, para reiterar la idea que se propone enunciar y la manifestación clara y renovada de ciertos valores que en el plano expresivo se ven reforzados con esta herramienta.

⁷³ Nuevamente se observan los elementos léxicos que se repiten en una recursividad incesante:

ya una-ya otra,
ya al ocio-ya al trabajo,
al ocio-al trabajo.

Existe una *antite sis* (contradicción) consecuente de una presuposición semántica recíproca en la oposición de los términos contrarios:

fiel-infiel.

Ermilo Abreu [a:280], señala una contradicción en las ediciones antiguas respecto del v. 163; propone que la edición de 1692 (Sevilla), contiene ya a el ocio; 1693 (no señala cuál de las dos de Barcelona [a] o [b]), ya al ocio; 1715 (Madrid), al oficio; 1725 (Madrid), ya al ocio [sic]. En el v. 160, para Moldenhauer, en cambio, hay una diferencia ortográfica entre las ediciones recientes y las antiguas, en “naturaleza”: Sevilla, Méndez Plancarte y la Sección de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires: Naturaleza; Barcelona [b], Vossler: naturaleza (:299). Asimismo, el crítico argentino señala como falta común a M₁ [1715] y M₂ [1725] frente a Sevilla [1692] y Barcelona [1693, a y b], señalan: v. 163 al oficio (+1) // al ocio. [Tras efectuar una revisión cuidadosa de las ediciones antiguas, obtengo: Sevilla, 1692: ya à el ocio, ya à el trabajo; Barcelona, 1693 [a]: yà al ocio, yà al trabajo; Barcelona, 1693 [b]: ya al ocio, ya al trabajo; Madrid, 1715: yà à el oficio, yà à el trabajo; Madrid, 1725: ya à el oficio, ya à el ocio; por lo que se puede observar que la confección de un estema o. al menos, de una edición crítica, resultará asaz difícil pues existen sensibles diferencias en las ediciones antiguas del poema; también se observa, nuevamente, que los críticos mencionados –Abreu y Moldenhauer– obtuvieron su información, tal vez, de segunda mano. Méndez Plancarte, el editor con mayor reconocimiento por su amplia labor de recopilación, modifica las ediciones a su alcance y escribe en este verso, *ya al ocio, ya al trabajo*, decidiéndose por las ediciones más antiguas en tanto que omite las de Madrid –1715 y 1725–, más modernas].

Anita Arroyo (:96), señala que en estos versos, la noche es igualadora devorando a todos con el mismo misterio; para esta crítica, la máquina del mundo es anatómica.

Castro (:34), indica que en este punto, la Naturaleza, sabía como de costumbre, equilibra las cosas empleando uno y otro de los platillos de la balanza para distribuir así los ejercicios de varias clases, destinados ora al ocio, ora al trabajo. Su distribución la hace conforme al fin desleal (porque suele inclinarse por uno u otro extremo) con que gobierna la espléndida estructura del mundo.

Méndez Plancarte (:13), asegura que la naturaleza pide siempre alternar el reposo y la actividad; que es “fiel” por lo ordenado, e “infiel” por su alternada inclinación a uno u otro de ambos extremos con que la “aparatoso máquina del mundo” rige su compleja organización; idea compartida por Pfandl [a:199 y b:25]; así como por Sabat y Rivers (:721) y por Xirau (:146); para Trabulse (:XXVI), la Naturaleza toda se rehace de las diurnas tareas.

Sabat de Rivers (:134), señala que el equilibrio de la naturaleza le trae al hombre un descanso reparador.

Álvarez de Lugo (:120-121), menciona que la balanza se refiere a la luz y las sombras que son las balanzas fatiga y descanso apagando de noche esa antorcha solar que ilustra al día; para este crítico, lo fiel

infiel se refiere al desequilibrio cuando el sol entra en el signo de Libra y en el de Aries; llama vicisitud alternativa a los días y las noches (:122-123).

Cultismos: Lowe registra: 'ejercicio', 'gobernar', 'aparatoso'; Perelmuter: 'distribuir', 'ejercicio' 'ocio', 'destinar', 'aparatoso', 'máquina' y 'mundo'.

⁷⁴ Con la preposición que rige en “de profundo” y debido al hipérbaton (los miembros ocupados de profundo sueño dulce), el sujeto se traslada hasta “los sentidos”, propuesta que se desarrollará más adelante en donde se manejarán también los humores y las facultades; posteriormente, otro hipérbaton en los vs. 168-172 (del ejercicio que tienen de ordinario, los sentidos quedaron si privados no, al menos suspendidos). Es interesante observar la recursividad del término 'trabajo' como nombre de una actividad que es amada y amable pero que, al final, requiere del descanso para su ejercicio ordinario.

Castro (:34), propone que los miembros están absorbidos por profundo y dulce sueño y los sentidos se han visto, si no despejados de su ejercicio diario (trabajo, después de todo, pero trabajo estimado si es que hay trabajo digno de aprecio), si suspendidos; idea compartida por Sabat y Rivers (:721) y Trabulse (:XXVII); mientras que en Ricard [b:26], se trata del reposo de los miembros abrigados.

Dulce y profundo sopor –señala Méndez Plancarte (:13)–, quedaron los sentidos cediendo paso al sueño . Pfandl [a:199], sostiene que se trata del trasunto de la muerte ante la cual todo sucumbe; es el sueño que, con perezosas armas, combate y vence; en Pfandl [b:25] es la imagen de la muerte. Sabat de Rivers (:134), señalan que existe una división entre el cuerpo –“miembros”– y sentidos, es como una muerte temporal (v. *Supra*. n. al v. 198).

Cox Flynn (:359), cita *La philosophie* de St. Thomas D'Aquin (de R. P. Sertillange, Paris, 1940, I, p. 68), en la cual el hombre discurre sobre la razón y no hay nada en el intelecto que no haya estado primero en los sentidos. De esta manera, Cox Flynn asegura que en la segunda parte del poema (a partir del v. 151) existe una narrativa filosófica de Sor Juana en la que la autora se introduce en un profundo sueño y su alma casi se separa de su cuerpo; se convierte como si fuera un espíritu, sin ataduras corporales, en un espíritu puro, como un alma humana que puede esperar el lado de la muerte y en un acto de intuición, comprende todo: *While it is in this state, the entire cosmos is presented to the soul, which has the opportunity of comprehending everything by one single act of intuition*. De manera similar, Paz [c:18] señala que la vida empequeñecida del cuerpo, desmesurada del espíritu, queda libre del peso corporal.

Cultismos: Lowe señala: 'miembro'; Perelmuter: 'profundo' (1335, para Corominas es un duplicado culto); 'dulce' (h. 950, semiculto para Corominas); 'ordinario' (1335, Corominas); 'fin' [del cual esta crítica señala el v. 671 como la primera ocurrencia del término; con seguridad no lo consideró en este verso (170) por formar parte de la construcción prepositiva “en fin”; h. 1140, descendiente semiculto del lat. FINIS, Corominas]; 'suspendido' (-s, falta en Corominas; aparece “suspendere” = 2ª. mitad s. XVI).

⁷⁵ Al observar los distintos significados de la muerte, encontramos que “muerte”, en el sentido químico, es el estado actual de la putrefacción de los cuerpos mixtos y la regeneración, es su resurrección. Se

distinguen dos estados de muerte: la muerte absoluta, que es una separación esencial y la pérdida de las raíces, incapaz después de esa muerte de retomar su primera forma. El otro estado es el de la muerte accidental que no es sino una separación de los excrementos, sin alteración de las raíces puras y de su forma intrínseca. Esta muerte es la del grano en la tierra antes de que germine, de la simiente en la matriz y de todo aquello que se renueva por la generación (Pernety, *op. cit.*, DM-H, 344). Por otra parte, para Chevalier y Gheerbrant (*op. cit.*, *Dictionnaire des Symboles*), la muerte designa el fin absoluto de cualquier cosa positiva en donde se integran los seres humanos, los animales, las plantas, una amistad, la alianza, la paz, etc.; es decir, no se habla de la muerte de una tempestad sino de un bello día. Simbólicamente tiene el aspecto de la destrucción de la existencia, indica que desaparece ineluctablemente la evolución de las cosas. También introduce a los mundos desconocidos: el Infierno y el Paraíso; es revelación e introducción. La muerte abre el acceso a una vida nueva, en este sentido tiene un valor psicológico, es decir, delibera entre las fuerzas negativas y las regresivas, desmaterializa y libera las fuerzas ascensionales del espíritu. Es hija de la noche y hermana del sol, posee como su madre y su hermano el poder de regenerar (:650-51). [Deliberadamente me detengo en este punto de la interpretación simbólica de la muerte –a pesar de la gran cantidad de matices en los significados de diversas épocas y desde diferentes puntos de vista–, pues creo que en estas últimas líneas se puede lograr un paralelismo entre la muerte en el sentido de liberación y el tratamiento que Sor Juana ofrece del concepto 'muerte' como regeneración, o aún mejor, como liberación del espíritu a lo largo del poema *Primero Sueño* y, desde luego, en el pasaje citado: vs. 173-182].

⁷⁶ En el v. 175, “cobarde embiste y vence perezoso”, se descubren las *antítesis* en las cuales se manejan oposiciones que producen delicados contrastes estilísticos; las imágenes que recrea el pasaje son, además, voluntariamente expuestas a la dilucidación del lector pues se convierten en *paradojas* puesto que el primer hemistiquio demuestra la oposición en tanto que el segundo, la refuerza. Los acentos producen armonía rítmica *cobárdembisteivénceperezóso* en tanto que el diptongo *tei* funciona en la línea versal como una brevísima pausa de reflexión frente al inordinado caos de acciones: siendo cobarde, vence; embiste pero es perezoso. La *metonimia* de los vs. 177-179: en donde “cayado humilde” es equivalente a hombre pobre, en tanto que “cetro altivo” corresponde al poder, a la riqueza, permite reconocer la igualdad del sueño que no distingue aspectos sociales o económicos del ser humano resaltando, de esta manera la problemática de todos los tiempos. En los vs. 181-182 se encuentra de nuevo una *paradoja* con la que se descubre el nivel de exigencia de la situación en la que no se perdona a nadie. A partir del v. 184 se establecen *comparaciones* que permiten disfrutar la expansión semántica.

Castro (:34), asegura que han cedido [los miembros corporales y los sentidos] a la imagen opuesta de la vida: el sueño (de gran similitud con la muerte) que, armándose poco a poco, acomete como un cobarde y vence perezosamente, es decir, con las armas de la somnolencia. El realce rítmico de *cobárde* facilita el flujo de la primera porción del verso, en tanto que los realces de *vénce* y *perezóso* lo frenan en la segunda, tal como lo exige el sentido. Sor Juana elude los nombres cotidianos porque en este caso serían ineficaces para establecer la oposición que le interesa. En cambio, al aislar los símbolos del pastor y del soberano, asegura la

antítesis, puesto que las parejas de atributos se excluyen mutuamente: cayado y cetro, sayal y púrpura. Empleando este recurso en la estética dual, Sor Juana vigoriza la idea de la omnipresencia del sueño. Su victoria no conoce límites ni privilegios: vence por igual al pastor humilde que al orgulloso soberano, pues su nivel, capaz en todo y por todo, mide a las personas en igualdad de condiciones: ninguna queda exenta de su dominio (:34); idea compartida por Pfandl [a:199 y b:25], para quien el sueño no conoce diferencia entre el Papa y el rústico habitante de la cabaña y que con igual vara mide el paño burdo que el brocado; de la misma manera lo es para Ricard (:26), quien menciona que Morfeo desconoce la desigualdad entre los hombres; así como en Sabat y Rivers (:721), para quienes el nivel rasero, poderoso en todo [del sueño] no gradúa por exenta (exime) [sic] a ninguna persona; idea compartida por Méndez Plancarte (:13)

Chávez (:64), a pesar de ceder al sueño, Sor Juana soñaba que se observaba a sí misma y, en su sueño, tenía que explicarse la nueva condición en que sentía en su cuerpo el alma. En cambio, en González (:33), todos caen bajo el poder del sueño, lo mismo los grandes que los humildes; para este crítico, la muerte y el sueño son nuestro punto de partida y nuestro término obligado. La muerte nos espera, pero el sueño nos brinda un reposo pasajero.

Sábat Mercadé (:174-75), señala que el sueño, reparador de las fatigas del día, es comparado a la idea de Fray Luis, quien no se refiere al amor. En el sueño de Fray Luis [en *Noche serena*], mientras el hombre duerme, o vive inconsciente, sigue participando de la vida fisiológicamente pero no se ocupa entonces de su fin trascendental, –“de su suerte no cuidando”–, mientras las estrellas cuentan las horas que le acercan irremisiblemente a la muerte. Perdemos esas horas de inconsciencia que pertenecen a nuestro vivir sin hacer nada por nuestras almas, sin prepararnos para la eternidad; y cuando llegue la muerte, será ya tarde para ello.

Cultismos: Lowe señala: 'armado', 'cobarde', "armas", 'cetro', 'sayal', 'púrpura'; mientras que Perelmuter: 'ceder' (cediendo, h. 1580, Corominas); 'retrato' (1570; del it. *ritratto*, Corominas; Gorog lo documenta h. 1444; para Kossof es italianismo pero no cultismo); 'contrario' (sust. 1220-50, Corominas); 'embiste' (tomado probablemente del italiano *investire*, BDE, Corominas; para *Aut.* viene del latino *Impetere*, mudando la p en b, documentada en el s. XVII); 'humilde' (dos veces en el v. 187; h. 1400, Corominas); 'cetro' (1220-50, Corominas); 'distintivo' (sust., s. f. en Corominas; falta en el *Tesoro. Aut.*, trae el mismo significado del *PS*, s. XVII); 'púrpura' (1220-50, Corominas); 'discernir' (discierna, 2º. cuarto s. XV, Corominas); 'graduar' (gradúa, 1495, Corominas, derivado culto de *gradus*); 'persona' (-s, 1220-50, Corominas). [Es de extrañar que Perelmuter no registrara 'arma' y 'armar' como cultismos pues aparecen en Corominas, del latín ARMA y ARMARE, cuya primera documentación (de 'armar') se da en el *Cid*].

⁷⁷ En este pasaje se continúa con la dicotomía que producen las oposiciones (*tiara altiva / junco humilde*) de la antítesis que son controladas por la metonimia del sueño (Morfeo), es decir, la existencia de las dualidades se debe a la composición trazada por la imagen y la representación del sueño como absoluto dominador de la vida.

Castro (:35), señala que todas las personas, desde la que lleva la tiara altiva, hasta la que vive en una choza de paja, desde la que vive en un palacio que dora el ondeante Danubio, hasta la que habita en humilde

cobertizo de juncos, y siempre con igual vara, Morfeo (ciertamente imagen poderosa de la muerte), mide por parejo al que porta modesto sayal que al que viste elegante brocado; idea similar a la de Méndez Plancarte (:13-15), para quien la alusión de “soberana”, se remite al Papa, desde cuya tiara suprema se forman tres coronas; Sabat y Rivers (:721), comparten la misma idea; así como Trabulse (:XXVII) y Xirau (:146). Ricard (:26), sostiene que los miembros abrigados reposan y los sentidos quedan como suspendidos; así como la Muerte, el dios Morfeo desconoce la desigualdad entre los humanos, desde el Papa y el soberano, hasta el más humilde campesino. Álvarez de Lugo (:126-137), complementa la paráfrasis de la “soberana tiara” señalando que el tropo aquí significa la cabeza visible de la Iglesia, y a quien forman tres diversas coronas antes de ser adorno pontificio, ya que lo fue de las cabezas de los reyes de Persia (v. Ovidio, *Metamorfoses, fábula 5*, haciendo mención de Midas, rey de Frigia); el Danubio, caudaloso río –el mayor de Europa–, besa con labios cristalinos la corte de Viena [en este punto, el crítico –Álvarez de Lugo– se confunde y propone “adora” en vez de “dora” pues para él es falta de sentido]; posteriormente cita a Séneca en el pasaje relacionado con el hecho de hacer iguales al rey y al pobre humilde mientras duermen.

Catalá (:428), asegura que se nos presenta un aspecto que a todos iguala: el sueño y la muerte, ya que es peculiar tanto al más alto como al más bajo desde Cristo –“quien tres forman corona”, alegoría de Cristo– y cita: *He was crowned with three costly crowns, the one of Iron, the other of Silver, and the third of pure Gold. The saw in his right hand a Scepter with Seven Stars, all which gave a gold Splendour ... (Trismonia, 1598, cit. por Jung en “Mysterium Coniunctionis” apud Collected Works, New York:Pantheon Books, 1963, XIV, pp. 331-32)*; Catalá continúa su disertación sobre la comparación con el más pobre.

Gaos (:55), considera que Morfeo representa la muerte; para este crítico el contrario de la vida es Morfeo [sin embargo, considero que es uno de sus opuestos pero no necesariamente contrario puesto que la relación de oposición se maneja semánticamente con cualquier otro monema que no sea él mismo; es decir, el contrario sería el antónimo, en este caso, la vida, mas no el sueño].

Sabat de Rivers (:189), discurre sobre el sueño como “homicida” porque nos procura la muerte, y la lección que se desprende de esa muerte provisional debe prepararnos para un mejor vivir (aceptado como realidad efectiva) en vistas a una muerte definitiva. [Es entonces, pues, que el tema sueño-muerte ha sido tratado aquí sin ambigüedad respecto de la vida humana].

Cultismos: Lowe registra: 'imagen', 'Morfeo', 'brocado'; en tanto que Perelmuter señala: 'tiara' h. 1250, Corominas); 'Danubio' (s. f.); 'undoso' (falta en Corominas, pero registra “ondoso” = 1495; para Vilanova su uso es muy frecuente en la poesía española del s. XVI; *Aut.*, lo documenta a fines del XVII); 'morar' (h. 1140, semicultismo para Corominas); 'imagen' (1220-50, Corominas; “ymágenes” es latinismo puro para María Rosa Lida de Malkiel); 'Morfeo' (s. f.); 'brocado' (h. 1440; prob. del it. *broccato*, Corominas); 'efecto' (1438, Corominas).

⁷⁸ El alma es, para los herméticos (Pernety, *op. cit.*:49, DM-H), el magisterio perfecto al rojo, porque entonces es propiedad, es el fermento que anima la Piedra para hacer el Elixir. El alma conserva el cuerpo con un calor y un húmedo radical, que impiden la disolución de sus partes.

Para Chevalier y Gheerbrant (*op. cit.*:28-35, DS), la palabra alma evoca un poder invisible. es principio de vida, de organización, de acción, salvo fugaces apariciones, siempre es invisible y no se manifiesta por sus actos. Por su poder misterioso sugiere una fuerza sobrenatural, un espíritu, un centro energético; se concibe de manera diferente pero se acepta. Dependiendo de la creencia y la manera particular (antropológica, ética o religiosa) tiene distintos significados. Sostiene una cadena de símbolos. El principio vital: 'animus', es principio pensante y asiento de deseos y pasiones. corresponde al griego 'anemos' y al sánscrito 'anit'", que significa soplar; de valor intelectual y afectivo; de registro masculino; 'ánima': principio de la aspiración del aire y de su expiración; de registro femenino. Existen diferentes creencias del significado y de las potencialidades del alma como la reencarnación, la separación del cuerpo y la transgresión. El 'ánima', para Jung, contiene cuatro estados de desarrollo: el primero simbolizado por Eva, su lugar sobre un plano instintivo y biológico; el segundo, más elevado, conserva sus elementos sexuales; el tercero es representado por la Virgen María para quien el amor es el nivel espiritual; el cuarto es diseñado por la Sabiduría. Otra definición de Jung para el 'ánima' es el arquetipo. lo femenino, que juega un rol de gran importancia en el inconsciente del hombre. Si el 'ánima' es indicio femenino, el inconsciente del hombre; según Jung, el 'animus' es indicio masculino del inconsciente de la mujer, o aún, el 'ánima' es el componente de la psique del hombre y el 'animus' el componente masculino de la psique de la mujer.

El alma, para Platón y cuantos la conciben como una substancia completa y preexistente, estaría "encadenada" en el cuerpo y obstaculizada por él en sus operaciones intelectuales. Para Aristóteles y los filósofos escolásticos, el alma es forma sustancial del compuesto humano; y, lejos de verse impedida por la materia en su actividad natural, presupone el concurso de los sentidos... (Pascual Buxó, 1984:18). En una propuesta más ambiciosa y comprometida que justifica la ascensión del alma en su ya famoso "vuelo intelectual", Pascual Buxó (*op. cit.*, 19 *et seq.*) asegura que la parte del alma que llamamos mente y por la cual se conoce y piensa, no sólo se halla mezclada con el cuerpo, sino que siendo potencialmente idéntica a todos los objetos del pensamiento es actualmente todas las cosas que piensa (*apud Del alma*, III, 4).

En la mitología griega, psique es el nombre del alma (Grimal, *op. cit.*, 458).

⁷⁹ El alma efectúa acciones en el poema (en los vs. 192-209), da el día por gastado y lo califica en el oxímoron: *bien o mal*. Además de decidir si se encuentra separada de la muerte temporal de los *lánguidos miembros y de los oprimidos huesos*, desencadena diversas imágenes: la litote: el cuerpo siendo, *en sosegada calma, un cadáver con alma*, que funciona como elemento atenuador en la visión del lector quien no puede sustraerse al encanto seductor de la muerte; la prosopopeya, que al continuarse hiperboliza la imagen del sujeto-alma; la antítesis duplicada: *muerto a la vida y a la muerte vivo* inmersa en una paradoja cuyo embrujo procura en el lector el asombro de la angustiada existencia; la aliteración, en pares nominales *vital volante / arterial-concierto*, que logra acentuar y confirmar las imágenes evocadas; ofreciendo, finalmente, mediante la cadena hiponímica *muestras-pulsando-manifiesta-lento-bien-regulado-movimiento* que se establece a través del hiperónimo de la quietud, es decir, el sosiego de la realidad corporal frente al sueño procuran en el lector el cese de los movimientos corporales.

Dolores Bravo (:30), asegura que “en el verso 191 se inicia la acción del alma, atada al cuerpo por sus funciones vitales”-

Castro (:37), señala que el alma ha hecho una pausa en sus menesteres diarios externos en lo que se absorbe en tareas toscas y concretas y da así el día por bien o mal empleado; Méndez Plancarte (:15), llama a las actividades diarias: “sensitivas”; idea compartida por Ricard [b:26].

Cox Flynn (:359), sostiene que como el ojo que no puede contener el sol, el alma no puede contener el conocimiento cosmológico: *The soul has been raised to angelical heights. But as the human eye cannot contain the sun; so the soul or intellect, is not equal to this cosmological, intuitive task. The soul is put to rout.* [Más adelante justificará su postura con la idea de un alma que navega].

Lowe (:411), señala que el cuerpo humano se encuentra en un estado de suspensión, que parece muerto pero que los órganos vitales continúan sus funciones. [En algún momento (:416-17), esta crítica aludirá a la pirámide como representación mental: *The pyramid is a physical representation of the soul...* y será entonces cuando se refiera al extenso y profundo trabajo de Karl Vossler como la aspiración del hombre psíquica y espiritualmente].

Vossler [a:13-14], para quien éste es uno de los pasajes más importantes del poema, nos hace saber que si damos fe al pintor Miguel Cabrera y a su retrato de la poetisa, estaban colocadas en la celda del convento las obras del sabio alemán Athanasius Kircher, de quien Sor Juana conocía al menos el *Ars magna lucis et umbrae* y además la *Musurgia universalis*; algunos escritos egiptológicos y, probablemente, el *Iter extaticum caeleste*, aquel soñado viaje astronómico del P. Kircher, aunque quizá Sor Juana no leyera estas obras detenidamente. Más que sus ideas sobre sinestesia, armonía, colores, luz, perspectiva, pirámides y jeroglíficos, toda la mentalidad del P. Kircher podría haber actuado de manera incitante y seductora sobre nuestra poetisa. Para el gran hispanista y lingüista alemán, Karl Vossler, la agradable conciliación entre exactitud y entusiasmo debía ser algo reconfortante para el espíritu poéticamente conmovido de Sor Juana. Honda y pródiga disertación continúa en las disquisiciones del sorprendente hallazgo del crítico alemán en relación con la influencia *kircheriana* [recordemos la jocosa invención de Sor Juana del verbo *kirkerizar*].

Posteriormente, (Vossler, b:77-78), hace recordar obras de medicina antiguas y contemporáneas para la descripción que emplea Sor Juana del desarrollo psicofísico del sueño y sus visiones. Comenta, de manera contundente que junto a las obras de poetas, teólogos y místicos, se encuentran las obras de Galeno y del entonces célebre idealista y polígrafo A. Kircher. Tras una amplia disertación, el crítico alemán señala la trascendencia de las obras de Garcilaso con las anotaciones de Herrera, especialmente la *Égloga II*, vs. 90 y ss y 113 y ss, de gran influjo en el pasaje del alma de nuestro poema en estudio.

Luiselli (:165), asegura que en el v. 192, Sor Juana narra el inicio de la ascensión del alma, en cuyo trayecto invierte 100 versos describiendo sus tribulaciones por desprenderse del cuerpo y luchar por alcanzar el conocimiento. Esta crítica sintetiza, condensa, resume todo lo que resta del poema en el atribulado viaje del alma que comienza en el v. 292 y finaliza en el v. 832; según su postura, quinientos cuarenta versos son empleados por Sor Juana para narrar el ascenso, las luchas y zozobras del alma; los cuarenta y seis versos

siguientes describen el paulatino despertar del cuerpo; en el v. 887 da comienzo la llegada del día y con ochenta y tres versos triunfa el día como –señala– es el término de lo narrado (*id.*).

Paz [b:487], sostiene que el alma es inmortal y el sueño del cuerpo la aligera de su pesadumbre material; por otra parte, Pfandl [b:25], indica que en este momento el alma se encuentra libre de la dirección exterior del organismo; libre de su función directora, asegura Trabluse (:xxvii); de la misma manera para Sabat de Rivers [b:721], y para Sabat y Rivers (:134), quienes comparten la idea de la liberación del alma; para Rivers (:277), el alma queda sola [mas no libre], aislada de los sentidos corporales; Villegas (:245), también está de acuerdo con la idea de separación del alma; Xirau (:146), señala que el alma se encuentra aislada del mundo exterior.

Álvarez de Lugo (:137-143), indica que el alma tiene la cualidad de pasar de lo exterior a lo interior. Tras abundantes lucubraciones y largas disertaciones sobre el alma, con ejemplos de los latinos y los griegos, este crítico asegura que no es dable el apartarse las almas de los cuerpos entretanto que éstos duermen. El cuerpo está muerto a la vida durante el sueño porque el sueño se apodera de las operaciones naturales, es su vivir inútil, no tiene precio alguno; ni el mismo que vive, mientras duerme, llega a sentir que vive, llega a sentir que siente.

Transmutaciones del original placer de caer dormido son, según Schwartz (:478), los poderes imaginarios de la muerte, por los cuales en el poema cambia el cuerpo a un cadáver con alma, *mas alive when compared with real death*. Para este crítico, Sor Juana revela un neurótico deseo de muerte, básicamente el deseo de satisfacción oral seguido de sueño, miedos de muerte que son equivalentes a la ansiedad.

Cultismos: Lowe señala: 'alma'; Perelmuter: 'suspense' (-a, h. 1440, Corominas; s.v. pender); 'exterior' (adj., 1438, Corominas); 'material' (adj., 1220-50, Corominas).

⁸⁰ En la paradoja del verso bimembre (203) se maneja una relación de semejanza en la que se utilizan diferentes categorías gramaticales:

muerto/muerte.

vida/vivo;

como pares de la misma serie hiponímica.

El “reloj humano”, prosopopeya del corazón, objeto de vida (“vital volante”) en un movimiento regulado de las arterias, como un concierto, manifiesta lento pequeñas muestras en el pulso. Los hipérbatos dominan el paisaje, fragmentándolo y, al desatarse se renueva la imagen del retrato de la muerte, de la vida en pausados movimientos.

Castro (:37), asegura que [el alma] suministra desde lejos, aunque no separada del todo, el beneficio del calor nutritivo tanto a los miembros extenuados y agobiados por la muerte temporal como a los tranquilos huesos; así, Méndez Plancarte (:15), asegura que [el alma] les suministra a los sosegados y oprimidos huesos únicamente los dones del calor vegetativo; de la misma manera, Pfandl [a:199], sostiene que el alma proporciona a la lánguida estructura (miembros debilitados, en Pfandl [b:25]), sólo calor vegetativo; idea compartida por Ricard [b:26] y por Sabat Rivers (:721), así como por Xirau (:146), quien agrega que el alma

da a los miembros oprimidos una muerte pasajera. Por otra parte, Villegas (:245), menciona la importancia del cuerpo cuyas funciones vegetativas le hacían parecer estar vivo.

A partir de este momento, Catalá (:429), da inicio a la descripción del cuerpo humano en el sueño siguiendo las ideas del alquimista o médico Galeno, así como la autocreación del alma.

Leiva (:62), hace notar que se trata de una lucha continua entre Eros y Tanatos con la penetración de Eros en la conciencia que es puesto en movimiento por el recuerdo; creación y destrucción en un clima forjado por la poesía, en donde Sor Juana describe su propio, atribulado corazón.

Pascual Buxó [b:53-56], recuerda a Aristóteles en tanto que el sueño es “el encadenamiento o inmovilidad del principio sensible”, tal afección se debe a la evaporación del alimento por lo que después de la comida viene el sueño; al existir un nivel de humedad alto, obliga al cuerpo a ponerse pesado y lo hace dormir, después, al descender, expulsa el calor. Continúa este crítico con la cita aristotélica (*Del sueño y la vigilia*, III, 4), y señala que en ocasiones sucede la indigestión, resultado de la fatiga que produce una relajación del cuerpo; se pierde el conocimiento y la imaginación es la única que obra. Es de esta manera como, de acuerdo con Pascual Buxó, Sor Juana alude a la “templada hoguera del calor humano”, la cual enviaba al cerebro vapores de la digestión, siendo húmedos y claros, no impedían las funciones de la imaginación ni de la fantasía. Cita nuevamente a Aristóteles ahora en *De la memoria y la reminiscencia*, I, 6, para hablar de las imágenes que se imprimen en el alma y que son el resultado de una “especie de movimiento” que llamamos sensación grabada en la memoria como “impresiones”. Señala que los “simulacros” de las cosas son percibidos por la estimativa —o sentido común— para que la fantasía, aprovechándose de ese arsenal de “figuras” pueda tener alguna imagen mental semejante a los objetos percibidos pero sin materia (*Del alma*, III, 8). La vista, el más importante de los sentidos corporales hizo derivar, para Aristóteles, el nombre de fantasía de la palabra griega *faos* (“luz”) porque sin luz es imposible ver y para que la visión se actualice el ojo debe poseer luz propia semejante a una “lámpara” o “espejo animado”; de esta forma, las imágenes son perceptibles en la memoria, así, el alma “separada” en *El Sueño* de Sor Juana, contempla las “imágenes todas de las cosas” sin la intervención de ningún demiurgo, por medio del “pincel invisible de la fantasía”.

Sàbat Mercadé (:194), en un completo estudio del tema del sueño en la tradición poética, señala que Sor Juana recoge el recuerdo de la danza de la muerte y de las famosas coplas repitiendo la idea en varias formas; no contenta con decirnos solamente que el cuerpo está con sus sentidos suspendidos y “muerto a la vida”, nos da toda una relación poético-fisiológica de esta “no intervención” de los órganos principales del cuerpo humano en la aventura del sueño.

Álvarez de Lugo (:143), señala que aunque está como muerto el cuerpo, cuando duerme, no deja de estar vivo para pasto incesable de la muerte pues se halla viva la hoguera del natural calor que lo destruye. Todo lo que el cuerpo vive es pasto de la muerte hasta que se enfría en su nieve el vital fuego.

Cultismos: Lowe indica: 'lánguido'; mientras que Perelmuter: 'dispensar' (h. 1260, Corominas); 'remoto' (-a, 1444, Corominas, s.v. volver a mover); 'separar' [ignoro la razón por la cual esta crítica coloca la forma verbal como lema de “separada” que, siendo adjetivo, debería lematizarse como 'separado'; 1515, Corominas;

para Gorog, 1438]; 'temporal' (adj., 1220-50, Corominas; para *Aut.*, mediados del s. XVI); 'oprimir' [situación similar a "separada", puesto que la palabra que aparece en el poema es "opresos" por lo que el lema debería ser como adjetivo y no como verbo; por otra parte, aparece "opreso", según Perelmuter, s.f. de registro en Corominas; sin embargo, en la ed. de 1980, reimp. 1992, se encuentra 'opreso', documentada en 1454, (DCEEoC, *op. cit.*, 828)]; 'gaje' (del fr. *gage* 'prenda', en Corominas s. XV); 'vegetativo' (2º. cuarto del s. XV, Corominas).

⁸¹ Abreu [b:52], señala que los vivientes, en la quietud de su descanso se tornaban en un cadáver con alma; Castro (:37), asegura que, paradójicamente, el cuerpo es un cadáver dotado con alma pues da el aspecto de muerto en atención a la vida y da el aspecto de vivo en relación con la muerte. De manera similar para Chávez (:64), se trata de morir a la vida a la que apenas débilmente pudiera responder y a la muerte, vivo, porque a ella aún no cedía; Méndez Plancarte (:15), por otra parte, comparte esta idea y señala que el cuerpo está muerto si comparamos su estado con el de la vida normal, aunque vivo si lo cotejamos con la muerte absoluta; así, para Ricard [b:26], manifiesta débilmente la vida gracias al pulso; idea compartida por Sabat y Rivers (:721); por Sabat de Rivers (:134) y por Trabulse (:XXVII); de la misma manera para Xirau (:147), quien señala que el cuerpo da señales de semi-muerte o de semi-vida.

Leiva (:63), indica que esto no es literatura, es vida acumulada, respiración poética de un ser agónico y existencial que halló en la poesía su alimento; asegura que en los versos siguientes se revelan la realidad de su ser físico y de su espíritu inmortal.

Sabat Mercadé (:194), manifiesta que el verso "muerto a la vida y a la muerte vivo", expresa perfectamente la ambigüedad que da origen al círculo sueño-muerte-vida.

Álvarez de Lugo (:144), señala que todo viviente es premisa de la amarga consecuencia con que la muerte concluye [este crítico cita Manilius: "Estamos muriendo desde que nacemos: el final amenaza desde el principio" (*vid.* fol. 33 vº, n. 15 en el vol. I (1619), p. 358)], así el cuerpo dormido es "un cadáver con alma".

Paradójicamente, el sueño, que trae placer, también se envuelve con la ansiedad de la comida y de la muerte; Schwartz (:479), quien asegura además, que el joven bebé se siente amenazado por la agresión de su propio *id-*, percibe hostilidad en el seno y le parece destructivo pues teme ser devorado por su propia muerte. Al principio del poema la poetisa revela su miedo a ser asfixiada y a la obscuridad. La repentina separación del mundo exterior involucra un temor de perder contacto con la vida y de sumirse en el seno del mundo intramaternal del sueño (llamado invitado de los símbolos del sueño maternal). Se repite el miedo de la niñez de ir a dormir o de ser enviado a dormir, la fantasía de estar vivo y no muerto, la cual significa estar despierto. El niño teme a los malos sueños, porque él tendrá hambre e insatisfacción. En el momento de la relajación que se encuentra entre saciarse en la niñez con el pecho y el subsecuente caer dormido, las huellas de la memoria le permiten sentirse contento frente al deseo de estar comiendo y ayudar a explicar la referencia de morir y dormir como un "cadáver con alma".

Cultismos: Lowe registra: 'cadáver'; Perelmuter, en cambio: 'calma' (1320-35, Corominas); 'cadáver' (1438, Corominas); 'seña' [Perelmuter marca únicamente la aparición de este término en el v. 449, se encuentra además en el v. 250; h. 1140, semicultismo para Corominas].

⁸² Abreu [b:52], maneja la idea de que los sentidos corporales quedaban suspendidos solamente; Castro (:37-38), en cambio, asegura que hay un indicio tardío de la vida en el reloj humano o corazón, rueda vital que sin manecillas da leves señales en los latidos lentos y cadenciosos de las arterias, de su movimiento perfectamente regulado; también Chávez (:64), comparte la idea del reloj (corazón), que sigue trabajando; así como Méndez Plancarte (:15), quien asegura que el cuerpo manifiesta señas del deseo de persistir en la vida con el vital "volante" o cuerda del reloj humano que es el corazón; idea compartida por Sabat y Rivers (:721) y por Xirau (:147), para quien el corazón es movido por la sangre de las arterias con su palpitar regulado y suave. Gaos (:55), por otra parte, señala que es el alma quien da al cuerpo animación.

González (:34), considera que la asociación de la vida y la muerte con el sueño es "típicamente azteca"; para este crítico, las manifestaciones físicas del sueño, rigurosamente consignadas, no dañan la gracia virginal de la inspiración.

Moldenhauer señala el v. 206 como de divergencias tipográficas comunes a Barcelona, 1693 [a y b], Madrid, 1715 y Madrid, 1725, frente a Sevilla, 1692: "sino/ /si no. [Al revisar las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla. 1692: "si no"; 1693 [a y b], Madrid, 1715 y Madrid, 1725: "sino"; por lo que es acertado el dato de Moldenhauer].

"Péndola del reloj humano", es para Pfandl [a:199]; péndulo que da signos débiles y desacompañados, para Pfandl [b:25]. Ricard [b:26], por otra parte, asegura que son el corazón y el pulmón quienes guardan el calor vital; idea similar es la de Sabat de Rivers (:134), quien indica que sólo las pulsaciones del corazón demuestran que no está realmente muerto el cuerpo, que permanece. Posteriormente señala –Sabat de Rivers (:135)–, que la metáfora del reloj tiene esta vez implicaciones más profundas puesto que durante mucho tiempo ha sido el mecanismo más ingenioso que ha inventado el hombre; con él, Sor Juana compara de una manera típicamente conceptista, el cuerpo humano, cuyo volante o cuerda osciladora es el corazón, exteriorizándose sus movimientos con pulsaciones arteriales y no con manecillas. La poetisa sustituye las manecillas con arterias, procedimiento que va más allá del concepto escolástico, muestra perfecta de cierta imaginación barroca, a la vez científica y poéticamente expresiva. Sabat de Rivers propone, finalmente, que tales modelos teóricos estaban en la base de la física clásica de Galileo y Newton, si no de la filosofía de Harvey; es un estilo de pensamiento y una estética al mismo tiempo.

El hecho de que el cuerpo no esté muerto lo manifiesta la arteria, para Álvarez de Lugo (:144-45), para quien la arteria es el volante del reloj humano. Cita a Senerto, quien sostiene que el corazón, miembro rey, distribuye espíritu y calor a todo el cuerpo por arcaduces de arterias. De manera similar, para Villegas (:245), las arterias latían armoniosamente.

Cultismos: Perelmuter señala: 'humano' (adj., fines del s. XII, Corominas); 'vital' (h. 1440, Corominas); 'volante' (s. XIV, Corominas); 'arterial' (1636, Corominas); 'pulsar' (pulsando, 1581, Corominas); 'manifestar'

(manifiesta, 1220-50, Corominas); 'lento' (med. s. XV, Corominas); 'regular' (verbo, regulado, princ. s. XVII Corominas; para Dámaso Alonso la fecha se adelanta a 1585 por su empleo en Góngora).

⁸³ La metonimia del inicio de este pasaje (*miembro rey*, v. 210) es acentuada por los elementos semánticos que la construyen: *respirante fuelle, musculoso, arcaduz blando*; a la vez que se establece un símil en la enunciación de *pulmón*, que reitera y confirma la imagen del corazón. Mediante metáforas de los órganos vitales se describe lo que sucede en el interior del organismo. Se emplean gerundios para hacer patente la continuidad de las acciones:

comprimiendo/dilatando;

en una cadenciosa musicalidad del verso bímembre (215).

Abreu [a:282] indica los cambios que existen en las ediciones antiguas respecto del término “comprimiendo” que Méndez Plancarte, en su reconocida edición, acepta. Según Abreu: 1692, 1715 y 1725: “componiendo” y 1693, “comprimiendo”; de la misma manera, Moldenhauer coloca como errores comunes a Sevilla y Madrid (1 y 2) este vocablo (:303). [En las ediciones que poseo, comparo: 1692, 1715 y 1725: “componiendo”; 1693 [a] y [b]: “comprimiendo”; aun cuando el dato de Abreu es incompleto por la falta de la primera ed. de 1693, su información es veraz; por otra parte, el dato es completo y veraz en Moldenhauer].

Abreu [b], señala que los principales órganos contribuían con regular movimiento a este sosegado concierto: el corazón impulsaba, manso, el vital volante de la sangre y manejaban los pulmones el blando arcaduz de sus vasos (:52). De manera similar, Anita Arroyo, señala que esta descripción satisfaría a cualquier hombre de ciencia (:96).

Castro (:40-41), explica que el corazón, miembro principalísimo y centro eficaz del vigor natural que vivifica el cuerpo, cuyas funciones las lleva a cabo con la cooperación de los pulmones –algo así como fuelles que recogen y arrojan el aire o imanes que lo atraen–, los cuales, con sus movimientos perfectamente isócronos, comprimiendo o dilatando la garganta (esa suerte de acueducto musculoso, espacioso y blando), hacen que en ella respire con estrépito el fresco ambiente que la rodea; la garganta, por su parte, lo devuelve caliente; de manera similar, González (:34), explica que la pequeña viscera palpitante –centro vital– y el pulmón, son imán poderoso para el oxígeno que entra en sus esponjosas cavidades y ya sea comprimiéndose o dilatándose, absorbe el aire fresco que luego sale “ya caliente”; esta idea es compartida por Pfandl [a:199 y b:25], quien asegura que el fuelle pulmonar atrae magnéticamente el aire que lleva el aliento animador al cuerpo y lo libera de sus viciadas emanaciones. De la misma manera Sabat y Rivers (:721), llaman “garganta” al “arcaduz blando”; idea compartida por Xirau (:147).

Sabat de Rivers (:135), señala las varias metáforas (fuelle, imán, arcaduz) que se combinan para explicar de la manera más adecuada el proceso respiratorio, que inhala el aire fresco y lo exhala calentado.

Sólo el pulso y el aliento son señales que distinguen al que yace en el lecho durmiendo del que en el féretro yace, para Álvarez de Lugo (:145-148). El pulmón, cual piedra igual al hierro atrae el aire por instantes, para moderación de aquellas llamas en el corazón se abrasa, lo refresca con el aire y hasta que llega

la respiración postrera no cesa su calor. Para este crítico, el “arcaduz blando” es la llamada por los médicos triquiarteria, o áspera arteria, vulgarmente es garguero, o caño de pulmón.

Schwartz (:479), indica que el corazón, ayudado por los pulmones, trae el aliento que salva la vida al cuerpo entero; de manera similar lo es para Trabulse (:XXVII).

Villegas (:245-46), asegura que los pulmones inspiraban aire fresco y devolvíanlo caliente, siendo así la respiración, pequeños robos del calor a nuestro cuerpo que se van sumando hasta que lo conducen a la muerte.

Cultismos: Lowe registra: 'blando'; Perelmuter, por su parte: 'centro' (1256-76, Corominas); 'espíritu' (-s, 1220-50, Corominas; para Kossoff es latinismo por la influencia de 'spīro gentil', s. XIII); 'asociar' (asociado, 1726, Corominas; “asociado” aparece s.f.; 'asociado' [en el *PS* permite adelantar la fecha de registro [en la consulta directa de Corominas observo que el registro de 'asociar' se ubica en 1263, de *associare* quizá por conducto del fr.; remite “asociado” a *Aut.*, sin embargo, en el contexto del poema aparece claramente como adjetivo]); 'respirante' (s.f.; “respirar” = 1220-50, semicultismo en Corominas; falta en *Aut.*); 'pulmón' (h. 1250, Corominas, *Aut.*, cita ejemplos del s. XVI); 'atractivo' (h. 1440, Corominas, s. v. traer); 'comprimir' (h. 1440, Corominas); 'dilatarse' (h. 1440, Corominas); 'musculoso' (h. 1580, Corominas); 'blando' (h. 1250, semicultismo en Corominas); 'circunscribir' (circumscribe, 1432-50, Corominas); 'impeler' (impele, h. 1440, Corominas; “impelido” en Herrera).

⁸⁴ La cadena semántica:

pulmones-corazón-sentidos-lengua,

se asocia a personajes como si fuera un gran teatro; algunos, con su silencio también participan contribuyendo en la defensa o en la réplica del calor necesario para el cuerpo. En tanto, se observa la impecable p a r a d o j a que permite descubrir el silencio: vs. 232-233, en donde la lengua no puede hablar y enmudece, situación con la que desmiente cualquier información.

Castro (:40-41), señala que en tanto que él [el autor no es claro, probablemente se refiere a los pulmones aunque el sujeto anterior singular es el corazón], mostrándose activo, al ser expulsado va menoscabando el calor natural del cuerpo. En cierta etapa se lamenta el menoscabo. Corazón y pulmones, que constituyen una excepción por lo que hacen al resto del cuerpo, eran fieles testigos de la actividad interior de éste; eran la garantía de su vida. No obstante, los sentidos, en silencio, daban muestras de lo contrario: procurando sólo su seguridad, se abstenían de replicar. Asimismo, la lengua, que, por su torpeza enmudecía, sin poder hablar contribuía también a desmentir el testimonio de aquéllos.

Lowe (:419), se refiere al “acento obstruccionista” del que habla Méndez Plancarte, en el verso 225: “que, repetido, no hay robo pequeño”. Mientras que para el crítico, Méndez Plancarte (:15-17), el corazón se venga de su expulsión robándonos cada vez un poco de nuestro calor natural y de nuestra vida: robos pequeños, que ahora ni siquiera sentimos, pero que nunca se recuperan y que vendrá algún tiempo en que los lloremos, pues no hay “robo pequeño” —o desdeñable y venial— cuando éste se repite muchas veces. Corazón y pulmones son testigos sin tacha pues aseguraban la persistencia de la vida; pero impugnaban esta

información (aunque con voces mudas y sin aducir otro alegato que su silencio), todos los sentidos callados e inoperantes; e igualmente la lengua por el hecho mismo de no poder hablar, también desmentía a aquéllos, reducida a torpe mudez; de manera similar señala Xirau (:147), que en cada exhalación parece que se perdiera algo de vida; así como en la apreciación de Luiselli (:182-184), quien afirma que la narración sorjuaniana de la actividad pulmonar, además de contener la detallada descripción del procedimiento físico, contiene una delicada reflexión filosófica: la vida se escapa en esos “pequeños robos al calor nativos” (*sic*, el poema dice: “nativo”). Para esta crítica, el tópico del tiempo que huye es aquí demasiado exquisito para ser barroco; la morosidad de los detalles, es manierista. Para Luiselli, de la fantasía, pasará a la muerte, la más auténtica de sus preocupaciones.

Moldenhauer (:304), asegura que el v. 220 tiene un problema de filiación: “haciendo altivo vs. haciendo activo”. [Al revisar las ediciones antiguas, encuentro: 1692, 1693 [a] y [b] y 1725: “haciendo activo”; 1715: “haciendo altivo”; por lo que el filólogo argentino acierta en su observación respecto de la diferencia de la edición de 1751 con las otras. Posteriormente, este crítico abundará en los errores de la edición de Madrid, 1715, considerándola como la menos cuidada].

Paz [b:487], se remite al trabajo de Gaos (v. referencia bibliográfica), en el que el historiador español hace gala de su erudición preguntándose si las artes mecánicas: corazón, volante del reloj humano; el pulmón, fuelle y la tráquea, arcaduz, son las máquinas animales de Descartes. Para Paz, es simple tradición literaria, aunque la afición de Sor Juana por estas metáforas es mayor que la de otros poetas, por lo que este crítico –Paz–, señala que la poetisa se encuentra más cerca de Marvell y Donne que de Góngora y Quevedo.

Ricard [b:26], indica que los sentidos quedan silenciosos y como a la defensiva; la lengua calla; de manera idéntica lo es para Trabulse (:XXVII).

Sabat y Rivers (:721-22), aseguran que el aire activamente venga la expulsión haciendo robos pequeños [aunque resulta poco congruente esta situación, pues robaría calor vital del cuerpo]; situación más aceptable en Sabat de Rivers [b:135], para quien el corazón y los pulmones dan indicios de vida, desmentidos por el silencio de los sentidos y de la lengua; así como en Schwartz (:479), quien aprecia que la lengua era insensible e inútil.

Álvarez de Lugo (:149-57), con esta paráfrasis concluye su intervención al efectuar su interpretación sobre el inicio del poema, recuerda a latinos y griegos en el arcaduz, el fuelle, el reloj vital, contempla la poesía de Sor Juana como una pieza de arte excepcional y de gran ingenio y señala que la sabia poetisa no quería que fueran las tinieblas más oscuras con que quiso dar a conocer a todos la claridad de sus versos.

Vossler (:78), interpreta como curiosa la inclinación y la forma de concebir y presentar los procesos fisiológicos a manera de litigio. El erudito alemán, señala que nuestra poetisa estaba ejercitada dialécticamente en las definiciones teológicas, dogmáticas, canónicas y jurídicas; el movimiento de las fuerzas naturales equivalía a un proceso que desafiaba la comparación con los ordenamientos, perturbaciones y conflictos de intereses de la convivencia humana. Recuerda nuevamente su retrato rodeada de tomos en

folio de derecho civil y canónico, de colecciones de Bulas pontificias, decretales y acuerdos conciliares, junto con libros de cirugía, farmacéutica y otras ramas de la medicina.

Cultismos: Lowe no indica cultismos en estos versos; Perelmuter señala: 'expulsión' (h. 1575, Corominas); 'activo' [existe un error en el núm. del verso, no es 229, como aparece en el inventario culto de Perelmuter, sino 220; h. 1335, Corominas]; 'nativo' (h. 1580, criticado como neologismo por Lope en La Dorotea; v. Corominas; s. v. nacer); 'recuperado' (-s. 1607, duplicado de "recobrar", Corominas, *Aut.* sin documentación); 'repetir' (repetido, 1444, Corominas); 'excepción' (1348, el *Tesoro* trae documentación de 1607. *Aut.* define el término en la acepción jurídica con que se emplea en el *PS*); 'testigo' (1148, por vía semiculta, Corominas); 'impugnar' (impugnaban, 2º cuarto s. XV, Corominas); 'información' (1394, Corominas); 'replicar' (princ. s. XVII, Corominas; Gorog adelanta la fecha a 1438).

⁸⁵ Nuevamente es la metonimia el tropo empleado por Sor Juana en este pasaje del poema: *científica oficina, cálida, pródida, despensera*, con cuyos atributos la adjetivación se nutre y ofrece diferentes imágenes de manera impecable. Todos los elementos que componen la cadena hiponímica: *natural cuadrante, alambicó, quilo, incesante, húmedo, substancia, fragua, hoguera, calor humano*, establecen un concierto de acordes diversos en la convergencia humoral, hiperónimo de la serie: *humores, estimativa, imaginativa, memoria, fantasía*; en tanto se esclarece el hipérbaton, la prosopopeya, la hipébole y el símil, apoyan un relato por demás sorprendente.

Abreu [a:282], señala: 1692, "centrífuga"; 1693, "científica"; 1715, "centrífuga"; 1725, "centrífuga" (:282). Moldenhauer coloca dentro de los errores comunes a Sevilla [1692], Madrid [1: 1715 y 2: 1725], frente a Barcelona [a y b, 1693]: "v. 235: centrífuga oficina // científica" (:304). [Moldenhauer se pregunta sobre el *Diccionario de la Academia*, pues su dato es el de Gili Gaya y no contiene el adjetivo 'centrífugo'. El DRAE (XIXa. ed., 1970; XXa. ed. 1984 y XXIa. ed., 1992), no registra el vocablo. En las ediciones antiguas encuentro: 1693 [a y b]: "científica"; 1692, 1715 y 1725: "centrífuga", por lo que Moldenhauer está en lo cierto y a Abreu [a] le falta el dato de Barcelona [b], 1693].

Abreu [b:52-53], le llama "centrífuga oficina", [como lo hicieron algunas ediciones, mas la edición crítica de Méndez Plancarte maneja "científica"]; *dispensera* equitativa, al estómago, que reparte con medida substancias para el renuevo del calor. "Centrífuga oficina", la llama también Chávez (:64), que silenciosa laboraba también aquella entraña, el estómago, "pródida dispensera", a la que en buena parte con razón atribuía en su sueño Sor Juana el calor humano generado por los alimentos; también para González (:35), se trata de "centrífuga oficina" del calor, el estómago que quema los manjares a modo de combustible, distribuye las calorías así logradas hasta los últimos extremos del cuerpo.

Castro (:44), señala que el estómago, esa fragua perfecta donde se produce todo el calor necesario, prevenido y cuidadoso, va distribuyendo a los miembros lo que requieren; celosísimo de su encargo, procura equitativamente a las partes más cercanas y más remotas. Para ello se vale de un instrumento exacto y natural que va registrando las cantidades que considera necesarias para cada cual, segregadas del quimo [*sic*] que su calor incesante obtuvo de los manjares o alimentos. Este comestible –intermediario misericordioso–,

pone su candorosa sustancia entre el humor primero del cuerpo y ese calor que consume todo; paráfrasis casi igual a la de Méndez Plancarte (:17), para quien el estómago procede como si tuviera cuidadosamente anotada la ración que a cada uno debe tocarle en la distribución del “quilo” que el incesante “calor natural” ha destilado de los alimentos; de la misma manera lo es para Trabulse (:XXVI); idea compartida por Sabat y Rivers (:722), quienes señalan que en el “cuadrante”. esquema natural y ajustado nota, anota, las cantidades que considera le toca a cada cual; también comparte esta idea Xirau (:147).

Sabat de Rivers [b:135], indica que el estómago se nos presenta, en suma, como un centrífico de alimentación y de calefacción, por lo que es difícil imaginárselo en términos poéticos más «actuales» y científicamente exactos. Mientras que Schwartz (:479), señala que el aparato digestivo cambia comida en energía para las partes del cuerpo y provee “quilo”, un blanco e “inocente” líquido, para satisfacer el apetito voraz del sistema.

Vossler (:78), comenta respecto de las observaciones especulativas que Sor Juana hacía hasta frente al homo culinario y nos remite a la famosa Carta Respuesta a Sor Filotea (*O. C., op. cit., 44*).

Cultismos: Perelmutter registra: 'competente' (princ. s. XV, Corominas); 'científico' (-a, s. XIV, Corominas); 'oficina' (h. 1600, Corominas; *Aut.* lo documenta en el s. XVII); 'próvido' (-a, s. XVIII, Corominas; Dámaso Alonso lo registra en el *Diccionario de Palet* de 1604 y *Aut.* en 1590); 'avaro' (-a, princ. s. XV, Corominas); 'diligente' (1386, Corominas); 'preferir' (prefiere, 1490, Corominas); 'natural' (h. 1140, Corominas); 'cantidad' (-es, h. 1250, “cantidad” para Corominas); 'notar' (h. 1140, Corominas); 'quilo' (s.f. en Corominas, *Aut.* trae s. v. chylo, ejemplos de Fray Luis de Granada, h. 1580); 'incesante' (s.f. en Corominas, *Aut.* lo documenta en el s. XVII); 'medianero' (1220-50, vocablo semiculto para Corominas); 'húmedo' (sust., así como en el v. 846, 1288, Corominas); 'interponer' (fines s. XVI, Corominas); 'inocente' (1220-50, Corominas); 'sustancia' (1220-50, “sustancia”, Corominas).

⁸⁶ Vulcano (Grimal, *op. cit., pass.*), es una divinidad romana que contaba con un flamen y una fiesta, la Volcanalia. En las fiestas de Vulcano era costumbre arrojar al fuego pececitos y, a veces, otros animales. Se creía que estas ofrendas representaban vidas humanas, para cuya conservación dichos animales eran ofrecidos al dios. [Me llama la atención que Sor Juana no empleara a Hefesto, hijo de Zeus y Hera, dios del fuego, o a Faetonte, hijo del Sol en lugar de este dios romano, puesto que en los otros mitologemas prefiere los que dieron origen tanto egipcios (Harpócrates, Nictimene), como griegos (las Mineidas, Acteón)].

Para Pernety (*op. cit.*), Vulcano es hijo de Júpiter y de Juno, apenas vio la luz del día su padre lo arrojó del cielo a la tierra por encontrarlo demasiado feo y deforme. Vulcano cayó al mar, donde Tetis [se tratará de Themis o Thetis, en el *Primero Sueño*, más adelante]. la de los pies de plata, hija del viejo Nereo. lo recogió, confiando su educación a sus hermanas (*apud* Homero). Casó con Venus o con una de las Gracias. Cicerón se refiere a muchos Vulcanos. Los griegos consideraban a Vulcano como el dios de los Herreros, siendo herrero él mismo, esta idea es de Diodoro de Sicilia [probablemente es la fuente original para Sor Juana]. Todas las obras de este dios eran obras maestras. Los egipcios lo honraron con un mayor sentimiento de magnificencia y dignidad. Ha sido dios para quienes trabajan los metales, él es el fuego mismo que se forma en las entrañas

substancias para el renuevo del calor. “Centrífica oficina”, la llama también Chávez (:64), que silenciosa laboraba también aquella entraña, el estómago, “próvida despensera”, a la que en buena parte con razón atribuía en su sueño Sor Juana el calor humano generado por los alimentos; también para González (:35), se trata de “centrífica oficina” del calor, el estómago que quema los manjares a modo de combustible, distribuye las calorías así logradas hasta los últimos extremos del cuerpo.

Castro (:44), señala que el estómago, esa fragua perfecta donde se produce todo el calor necesario, prevenido y cuidadoso, va distribuyendo a los miembros lo que requieren; celosísimo de su encargo, procura equitativamente a las partes más cercanas y más remotas. Para ello se vale de un instrumento exacto y natural que va registrando las cantidades que considera necesarias para cada cual, segregadas del quimo [*sic*] que su calor incesante obtuvo de los manjares o alimentos. Este comestible –intermediario misericordioso–, pone su candorosa sustancia entre el humor primero del cuerpo y ese calor que consume todo; paráfrasis casi igual a la de Méndez Plancarte (:17), para quien el estómago procede como si tuviera cuidadosamente anotada la ración que a cada uno debe tocarle en la distribución del “quilo” que el incesante “calor natural” ha destilado de los alimentos; de la misma manera lo es para Trabulse (:XXVI); idea compartida por Sabat y Rivers (:722), quienes señalan que en el “cuadrante”, esquema natural y ajustado nota, anota, las cantidades que considera le toca a cada cual; también comparte esta idea Xirau (:147).

Sabat de Rivers [b:135], indica que el estómago se nos presenta, en suma, como un centrífico de alimentación y de calefacción, por lo que es difícil imaginármolo en términos poéticos más «actuales» y científicamente exactos. Mientras que Schwartz (:479), señala que el aparato digestivo cambia comida en energía para las partes del cuerpo y provee “quilo”, un blanco e “inocente” líquido, para satisfacer el apetito voraz del sistema.

Vossler (:78), comenta respecto de las observaciones especulativas que Sor Juana hacía hasta frente al horno culinario y nos remite a la famosa Carta Respuesta a Sor Filotea (*O. C., op. cit., 44*).

Cultismos: *Perelmuter* registra: 'competente' (princ. s. XV, Corominas); 'científico' (-a, s. XIV, Corominas); 'oficina' (h. 1600, Corominas; *Aut.* lo documenta en el s. XVII); 'próvido' (-a, s. XVIII, Corominas; Dámaso Alonso lo registra en el *Diccionario de Palet* de 1604 y *Aut.* en 1590); 'avaro' (-a, princ. s. XV, Corominas); 'diligente' (1386, Corominas); 'preferir' (prefiere, 1490, Corominas); 'natural' (h. 1140, Corominas); 'cantidad' (-es, h. 1250, “cantidad” para Corominas); 'notar' (h. 1140, Corominas); 'quilo' (s.f. en Corominas, *Aut.* trae s. v. chylo, ejemplos de Fray Luis de Granada, h. 1580); 'incesante' (s.f. en Corominas, *Aut.* lo documenta en el s. XVII); 'medianero' (1220-50, vocablo semiculto para Corominas); 'húmedo' (sust., así como en el v. 846, 1288, Corominas); 'interponer' (fines s. XVI, Corominas); 'inocente' (1220-50, Corominas); 'substancia' (1220-50, “sustancia”, Corominas).

⁸⁶ Vulcano (Grimal, *op. cit., pass.*), es una divinidad romana que contaba con un flamen y una fiesta, la Volcanalia. En las fiestas de Vulcano era costumbre arrojar al fuego pececitos y, a veces, otros animales. Se creía que estas ofrendas representaban vidas humanas, para cuya conservación dichos animales eran ofrecidos

al dios. [Me llama la atención que Sor Juana no empleara a Hefesto, hijo de Zeus y Hera, dios del fuego, o a Faetonte, hijo del Sol en lugar de este dios romano, puesto que en los otros mitologemas prefiere los que dieron origen tanto egipcios (Harpócrates, Nictimene), como griegos (las Mineidas, Acteón)].

Para Pernety (*op. cit.*), Vulcano es hijo de Júpiter y de Juno, apenas vio la luz del día su padre lo arrojó del cielo a la tierra por encontrarlo demasiado feo y deforme. Vulcano cayó al mar, donde Tetis [se tratará de Themis o Thetis, en el *Primero Sueño*, más adelante], la de los pies de plata, hija del viejo Nereo, lo recogió, confiando su educación a sus hermanas (*apud* Homero). Casó con Venus o con una de las Gracias. Cicerón se refiere a muchos Vulcanos. Los griegos consideraban a Vulcano como el dios de los Herreros, siendo herrero él mismo, esta idea es de Diodoro de Sicilia [probablemente es la fuente original para Sor Juana]. Todas las obras de este dios eran obras maestras. Los egipcios lo honraron con un mayor sentimiento de magnificencia y dignidad. Ha sido dios para quienes trabajan los metales, él es el fuego mismo que se forma en las entrañas de la tierra. Vulcano es el fuego de los filósofos herméticos, Hermes y los egipcios lo amaban con veneración (*íd.*, 539-540).

⁸⁷ Paracelso no quería que se dijese de un hombre que es sanguíneo, o melancólico, o flemático, porque todo hombre es sanguíneo, melancólico y flemático al mismo tiempo; quería que se llamase a la bilis, Azufre rojo, a la flema Azufre blanco impregnado de sales y a la melancolía, Mercurio (Pernety, *op. cit.*, 232). Melancolía significa la putrefacción de la materia; los filósofos también llaman a esta operación, calcinación, incineración, pregnación. Se ha dado este nombre a la materia del negro sin duda porque este color tiene algo de triste y porque el humor del cuerpo humano llamado melancolía, está considerado como una bilis negra y recocida, causa de los vapores tristes y lúgubres (*íd.*, 322). Al mencionar el “húmedo” y la “inocente substancia” del “quilo” (§ anterior, n. 85), tal vez Sor Juana se refiera a la sangre como alegoría del húmedo radical de los metales (*íd.*, 463-464). En la antigüedad se consideraba la sangre como morada del alma y de la fuerza vital; su significado simbólico está emparentado con el del fuego y el del sol (Murga, *Diccionario Rioduero*, Símbolos, 195).

En lo que respecta al cuarto humor, la cólera, los filósofos herméticos dicen que es necesario tener cuidado de no empujar demasiado a Vulcano, de no irritar a Mercurio, cuya cólera es muy de temer por el artista, pudiendo romper las puertas de su prisión y huir sin la esperanza de atraparlo de nuevo. No hay que atizar demasiado el fuego pues Mercurio o los espíritus vitales de la materia romperían el vaso. Se le ha llamado también cólera a la materia llevada al color anaranjado (Pernety, *op. cit.*, 111-12).

Para nuestra poetisa son cuatro humores, pero tan claros que son vapores, no tienen la densidad de la bilis o la sangre, son húmedos y no empañan las imágenes sensoriales: la estimativa, la imaginativa, la memoria y la fantasía.

⁸⁸ Piedad / arrogancia, par opuesto que se encuentra en una relación de enfrentamiento y complementariedad; el bimembre:

merecido castigo, aunque se excuse,
permite relacionar otro par de contrarios:
castigo / excusa,
aunque sin justificación puesto que uno no es opuesto del otro semánticamente.
Otra relación en oposición pero ahora gradual, se encuentra en
hoguera / calor.

Una enumeración, la de los cuatro humores y sus actividades, refuerza la metáfora de los vapores húmedos que el estómago enviaba al cerebro sin empañar los simulacros de la estimativa.

Abreu [a:283], indica para el v. 258, la referencia a la antigua clasificación de las facultades del hombre y cita a Raimundo Lulio en el *Libro del Ascenso y Descenso del Entendimiento*, capítulo “De la Sustancia y Accidente del Hombre”, en el que se lee que hay en el hombre cinco sustancias: elementativa, vegetativa, sensitiva, imaginativa y racionativa.

Y al unisono todos, señala Abreu [b:53], enviaban al cerebro los claros espíritus de los atemperados cuatro humores. Con esta cálida ganancia, se engrosaban los alientos de la facultad imaginativa y se agitaba el apetito de la fantasía. De manera similar, Anita Arroyo (:96), hace ver que la escrutadora Juana sienta esa base anatómica y fisiológica que sitúa la vida humoral y sensorial.

Castro (:44), asegura que las consecuencias de la acción [del estómago], no se hacen esperar: paga caro el exponerse imprudentemente al enemigo voraz, ya sea que lo guíe la piedad o la misma arrogancia. Ese es el castigo que merece. Así, pues, el estómago puede concebirse si no precisamente como la fragua de Vulcano, sí como una moderada hoguera que se encarga de enviar al cerebro el vapor fluido y ligero de los cuatro humores ya suavizados: la sangre, la flema, la cólera y la melancolía. Tan sutiles eran que no sólo no oscurecían las especies otorgadas por la estimativa a la imaginativa, sino que también daban pábulo a la fantasía para formar imágenes de índole diversa. Y conste que la imaginativa, para asegurar por completo su cuidado, las confiaba más depuradas a la memoria, quien las había grabado firmemente y las había guardado con la mayor diligencia; de manera similar Méndez Plancarte (:19), señala que los vapores de tan claros, dejaban desahogo a la “fantasía” para sus nuevas creaciones; idea compartida por Sabat y Rivers (:722); así como por Villegas (:246), para quien se trata del más “zoológico” de nuestros órganos e insiste en el carácter de fantasía nocturna, la del sueño, como conocimiento universal y como afán de identificarse con Dios; de manera similar lo es para Xirau (:147), quien agrega que en la fantasía se crean nuevas ideas, sueños y ensueños.

Schwartz (:480), indica que para quien las asociaciones de comida y sueño son fenómenos comunes en la literatura psiquiátrica; el paciente, como un bebé insatisfecho, desea comer mientras duerme. Es algo similar al “nirvana”. Schwartz cita a Simmel, para quien el interés oculto es el de la comida, seguido del tracto digestivo, el cual suministra un tipo de indicación topográfica, como un mapa de carreteras, de la agresiva acción libidinal. Chávez (:65), por otra parte, señala que Sor Juana soñaba que los “espíritus vitales” partían sin cesar

de su centro vivo, el corazón y que los humores atemperados y el quilo se vertían en la sangre llegando al cerebro sin empañar las imágenes que eran información recibida para la fantasía.

Gaos (:55), indica que el estómago envía al cerebro vapores tan claros, que no sólo no impiden la actividad de la imaginación, sino que, por el contrario, la estimulan. Mientras que González (:35), maneja la idea de que los vapores no empañan ni destruyen las téticas creaturas de la imaginación. La elipsis y el hipérbaton sirven para cubrir con un velo de gracia y de misterio el rudo racionalismo del poema por lo que es revolucionario. González asegura que cuando Sor Juana busca a la divinidad se aproxima a la concepción platónica; el sueño es presentado como producto fisiológico, creación del funcionamiento incontrolado de los órganos del hombre que ha pasado de la vigilia al mundo onírico. El único signo de vida es la función monorrítmica de la respiración, mientras aflora la fantasmagoría que frecuenta los abismos interiores, más tenebrosos que la noche porque no les alcanza la luz de la conciencia.

El estómago envía “espíritus vitales” al cerebro, el cual estimula la imaginación, según Lowe (:411). La imaginación, como por encanto, formulará concretas y abstractas imágenes que se revelan al alma. El alma, liberada de las cadenas del cuerpo por el sueño, contempla su propia belleza y poder y lamenta la prisión del cuerpo.

Luiselli (:184-86), comenta que Galeno se refiere a los “vapores fríos” que suben del estómago a la cabeza; para esta crítica la actividad de la fantasía es proveniente de los humores por lo que se producen simulacros (:184-85); por otra parte, compara los versos de Sor Juana con los de Garcilaso y Herrera y privilegia los conocimientos fisiológicos de la monja respecto de los poetas citados.

Moldenhauer (:303-4), manifiesta la existencia de problemas para efectuar la filiación en el v. 252: diferencia de Barcelona [a y b] con las demás ediciones en “sino // si no”; así como en el v. 258: “estimava // estimativa”; diferencia de las ediciones de Madrid frente a las demás en el v. 257: “empeñaba // empañaba”. [En las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692: “si no”, “empañaba”, “estimativa”; Barcelona, 1693 [a]: “sino”, “empañaba”, “estimava”; Barcelona, 1693 [b]: “sino”, “empañaba”, “estimativa”; Madrid, 1715: “sino”, “empeñaba”, “estimativa”; Madrid, 1725: “sino”, “empeñaba”, “estimativa”. En relación con “sino”, la diferencia se encuentra en la primera edición (Sevilla 1692); en relación con “estimativa”, la diferencia está en Barcelona [a] y Sevilla respecto de las demás; y, en efecto, las ediciones de Madrid (1715, 1725) aparecen diferencias (empeñaba), frente a las demás (empañaba). Es por eso, quizá que el padre Méndez Plancarte se decidió por lo que dictaba la mayoría].

Pascual Buxó (:56), en su *Discurso...*, comenta sobre el hecho de experimentar nuevas emociones gracias a la memoria; cuando dormimos percibimos una suerte de imágenes que la fantasía mueve y ordena, aunque quizá de un modo más confuso que en la vigilia, puesto que los ensueños son, al decir de Aristóteles, como “representaciones de los objetos en el agua”. Las imágenes que se presentan al alma durante el sueño, para Pascual Buxó (:58), pueden obrar efectos diferentes; se puede descubrir su carácter “fantástico” y entonces el alma las juzga de conformidad con su naturaleza imaginaria.

Paz [b:487-88]], asegura que Sor Juana no distingue enteramente en su poema la teoría de los humores y la de los espíritus vitales, mas se vale de estas teorías para pasar del cuerpo dormido al alma despierta. La combinación de los cuatro humores con los cuatro elementos (frío, húmedo, caliente, seco) forman la sangre, la bilis, la flema y la bilis negra o melancolía. La purificación de los humores [sic] pasa por un proceso hasta llegar al cerebro y de ahí a los “sentidos interiores”. Posteriormente el poeta –Paz– alude a la transformación de los vapores en espíritus vitales y que en el cerebro se convierten en espíritus animales. Este crítico cita la *Tercera parte del Concilio de Lluçeros* y a Donne. Mientras que en Paz [c:18], se asevera que los alimentos transformados en calor engendran las sensaciones que la fantasía transforma en imágenes. De manera similar lo es en Pfandl [a:199], quien asegura que las sensaciones por la fuerza de la estimativa pasan a la imaginativa, se transmiten a la memoria y, sin estorbo, la fantasía configura diversas imágenes; Pfandl [b:25] llama al estómago taller digestivo; “tibio habitáculo del calor humano”, señala Ricard (b:26). En tanto que en Rivers (:277), el estómago continúa alimentando con humores a las facultades del alma (:277).

Waldo Ross (:90), señala una división del poema –del v. 266 al v. 340– comparando los versos de Sor Juana con Sodasi, el poder de la perfección, la noche divina. Ésta es la tercera Maha-vidya, el crítico lo expone así: Sodasi, contrapunto femenino de la imagen del joven Sol se relaciona con el viaje del alma; el alma se concentra en sí misma y contempla dentro de ella la perfección del destello de Dios. Dios sería el joven Sol que ilumina el alma para conducirla a la perfección; Dios será tal vez un joven héroe que sufrirá más tarde un gran fracaso, una muerte y un largo viaje antes de alcanzar la aurora de su perfección. Simbólicamente, el alma sería fecunda y estaría anhelante de fecundación para ser madre al llegar la luz del nuevo sol. [Ésta es la manera como el crítico efectúa una paráfrasis paralela con el *PS* respecto de la literatura hindú].

Sabat de Rivers [b:135-36], efectúa el recuento: el cerebro, y no el corazón, es la sede del alma. La estimativa, sentido común, ha combinado los datos o especies de los cinco sentidos corporales para formar “simulacros” en la imaginativa; almacenados en la memoria son usados por la fantasía para formar nuevas combinaciones de imágenes. Era la imaginación o fantasía, para los escolásticos, lo que mediaba entre la sensación y el pensamiento.

Vossler (:78), en notas a los vs. 256 y 258, explica que la poetisa alude a los cuatro humores de la medicina hipocrática, conocidos por Sor Juana en las obras de Galeno: sangre, flema, bilis (humor seco) y atrabilis (húmedo). [En efecto, el húmedo radical (DRAE) es, en Medicina, entre los antiguos, humor linfático, dulce, sutil y balsámico, que se suponía dar a las fibras del cuerpo flexibilidad y elasticidad (XXIa. ed.:798). Más adelante señala el crítico alemán, Vossler, que Sor Juana hace una poética descripción de las funciones de las cuatro facultades de la sensibilidad interna a la manera de la psicología medieval: estimativa o cogitativa; imaginativa o *sensus communis*, memoria y fantasía.

Cultismos: en Lowe: “necia”, “fragua”, “Vulcano”, ‘vapor’, ‘fantasía’; mientras que en Perelmuter: ‘piedad’ (h. 1140, vocablo semiculto para Corominas; Menéndez Pidal y Vilanova lo consideran culto); ‘arrogancia’ (1438, para Corominas); ‘voraz’ (mediados del s. XV para Corominas); ‘necio’ (-a, 1220-50, Corominas); ‘exponer’ (1220-50, Corominas); ‘excusar’ (1076, vocablo semiculto para Corominas); ‘introducir’

(h. 1440, Corominas); 'Vulcano'; 'cerebro' (1251, Corominas); 'húmedo' (-s, como adj. se encuentra, además, en el v. 846; 1288, para Corominas; Dámaso Alonso registra "húmedo" en Góngora y Kossoff "úmido" en Herrera); 'claro' (Perelmuter no registra la ocurrencia del v. 255, ya anotada en los vs. 35 y 216); 'atemperar' (atemperados, princ. s. XVIII, Corominas, quien nos remite al *Diccionario de Cuervo*, donde aparece sin conexión con el antiguo atemperar. Falta en el *Tesoro* y en *Aut.*); 'humor' (-es, 1220-50; 'líquidos', 'humores del cuerpo humano', Corominas); 'simulacro' (-s, h. 1580, Corominas; en Paravicino aparece con la acepción de 'estatua de una divinidad', diferente al *PS*); 'estimativa' (sust., 1438, Corominas; en *Aut.*, 1534 en *El cortesano* de Boscán); 'imaginativa' (sust., 1438, Corominas; *Aut.*, lo define como potencia o facultad de imaginar; lo mismo que imaginación, primera documentación en Mena s. f.); 'custodia' (1220-50, Corominas); 'memoria' (1220-50, Corominas); 'tenaz' (1515, Corominas); 'fantasia' (1220-50, Corominas; en DCE, explica el origen italiano que le daba Juan de Valdés; Terlingen (cit. por DCE), le da acepción musical; para Kossoff es italianismo, s. XIII); 'diverso' (-as, 1220-50, Corominas).

⁸⁹ El empleo de los nombres Faro y Neptuno, refuerza la grandiosidad del pasaje por medio de la comparación que hace Sor Juana de la fantasía con el Faro de Alejandría. La estructura subyace a causa de una elipsis (*Y del modo que en tersa superficie, que de Faro cristalino portento...*) que, en una lectura podría tratarse de la presencia de una metonimia, la cual efectuaría un sentido diferente al texto, en otra interpretación, se podría manejar la existencia de una sinécdoque cuya afectación al texto se basa en el mismo término empleado con Faro, quien es el piloto de la nave en que regresaban a Esparta Helena y Menelao después de la guerra de Troya. Una serpiente lo mordió al salir de una isla del Nilo, ahora la isla lleva su nombre (Grimal, *op. cit.*, 193). Un faro es, sobre todo en la época paleocristiana, símbolo de la meta eterna que dirige el barco de la vida (*Rioduero, op. cit.*, 211). Por otra parte (*id.*, 160), 'nave' también es símbolo del viaje y de la travesía y, en consecuencia, de la vida. Para la iglesia católica representa los peligros del mundo; arquitectónicamente se emplea 'nave' para las construcciones de los templos. Es probable que Sor Juana utilizara toda esta caracterización para manejar la simbología de 'faro' en relación con el alma, con lo cual se trataría de una distinción onomasiológica, entendida ésta como la recuperación de sentido desde un mismo concepto con diversidad de significantes, puesto que la onomasiología *parte del concepto y estudia las designaciones, es decir, las relaciones que existen entre un concepto y varios significantes* (Baldinger, 1960; *apud* Heger, 1988:8).

Neptuno es hijo de Saturno y de Ops, hermano de Júpiter y de Plutón; de esta manera, la poetisa hace intervenir una gran parte de la más importante genealogía del panteón mitológico. Estos tres hermanos, después de haber expulsado a su padre del cielo, se dividieron entre ellos el imperio del universo. Júpiter obtuvo el cielo, Neptuno las aguas y Plutón la tierra o los infiernos. Neptuno se transformaba para seducir a sus hijas. Se trata de un dios vengativo que manda inundaciones. Fue vencido por Minerva para dar su nombre a la ciudad de Atenas (Pernety, *op. cit.*, 361-62). Para Grimal (*op. cit.*, 377), Neptuno es el dios romano identificado con Poseidón, cuyo nombre es de mitología oscura; es el dios del elemento húmedo. Su aparición

en el *PS* se debe, probablemente, a la grandiosidad de su imperio, los mares, uno de los temas principales del poema (v. Campo semántico de la navegación, Arroyo, 1993).

⁹⁰ En este pasaje se observa que el primer verso (*Y del modo*) no es tal. Siguiendo la prestigiada edición del padre Méndez Plancarte –y por ende las interpretaciones de casi todos los críticos, excepto Ermilo Abreu quien, al considerarlo un verso autónomo, extiende su edición a 976 versos–; las ediciones antiguas contienen este semiverso dentro del anterior (266: *imágenes diversas; y del modo*). Supongo que el criterio en el que se han basado todos los críticos para mantener esta postura se debe al efecto de sentido debido a la contigüidad sintáctica, el cual se altera sustancialmente dejando el hemistiquio donde le corresponde. Para no nulificar la postura de la mayoría de las interpretaciones anteriores, mantendré la numeración de los versos siguientes como lo han hecho Méndez Plancarte y sus seguidores, aun cuando en trabajos anteriores (Arroyo, 1993 y 1994), lo he considerado como otro verso pues ocupa una línea, por lo que propongo, al igual que Abreu, la conveniencia de mantener el verso como se encuentra en las ediciones antiguas.

Abreu [a:284], hace notar las diferencias de las ediciones antiguas respecto de “vían” en el v. 269; 1692, “vian”; 1715, “veían”; 1725, “vian”; y señala que la variante de 1715 no es de aceptarse porque descompone el ritmo del verso. El planteamiento de Moldenhauer (:304), es el mismo, considera como errata la primera edición de Madrid. [En las copias de las ediciones antiguas que poseo, observo y afirmo las declaraciones de ambos críticos: Sevilla (1692), Barcelona (a y b, 1693) y Madrid (1725): “vian”; Madrid (1715): “veían”].

Anita Arroyo (:96), indica que este poema es el más remoto antecedente que tendrá Freud puesto que en el análisis del alma, Sor Juana nos da la introspección de su propio sueño y analiza la vida del subconsciente.

Castro (:48), señala que de la misma manera que el limpio y resplandeciente espejo del Faro de Alejandría, prodigio cristalino y refugio extraordinario de la isla de Faros, se veían a distancia remota de casi todos los reinos de Neptuno –el mar– (sin que la propia distancia lo impidiera), las naves lejanas que lo surcaban; idea similar en Gaos (:55), para quien en la fantasía de la poetisa se espejaban las naves que venían por la mar, como en el Faro de Alejandría; de la misma manera lo es para Méndez Plancarte (:19), quien señala que el terso espejo del Faro de Alejandría era el amparo peregrino de la isla de Faros; para Ricard [b:26]; para Sabat y Rivers (:722); y para Xirau (:147).

La fantasía se forma, para Chávez (:65), a la manera de los transparentes lagos, de naves que en ellas aciertan a encontrarse; mientras que la fantasía, para Sabat de Rivers [b:136], era la imaginación o fantasía para los psicólogos escolásticos, lo que mediaba entre la sensación y el pensamiento; Sor Juana efectúa un símil de extensión en este pasaje con el legendario espejo del Faro de Alejandría, en el cual se veían reflejadas todas las naves del mar Mediterráneo; para Schwartz (:480), de manera similar, se trata del mágico espejo de Pharos.

Pascual Buxó [b:58-61], asegura que según Aristóteles, las imágenes de las cosas son signos o representaciones del espíritu; las imágenes de los ensueños podrán ser juzgadas por quien con más rapidez distinga y reconozca estas interpretaciones tan oscilantes; para este crítico, Freud notará siglos después lo que

Aristóteles apuntaba: la comparación de las imágenes oníricas con los reflejos de los objetos en el agua; tales signos o representaciones sólo se comportan con arreglo a los principios de la analogía proporcional, de la semejanza y la transposición para alcanzar de lleno el estatuto de lenguaje figurado; son signos que sustituyen otros signos antes de manifestar la sustitución que ellos hacen de las cosas significadas. [Con esta disertación, Pascual Buxó, plantea el principio semiológico del análisis de textos y proporciona herramientas dentro de la lingüística textual basándose en los elementos de Aristóteles]. Pascual Buxó concluye que nuestro espíritu siempre estará sujeto al engaño de las imágenes porque hay veces que al contemplar la misma cosa, se equivoca y no la considera como imagen de la cosa; quienes han tenido un éxtasis, hablan de imágenes que veía su espíritu como si fueran realidades y como si no fueran más que recuerdos. Este último caso, para Pascual Buxó, es aplicable a los textos herméticos, en los cuales las experiencias simbólicas de los ensueños son asumidas como las experiencias mismas de las cosas y no, como bien sabía Sor Juana, las imágenes o figuras de que se vale la fantasía para representar los conceptos “invisibles” del entendimiento. Finalmente, Pascual Buxó indica que es en este pasaje donde se establecen las mayores diferencias y coincidencias con el *PS* y los textos herméticos; ésta es la narración del “vuelo intelectual” del alma por el universo conceptualmente constituido y simbólicamente representado. Las imágenes de Sor Juana representan nociones del intelecto por medio de los “simulacros” de la fantasía y sus “visiones” herméticas representarán, a su vez, nuevas metáforas.

Paz [c:488], señala que es aquí donde comienza el viaje inmóvil del alma y su visión; el poeta nos recuerda a Giordano Bruno y hace suyo ese viaje sosteniendo que el alma sensible, es una escala de Jacob que nos lleva a la Razón (*Ratio y Mens*, la Razón o Entendimiento; el Intelecto es el órgano de la visión espiritual), donde recibimos la imagen misma de Dios; esa noche (la de Sor Juana) la estimativa purifica los “simulacros” y los entrega a la memoria para ascender a la fantasía; idea compartida en Pfandl [a:200]; mientras que en Pfandl [b:25], la fantasía capta todas las cosas, hasta las estrellas y las reproduce en el alma; de la misma manera lo es por Rivers (:277); así como por Trabulse (:XXVII), para quien las imágenes se purifican en la imaginación y en la memoria; la imaginación se libera y refleja las cosas lo mismo que el espejo en la torre de Faros.

Las notas de Vossler (:78), son de los vs. 267 y 269, en los cuales este crítico relata que el famoso Faro de Alejandría fue construido a la entrada de Alejandría en Egipto por el rey Ptolomeo II. El Faro era considerado una maravilla cuya técnica era legendaria; los relatos árabes guardaban los secretos del espejo que mostraba las imágenes de los navíos desde que aparecían en el horizonte [el crítico alemán cita a Hermann Thiersch, *Pharos*, Leipzig y Berlín, 1909, 68 y ss y 91 y ss]. Para el empleo de “vian”, Vossler señala que se trata de un arcaísmo que impone el metro del verso.

Cultismos: Lowe registra: “tersa”, ‘superficie’, ‘cristalino’, ‘Neptuno’; Perelmuter: ‘modo’ (1490, Corominas); Lapesa señala que se encuentra la acepción latina de ‘ritmo, melodía, canto’; Perelmuter observa que en el *PS* se usa con el sentido corriente de ‘manera’; ‘terso’ (-a, 1438, Corominas); ‘superficie’ (h. 1440, Corominas); ‘Faro’ (se usó como toponímico desde la Edad Media, Corominas); Perelmuter señala que en el

PS Sor Juana se refiere a la isla); 'cristalino' (princ. s. XV, Corominas); 'portento' (1584, Corominas; *Aut.* lo documenta a fines del s. XVII); 'asilo' (h. 1560, Corominas); 'raro' (1495, Corominas); 'distancia' (1438, Corominas); 'longísimo' (-a, "longo biblia moderna judeoespañola", Corominas; *Aut.* trae "longuísimo" = larguísimo, voz de poco uso: *Persiles* de Cervantes); 'reino' (h. 1140, Corominas); 'Neptuno' (s. f.); 'na ve' (-s, h. 1140, semicultismo para Corominas; para Kossoff y Vilanova es palabra culta).

⁹¹ Azogue, del árabe *az-za'uq*, el mercurio; se cubre con azogue alguna cosa, como se hace con los cristales para que sirvan de espejos (DRAE, XXIa. ed.). En el poema, "la luna azogada" es, por su reflejo, como un espejo.

⁹² El espléndido verso bímembre (279) muestra la aliteración dentro del paisaje poético entre consonantes líquidas: "sus velas leves y sus quillas graves"; la serie semántica de elementos: aguas/vientos continúa imponiendo su calidad con la fuerza de la naturaleza, en el poema.

Castro (:48), señala que la luna [de las naves] está cubierta de azogue, claramente se distinguía lo que tenían arriesgados [*sic*] en el lecho transparente e inestable del mar, con las aguas de las pesadas quillas y con vientos que cortaban las ligeras velas de las naves. De manera parecida Méndez Plancarte (:19), señala que se trata de los arriesgados navíos, en la movediza llanura transparente, mientras las velas leves y las quillas pesadas se abrían camino entre los vientos.

Chávez (:65), menciona la maravillosa fortuna de este verso, de cristal todo, que con su primera mitad vuela y con la segunda camina en el imaginario lago. Chávez propone que se trata de la azogada luna de la imaginativa.

Moldenhauer (:303), indica que existe una falta común a las dos ediciones de Barcelona, 1693 [a y b] en relación con las demás en la modernización de "arriesgadas // arresgadas". [Encuentro en las ediciones antiguas: Sevilla (1692); Madrid (1715 y 1725): "arresgadas"; Barcelona (a y b, 1693): "arriesgadas"; por lo que confirmo la observación de Moldenhauer en el sentido de un error de Barcelona frente a las demás ediciones, mas no por modernizar el término pues no se trata de la edición más reciente].

Ricard [b:26], sostiene que se trata de su número, sus dimensiones y su intrépida marcha a través de las olas; de manera similar, para Sabat y Rivers (:722), en la movediza campaña transparente –el mar–, tenían las arriesgadas naves el número, el tamaño y la fortuna, mientras sus velas leves dividían los vientos y sus quillas graves las aguas; mientras que en Sabat de Rivers [b:136], el lenguaje filosófico de Sor Juana supera el gongorino; para esta crítica, el número y el tamaño son los dos "sensibles comunes" más importantes que se recogen por medio del sentido común y la imaginación. Sabat de Rivers reconoce que el lenguaje gongorino es aquí más analítico y exacto, las "quillas graves" son el elemento más pesado del agua. Idea compartida por Trubse (:XXVII), para quien se reflejaban en la luna, a gran distancia, todas las naves del ancho mar, su número, su tamaño y su rumbo azaroso en el piélago; así como por Xirau (:147).

Cultismos: Lowe incluye en sus registros: “azogada” y ‘Luna’; Perelmuter: ‘claramente’ (s. f. “claro”, h. 1140, semi-cultismo para Corominas); ‘número’ (1433, Corominas; para Kossoff, ‘número’ (‘cantidad’), como en el *PS*; para Macrí, con el sentido de ‘medida’, ‘cadencia’); ‘fortuna’ (med. s. XIII, Corominas); ‘transparente’ (1444, Corominas); ‘quilla’ (-s, 1504; del fr. *quille*, Corominas; *Aut.*, del griego “Koilos”, s. XVI y XVII).

⁹³ El anafórico “ella” del v. 280 (*así, ella, sosegada...*), tiene su referencia en el v. 264, es decir, el nombre del que proviene es *la fantasía*, esta situación contextual obliga al lector a reconocer los lugares comunes (la isotopía predominante) en el pasaje puesto que los versos que siguen (281 a 291), permiten recuperar la luz de los colores y retener en la memoria la fantasía recreada. Mediante el hipérbaton que da inicio en el v. 280, se observa la interminable sintaxis de difícil reconstrucción, mientras el término alejado: “colores” (vs. 283-284: *de mentales, sin luz, siempre vistosas / colores, las figuras...*), pareciera sin concordancia con su adjetivo más próximo, “vistosas”, esto se debe a que tal adjetivo se refiere al sustantivo: “figuras”. Además del hipérbaton se encuentra una *a n a l e p s i s*, en tanto que el discurso poético rompe el orden cronológico y lógico de la cadena de acciones (Beristáin, 1988:65). En este pasaje se reconoce, además, una “estructura abismada del código”, debido a que es una forma obstruyente que crea tensión (v. *Supra.*, Beristáin, *op. cit.*, 1994:248).

Abreu [b:53], indica que se adueñaba la fantasía de otras criaturas sublunares y, además, de aquellas otras, intangibles, de intelectual condición.

Castro (:48), retomando las ideas de M. Plancarte, argumenta que la fantasía, en completa calma, iba reproduciendo las imágenes de las cosas con su pincel invisible y formaba las figuras de todos los seres terrestres dotándolos de colores hermosos sin luz y se las arreglaba para representárselas y exhibírselas al alma; de manera similar lo es en González (:35); así como en Méndez Plancarte (:21); Sabat y Rivers (:722); Trabulse (:XXVII); como también lo es en opinión de Ricard [b:26], para quien las estrellas son espíritus puros y conceptos abstractos.

Chávez (:66), en su estudio psicológico considera que las antiguas palabras de Sor Juana, tan precisas, en las que las figuras mentales que va pintando ante el alma el pincel invisible de la fantasía, dentro de los modernos estudios se referiría a que las sensaciones no son la conciencia del yo y que la conciencia se siente libre frente a la fantasmagoría de los ensueños como ante objetivas imágenes; de manera similar lo maneja Xirau (:147), quien asegura que con sus “mañas”, la fantasía pretende presentarle al alma la posibilidad máxima de concebir lo invisible. Gaos (:55), sin embargo, reconoce la idea de la imaginativa despierta de la poetisa dormida.

Paz [b:489-90], asegura que el pincel de la fantasía es invisible precisamente porque está hecho de la luz interior que ilumina las visiones de nuestros sueños; además, recordando a Bruno y a Ficino, considera que la primera luz es la de Dios; la intelectual es de los ángeles; la racional de los hombres, después la del alma sensible; la del cuerpo astral, envoltura del cuerpo material y la solar de todos los días. Paz sostiene que la luz con que la fantasía pinta las figuras mentales es la luz del alma racional; idea que Sor Juana comparte con los

neoplatónicos para diferenciar la fantasía del entendimiento. Es en esta luz donde la fantasía copiaba las cosas y las reflejaba con la misma claridad que el faro de Alejandría; posteriormente, el crítico recuerda la leyenda árabe (v. *Supra.*, n. 90). Para Paz, se trata de las criaturas sublunares en tanto inteligencias que mueven a los astros, como la de Cosmiel.

Con el legendario espejo, Sabat de Rivers [b:136-37], propone que la fantasía dibuja con colores potenciales figuras de los objetos terrestres, así como las formas eternas; luego se comunican todas al alma. En una consideración similar, Schwartz (:480-81), señala que el espíritu reporta al alma –el ego–, invisible e inmaterial, los mentales y luminosos colores pero sin luz; así se concibe lo invisible y *the ego reflects it in a kind of blank dream*.

Villegas (:247), menciona que se trata, en este pasaje, de la sentencia impugnada por Renato Descartes, en donde este crítico asegura que se ha invertido el orden de las cosas pues, en cierto modo, la propuesta es que es el hombre quien origina el universo.

Vossler (:79), considera que el concepto de los colores que existen por sí, sin luz, corresponde al pensamiento medieval ejercitado sobre la filosofía de Aristóteles. Para el crítico alemán, se halla también en Kircher, cuyas obras ejercieron profunda influencia sobre nuestra poetisa. Las intelectuales y claras estrellas, son los ángeles que, según se creía, dirigían los movimientos de las esferas.

Cultismos: Lowe registra: 'intelectual'; en tanto que Perelmutter: 'copiar' (copiando, 1592, Corominas); 'invisible' (falta en Corominas; *Aut.* lo registra a partir del *Quijote* en 1605); 'mental' (-es, 1490, Corominas); 'figura' (-s, 1220-50, Corominas); 'intelectual' (-es, h. 1440, Corominas; María Rosa Lida de Malkiel, cita a Mena en “ynteleteo” y al Cartujano, quien emplea “intelecto agente”); 'posible' (1495, Corominas; Gorog adelanta la fecha a 1438); 'representar' (1220-50, Corominas); y 'sublunar' (-es, falta en Corominas pero aparece registrado en *Aut.* con documentación de Gabriel Álvarez de Toledo).

⁹⁴ Metáfora y sinécdoque (“participada de alto Ser... centella que con similitud en sí gozaba”, el alma, que es partícipe de Dios y a la vez es centella gozosa; “la cual, en tanto, toda convertida”; “a su inmaterial sér y esencia bella” refiriéndose al alma) enmarcan la hipérbole: *toda convertida a su inmaterial ser y esencia bella...: centella que con similitud en sí gozaba...*, para ofrecer al lector la superioridad del ser humano como poseedor del alma; en tanto se encadenan las anáforas del alma (v. 292, *La cual...*; v. 293: *a su inmaterial...*; v. 294: *aquella*; v. 296: *sí*; v. 299: *la*; v. 300: *el vuelo...*), en un continuo rítmico y semántico pues la anáfora actúa como un reforzador de su propia referencia: *the coindexing mechanism is a syntactic device which needs to be interpreted semantically* (Reinhart, 1987:141).

Castro (:51), sostiene que el alma, destinataria del material proporcionado por la fantasía, transformada ya por completo en su ser inmaterial y esencia bella, contemplaba arrobada la flama, trasunto del Ser perfecto. El alma se dedica a reflexionar sobre la trayectoria continua que siguen los diferentes cuerpos celestiales; de la misma manera, González (:36), indica que el alma, centella de Dios, está libre de ataduras; así como en Pfandl

[a:200], quien observa que el intelectual vuelo considera la inmensidad de la esfera y contempla al enmarañado y no obstante regular curso de los astros; “vuelo confuso en apariencia”, en Pfandl [b:26].

Al verse así el alma en la plenitud de su esencia bella, señala Abreu [b:53], libre de la material cadena que la sujeta y limita en sus ansias, discurre sin miedo acerca de los conceptos que le son debidos; idea compartida por Schwartz (:481).

Méndez Plancarte (:21), señala que el alma está reconcentrada toda ella como en una intuición de su propio sér [sic] espiritual y su esencia hermosa; el padre Méndez Plancarte, considera que el alma, casi desatada de la cadena del cuerpo que la tiene siempre ligada y que grosera y torpe dificulta el vuelo intelectual con el que mide el firmamento, estudia el armónico y variadisimo giro de las estrellas; de la misma manera, lo es para Sabat y Rivers (:722), quienes dan inicio a la “Intuición neoplatónica” en este pasaje.

Paz [b:490-91], argumenta que en la expresión “Alto Ser”, se menciona por primera vez la divinidad en el poema como deísmo racionalista; para el crítico-poeta, Sor Juana nunca menciona la palabra Dios o Jesús, sino Primera Causa o Alto Ser y observa que la alusión tiene resonancias herméticas, no cristianas, así como la existencia de otros rasgos neoplatónicos. Llama franco realismo al vuelo del alma.

Ricard [b:26, 32], en este pasaje, evoca a Hermes Trismegisto a causa de las cadenas del cuerpo que le impiden al alma ser libre y hace mención del trabajo del P. Festugière (*Le Dieu cosmique*, Paris, 1949, pp. 252-253).

Rivers (:277), asegura que el alma humana es imagen de Dios. Sabat de Rivers [b:137], señala que el alma contempla su origen divino; en tanto que en *Trabulse* (:XXVII), se encuentra la idea de que el alma se goza en el propio parecido.

Vossler (:79) indica que son evidentes tanto platonismo como neoplatonismo, así como las aportaciones de los importantes filósofos naturalistas e investigadores italianos, Giordano Bruno y Galileo Galilei, de cuyos procesos Sor Juana tuvo noticias con seguridad. Xirau (:147), por otra parte, comenta que el estudio de los astros es una ciencia que se vuelve peligrosa cuando se convierte en astrología.

Cultismos: Lowe registra: 'esencia' y 'curso'; en tanto Perelmuter incluye: 'convertir' (convertida, 'volver, dirigir', 1220-50, Corominas; Sor Juana emplea este verbo en su acepción latina: “el alma toda convertida”, es vuelta, dirigida a su inmaterial ser y esencia bella; cultismo semántico empleado por Garcilaso; para Lapesa, es equivalente a 'mover el ánimo hacia un determinado fin’); 'inmaterial' (s. f., Corominas; en *Aut.*, figura bajo “*immaterial*”, cuya primera documentación es la *Escala espiritual* de Fray Luis de Granada, h. 1580); 'esencia' (1438, Corominas); 'contemplar' (contemplada [sic, en todas las ediciones aparece “contemplaba”], 1403, Corominas); 'participar' (participada, s. f., Corominas; “participe = 1569, Corominas. *Aut.*, trae varias acepciones de este verbo, s. XVII); 'alto' (1042, semicultismo en Corominas: “forma influida por la pronunciación de los estratos más cultos del idioma, de lo contrario tendríamos otro; voz semiculta para Menéndez Pidal); 'similitud' (h. 1440, Corominas); 'dividir' (dividida, 1423, Corominas); 'impedir' (impedida, 'embarazar', 'obstruir', 1438, Corominas); 'inmenso' (-a, 1438, Corominas); 'esfera' (1256-76, Corominas);

'curso' (1220-50, Corominas); 'regular' (adj., 1490, Corominas); 'girar' (-an, 1444, Corominas), 'celestial' (-es, fin s. XI, Corominas).

⁹⁵ Atlante es el gigante hijo de Jápeto y de la oceánide Clímene, es hermano de los "hombres violentos": Menecio, Prometeo y Epimeteo; pertenece a la generación divina anterior a la de los olímpicos, de los seres monstruosos y sin medida. Fue condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo. Heródoto es el primero en referirse a Atlante como a una montaña emplazada en el África Septentrional. Perseo, al regresar de dar muerte a la Gorgona, transformó a Atlante en roca presentándole la cabeza de Medusa. Tardíamente se conoce a Atlante como un astrónomo que enseñó a los hombres las leyes del cielo, por lo cual fue divinizado; puede representarse como africano, como italiano o como arcadio, padre de Maya y abuelo de Hermes. Su epónimo es Atlántida (Grimal, *op. cit.*, 61).

Numerosos héroes llevaron el nombre de Olimpo. Uno de ellos, Cres, el héroe epónimo de Creta, es a quien Crono confió a Zeus, pero Olimpo pensó en destronarlo por lo que Zeus, enfurecido, lo fulminó. Olimpo también es el marido de Cibele. Otro más, es un célebre flautista que pasa por ser ya el padre, ya el hijo de Marsias, así como su discípulo (*id.*, 387).

La relación de estos personajes con el pasaje del *PS* es evidente, sobre todo con Atlante. Sor Juana toma a Olimpo como un héroe muy importante dentro del panteón griego.

⁹⁶ En el pasaje de la eminente cumbre de un monte presidido por el propio Atlante que ahora se observa como un enano, hipérbole y metáfora reunidas manejan significados conjuntos. La poetisa hace participar a Olimpo, a quien caracteriza por medio de una prosopopeya y una metáfora; conviene a la autora proponer la frente ceñida de una corona a la propia pirámide, desde cuya altura el sol se observa como un vecino. Las imágenes propuestas pertenecen a la grandiosidad del mundo, la recuperación de las imágenes aumentadas en un grotesco concierto de dioses, fenómenos y elementos de la naturaleza, cuya consideración inmediata es la propuesta del alma como experimento de un viaje inimaginable.

Abreu [b:53], considera como propuesta imaginativa, que en la primera ganancia de su afán (*sic*), se mira en la más eminente cumbre –cumbre del racionalismo puro–, ante la cual Atlante es enano y el Olimpo aplastada loma de arena. Desde ella tiende, orgullosa, la vista, pretendiendo abarcar los ámbitos de la naturaleza y penetrar los distintos y ocultos rincones de sus tesoros. De manera similar, Gaos (:55), reconoce que el alma de la poetisa no se conforma con contemplar los espíritus vitales, contempla el suyo propio y, considerándose emancipada del cuerpo dormido, se imagina en la cumbre de un monte cuya altura suscita una serie de imágenes aptas para ponderarla: Atlante y el Olimpo. En el mismo tenor, González (:36), asegura que el alma de Sor Juana sube a prodigiosas alturas y que se cierne sobre montañosa cumbre que humilla con su altitud al propio Olimpo, sobre un Popocatépetl niveo y sublimado que acude, anónimo, a la profundidad de los recuerdos infantiles; este crítico señala que, en este pasaje, la lírica evocación celebra la elevada corpulencia.

Castro (:51), señala que la trayectoria de los astros es la que aprovechan los judicarios para intentar adivinar el futuro y que, si su delito es grave, reciben el castigo que merecen pues dañan la paz de los hombres cruelmente e insiste en que el alma consideraba que se hallaba en la parte más alta de un monte, donde Atlante, se siente pigmeo a pesar de ser el amo de los gigantes. Y Olimpo, el de la frente pacífica, jamás toleraba que se la alterara ningún airecillo violento y que no podía aspirar a ser siquiera la falda del monte puesto que las nubes apenas llegaban a formar una zona espesa respecto de su soberbia altura o un grosero cinturón a su dilatada cintura. Posteriormente este crítico ve aquí una suerte de marco aristotélico, conforme al cual el alma alcanza su forma de acceso a un nivel menos corruptible que el del mundo (*id.*). De manera similar para Méndez Plancarte (:21), quien señala que el alma se cree casi una “inteligencia separada” al modo de los Ángeles (; “inteligencia angelical”, la llama Sabat de Rivers:137); además, agrega Méndez Plancarte (:23), que la zona de la montaña es el tercio primero de su espantable altura, por lo que no pasa inadvertida la prosificación de la zona de la cintura de la montaña, como lo señala Pereimuter (v. *Infra.*, ‘zona’ en “Cultismos”); idea compartida por Pfandl [a:200], quien indica que el cingulo tosco se ciñe a su amplia cintura que el viento desgarrar o que el calor del sol apura; mientras que en Pfandl [b:26], el volcán se encuentra erguido en la tierra como un gigante para atacar el cielo desde la atalaya, en donde se contempla el soñado panorama en el que ciñe con la neblina un pobre cinto a sus anchas caderas y es desgarrado por el viento o diluido por el sol; “donde las nubes se disipan”, señala Ricard [b:26]; idea compartida por Sabat y Rivers (:723); así como por Trabulse (:XXVII); y por Xirau (:148), quien agrega que las nubes que cubren los más altos volcanes no alcanzan a empañar el monte de la fantasía.

Lowe (:411), asegura que después de haber sido liberada el alma de las cadenas del cuerpo, se ve a sí misma en la cumbre de una elevada montaña la cual empequeñece al Monte Olimpo y es inaccesible aún para el águila.

En el estudio psicoanalítico de Schwartz (:481), con base en la postulación de *Isakower* (v. *Supra.*), se demuestran dos partes del ego en un tipo de extrañamiento; uno, despierto, persiste en un alto nivel de diferenciación; en el otro, observada la primera parte, se regresa a disfrutar la posesión alucinatoria de un objeto que se ha perdido. En el sueño, el ego se revierte en una fase infantil de desarrollo mediante una actitud primitiva, desde el punto de vista ontogenético, actitud siempre intensificada por la propia observación en una cierta distancia de la experiencia. En el *PS*, señala Schwartz (:482), el ego tiene la sensación de estar en la cima de una montaña desde la cual el Atlas parece un enano y el Olimpo apenas una colina. Las nubes cual corona más orgullosa cima son, desde la ventaja que posee el punto de vista del ego, sólo niebla, un tipo de cinturón adherido alrededor de la anchos muslos de la montaña. Schwartz asegura que este pasaje recuerda un estado de semidespertar en donde todo se piensa como desde una enorme distancia, creando en uno un sentimiento de que es un gigante. El tamaño gigantesco representa la reproducción de una relativa proporción de las cosas durante la niñez. Los objetos se miran alargados por un observador minúsculo. La extraordinaria magnitud de la masa alucinada, por tanto, denota que un nido es retratado respecto del tamaño que fue directamente experimentado por el bebé. La masa alucinante, algunas veces se asocia con un sentimiento de

vértigo y profundo hurgamiento emocional y es a veces acompañado por una neblina que puede producir un efecto de miedo o de grandiosidad.

Cultismos: Lowe considera: 'Atlante', 'Olimpo' y "ceñir"; en tanto Perelmuter: 'culpa' (1220-50, Corominas); 'riguroso' (1438, Corominas; *Aut.* trae documentación de s. XVI); 'estudio' (1220-50, Corominas, para quien forma parte tanto de la forma culta como de la popular: estojar; para M. R. Lida de Malkiel, en Mena, tiene la acepción de 'afición'; para Lapesa, en Garcilaso, es un cultismo semántico con la acepción latina de 'afán, interés, deseo'); 'judicioso' (h. 1690, Corominas, para quien, en relación con "juicio", aparece con la forma "judizio" en Berceo, por lo que el empleo de Sor Juana en el *PS* es más antiguo, quizá tomado del fr. *judicieux* que se halla en Montaigne en 1588, siendo lo castizo: cuerdo. Sor Juana emplea la "astrología judiciaria", en *Aut.* se define con el mismo sentido del *PS*: "Arte del que se jactan los Astrólogos en la adivinación de los Astros"); 'Atlante' (ya en Herrera y en Góngora); 'presidir' (1607, Corominas); 'gigante' (1220-50, Corominas); 'obedecer' (princ. s. XIII, Corominas); 'Olimpo' (ya en Herrera y en Góngora); 'aura' (1417, Corominas); 'agitar' (agitada [*sic*, Perelmuter lematiza este vocablo como verbo debiendo aparecer como adjetivo]; h. 1335, Góngora); 'violar' (violada [este vocablo fue lematizado por Perelmuter como verbo pero debió lematizarse como adjetivo]; 1220-50, Corominas; *Aut.*, lo da con la acepción de 'traspasar', s. f.); 'nube' (1220-50, semicultismo en Corominas; Kossoff y Vilanova si lo consideran culto; Vilanova señala que en el *Cid* aparece la forma popular *nues*); 'elevado' (-a, Corominas, aunque falta en DCE y en BDE, en donde se encuentra "elevar" = 1490); 'corpulencia' (1570, Corominas); 'volcán' (1555, Corominas, para quien ya se registraba en el s. XIII pero no con carácter apelativo); 'soberbio' (1220-50, semicultismo en Corominas; sin ser voz fonéticamente culta, Kossoff la incluye en su lista de cultismos); 'zona' (1438, propiamente 'cinturón', Corominas. Al monte las nubes le servían apenas de densa faja de su altiva eminencia o de tosco cinturón de su vasta cintura. En casi todas las prosificaciones del poema –señala Perelmuter–, el vocablo 'zona' se deja intacto); 'eminencia' (h. 1440, Corominas); 'vasto' (-a, 1444, Corominas); 'cíngulo' (1490, Corominas).

⁹⁷ Los hipérbatos:

"a la región primera",
"su continuado cuerpo horrendo",
"el rápido no pudo",
"el veloz vuelo",
"que puntas hace al cielo",
"al Sol bebe los rayos",
"entre sus luces colocar su nido",
"más que nunca el impulso",
"ya peinando con las garras el aire",
"tejiendo de los átomos escalas";

y otros más, encubren las metáforas y disfrazan los epítetos. El párrafo, en una sinécdoque continuada, permite observar las isotopías específicas por medio de los semas recurrentes –sintácticamente organizados– que forman virtualmente el clasema 'águila' (v. *infra.*, n. 98).

Abreu [a:286], hace referencia al v. 336 “las dos plumadas velas, ya peinando”, y alude a *Polifemo y Galatea* en: “peinar el viento”. Por otra parte, Moldenhauer (:304), anota la diferencia de “estorbando” en el v. 334 de la ed. de Barcelona 1693a, respecto de las demás ediciones en donde se encuentra “esforzando”. [Encuentro, al consultar las ediciones antiguas, lo siguiente: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715 y 1725: “esforzando”; por lo que no existe tal diferencia o error].

Anita Arroyo (:96), considera que se trata del preciso cincel que con amorosa precisión trabaja Sor Juana, quien sin ser pródiga en imágenes como su modelo –Góngora–, es de llamar la atención la originalidad y la belleza con las que maneja las dos imágenes del águila.

Castro (:54), señala que el águila, con impetuoso y acelerado vuelo, aspira al cielo y pretende ubicar su nido en los rayos del sol; se esfuerza por escalar la montaña y no pasa de la región más baja. En su intento despliega el mayor esfuerzo de que es capaz como si construyera escaleras de átomos; de manera similar, Méndez Plancarte (:23), asegura que el raudo vuelo del águila jamás pudo llegar a la cumbre en el cielo; indica que las alas del águila pasan linderos inviolables y no logran su intento; ideas compartidas por Pfandl [a:200 y b:26], para quien, al tejer la escala de átomos, se rompe la inviolabilidad de la altura; así como por Sabat y Rivers (:723).

El águila toma dimensiones humanas que no denotan caída sino esfuerzo, considera Catalá (:429), quien explica que es un detalle peculiar del poema: las que parecerían derrotas son meras caídas para luego levantarse, por lo que puede decirse que con esto se llega a la totalidad del ser; el sol es el símbolo de este último concepto pero teme –la poetisa–, no sentirse capacitada para alcanzar el Todo (*sic*), la unidad o totalidad, el conocimiento de Dios.

El alma es comparada al vuelo del águila por Rivers (:277). Mientras que Sabat de Rivers [b:237], indica que los gerundios introducen imágenes de un esfuerzo también repetido: las alas son velas plumadas que se baten; las garras son peines del vano viento; y por fin, aún más atrevida y desesperada el águila trata de usar como hilo los átomos para tejer escaleras ascensoras. El fracaso del águila es, por supuesto otra imagen anticipatoria del fracaso futuro del alma humana; en tanto que monte-fantasia, es para Xirau (:148).

Cultismos: Lowe considera: “horrendo”, ‘rayo’, “plumada”, ‘romper’; en tanto que Perelmuter incluye: ‘región’ (1220-50, Corominas); ‘ínfimo’ (h. 1440, Corominas); ‘horrendo’ (h. 1525, Corominas); ‘rápido’ (h. 1490, Corominas); ‘veloz’ (h. 1440, Corominas); ‘águila’ (Corominas lo considera semicultismo; también Menéndez Pidal [*Manual de gramática española*, 5ª. ed., 1925]); ‘colocar’ (s. XIV, Corominas); ‘impulso’ (1490, Corominas); ‘plumado’ (-as, s. f. Corominas; “pluma” = 1195, semicultismo); ‘inmunidad’ (s. XVI, Corominas).

⁹⁸ El águila, rey de los pájaros, sustituto o mensajero de la más alta divinidad uraniana y del fuego celeste, símbolo histórico o mítico; representa a los grandes dioses y los grandes héroes; es el atributo de Júpiter (Zeus) y de Cristo, emblema imperial de César y Napoleón y de cualquier lado del mundo. El águila corona el simbolismo general de los espíritus superiores como los ángeles. Tiene poderes excepcionales, muy por encima de las contingencias terrestres. A este animal se le adjudican poderes sobrenaturales (Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, 12 *et seq.*). En el empleo que hace Sor Juana del águila a lo largo del poema *PS* se cumple la simbología del águila.

El clasema es el rasgo intensional de un dominio, esto es, común a todos los rasgos, se le llama el clasema de esa posición vacía (Heringer, 1970; *apud* Abraham, W., 1981:97). Se considera como clase la totalidad de los lexemas en cohesión, independientemente de la estructura del campo de palabras, a través de un rasgo común diferenciador del contenido. Como el rasgo del contenido por medio del cual se define una clase es un clasema (Coseriu, 1967:93), por lo tanto, en este trabajo he considerado el concepto de 'águila' como el orden clasemático del pasaje que se encuentra entre los vs. 327-339.

⁹⁹ La pirámide es un conjunto de una o muchas piedras unidas formando una punta muy elevada. Las pirámides, normalmente, son cuadradas, las más renombradas son las de Egipto. Plinio dice que había tres principales, consideradas una de las maravillas del mundo (Pernety, *op. cit.*). Son las tumbas más celebres de reyes y reinas en Egipto; hay pirámides cuadradas como las de Keops, romboidales como Snefrou; estas construcciones se deben a creencias religiosas y ritos mágicos. Las enormes dimensiones de la pirámide de Gizeh han permitido toda clase de interpretaciones que obligan a descubrir su simbolismo, sobre todo por los alquimistas, quienes ven la solución al problema de la cuadratura del círculo; la dialéctica del simbolismo circular es la dialéctica de la tierra y del cielo, de lo material y lo espiritual. Se le atribuye a Hermes Trismegisto la idea de que la pirámide simboliza el Verbo demiúrgico, el Poder primero engendrado pero emergido del Padre y gobernando toda cosa creada totalmente perfecta y fecunda. Así, en términos de la ascensión piramidal, el iniciado asistiría a la unión del Verbo, la identificación con el dios inmortal (Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*).

En este pasaje del poema (vs. 340 y ss), se observa el *cl a s e m a* de las pirámides, cuya enunciación al inicio del poema: *Piramidal, funesta...*, nos hace pensar en la línea isotópica de especificidad en tanto elevación, altura, ascensión, dentro de la cual el fenómeno de la pirámide y lo piramidal ejercen una influencia contrastiva en nuestra poetisa respecto de su situación personal (enclaustramiento). Se observa la riqueza del conocimiento de Sor Juana y la relación que se mantiene con la orientación ascensional a lo largo del poema: *pirámide, águila, vuelo*; los elementos mitológicos que se relacionan con seres, lugares, animales y divinidades extratemporales, el viaje sublunar y sus complementarios opuestos: Neptuno, Plutón, el mar, las profundidades, etc.; todo este universo textual plantea en el lector el acceso al conocimiento de una propuesta de magnitudes sorprendentes: el alma viaja durante el sueño y se eleva hasta obtener realidades ignoradas, el conocimiento de distintos mundos.

Grimal (*op. cit.*), sustenta que la ciudad egipcia de Menfis recibió ese nombre en honor de Menfis, hija de Nilo, dios del río homónimo. Es antepasada de la familia de Cadmo.

Por otra parte, 'Fama' es una alegoría transparente y tardía, remedo de los gigantes y otros seres monstruosos. Para Virgilio, 'Fama', la «voz pública», fue engendrada por la Tierra después de Ceo y Encélado, cuenta con numerosos ojos y bocas, y viaja volando con gran rapidez. Ovidio considera que esta divinidad habita en el centro del mundo, en los confines de la tierra y el mar; en su palacio hay mil aberturas por las que penetran todas las voces que se amplifican y se devuelven. Fama vive rodeada de la Credulidad, el Error, la Falsa Alegría, el Terror, la Sedición y los Falsos Rumores, y, desde su alcázar, vigila todo el mundo (Grimal, *op. cit.*).

En el poema, *Fama* enmudece como señal de castigo pues quien todo habla debe dejar de hablar.

¹⁰⁰ Los versos bimembres al final de este pasaje (352, 353), incrementan la majestuosidad de las alusiones al oriente.

La poetisa vuelve a introducir la forma piramidal en su fantástico itinerario, según la opinión de Anita Arroyo (:96), quien señala que son las dos pirámides egipcias las que, por antonomasia, apuntan en su sueño.

Castro (:57), indica que las pirámides muestran la opulencia de Menfis y la perfección de la arquitectura, si es que ya no hay que considerarlas como estandartes rígidos, firmes, cuya parte más alta, repleta de trofeos bárbaros, fue tumba y pendón de los reyes macedonios y lanzaban al viento y a las nubes las grandes proezas y victorias de la eterna metrópoli de Cairo; de manera similar Pfandl [a:200], llama a las pirámides postrer triunfo de la arquitectura y jactancia orgullosa de Menfis; así como Pfandl [b:26], quien señala que las pirámides fueron decoradas con bárbaros trofeos.

En opinión de Catalá (:429), se siente impedida (el alma) de llegar a la totalidad espiritual por lo que se da un quejoso regreso y una protesta por lo vano de todo el esfuerzo.

Chávez (:66) en su análisis, señala que se trata de la contemplación que hace el alma, ora de Menfis, ora de las pirámides de Egipto, ora de la torre de Babel; todo confundido y entremezclado; de manera similar en Gaos (:55) y en González (:36).

Las pirámides son para Sor Juana, señala Luiselli (:189-90), objeto hermenéutico de reflexión por excelencia; de acuerdo con Paz, hace resaltar el carácter mental del sueño, recuerda el pasaje como el "intermezzo" de las pirámides llamado así por el padre Alfonso Méndez Plancarte. Para Luiselli, este pasaje es de perspectiva ontológica; su manierismo (la forma piramidal se encuentra contenida en la figura de una flama) se funde con el simbolismo neoplatónico y con el hermetismo; mientras Méndez Plancarte (:23-25), en efecto, llama a este pasaje "intermezzo" de las pirámides, menciona que la eminencia de las pirámides sirvió de túmulo y estandarte a los Faraones; Xirau (:148), por otra parte, se refiere al "intermezzo" como la prolongación del símbolo inicial de las pirámides.

Moldenhauer (:304), señala una diferencia en el v. 343 de la edición de Barcelona, 1693a, respecto de las demás en *tremulantes // tremolantes*. [Por lo que, confronto en mis copias de las ediciones originales: Sevilla,

1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715 y 1725: “tremolantes”; Barcelona 1693a: después de una observación minuciosa la grafía es poco clara y muestra, en efecto, un carácter similar a la “u” aunque no sin cierta duda]. Por otra parte, Moldenhauer (*id.*) señala, en esa misma edición: Ptolemeos // Ptolomeos. [Al confrontar en las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693a y b; Madrid, 1715 y 1725: “Ptholomeos”; por lo que no hallo diferencia alguna entre las ediciones antiguas del poema en el mencionado vocablo].

Paz [b:491], llama a éste *el célebre pasaje de las pirámides*, en el que Sor Juana compara la pirámide de luz que es el alma con las dos pirámides de Menfis [supongo que el poeta se refiere a la inteligencia como pirámide de luz; sin embargo, no lo explica]. Más adelante señala que las pirámides egipcias aparecen como alegorías del alma y de su aspiración hacia la luz de arriba. En tanto que Paz [c:18-19], menciona que en su pirámide mental formada por todos los poderes del espíritu: memoria e imaginación, juicio y fantasía; el alma contempla los fantasmas del mundo y las figuras espirituales que son claras estrellas intelectuales de su cielo interior; en ellas, el alma se recrea en la contemplación de la creación y la diversidad del mundo. Águila intelectual, el alma se abisma en las neutralidades del entendimiento. Sin embargo, la caída no la aniquila. Incapaz de volar, se arrastra; penosamente, paso a paso, escala de nuevo la pirámide, divisa el mundo en categorías, escaleras del conocimiento, pues el método debe reparar el defecto de no poder conocer en un acto intuitivo toda la creación.

Ricard [b:27], indica que de las fabulosas construcciones y la torre de Babel procede la actual confusión de las lenguas, y que si se comparan con la eminente pirámide mental, ésta parece una de las esferas celestes, pues la ambiciosa aspiración del alma la hace ascender hasta la cúspide más alta de su propio espíritu a tal grado que parece haber alcanzado una nueva región; de manera similar, para Rivers (:277), al alma se le comparan las pirámides de Egipto, que cuanto más altas son, tanto más finas, hasta llegar a ser meros puntos geométricos invisibles; estas pirámides eran símbolos espirituales del alma como llamas que aspiran a lo más alto que es Dios.

Las pirámides, en la postura de Sabat y Rivers (:723), eran ostentaciones vanas de Menfis o Heliópolis, capital del Alto Egipto, fueron tumba y bandera de los Tolomeos, dinastía egipcia.

Bhuvaneshvari, el poder del conocimiento, la noche de la realización –señala Waldo Ross (:90)–, es la diosa que gobierna sobre el flujo de la vida madura. Las dos pirámides egipcias de que habla el poema son luminosas e impiden toda sombra, como queriendo significar que la unificación de los contrarios genera la luz. En tanto que Sabat de Rivers [b:137-38], comenta que el pasaje de las pirámides que va del v. 340 al v. 411, consta de una sola frasee prolongada, paréntesis basado en la gran obra egiptológica de Athanasio Kircher y quizá también influido por otros, no obstante, Sor Juana conocía de las pirámides toltecas de Teotihuacan. Sabat de Rivers cita a Méndez Plancarte sobre el origen de ambas pirámides: Kéops y Kefrén, prescindiendo de la menos alta, Mikerinos.

Dos pirámides, de acuerdo con Schwartz (:482), sólidas masas, se extienden hacia arriba, tanto que sus puntas desaparecen y se vuelven invisibles hasta para el más agudo ojo; intentando alcanzar la eminencia de las esferas celestiales, la visión del ego, asustada, cae destrozada en la base la cual es bañada en luz.

Cultismos: Lowe: 'pirámide', 'Menfis', 'Ptolomeo', 'bárbaro', 'trofeo'; Perelmutter indica: 'pirámide' (-s, 1438, Corominas; *Aut.*, da documentación de pyramide, f. s. XVI); 'ostentación' (-es, h. 1580, Corominas); 'Menfis' (s.f.); [ignoro la razón por la que Perelmutter no señala la ocurrencia de 'vano' en el v. 341 y sí en el v. 3]; 'arquitectura' (h. 1520, Corominas); 'último' (h. 1440, Corominas; Gorog adelanta la fecha de 1438 (Corbacho); Dámaso Alonso la coloca en 1279 en el Lapidario de Alfonso el Sabio); 'esmero' (s.f., Corominas, para quien "esmerado" y "esmerarse" son probablemente semicultismos; *Aut.*, s. XVII); 'fijo' (-s, 1256, Corominas; en Herrera y Góngora sólo aparecen las formas verbales); 'tremolante' (-s, s.f., Corominas; "tremolar" = del it., h. 1580 Corominas, *Aut.*, lo documenta en el s. XVI); 'bárbaro' (-s, h. 1250, Corominas); 'trofeo' (-s, 1438, Corominas); 'tumba' (1220-50, Corominas; Vilanova apunta que es cultismo raro en la poesía española renacentista del s. XVI); 'Ptolomeo' (-s); 'publicar' (publicaba, 1335, Corominas); 'Cairo'; 'copia' ('abundancia', 2ª. mitad del s. XIII, Corominas); 'fama' (mediados s. X, Corominas: semicultismo en vista de la f y de la perfecta conservación del significado latino); 'gitano' (-as, adj., 1570, Corominas); 'gloria' (-s, 1220-50, Corominas); 'ménfico' (-as, s. f.); 'impreso' (-as, 1528, Corominas).

¹⁰¹ Inmersa en hipérbatos:

"que lince la miraba; que al primer orbe finge que se junta",
 "cuyos cuerpos opacos no al Sol opuestos",
 "tan del todo bañados de su resplandor eran";

y a lo largo de la elipsis continuada del alma, que en algunos momentos semeja un anapódoton, existe una *p a r o n o m a s i a* en el v. 375:

"nunca de calorosos caminantes";

y otra en los vs. 371-372, además de las aliteraciones producidas por las consonantes oclusivas:

"con sus luces, si no confederados // con él (como, en efecto, confinantes)";

situaciones que, desde luego, hacen resaltar la estructura retórica del poema y la exuberancia del efecto sonoro .

La elipsis se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que se puede prescindir para captar el sentido, el cual se sobreentiende a partir del contexto. Se suprimen normalmente los verbos copulativos, es un fenómeno de economía para evitar repeticiones; pero también es de naturaleza retórica (Beristáin, 1988:162-63); como sucede en el citado pasaje del poema de Sor Juana.

El anapódoton es una variedad del anacoluto (ruptura debida a un desajuste sintáctico), que consiste en interrumpir una oración intercalando una incidental, y luego retomarla repitiendo lo ya dicho con una expresión sinónima (*id.*, 47); como se puede observar en los vs. 361, 363, 370-371; por otra parte, con la *p a r o n o m a s i a* se aproximan expresiones con fonemas análogos, (*id.*, 385).

¹⁰² Abreu (:287), señala que existe una diferencia en las ediciones antiguas en el v. 360: “1692, mirar, 1693, mudar; 1725, mirar”; [por lo que, al consultar las ediciones señaladas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715 y 1725: “mirar”; Barcelona, 1693a: “mudar”; en donde se confirma el error de la edición]. Moldenhauer (:304), por su parte, ha observado el error. En otra parte, Moldenhauer señala diferencias respecto de “calorosos” vs. “calurosos” en el v. 375 como “Menosvalía de Sevilla frente a las demás”. [Observo lo siguiente: Sevilla, 1692; Madrid, 1715: “calorosos”; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1725: “calurosos”; por lo que encuentro diferencias pero no necesariamente en la edición de Sevilla respecto de las demás].

Castro (:60), indica que las dos pirámides se elevaban con equilibrada simetría, pues conforme aumentaba su altura, disminuía proporcionalmente su grosor. Pero se operaba con tal arte que cuanto más se orientaba al cielo esa altura, la vista, aguda como la del lince, la perdía en la inmensidad de los vientos. Acosada por su consternación, se precipitaba en lugar en la base de la columna, sin que lograra recuperarse del desvanecimiento sufrido, castigo a la medida de su audacia: quiso poner alas en sus ojos. El resplandor de los cuerpos de las pirámides, los bañaba en tal forma que ofrecían al pie fatigado la sombra de una sombra; idea compartida por Méndez Plancarte (:25), para quien era todo un arte la manera como las pirámides se iban adelgazando, que cuanto más se encaminaban al cielo, desaparecían a los ojos de los que las miraban, aunque fuesen de lince; ideas similares a Sabat y Rivers (:723).

Pfandl (a:201; b:26), señala que la punta (de la pirámide) quiso tocar el primer círculo del cielo, pero fatigada del espanto, fue interrumpida y derribada a los pies de su propia espaciosa base; de manera similar, en Trabulse (:XXVII), las cúspides de las pirámides se alzan a una esfera de luces invisibles para desplomarse luego.

Sabat de Rivers [b:138], considera que aquí se trata de otra derrota, la punta de la pirámide es un puro punto geométrico, sin dimensiones, invisible. De tal manera están las pirámides alineadas con los rayos del sol que jamás se obstaculizan.

Vossler (:79), indica que las pirámides tienen en esta poesía una significación simbólica, lo esquematiza mediante una estrella invertida sobre otra, ambas de tres lados, ofreciendo así seis triángulos.

Cultismos: Lowe señala: 'fingir'; Perelmutter: 'simetría' (mediados s. XV, Corominas); 'estatura' (h. 1440, Corominas); 'diminución' (1570: “disminución”, Corominas; en el *Tesoro*, se registra a partir de 1570; Gorog da la fecha de 1438); 'tanto' ('tan grande', h. 1140, semicultismo para Corominas [me llama la atención que en los cultismos de Perelmutter no aparezca esta ocurrencia, la del v. 353 y sí las de los vs. 541, 558 y 543, puesto que en los cuatro versos se mantiene, contextualmente, el mismo sentido]); 'lince' (1490, Corominas); 'permitir' (1438, Corominas); 'sutil' (1220-50, semicultismo, Corominas; en el *PS* se emplea con el sentido etimológico, 'fino, delgado'); 'fingir' (h. 1440, Corominas); 'fatigar' [ignoro la razón por la cual Perelmutter ha colocado en un lema: 'fatigado', con una ocurrencia en el v. 376; y en otro lema 'fatigar', con las ocurrencias fatigados, 153, fatigada, 362; no obstante, las tres ocurrencias mantienen el mismo significado: 'cansado']; 'descender' (descendida, 1220-50, Corominas; [nuevamente me encuentro con una lematización confusa pues esta

ocurrencia pertenece al lema 'descendido']); 'visual' (1580, Corominas); 'oponer' (1251, Corominas); 'confederar' (h. 1460, Corominas [debe lematizarse como 'confederado']); 'confinante' (fin s. XVI, Corominas); 'resplandor' (1220-50, Corominas); 'caloroso' (1438: "caluroso", Corominas; Vilanova, s. XVI; *Aut.*, s. XV); 'flaco' (1220-50, "descendiente semiculto del lat. *flaccus*", Corominas; para Malkiel no se puede considerar palabra culta; Kossoff sí la incluye en la lista de cultismos).

¹⁰³ Anita Arroyo (:96-97), hace notar que en este pasaje el sueño amenaza con convertirse en pesadilla; aquí apunta la preocupación filosófica que es núcleo de todo el poema; la esencia infinita es lo que busca en el fondo de su sueño [con toda seguridad esta crítica se refiere al problema del conocimiento, al desplazamiento de la intuición y la búsqueda del saber].

Castro (:62-64), señala que las pirámides, glorias egipcias o simples monumentos profanos, producto de la soberbia y símbolos toscos de un ciego error, adquieren ciertos rasgos de Homero, el dulce poeta, ciego, a quien se disputan los historiadores, y de quien sería más fácil robar un rayo a Júpiter o la clava a Hércules que un hemistiquio de su serie infinita y armoniosa. Según opina Homero, las pirámides no son otra cosa que señales externas de la actividad intelectual de la mente, que es el alma; de la misma manera lo es para Méndez Plancarte (:27), quien asegura que la actitud del espíritu humano es el alma, la cual aspira a la Causa Primera que es toda verdad y todo justo anhelo; idea compartida por Pfandl (a:201); así como por Sabat y Rivers (:724); y por Xirau (:148). Lenguas de fuego, llama Pfandl [b:27] a las puntas de las pirámides; también así nombradas por Schwartz (:482), las cuales llegan hacia el cielo como puntos piramidales, pero el espíritu humano aspira encontrar a Dios, el corazón de toda la esencia y se eleva hacia el centro del círculo que contiene entero el ser eterno. Más adelante, Schwartz (:483), asegura que las dos pirámides reales, comparadas a la espiritual, son insignificantes, como el ego que trata de penetrar en un área que le es extraña; así, las pirámides podrían ser casi perfectas representaciones de nidos, sus relaciones con el interior de la torre y la búsqueda del punto de la circunferencia la cual contiene la esencia, parece pertinente. En psicoanálisis – asegura Schwartz –, el miedo común de caer desde una altura, usualmente retrata el hecho de caer dormido y quedar colgando de una roca o risco, imagen que representa a la madre. Espíritu humano, idea atribuida a Homero en relación con la imagen de la pirámide, comenta Benassy-Berling (:153), quien asegura que en este pasaje se abrevia la obra completa, el poema, en donde Dios, causa primera, es centro y circunferencia.

Mayor que las alturas de las pirámides y la Torre de Babel, para Gaos (:55), resultó ser la elevada pirámide mental donde se miró colocada el alma y que no es sino una imagen para la parte más alta del alma misma. Elevada, el alma tiende la vista a los ojos intelectuales. Como en una suerte de continuación de la propuesta de Gaos, González señala que la mente indaga el recóndito sentido de tales espectáculos (los del alma), que son réplicas materiales de una realidad espiritual más alta. Homero, en cuyos hexámetros brillan claros reflejos de la literatura antigua, veía en las pirámides símbolos geométricos, señales exteriores de las secretas dimensiones del alma. En los vs. 408-411, se encuentra constreñido el pensamiento metafísico de Sor Juana. El alma siente la atracción de la causa originaria, del genitor de todo lo creado, centro y motor del

mundo. La esencia busca volver a la fuente de la creación en marcha recta o en círculos a través de las vicisitudes de la vida. González (:36-37), opina que aquí se observa una clara reminiscencia platónica. [Ambos autores consideran el viaje del alma y sus hallazgos como la parte fundamental del poema]. De manera similar, Leiva (:64), opina que este pasaje le permite a Sor Juana contemplar el mundo todo, a través de un realismo que poco tiene de gongorino. No hay altura geográfica que pueda compararse al vuelo desatado de la propia mente.

Lowe (:411-12), asegura que en este pasaje se dan tres inferencias: a) el alma, como la pirámide, es símbolo de la vanidad del hombre, b) el alma aspira a elevarse a un punto central de conocimiento, el cual es como el ápice de una pirámide y c) el alma, como una pirámide, es objeto de maravilla, ya que el hombre es *the greatest of God's creations*. Para Lowe, el alma, tan maravillosa como es, no es la misma en la visión cosmológica que triunfa desde su elevada perspectiva. Es derrotada no sólo por la inmensidad de lo que percibe, sino también por el hecho de que el Universo está compuesto de microcosmos infinitos, cada uno tan intrincado que es impenetrable por la inteligencia humana. El alma es como un prisionero en un calabozo, que cuando repentinamente es confrontada con luz, queda ciega.

Luiselli (:187-88), sostiene que el poema, todo, es una multiplicación de perspectivas: la primera visión sobre la llegada de la noche ofrecida por el ascenso de las sombras; la segunda, recae en la descripción del paisaje nocturno en el hemisferio; la tercera, sobre el dormir del cuerpo; la cuarta desde el punto de vista del alma, ya desprendida, gracias al sueño, de sus cadenas corporales. Pero también Sor Juana enfoca el tema cuando el alma sufre su naufragio, en el que se presentan dos alternativas de perspectiva: el ascenso intuitivo o el ascenso escalonado; ascender del reino animal al reino vegetal y de éste al reino animal para llegar al estudio del hombre, maravilloso compuesto triplicado. Luiselli (:190), comenta que la multiplicidad de ángulos en el pasaje de las pirámides también ofrece una visión de lo divino, no lo divino en sentido cristiano, según esta crítica no existe nada más alejado que el misticismo; como una continuación de Luiselli [¿o viceversa?], Paz [c:19], menciona la triangularidad del esquema de la pirámide en relación con el hombre, la naturaleza y Dios: el hombre es el lugar de cita de la creación, *le point le plus élevé de tension de la vie, toujours entre deux abîmes: hautaine bassesse... grâce à une amoureuse union*. [El poeta-crítico se referirá, con seguridad a la unión divina pues ya lo ha manejado en otros lugares (v. *infra*.); su aseveración permite reconocer la importancia de los elementos semánticos del poema].

Para Paz [b:491-92], la alusión a la Causa Primera evoca otra imagen favorita de Sor Juana: la circunferencia cuyo centro está por todas partes. Paz asegura que Sor Juana dice haberla tomado de Kircher, pero él indica que viene de Nicolás de Cusa y que es uno de los ejes del pensamiento de Sor Juana, como lo fue para Bruno y otros. Más adelante señala que esta es una nueva y más radical diferencia con la mística cristiana ya que el alma del *PS* no aspira unirse con Dios como persona, sino que quiere, a la manera platónica, conocerlo y contemplarlo como Alto Ser y Primera Causa. [Siendo este poema, por tanto, una de tantas manifestaciones religiosas que produjo la autora; v. Arroyo, 1993, Campo semántico de la religiosidad].

Opuesta a las ideas de Paz y Luiselli, Sabat de Rivers [b:139], asegura que Sor Juana desarrolla en este pasaje las teorías herméticas en las que los sabios egipcios y contemporáneos de Moisés y Homero supieron construir tipos materiales que representaran las más altas aspiraciones espirituales del alma; la llama, en forma de pirámide, busca en el cielo su verdadero elemento que es el fuego, símbolo de la voluntad amorosa, así como el alma aspira a reunirse místicamente con su fuente que es Dios. Dios se representa por figuras geométricas, es el punto central a donde tienden todas las líneas rectas y la infinita circunferencia que lo abarca todo, según la poetisa. Esta poesía tiene, al parecer de Sabat de Rivers, raíces medievales y renacentistas al mismo tiempo; a ella, Sor Juana da una nueva forma personal con extravagante curiosidad intelectual y con fervorosa fe religiosa. La misma oposición se da en Chávez (:66).

Trabulse (:XXVII), maneja la idea de que las pirámides son, según Homero, representaciones terrenas de las intenciones del alma; de la misma manera, Villegas (:247-48), ofrece la propuesta de las pirámides egipcias cuyos símbolos son corpóreos en ese afán del alma; el punto eminente de la pirámide es Dios mismo, la Causa primera, y el alma va a intentar aprehenderlo pasando del cuerpo —el mundo— a la cúspide, según este crítico, se trata del céntrico punto para el cual todo lo demás funciona.

Vossler (:79-81), señala que la pirámide de luz se encuentra en oposición a la terrestre pirámide de sombra del comienzo de la poesía; recuerda al padre Athanasius Kircher, quien se ocupó con especial dedicación a las pirámides y obeliscos egipcios investigando, asociando, especulando y fantaseando. Kircher, en el *Oedipus Aegyptiacus*, t. II, Roma, 1653, expone cómo los antiguos egipcios solían distinguir entre una pirámide de luz que desciende del cielo hacia la tierra, y otra de sombra que aspira a elevarse desde la tierra hasta el cielo. Vossler insiste en el hecho de que Sor Juana veía desde su “patria chica” las pirámides teotihuacanas, hecho que, con seguridad, excitaba su fantasía respecto de las pirámides de Menfis; de acuerdo con el crítico alemán, los ensayos de Kircher debieron atraer la curiosidad de la monja mexicana [aunque no sabemos a ciencia cierta si la poetisa conoció las pirámides, así como se presume que no conoció el mar].

Cultismos: Lowe: 'error', 'dulcísimo', 'Ulises', 'fulminante', 'aquileya', 'Alcides', 'ardiente'; Perelmuter indica: 'elación' (-es, 1636, Corominas; para *Aut.*, mediados del s. XVI); 'profano' (h. 1430, Corominas); 'jeroglífico' (1611, Corominas); 'error' (1220-50, Corominas; para Malkiel no aparece con el significado del *PS* ('equivocación'), sino con el de 'enredo, confusión', acepción metonímica propia del latín en la lengua poética); 'griego' (s. f.); 'dulcísimo' (h. 950, semicultismo, “dulce” en Corominas; raro empleo de los superlativos en latín, *apud* García de Diego, Burgos, 1914); 'poeta' (h. 1335, Corominas); 'aquileyo' (-as; en Góngora es toponímico; en el *PS* se emplea como perteneciente a Aquiles; Corominas trae 'aquilea'); 'marcial' (-es, h. 1570, Corominas); 'Ulises' (Herrera y Góngora); 'sutileza' (-s, 1229-50, semicultismo en Corominas; para Kossoff sí lo es); 'unión' (1220-50, Corominas); 'historiador' (-es, h. 1295, Corominas); 'aceptar' (acepta, 1279, Corominas); 'catálogo' (1533, Corominas); 'aumentar' (aumente, 2º cuarto s. XV, Corominas); 'serie' (1499, Corominas); 'numeroso' (-a, 1495, Corominas; para Garcilaso es 'rítmico, armonioso'); 'fácil' (1438, Corominas); 'Tonante' (s.f., Corominas; para Macrí, la primera documentación se da en Santillana); 'fulminante' (s.f., Corominas, 'fulminar' = h. 1440, Corominas; para Lapesa es cultismo empleado por Fray Luis

de León); 'Alcides' (s.f.); 'clava' (sust.; h. 1570, Corominas); 'hemistiquio' (princ. s. XVII, Corominas); 'dictar' (dictó, 1220-50, Corominas; Lapesa señala que dictar por 'inspirar'); 'Apolo'; 'Homero'; 'sentencia' (1220-50, Corominas); 'tipo' (-s, 1615, Corominas; *Aut.*, trae ejemplos del s. XVII); 'dimensión' (-es, h. 1570, Corominas); 'interior' (-es, 1438, Corominas); 'especie' (-s, 1438, Corominas); 'intencional' (-es; el documento de *Aut.*, es de 1685; Corominas inexplicablemente lo da en 1923); 'ambicioso' (-a, c.f.); 'mente' (1444, Corominas); 'trasuntar' (trasunta, 1739, Corominas; "trasunto" era mucho más común en el Siglo de oro); 'aspirar' (aspira, princ. s. XIII, Corominas; neologismo latinizante por Juan de Valdés en el Diálogo de la Lengua); 'céntrico' (1409, Corominas); 'recto' (-a, 1444, Corominas); 'línea' (1490, Corominas); 'circunferencia' (h. 1440, Corominas); 'infinito' (-a, adj., 1438, Corominas).

¹⁰⁴ Como una falta común a Barcelona, 1693a, coloca Moldenhauer (:304) la diferencia de "dolososas" // "dolorosas", en el v. 415; [por lo que confronto: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715; Madrid: 1725: "dolorosas"; Barcelona, 1693a: "dolososas"; por lo que, en efecto, el crítico argentino ha notado una diferencia que pudiera ser error tipográfico]. Más adelante (:303), Moldenhauer señala como faltas comunes a las ediciones de Barcelona, las siguientes: v. 420: "perezcan" // "parescan". [Al confrontar, encuentro: Sevilla, 1692; Madrid, 1715 y 1725: "parezcan"; Barcelona, 1693 a y b: "perezcan"; por lo que observo una falta sí, pero diferente a la que Moldenhauer señala, puesto que se puede observar el empleo de la "z" en ambos términos, así como la diferencia de significado].

En este pasaje se observa el hipérbaton como principal figura estilística dentro de una metáfora continuada: el viaje del alma en una ascensión incomparable.

Anita Arroyo (:97), señala que el vuelo de la poetisa es un éxtasis sublime; es una lucha del espíritu humano por descifrar el misterio lo que imprime vida eterna al poema [la postura de esta crítica es admirable y reconoce en la profundidad del poema sus entrañas].

Benassy-Berling (:137 y ss.), asegura que el *PS* es un auténtico poema filosófico. Para esta crítica, los rasgos scotistas en la obra superan los tomistas, en tanto que, a pesar de ser la inteligencia la más importante de las potencias del alma, lo es, finalmente, la voluntad. Benassy-Berling (:141), efectúa un recuento de la crítica que se ha hecho del poema en relación con la influencia de Kircher y llama al *Edipus Aegyptiacus*, obra imprudentemente ambiciosa pero de una impresionante erudición que es probablemente el último avatar del humanismo a la florentina. Para Benassy-Berling (:155), las pirámides pueden ser una simple metáfora del espíritu humano.

Castro (:67-68), considera que estas pirámides o montes producto del artificio, maravilla o milagro, junto con la Torre de Babel, impía y soberbia, cuyo legado doloroso se encuentra no en piedras, sino en lenguas distintas que han desafiado la voracidad destructora del tiempo, lenguas que regatean la comunicación entre los hombres, se quedarían cortos comparados con la altura de la pirámide mental que alcanza el alma, siendo su cima el propio cielo y fue elevada a la más alta parte del entendimiento; de la misma manera lo ha sido para Méndez Plancarte (:29); así como en Pfandl (:201), para quien las pirámides y la torre babilónica, sólo

representan grados elementales en comparación con la cúspide piramidal de la mente; Pfandl (b:27); Sabat y Rivers (:724) y Trabulse (:XXVII).

La mental pirámide, de tanto elevarse, idea de González (:37), trasciende de la esfera humana hasta penetrar en célicas regiones. Mientras que Luiselli (:191), asegura que a lo largo del poema se destacan las múltiples perspectivas que la monja jerónima concede a su preciado símbolo, a la manera manierista de Dubois, en multiplicidad de planos: perspectiva histórica, geométrica, filosófica, mitológica y hasta óptica.

Para Paz [b], fiel a la tradición platónica, Sor Juana busca la contemplación del Primer Ser en el conocimiento del universo (:492).

Sabat de Rivers [b] señala que aquí se da otro gran fracaso de la ambición humana (:139); de la misma manera, para Villegas, tantas veces intente el alma alcanzar a Dios, tantas veces caerá humillada (:248); idea compartida por Vossler, para quien el poema está compuesto con una técnica musical y siguiendo un plan lógico y sistemático (:81); así como para Xirau, quien opina que la elevación del alma le hace creer que sale de sí para entrar a otra región (:150).

Cultismos: Perelmuter registra: 'artificial' (-es, h. 1250, Corominas); 'maravilla' (-s, h. 1140, por vía semiculta, Corominas); 'milagro' (-s, 1495, por vía semiculta, Corominas); 'blasfemo' (-a, 1438, Corominas); 'idioma' (-s, 1605, Corominas); 'sociable' (1515, Corominas); 'trato' (1495, Corominas); 'gente' (-s, s. XIV; latinización del antiguo yente, procediendo del lat. GENS, GENTIS, Corominas); 'comparar' (comparados, h. 1340, Corominas); 'anhelo' (princ. s. XVII, Corominas); 'propio' (s. X, Corominas; para Kossoff: "proprio").

¹⁰⁵ El desengaño por el exceso de información de cosas materiales, impiden al alma obtener la totalidad del conocimiento. En este pasaje se consigna la imposibilidad de la sabiduría. Lenguaje rico y metáforas transparentes:

“reina de lo sublunar”: de la tierra;

“vista libre de anteojos”: agudeza;

“suspensa pero ufana”: perplejidad.

El empleo de las conjunciones *mas* y *pero* en versos encabalgados, permite la bimetración semántica y la lectura rítmica en la compleción (anáfora y epífora):

gozosa mas suspensa // suspensa pero ufana.

En esos versos (436-437) se observa, además, una reduplicación así como una epífora, la cual es una figura de construcción que altera la sintaxis y consiste en la repetición intermitente de una expresión al final de un sintagma, verso, una estrofa, un párrafo (Beristáin, 1988:193). En este verso se ha considerado la repetición del término *suspensa*, el fin y el inicio continuado de verso ...X//X... (*gozosa mas suspensa // suspensa pero ufana*). Por otra parte se puede observar en los versos citados una reduplicación, que es una figura de la elocución o construcción del discurso, la cual consiste en la repetición de una expresión en el interior de un mismo sintagma; reiteración por contigüidad o contacto, además de ser lingüísticamente un fenómeno morfológico en cuanto a la repetición de morfemas (*Íd.*, 415-416).

¹⁰⁶ Abreu [a:291], señala que en el v. 451, existe una diferencia entre las ediciones antiguas: “1692, sobra; 1693, sombra; 1715, sobra; 1725, sobra”. [Al confrontar las ediciones a mi alcance, encuentro: Sevilla, 1692; Madrid: 1715; Madrid: 1725: “sobra”; Barcelona, 1693 a y b: “sombra”; por lo que Abreu –como hace notar en su “Edición al *Primero Sueño*” (1928, 1ª. parte)–, no poseyó nunca la edición que en este trabajo llamamos Barcelona 1693,b y que, de acuerdo con las palabras del crítico y editor, la investigadora Dorothy Schons –una de las primeras sorjuanistas de la época moderna–, aseguró haber tenido en sus manos. Esta edición, considerada como de incierta existencia, fue descubierta, tras larga búsqueda por la autora de este trabajo, en la Benson Collection Rare Books de la Biblioteca García, perteneciente a la Universidad de Austin, Texas]. Por otra parte, Moldenhauer (:303), señala la misma palabra en ese verso, 451, en tanto que aclara que se trata de una diferencia de las ediciones de 1693 respecto de las demás.

Aunque avanza valiente y se desenvuelve por los caminos infinitos de las infinitas alturas, Abreu [b:53], considera que presta retrocede [el alma], tropezando en los escollos de la propia lumbre del sol, símbolo del pensamiento oculto. Por otra parte, Benassy-Berling (:156), señala que el *Sueño* es la expresión de una impotencia intelectual. La crítica francesa comenta que aun insatisfecha, Sor Juana respetaba demasiado la especificidad de la inteligencia como para lanzarse en el fideísmo y, frente a los problemas filosóficos, conservó una curiosidad infatigable.

Una vez ubicada en esta región suprema –señala Castro (:69)–, la reina absoluta de la tierra, confiada en sus armas: la vista aguda y penetrante, libre de obstáculos, de sus ojos intelectuales y bellos, sin temor a distancia alguna ni a barreras que se opongan, las empleó para echar una mirada a sus anchas por todo el mundo creado, cuya vasta muchedumbre se antoja accesible a la vista, pero se resiste al entendimiento. Ofuscada por la abundancia de objetos y aventajada en su capacidad por la magnitud de los mismos, desistió temerosa; idea similar es la de Méndez Plancarte (:31), quien llama “cúmulo inabarcable” al inmenso conjunto de todo lo creado.

Catalá (:430), señala que el alma puede volar más alto que las pirámides físicamente hablando, pero no puede entenderlo todo con el entendimiento, lo que la hace retroceder. Aquí alma y águila son una misma cosa. De manera similar, poéticamente, Paz (:492), propone que el ‘Intelecto’ vio pero el ‘Entendimiento’ no pudo comprender aquella inmensidad y riqueza, así como cerramos los ojos deslumbrados ante la luz demasiado viva del sol, así el alma vaciló, retrocedió y se despeñó en sí misma, no pudo soportar la luz celeste. Vértigo y mareo, fin de la visión. Comparte estas ideas Rivers (:277) y Ricard [b:27], para quien retrocede aterrada ante la grandeza y el poder de las cosas; también en Sabat y Rivers (:724); así como en Trabulse (:XXVII); y en Xirau (:150), para quien la intuición, impotente, retrocede. Idea similar en Leiva (:65), que señala que su ambicioso sueño de ceñir la creación entera, hace que Sor Juana retroceda, temerosa de haber sobrepasado su propia condición humana.

Pfändl [a:201], señala que al ser soberana del imperio que confina con el reino lunar, excítase jubilosamente; pero asimismo se contiene atónita y recorre con sus intelectuales ojos, libres de estorbo, la

totalidad de lo creado; así, en Pfandl [b:27], es conmovida alegremente aunque refrenada por su asombro y recorre con irrefrenados ojos espirituales la totalidad de la creación.

Waldo Ross (:90-91), asegura que la comparación de la literatura hindú con este pasaje del *PS* se da en Chinnamasta, el poder del sacrificio, la noche del heroísmo, en tanto que una vez estabilizado, el Universo continúa existiendo al devorarse a sí mismo. Para este crítico, Sor Juana nos dice que cuando el alma pretende elevarse para conocer el universo, los ojos del alma quedan ciegos, los objetos se desvanecen y finalmente quedan en pie sólo las categorías del entendimiento. Como la diosa Chinnamasta, que bebe el néctar sanguíneo que brota de su propio cuerpo decapitado, de la misma manera, el entendimiento comienza así a alimentarse con su propia sangre, Sor Juana asimila el sacrificio y el heroísmo a una determinada actitud del entendimiento. Una imagen que en las *Maha-Vidya-s* se refiere a procesos de las profundidades del ser o del inconsciente, en Sor Juana se refiere a un proceso puramente intelectual; las categorías son las categorías de Aristóteles. El alma se eleva por el aire para ver el sol en un anhelo de ser fecundado por la luz; a medida que las *Maha-Vidya-s* avanzan hacia la liberación, el *Sueño* avanza hacia la fecundación maternal.

Sabat de Rivers (:140), considera que éste es el primer clímax del poema: la vanagloria del hombre como dueño de la Creación; se describe la mezcla de emociones en conflicto: placer, admiración, orgullo, sorpresa. Los ojos físicos del hombre ayudados por el telescopio (anteojos modernos para Sor Juana), abarcaban ya todo el universo. El duro choque anticlímax es inmediato. La comprensión racional. El último verso – “retrocedió cobarde”–, da el golpe de gracia a la desmesurada ambición intuitiva. De manera similar, Schwartz (:483), relacionando el “cúmulo incomprehensible”, señala que el alma busca escapar *in the shadow from the overblinding sun of knowledge*.

Vossler (:81), en un intento de identificación léxica, recurre a la definición del término ‘comprensión’ con el cual, según su opinión, se quiere significar tanto la razón que comprende como el intelecto que analiza en contraposición al conocimiento intuitivo, sin que con ello pretendamos limitar a nuestra poetisa en categorías exactas.

Cultismos: Lowe acepta: ‘cúmulo’ y ‘exceder’; Perelmuter: ‘elevación’ (1438, Corominas); ‘atónito’ (-a, s. XV, Corominas); ‘supremo’ (-a, h. 1530, Corominas); ‘perspicaz’ (1737, Corominas, quien da la fecha de *Aut.* porque éste no trae el vocablo documentado; su presencia en el *PS* permite adelantar la fecha); ‘libre’ (1200, por vía semiculta, Corominas); ‘obstáculo’ (1607, Corominas; esta fecha se puede adelantar unos años; 1604, en el Diccionario de Palet); ‘celar’ (cele, fin s. XII, semicultismo en Corominas; Kossoff: “celar”: “ocultar”); ‘agregado’ (sust., s.f., Corominas; *Aut.*, trae documentación de la primera mitad del s. XVII); ‘cúmulo’ (1580, Corominas); ‘incomprehensible’ (“incomprensible”, Corominas; la grafía latinizante conlleva el sentido etimológico de “inabarcable” que requiere el vocablo en estos versos); ‘comprensión’ (falta en Corominas’ “comprensión” según el *Tesoro*, aparece en los diccionarios a partir de 1604; *Aut.* da documentación del s. XVII); ‘exceder’ (excedida, 1438, Corominas); ‘potencia’ (1220-50, Corominas); ‘retroceder’ (retrocedió, 1438, Corominas).

¹⁰⁷ Abreu [b:53], señala que en su fracaso queda ciega y embotada su facultad intelectual, entonces admite que lo mejor para su aliento pàrvulo, sería reducir a pequeñas partes universales su contemplación y hacer escala de un concepto en otro hasta alcanzar, sin fatiga, el ápice del saber; de manera similar, para Anita Arroyo (:97), se encuentra la zozobra, la razón en el mar de asombros en que navega su alma porque Juana llega a la conclusión de que sin mirarlo todo nada vía...

Castro (:72), propone que, lejos de arrepentirse, irreverente, intentó inútilmente alardear frente a un objeto cuya altura excede con mucho el alcance suyo, es decir, frente al sol que rayo tras rayo castiga la tentativa antes llena de seguridad y audacia, ahora es lamento. A semejanza de Ícaro –imprudente experiencia, quien desoyendo consejos se acercó temerariamente al sol, el cual deritió sus alas e hizo que se precipitara al mar–, el entendimiento, vencido tanto por la riqueza infinita de esta mezcla gràvida, se rindió; asombrado, ante el riquísimo conjunto de cosas, parecía pobre en su indeterminación; un mar de asombros desconcertante le impedía elegir, de manera que el error terminaba por sepultarlo bajo el impetuoso oleaje; de manera similar para Chávez (:67), ante el asombro de Sor Juana de no poder entenderlo todo, se abrazaba a la máquina toda del orbe; el orbe tal como lo concebía en el sistema geocéntrico, con la inmensa esfera girando en torno de la tierra; al sentirlo así, sentía que todo eso era superior a su facultad intelectual; y en esto consisten, para Chávez, la excelencia de su humildad y la firmeza de su razón; semejante apreciación es la de González (:37), para quien el inmenso conjunto cósmico rebasa toda comprensión; el entendimiento no puede descifrar totalmente los enigmas que nos cercan. Así como el sol humilla con su luz a quien lo contempla, anegando de lágrimas los ojos, así también el entendimiento; así, considera Leiva (:65-66), que era tal su deseo inmortal de absoluto sólo comparable al de Leonardo da Vinci, conocimiento insaciable que la acompañó toda la vida. El crítico, Leiva, se refiere al trabajo de Alfonso Reyes, en el cual nos dice que Sor Juana se atrevió, en este gran poema, a forjar una poesía de pura emoción intelectual. [Leiva continúa con las referencias a algunos de los críticos, cuyas opiniones se mencionan en este trabajo]. Méndez Plancarte (:31), señala, de manera similar a Leiva, que imprudente experiencia costosa, la de Ícaro, así, la de este otro Ícaro pequeñuelo que trató de mirar al sol, lo anegó el propio llanto en que hubo de deshacerse. El ojo, según Méndez Plancarte, no desistió tan rápido de su osadía como el Entendimiento, vencido por la inmensa multitud; ese ojo espiritual, señala Pfandl [b:27], sucumbe cegado por la vista de lo infinito, el osado propósito del alma deseosa de saber. Semejante a las anteriores opiniones Paz [b:492], señala la derrota del Entendimiento y, simultáneamente, por la diversidad de cualidades de cada uno de sus componentes. El intelecto mismo, para Paz, se embotó; el alma, incapaz de elegir su rumbo, zozobraba; de manera similar, en Paz [c:19], el alma vacila, *il voudrait peut-être mieux rétrocéder*. [El poeta-crítico, consecuente con su apreciación inicial, propone la audacia de la poetisa como singular y temeraria, pero de fracaso]. Coincide Pfandl [a:201], al decir que el alma sorprendida recoge la atención sumergida en profundo asombro; ideas compartidas por Ricard (b:27); así como por Rivers (:277); por Sabat y Rivers (:725); y por Ross (:91), para quien los ojos del alma quedan ciegos. En el mismo sentido, Sabat de Rivers [b:140], señala que se trata de una derrota doble, en primer lugar la vista física, ahogada en sus propias lágrimas; en segundo lugar y más rápidamente, naufragó la vista intelectual o el entendimiento,

deslumbrado también y confundido por la cantidad y las cualidades diferentes que trata de comprender; la ambición intuitiva que quería abarcarlo todo nos ha llevado irónicamente a la derrota total del intelecto. Así, para Trabulse (:XXVII), el entendimiento se siente pobre en la abundancia y se mueve sin seguir rumbo fijo; también en Xirau (:150), quien señala que no ve ni los accidentes ni aun las partes más sobresalientes y obvias del “cuerpo dilatado” del mundo. Su decepción es sólo comparable a la de Ícaro, para Gaos (:56).

Catalá (:430), se trata del águila, quien teme continuar su experiencia hacia la totalidad, como en muchos de los recuentos de la mitología clásica y cristiana en que tenemos el temor ante la inmensidad de la Creación o el santo temor de Dios. Este temor la hace retroceder ya que no puede entenderlo todo. De manera opuesta, Villegas (:248-49), en un alarde filosófico, descubre la naturaleza del pasaje: la autora pone de relieve el proceso del afán frustrado de llegar a Dios y nos presenta el alma absolutamente sola, sin Dios y sin mundo, tal como la había dejado la escolástica del siglo XIV. Del voluntarismo de Duns Scoto y el nominalismo de Occam se concluía que no era legítimo elevarse a una Causa primera, porque las causas bien podían sucederse hasta el infinito; además Dios no podía ser necesariamente Causa primera porque estaría indisolublemente ligado al efecto, esto es, a la creación, y Dios no está ligado a nada; es lo que quiere ser. Por otra parte el alma tampoco poseía al mundo, pues éste se le presentaba como una muchedumbre de objetos sin orden ni concierto; nada podía probar que el mundo estuviese hecho racionalmente, mientras que el hombre sólo poseía su razón.

Vossler (:81), sugiere, para la leyenda de Ícaro, hijo de Dédalo, la lectura de Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 195 e Higino, *Fábulas*, 40. Y como nota al v. 493, señala que la expresión: “las partes que son miembros ignorantes de su cuerpo dilatado”, se fundamenta en la idea de que las dimensiones y fuerzas del cuerpo, intensificadas, se suman al alma que sueña y permanece extasiada en la visión de manera tal, que ésta puede volar o superar el espacio con pasos de gigante.

Cultismos: Lowe: 'fogoso', 'luminoso', 'Ícaro', 'muchedumbre', 'pesadumbre', 'zozobrar'; Perelmuter: 'presupuesto' (sust., 1543, Corominas); 'revocar' ('llamar hacia atrás', 1220-50, Corominas; para Méndez Plancarte se trata de un latinismo de acepción en el *PS*); 'intención' (1335, Corominas); 'intentar' (med. s. XV, Corominas); [me llama la atención el hecho de que Perelmuter haya colocado en sus cultismos: 'vano', con una sola ocurrencia, en el v. 3, aun cuando en el v. 457 (“en vano hacer alarde”), también aparece ese mismo vocablo; no obstante, se trata de significados diferentes]; 'excelencia' (1438, Corominas); 'luminoso' (1438, Corominas); 'fogoso' (1570, Corominas; no parece ser derivado de fuego, aunque haya influido en su desarrollo histórico; tomado del fr. fougueux); 'despreciar' (1240, Corominas); 'castigar' (h. 950, Corominas); [Perelmuter asienta el vocablo 'tanto' en sus cultismos con el significado 'tan grande' en sólo tres ocurrencias: vs. 541, 558, 543; al confrontar el vocabulario total (Arroyo, 1994), encuentro que existen 11 ocurrencias, 3 de 'tanta' y 8 de 'tanto']; 'Ícaro' (empleado ya por Góngora y por Herrera); 'maquinoso' (-a, falta en todas las fuentes consultadas); 'conglobar' (conglobado, s.f., Corominas; participio pasivo para *Aut.*, cuya documentación se da a fines del s. XVII); 'esférico' (1607, Corominas); 'cualidad' (-es, 1490, Corominas); 'neutralidad' (-es, h. 1640, Corominas; registro de Oudin en 1604, como señala Dámaso Alonso); 'elección'

(1220-50, Corominas; coincide en el *PS* con la definición de *Aut.*, “deliberación o libertad para poder obrar”); ‘confuso’ (1438, semicultismo en Corominas); ‘equivoco’ (adj. 1433, Corominas); ‘onda’ (-s, 1220-50, semicultismo en Corominas, quien en DCE agrega que fue de uso general hasta fines de la Edad Media y hasta princ. s. XVI; en el Quijote figura ola, pero ya no onda. *Aut.* documenta en el s. XVI); ‘facultad’ (1438, Corominas); ‘intelectivo’ (h. 1440, Corominas; en *Aut.*, s. XVIII); ‘difuso’ (-a, h. 1525, Corominas); ‘voluble’ (‘que da vueltas’, h. 1440, Corominas; para Dámaso Alonso es cultismo de acepción en Góngora); ‘polo’ (1438, Corominas; ya en el s. XIII, Alfonso X); ‘universo’ (1438, Corominas); ‘perfeccionante’ (-s, falta en Corominas; “perfeccionar” = s.f. Corominas; falta en *Aut.*; para Méndez Plancarte es término común en la filosofía escolástica (“perfeccionar”; “perficionar”; “perfección”)); ‘ornato’ (med. s. XV, Corominas; “ornar” en Herrera y en Góngora); ‘integrante’ (-s, s.f. Corominas; “íntegro” = 1640, Corominas; *Aut.* define el término pero no trae documentación); ‘dilatado’ (s.f., Corominas); ‘proporcionadamente’ (1438, “proporcionado”, Corominas); ‘experiencia’ (h. 1400, Corominas).

¹⁰⁸ Abreu [a:292], considera que existe una sensible diferencia en las ediciones antiguas respecto del v. 491, en: 1692, “no mas pertenecientes”; 1693, “mas pertenecientes”; 1725, “no mas pertenecientes”. Esta distinción la indica, asimismo, Moldenhauer (:303). [Al efectuar la confrontación, encuentro: Sevilla, 1692; Madrid, 1715; Madrid, 1725: “no mas pertenecientes”; Barcelona, 1693 a y b: “mas pertenecientes”; por lo que nuevamente se obtienen datos confiables, aunque escasos, del crítico Abreu Gómez, así como certeros por parte de Moldenhauer].

Mar de metáforas e hipérbatos (“necia experiencia ... como el entendimiento”; “cuyos rayos castigo son fogoso”; “la vista que intentó descomedida”; la hipérbole: “y por mirarlo todo, nada vía”; “de un mar de asombros, la elección confusa”; “miembros son de su cuerpo dilatado”); entre largas expresiones que construyen versos alusivos a sus propias realidades, se ofrecen en este pasaje:

“proporcionadamente competentes”,

“incomprehensible especie que miraba”,

“serle perfeccionantes”,

“de tanta maquinosa pesadumbre”;

las cadenas semánticas se dan entre las palabras construidas por afijación:

“presupuesto”,

“descomedida”,

“despreciando”,

“conglobado”,

“incomprehensible”,

“perfeccionantes”,

“proporcionadamente”,

“desiguales”,

“pertenecientes”,

“competentes”;

las cuales producen un efecto de sentido en el lector tanto de riqueza léxica como de dificultad de comprensión por el uso limitado que en la actualidad se tiene de estas formas. Se exige una mayor competencia por parte del lector y el texto provee de mayor deleite estético en cuanto se logra comprender la relación del contenido con la forma.

Además de que existe profusa derivación morfológica:

“arrepentida”,

“descomedida”,

“atrevido”,

“llorado”,

“despreciando”,

“enternecido”,

“vencido”,

“costosa”,

“compuesto”,

“confusa”,

“intelectiva”,

“difusa”;

lo cual permite reconocer la distinción aspectual del gerundio (durativo) y el participio (perfectivo), en tanto que se procura en el lector una ambivalencia de la permanencia del gerundio respecto de lo absoluto del participio.

En el v. 458 se observa una aliteración: “excede...excelencia”; la cual consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas (Beristáin, 1988:37-38, 385-386).

Se observa otra aliteración en el v. 461: “cuyos rayos castigo *son fogoso*”; cuya onomatopeya, que es una expresión cuya composición fonémica produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, permite el deleite de la lectura; se trata de una relación de homología entre su forma fónica y su referente; la relación de la onomatopeya es de carácter fonosimbólico (*Íd.*, 368-369).

Y una más como redoble en los vs. 468-469: “lo anegó *enternecido* // como el *entendimiento*...”, por lo que el redoble es una insistencia de sílabas (*enternecido/entendimiento*) en la cual los elementos homofónicos mantienen entre sí relaciones sintagmáticas (*Íd.*, 414).

En el v. 485: “desde *el un* eje en que librada estriba”, se observa una redundancia semántica para completar el endecasílabo.

¹⁰⁹ En nota al v. 495, Abreu [a:293] indica las diferencias en las ediciones antiguas: 1692, “al que ha”; 1693, “al que usurpado”; 1725, “al que ha”. Moldenhauer (:303), por su parte, efectúa la misma indicación

englobando las dos ediciones de Barcelona, 1693, dentro del mismo criterio de diferencia respecto de las demás. Posteriormente, Abreu [a], en nota al v. 546, se señala: 1692, “calmado”; 1693, “clamado”; 1715, “calmado”; 1725, “calmado”. Moldenhauer (:295), en este tenor, emplea el mismo criterio que Abreu. Y para el v. 554, Abreu [a], indica: 1692, “convinadas”; 1693, “convenidas”; 1725, “convinadas”; en tanto Moldenhauer maneja esta diferencia como una de las faltas (errores) de Barcelona, 1693b, frente a todas las demás ediciones. [Al efectuar la confrontación correspondiente, encuentro: Sevilla, 1692; Madrid, 1715 y 1725: “al que ha usurpado”; Barcelona, 1693 a y b: “al que usurpado”; por lo que observo certeza en los datos de Abreu y carencia de información pues faltan dos ediciones: una de Barcelona, 1693 y la otra de Madrid, 1715; así como datos confiables en el trabajo de Moldenhauer (:303). Respecto del v. 546, encuentro: Sevilla, 1692; Madrid, 1715 y 1725: “calmado”; Barcelona, 1693 a y b: “clamado”; de acuerdo con esos datos, de nuevo aparecen diferencias en las ediciones de Barcelona, como atinadamente lo ha manejado Moldenhauer. Finalmente, para el v. 554, obtengo: Sevilla, 1692; Barcelona 1693b; Madrid, 1715 y 1725: “convinadas”; Barcelona, 1693a: “convenidas”. En este momento se descubre que la edición, que en este trabajo he llamado Barcelona 1693a, no sólo contiene algunas diferencias en relación con Barcelona, 1693b, sino que, además, es ésa –la primera– la que empleó Ermilo Abreu para sus estudios filológicos. En relación con el cotejo de Moldenhauer no tengo la certeza de que consideremos [a] y [b] bajo la misma edición, puesto que los datos son exactamente los mismos].

Anita Arroyo (:97), supone que la artista nos da por vía de la intuición una especie de visión del gran misterio sobre el que ha tendido el alivo volar del pensamiento, y éste se hace entonces un vuelo a la vez de la inteligencia y de la fantasía, una mezcla curiosa de realidad y de ensueño, de la apetencia científica, de la intelectual y de la imaginación creadora, intuitiva de la artista. De manera similar, Leiva (:67) señala que Sor Juana supo empeñar la gran batalla con su propia inteligencia; indica que la poetisa vivió envuelta en el asombro de las cosas y las criaturas que pueblan el mundo, el cual supo codificarlo, hacérselo palpable. Sabía que con la sobra de luz quedaba más ciega, por eso la vemos apelar a su propia tiniebla.

Castro (:76-79), señala que al que ha sido despojado de los colores de los objetos visibles merced a una prolongada oscuridad, si lo sorprenden imprevistas ráfagas de luz, queda más ciego, pues el exceso produce efectos contrarios en la tarda facultad que ya no tolera la luz solar por falta de costumbre. Acude a la tiniebla, otrora oscuro embarazo para la vista y defiende con su mano a los débiles y deslumbrados ojos de los rayos que envían los objetos en todas direcciones. Para Castro, la tiniebla favorece su recuperación para cumplir con la normalidad de sus funciones. Este silencioso remedio, ejemplar maestro que llegó a persuadir a los médicos de la conveniencia de emplear venenos letales con fines curativos. En cuidadosas cantidades por calor o excesiva frialdad, las causas naturales van produciendo los efectos deseados. Castro continúa con el alma, que sufre el asombro por la variedad de objetos que se proponía contemplar; quiere someter lo extenso y dilatado de la enorme cantidad de objetos al riguroso molde de un vaso; de manera similar, Méndez Plancarte (:31-37), ha considerado que embotado el intelecto en tantas y tan difusas especies inabarcables que contemplaba, desde uno hasta el otro de los ejes en que estriba la máquina giradora del firmamento, no podía ni discernir los

miembros armoniosamente proporcionados del enorme cuerpo; así como a quien han robado los colores de los objetos visibles, quedó más ciega con la sobra de luz por hallarse deshabitada, por lo que esconde con su mano las trémulas pupilas de sus débiles ojos deslumbrados. Descubrieron la provechosa confección de los maravillosos contravenenos, la más alta ambición de Apolo, el dios de la Medicina. El alma, de acuerdo con Méndez Plancarte, se había quedado atónita por la visión, por lo que recogió la atención dispersa y no lograba recobrase del estupor que le había paralizado el raciocinio, ciñendo con violencia lo desbordante de objeto tan enorme a un vaso tan breve como nuestro entendimiento; así como por Sabat y Rivers (:725).

Chávez (:67), sugiere que Sor Juana sueña entonces que su propia alma, anegada y perdida en la luz, después de haberse quedado a punto de cegar porque intentó mirar al Sol, fue a su vista sombrío impedimento. De manera similar, la idea expresada por Gaos (:56), es la del alma que procede entonces como quien se acostumbra en la oscuridad a la luz y como los Galenos que hicieron del veneno triaca .

Pfandl [a:201 y b:27], el alma sorprendida recoge la atención sumergida en profundo asombro; lo que antes era un informe embrión, desordenado caos, ahora tiene que ser separado pieza por pieza; de la misma manera, para Ricard (:27).

Ross (:91), al establecer comparaciones con las *Maha-Vidya-s*, explica que una de las diferencias estriba en que si bien es cierto que el alma no alcanza a fundirse con el Sol, al menos recibe de éste un “embrión informe”. A medida que las *Maha-Vidya-s* avanzan hacia la liberación, según este crítico, el *Sueño* avanza hacia la fecundidad.

Sabat de Rivers [b], pone de manifiesto que a partir del v. 495 empieza un movimiento de recogida, y un prolongado símil que ocupa más de 60 versos. La primera parte del símil describe al hombre que, acostumbrado a la obscuridad, sale a la luz del día y tiene que darles sombra a sus ojos hasta que se vuelvan a acostumbrar a la luz. Esta rehabilitación, según Sabat de Rivers, se da por grados, describe precisamente el proceso de razonamiento discursivo que luego será tema principal del poema. Pero dentro de la primera mitad del símil hay otra paradójica comparación basada en la ciencia empírica médica, que es el uso del veneno en pequeñas cantidades como antídoto eventual contra sí mismo. Sabat de Rivers continúa con su disertación haciendo ver que la parálisis del raciocinio discursivo no permitía la formación de conceptos claros. De manera similar, Trabulse (:XXVIII), opina que el alma concentra su atención, dispersa entre tanta asombrosa diversidad y su propia impotencia, para aprehender y retener hasta lo más mínimo de la pululante realidad.

El ego, para Schwartz (:484), en un intento de copiar algunos sentidos de control para sus propias fantasías, junta sus defensas en una elaboración y transformación de deseos envueltos en una triada oral (comer, ser comido y dormir).

Villegas (:249), dice que Sor Juana recurre aquí a la medicina tradicional como artificio, dándole un sentido distinto al que tenía originalmente, ya que no puede conocer el mundo todo lo juzgará separadamente.

En nota al v. 520, Vossler (:81-82), indica que el famoso médico de Pérgamo, Claudius Galenus (131-201 d. C.), que gozó de gran renombre como empirista de método severo sobre bases aristotélicas y estoicas, se menciona aquí como representante de todos los médicos que trabajan metódicamente y que, ya en la época

de la poetisa, solían llamarse “galenos”. Las obras de Galeno se encontraban en la biblioteca de Sor Juana si damos fe al retrato pintado por Miguel Cabrera.

Xirau (:150), en un alarde de lirismo, señala que el alma vuelve a la humildad de la sombra para mejor poder ver la luz. Y continúa diciendo que tal vez, en ocasiones, *el bien puede surgir del mal*, parafraseando el pasaje.

Cultismos: Lowe: “diuturna”, ‘asaltar’, ‘usurpar’, ‘deslumbrado’, ‘mortífero’, ‘veneno’. Para Perelmuter: ‘usurpar’ (usurpado, 1438, Corominas); ‘diuturno’ (-a, s.f., Corominas. Falta en el *Tesoro*. Para *Aut.* la fecha es de 1549; la voz: “diuturnidad”); ‘visible’ (-s, 1438, Corominas; para *Aut.*, segunda mitad del s. XVI y de princ. s. XVII); ‘súbito’ (-s, 1403, Corominas); ‘asaltar’ [me llama la atención que en el atinado recuento del léxico culto, Perelmuter haya integrado este vocablo mas no así su ocurrencia en el v 498: “asaltan resplandores”, con función verbal, y sólo fue anotada la ocurrencia del v. 940, siendo ésta función adjetiva: “asaltada”] (1605, la fecha de Corominas se puede adelantar unos años de acuerdo con Kossoff); ‘contrario’ (-s, adj. 1220-50, Corominas); ‘impedimento’ (h. 1440, Corominas); ‘agravio’ (h. 1300, semicultismo en Corominas); ‘apelar’ (h. 1300, Corominas); ‘débil’ (-es, 1433, Corominas); ‘vacilante’ (-s, h. 1570, Corominas); ‘instrumento’ (1220-50, Corominas); ‘operación’ (1433, Corominas); ‘ejercitar’ (ejerciten, 1410, Corominas); ‘recurso’ (h. 1440, Corominas; *Aut.*, cita ejemplos de fines del s. XVI y del XVII); ‘innato’ (-a, 2º cuarto s. XV, Corominas); ‘ciencia’ (1220-50, Corominas); ‘confirmar’ (confirmada, 1220-50, Corominas); ‘retórico’ (sust., fin s. XII, Corominas; DCE añade que la primera doc. fue h. s. XII y después fue palabra rara en la Edad Media. En el s. XIV se vulgarizó. En Góngora es adjetivo; sust. en Dámaso Alonso); ‘ejemplar’ (adj. 1541, Corominas); ‘Galeno’ (cit. en Góngora); ‘mortífero’ (h. 1440, Corominas); ‘proporcionado’ (-as, 1438, Corominas); ‘cantidad’ (-es, h. 1250, Corominas); ‘escrupulosamente’ (h. 1490, Corominas; Salcedo Coronel señala “escrúpulo” y “escrupuloso” en Góngora como cultismos); ‘oculto’ (-as, 1438, Corominas); ‘nocivo’ (-as, h. 1140, Corominas); ‘cálido’ (-as, h. 1520, Corominas; según Gorog, “calydamente” ya se encuentra en *Corbacho*, 1438); ‘ignorado’ (falta en Corominas; “ignorar” = 1438); ‘simpatía’ (1611, Corominas); ‘antipatía’ (-s, 1611, Corominas; censura anticulista recogida por Dámaso Alonso); ‘progreso’ (h. 1570, Corominas); ‘admiración’ (h. 1440, Corominas); ‘prolijo’ (1438, ‘largo con exceso’, Corominas); ‘empírico’ (-a, 1611, Corominas; para *Aut.*, el término es de significado despectivo. Para Sor Juana es adjetivo pero no lo emplea como crítica); ‘examinar’ (examinada, 1335, Corominas); ‘peligroso’ (-a, 1220-50, Corominas; semicultismo); ‘confección’ (s. XVI, Corominas); ‘apolíneo’ (-a, h. 1400, Lapesa, quien señala su uso por primera vez en *La vida y las costumbres de los viejos filósofos*, de Fray Luis de León); ‘admirable’ (h. 1440, Corominas); ‘triaca’ (s. XVI, Corominas; para Macrí ya aparece en 1251); ‘diversidad’ (1220-50, Corominas); ‘portentoso’ (h. 1580, Corominas. Para *Aut.* el registro es en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, 1613); ‘discurso’ (1490, Corominas; Gorog adelanta la fecha h. 1444; palabra italiana para Juan de Valdés; en Góngora tiene las acepciones de ‘curso’ y de ‘parlamento’; en Alemany aparece con el significado de ‘raciocinio’ como en el *PS*); ‘calmar’ (calmado, 1431-50, Corominas); ‘concepto’ (h. 1460, Corominas); ‘informe’ (adj., 1490, Corominas; en *Aut.* la acepción que mejor se aviene al *PS*: “sin forma o sin figura”, doc.

s. XVII); 'embrión' (1601, Corominas); 'inordinado' (falta en Corominas; *Aut.*, registra "inordenado", 1636, Calderón en su auto El jardín de Falerina); 'caos' (princ. s. XV, Corominas); 'retratar' (1570; del it. *ritrattare*, Corominas); 'orden' (h. 1140; por vía semiculta, Corominas); 'implicarse' (h. 1440; "implicar", Corominas; Herrera usa "implicable" e "implicado"; Góngora, "implicar"); 'desunir' (desunidas [ignoro la razón por la cual Perelmuter coloca esta ocurrencia como verbo, siendo adjetivo], s.f., Corominas; el *Tesoro* trae 1604 como primera doc.); 'violencia' (1220-50, Corominas).

¹¹⁰ Los versos bimembres:

visibles los colores, (v. 497)

los rayos vacilantes, (v. 509)

transitan en el juego de sombras y luces al que el poema invita.

Obscuridad-luminosidad-resplandores-luz-lumbre-sol-tiniebla-tenebroso-deslumbrados-rayos-sombra; elementos gradualmente opuestos, equipolentes, dentro de una continuidad semántica (v. Campo luz-obscuridad; Arroyo, 1993); agrupación léxico-semántica que la autora maneja con exactitud para mostrar su universo de sentido.

La antítesis de los vs. 518-519:

mudo-retórico,

obliga a pensar en conocimiento añejo, reflexionado, no dicho; surgen las aliteraciones:

"obscuridad... objetos",

"asaltan... resplandores",

"débiles... deslumbrados",

"ocultas... cualidades",

"informe... mal formado".

Todo es confusión para el alma, que se encontró de repente con un mar de información sin forma. La cadena semántica y léxica:

asombrada-diversidad-confuso-informe-mal formado-inordinado-caos-confusas-

sin orden-combinadas-diversidad-difuso;

tras el juego de luces y sombras provoca en el lector justamente ese inordinado caos en el que no hay control, no hay forma, hay confusión.

¹¹¹ Inmerso en metáforas y sinécdoques:

"las velas... besando arena a arena";

e hipérbatos:

"robustos le va alientos difundiendo",

"no poder con un intuitivo // conocer en un acto todo lo criado";

podemos contemplar, extasiados, el paisaje marino en medio de aliteraciones:

“traidor al mar, al viento ventilante”,
“al palio glorioso”,
“doctrina con doctos”,
“arduo, altivo, aspira, // los altos escalones ascendiendo”,
“fruto al gusto grato”,
“largas fatigas fue barato”,
“planta valiente”;

prosopopeyas e hipérbolas:

“y con planta valiente / la cima huella de su altiva frente”,
“honrosa cumbre mira”;

antítesis:

“débiles fuerzas”;

con la propuesta descifrada de la intuición desmedida en un recuento del conocimiento.

Las cadenas semánticas:

velas-viento-ventilante,
fió-fidelidad-constancia/traidor-desatento,
arena-playa-mar,
timón-velas-entena-bajel-carena,
entendimiento-comprender-retórico-discurso-discurrir,
categorías-metafísica-reducción-discurso-universales-intuitivo-concepto-orden-
entendimiento-doctrina-doctos-disciplina-facultad,
palio-altivo-aspira-altos-escalones-ascendiendo-cumbre-altiva-frente;

en una suerte de movimiento entre las fuerzas de los elementos (agua, aire) y el movimiento mental, que procura al lector el conocimiento de cada una de las categorías que gobiernan el pensamiento de la época y del idiolecto de Sor Juana. La recursividad del léxico *sorjuaniano* invita a la reflexión pero también al deseo de libertad por el movimiento del viento, del oleaje, de las velas y de su propio entendimiento.

Moldenhauer (:304), considera como falta común de Barcelona, 1693a, la del v. 570: “estilla a estilla”, en relación con las demás ediciones en las que, según el crítico argentino, aparece: “astilla a astilla”. [Al confrontar las ediciones, encuentro: Sevilla, 1692; Madrid 1715 y 1725: “astilla, a astilla”; Barcelona, 1693b: “astilla a astilla”; Barcelona, 1693a: “estilla a estilla”; por lo que, en efecto, Moldenhauer ha hecho una clara apreciación, excepto por la puntuación, ya que en Barcelona, 1693a, no hay coma entre el sustantivo y la preposición; todo esto se da con la finalidad de construir un estema del *Primero Sueño*].

Abreu [a:297], en nota para el v. 597, dice: “1692, del, de el; 1693, de él, del; 1725, del, de el.” [Al confrontar, observo: Sevilla, 1692; Madrid, 1715 y 1725: “del, de el”; Barcelona, 1693a: “de el, del”; Barcelona 1693b: “dél, de el”; por lo cual considero que la única diferencia de Barcelona, 1693b respecto de Sevilla y Madrid es la grafía, es decir, el acento grave que bien pudiera haber sido error tipográfico. En efecto,

la edición de Barcelona, 1693a difiere de las demás, aun cuando Abreu desconoció la que en este trabajo hemos considerado segunda edición de 1693, Barcelona].

Anita Arroyo (:97-98), la artista nos da por vía de la intuición una especie de visión del gran misterio sobre el que ha tendido el alirvo volar del pensamiento y éste se hace a su vez un vuelo de la inteligencia y de la fantasía, una mezcla curiosa de realidad y de ensueño, de la apetencia científica de la intelectual y de la imaginación creadora, intuitiva de la artista. El alma de Sor Juana ha tenido que carenar como barquichuela desecha en la orilla mental; su gran sueño de pretender el conocimiento por medio del subconsciente, es ahora una aceptación de la separación de las cosas, ya no de manera unitaria sino desmembrada. Mientras que Castro (:81-82), señala que es el entendimiento o alma intelectual la que se semeja a un barco que ha recogido sus velas después de confiarlas al mar traidor y al viento que corre veloz. Descuidadamente busca fidelidad en el mar, hasta ir a dar a la costa del conocimiento; ya destrozado, con el timón y la antena [*sic*] desechos, los despojos se quedan en la arena. Reflexiona judiciosamente, prudente en su actividad, estima conveniente analizar una a una las cosas que terminan por sujetarse a las diez ingeniosas categorías que inventó Aristóteles. Posteriormente, Castro (:84), dirá que esta tarea o reducción metafísica, moderna y judiciosa, es el sustituto forzoso pero vano de la intuición. Se trata de la ciencia de los universales que desarrolla los conceptos en especies y en géneros. Ascende poco a poco procurando cultivar lo sensible y lo intelectual hasta que imperceptiblemente alcanza la cima honrosa, meta muy grata de su duro empeño y pone el pie en la cúspide de esa montaña soberbia que es la Sabiduría; de manera similar, Gaos (:56), indica quien agrega que las más fieles cifras simbólicas serían el águila de Patmos y la estatua de Nabucodonosor. Ideas compartidas por Méndez Plancarte (:37-39), para quien las cosas se pueden sintetizar en cada una de las Diez Categorías en que las ordenó el arte lógica de Aristóteles: reducción metafísica que, captando las entidades genéricas en unas ideas o imágenes mentales donde la razón, al abstraer lo esencial, se desentiende de su materia concreta, enseña a formar la ciencia de los universales (de los géneros y de las especies). Con lo cual, para el padre Méndez Plancarte, subsana sabiamente nuestra incapacidad natural de poder conocer con una sola intuición todo lo creado; así también en Paz [b:492-93], al acogerse a la orilla mental, no se desanimó y terca, buscó otro camino, o reducirse a otro asunto o discurrir uno por uno cada ente y cada cosa, hasta hacerlos entrar en las diez artificiosas categorías; ideas compartidas por Trabulse (:XXVIII) y por Xirau (:150-51).

Catalá (:430-32), considera que el temor la hace retroceder y trata de usar el camino aristotélico, es decir, las diez categorías de Aristóteles, que son: substancia, cantidad, calidad, relación, determinación espacial, determinación temporal, acción, pasión, posición y condición (Sterling P. Lamprecht, *Our Philosophical Tradition*, New York:Appleton Century-Crofts, Inc., 1955, p. 158); para llegar a la comprensión de la totalidad. Tras citar a Xirau (*Infra.*), Catalá señala que de esta forma el entendimiento trata de entender al hombre, al microcosmos, donde se unen lo natural y lo sobrenatural, y que reúne al “bruto”, a “la planta” y “al ángel”. Para este crítico, aquí se encuentra el concepto de la razón. Catalá insiste sobre los colosos que influyeron y nutrieron el pensamiento de Sor Juana: San Agustín y Santo Tomás; el primero le brinda las bases del racionalismo y de la filosofía moderna, bases que sistematizó Descartes y que Sor Juana intuyó en la *Carta*

Atenagórica, así como en éste y otros poemas. Santo Tomás cristianiza el sistema aristotélico obteniéndose *mutatis mutandis*, el racionalismo que Catalá llama sorjuanescos [que en este trabajo he preferido nombrar sorjuaniano] y que se expresa en tratar de conocer las causas máximas a través de la razón. Después de una honda y documentada reflexión, Catalá concluye que de tal combinatoria Sor Juana llega a utilizar el concepto 'razón', independientemente de una posible lectura de Descartes, puesto que en su poema culminan las diez categorías aristotélicas a través de la ratio o dianoia, inteligencia o intelecto; Rafael Catalá indica que en este pasaje se completa el ciclo de la totalidad que, después de varios esfuerzos, Sor Juana arriba en el poema a la imagen del "Águila Evangélica" y a la imagen del Hombre de la revelación de Juan: el alfa y el omega del Apocalipsis. A partir de aquí se median las cosas incompatibles de lo consciente y lo inconsciente.

En tanto que Chávez (:67-68), opina que Sor Juana siente la necesidad de aplazar el impulso de su anhelo ambicioso, y recogidas las velas sueña, animosa, reiterando la porfía en su incansable ansia de saber. Su fracaso le sirve de lección e intenta comprender el abigarrado y múltiple cuadro del universo; el entendimiento tiene en ella el defecto de no poder entender todo con un sólo acto intuitivo.

Por otra parte, en el mar de la intuición, considera Cox Flynn (:359 y ss.), navega con su vela apartada, su mástil destrozado, su timón roto, por lo que el alma debe regresar a su ribera mental. Después de eso, usando los sentidos como guía, debe proceder lentamente, cuidadosamente, de la materia de vida inanimada a la vida vegetal, a la vida animal y a la racional vida del hombre. Las especies deben ser separadas una de otra y estudiadas individualmente, para que sólo en este camino el alma pueda un día entender el cosmos. Para Cox Flynn, se puede observar un sueño epistemológico, contrario a la tesis de Abreu (*Supra.*); esto es: incuestionablemente no cartesiana. En nota aparte, este crítico señala que muchos críticos han seguido a Abreu Gómez, quien inauguró una leyenda negra en torno de Sor Juana puesto que, según Abreu, la principal figura de las letras coloniales fue un fraude. Sor Juana, asegura Cox Flynn, fue una intelectual, mujer religiosa, quien amaba su iglesia y su estado, aunque algunas figuras antiintelectuales dentro de estas instituciones se opusieran a ella. Para Cox Flynn, Descartes, miraba sobre los sentidos y las fuentes de engaño y pensó en una doctrina de conocimiento intuitivo; por el contrario, Sor Juana, huye del naufragio de la intuición y regresa a la orilla mental, llamada, el refugio seguro de los sentidos. Cox Flynn asegura que el *Primero Sueño* no fue generalmente bien recibido sino hasta el siglo XX. [En nuestro propio tiempo, los críticos lo han aceptado pero ellos lo han interpretado de varias maneras; una de las críticas que parece haber alcanzado sentido filosófico es la de Alfonso Méndez Plancarte]. Cox Flynn sostiene que el poema contiene dos partes distintas: un preludio, el cual exalta la naturaleza y una larga segunda parte, la cual niega la intuición como modo ordinario de conocimiento humano. De manera similar, González, (:38), señala que la verdad no se capta por adivinaciones, sino gracias al lúcido esfuerzo intelectual; hay que avanzar por etapas hacia ella; similar a Méndez Plancarte, para Sabat y Rivers (:726), el alma-bajel, se redujo a un asunto singular, único, que enseña en fantasías a formar la ciencia de los universales.

Leiva (:68-69), maneja la idea de que solamente un espíritu profundamente filosófico y dialéctico es capaz de escribir versos colmados de una esencialidad y esplendor intactos. Compara el *PS* con *Muerte sin fin*, de

Gorostiza y señala que Sor Juana se queja de no poder conocer, en un sólo acto intuitivo, todo lo creado, en un creciente clima de fascinación. En tanto que Lowe (:412), indica que al recuperarse de algo parecido a un naufragio, el alma se da cuenta que sólo puede obtener conocimiento a través de pasos metódicos (reducción metafísica). El alma debe estudiar primero lo inanimado, lo mineral, lo vegetal, lo animal, lo humano y finalmente lo divino. Este es el método que Sor Juana intenta seguir en la persecución del conocimiento universal, según la crítica norteamericana, aunque ella se da cuenta que la averiguación es fútil, porque una vez que ella lleve a término este conocimiento, la muerte la consumirá. Mientras su espíritu así tropiece entre los arrecifes de la duda y la desesperación, el cuerpo empezará a agitarse, gradualmente, liberándose de los efectos narcóticos del sueño.

En Paz [c:19], el poema se puebla de imágenes prometeicas, el acto de conocer, no el conocimiento mismo es el precio del combate. El alma, precipitada, se afirma y, se deleita de su terror; se dispone a elegir distintas direcciones. Otros vacilan, en tanto que el alma se envalentona al pensar en eternizar su nombre dentro de su ruina.

Pfandl [a:201-202], asegura que son cinco las categorías metafísicas, porque allí donde la creación no puede ser comprendida y concebida mediante un acto intuitivo, hay necesidad de ofrecer el esquema ficticio de un pensamiento auxiliar sustituto y el intelecto construye una escala sobre la cual va subiendo concepto a concepto; de la misma manera lo es en Ricard [b:27], a consecuencia de la incapacidad de la intuición para abarcarlo todo. Son diez categorías metafísicas, para Pfandl [b:27-28], en donde el caos sin orden aparente deberá estar ordenado y clasificado pieza por pieza para ascender concepto a concepto.

Una imagen que en las *Maha-Vidya-s*, para Ross (:91), se refiere a procesos de las profundidades del ser o del inconsciente, en Sor Juana se refiere a un proceso puramente intelectual que puede ser explicado por ideas de autoridades. Para Ross, la situación es más compleja que el hecho de ser solamente las categorías de Aristóteles, pues en este pasaje se dan dos circunstancias significativas: el alma se eleva por el Aire para ver el sol (¡el sol brilla en medio de la noche!), en un anhelo de ser fecundada por la luz y, por otra parte, si bien es cierto que no alcanza a fundirse con el sol, al menos recibe de él un “embrión informe”; por lo que el pasaje no es tan intelectual como aparenta. Posteriormente, este crítico señala el contraste de las *Maha-Vidya-s* con el poema en algo que llama *El poder de la muerte, la noche de la muerte, o Bhairavi*, en donde señala que el alma cruza por todos los objetos y se escapa a la mirada escrutadora de su entendimiento, así como al morir, el alma se escapa del cuerpo (*loc. cit.*).

Sabat de Rivers [b:141-42], indica que con el v. 560 empieza otra figura poética, la del bajel naufragado que recoge sus velas. La playa, en efecto, es la mental orilla donde la carena que se hace es la cuerda reflexión. La tradicional alegoría del barco y la tormenta marítima se adapta perfectamente al pensamiento original de Sor Juana; en esta combinación, la poetisa renueva un tópico muy gastado. La reflexión conduce a una consecuente consideración metodológica y a una conclusión escolástica. Las categorías aristotélicas, para Sabat de Rivers, hacen posible la abstracción, por medio de mentales fantasías. La lógica, aunque pesada, es un arte que se puede aprender y perfeccionar con la práctica llevándonos al triunfo total.

El ego, de acuerdo con Schwartz (:484-86), busca recuperar el dulce fruto de su deseo pero sufre una catástrofe ante los fenómenos, por lo que apela a los procesos del pensamiento que pueden ordenar el sorprendente caos y entiende las partes individuales de la totalidad. En su búsqueda de la omnisciencia, la propia percepción de Sor Juana no la puede proveer de un camino válido para investigar las represiones que la hacen responsable de su error. Apela, entonces a un Ser Supremo. El ego desea posarse en la honrosa cumbre de altos escalones: el nido; el sentimiento de pequeñez y de hundimiento en una unidad asociada con irse a dormir con su correspondiente ansiedad, se expresa aquí por sensaciones de agorafobia y de caerse desde lo alto. La sed implícita en las referencias, la arena del desierto, una imagen repetida en el poema puede ser trasladada a un símbolo del pecho. La unión con Dios, el invisible, percibido aquí directamente. La mística en su unión con Dios se complace con una inefable experiencia, fuera de tiempo, nunca localizable o nombrable es más que un sueño. Posteriormente, Schwartz, cita los versos del poema para comentar sobre la discusión de Freud en relación con los procesos primarios como el lenguaje de sueño e ilusión en donde el peligro o lo inmoral es disfrazado con símbolos; no sólo los deseos reprimidos o los impulsos instintivos pueden ser estudiados en este proceso, sino también lo que atenta al ego para reorganizar su caos semántico; ésta sería, para Freud, la segunda elaboración del sueño.

Villegas (:249), señala que todo esto es el instrumental que arroja el pasado, que en este pasaje Sor Juana lleva a cabo los artificios de los escolásticos, quienes se elevaban de concepto en concepto hasta llegar a abarcar con un universal todo lo creado; pero este universal, para Villegas, no deja de ser un artificio, y aunque sigamos esos pasos nos quedaremos sin mundo y sin Dios, absolutamente solos, atenidos a nuestras propias fuerzas.

En nota al v. 546, Vossler (:82), indica que “discurso” puede significar aquí la facultad del pensamiento discursivo, esto es, nuestra facultad racional.

Cultismos: Lowe registra: 'reflejo', 'dictamen', “docta”, 'disciplina'; Perelmuter: 'inadvertido' (-as, s.f., Corominas; “inadvertencia” = h. 1440, Corominas. *Aut.* trae documentación del s. XVII; 'traidor' (adj. h. 1140, Corominas); 'ventilante' (falta en Corominas; “ventilar” = 1490, Corominas; falta en *Aut.* también); 'desatento' (falta en Corominas; figura en *Aut.*, en 1636 como primera doc.); 'fidelidad' (1490, Corominas); 'constancia' (h. 1440, Corominas; Gorog adelanta la fecha a 1438); 'carena' (1435-39, semicultismo en Corominas, quien señala que el vocablo viene del lat. carina, lo da como italianismo); 'refleja' (sust., falta en Corominas; “reflejo” = princ. s. XVII. En *Aut.*, sí aparece con la acepción del *PS*, bajo “reflexa”); 'reportar' (h. 1440, Corominas); 'aviso' (princ. s. XV, Corominas; Fontecha la comenta en Lazarillo. *Aut.*, la documenta en el s. XVI); 'dictamen' (princ. s. XVII; Paravicino, 1633, Corominas); 'remiso' (s.f. Corominas; “remitir”, 2º. cuarto s. XV; Dámaso Alonso encuentra la palabra en Palencia, 1490); 'singular' (1220-50, Corominas; Góngora emplea el vocablo pero con la acepción de “extraordinario”, y no “individual”, como en el *PS*); 'asunto' (1605, Corominas); 'reducirse' (1438: “reducir”, Corominas; en este verso se emplea el vocablo en el sentido de 'limitarse'; *Aut.*, “Moderarse, arreglarse ò ceñirse en el modo de vida ò porte”; sin doc.); 'separadamente' (1515: “separar”, Corominas; *Aut.*, documenta en s. XVII); 'discurrir' (1438, Corominas; Terlingen (cit. por DCE), señala que para

Juan de Valdés éste era un vocablo italiano); 'artificioso' (-as, 1495, Corominas); 'categoria' (-s, 1611, Corominas; *Aut.*, lo define como “término de la Lógica” y lo documenta en 1709); 'reducción' (1595, Corominas); 'ente' (-s, h. 1630, Corominas); 'general' (adj. -es, 1120-50, Corominas); 'abstraer' (abstraído, h. 1500, Corominas); 'universal' (sust., -es, 1427, Corominas); 'reparar' (reparando, 1335, Corominas); 'advertir' (advertido, princ. s. XV, Corominas); 'defecto' (1433, Corominas); 'intuitivo' (1580, Corominas; Salcedo Coronel critica el vocablo como latinismo en su *Comentario a la Soledad Segunda*, diciendo que no es voz usada en nuestro idioma); 'acto' (2ª. mitad s. XIII, Corominas); 'ascender' (más culto que descender; Perelmuter no da la fecha, en Corominas (*op. cit.*), aparece 1555, en *Viaje de Turquía*, en Cervantes y en varios autores del s. XVII); 'relativo' (1490, Corominas; *Aut.* lo documenta en el s. XVII); 'necesitar' (necesitado, s. XVII, Corominas; “necesitado”, s.f., Corominas); 'limitado' (falta en Corominas; “limitar” = 1438, Corominas); 'vigor' (h. 1140, Corominas); 'sucesivo' (s.f., Corominas; “sucesión” = 1433, Corominas); 'doctrina' (1220-50, Corominas); 'docto' (-s, 2º cuarto s. XV, Corominas); 'alimento' (-s, 1444, Corominas, quien añade que es raro hasta fin del s. XVI); 'continuo' (2ª. mitad s. XIII, Corominas); 'disciplina' (2ª. mitad s. XIII, Corominas); 'robusto' (-s, h. 1280, Corominas); 'infundir' (infundiendo, h. 1440, Corominas); 'animoso' (1a. mitad s. XV. Garcilaso: “aplicado al viento que sopla con ímpetu” (acepción distinta a la empleada en el *PS*); 'palio' ('galardón', 122-50, Corominas; en Alonso es cultismo de acepción); 'glorioso' (1107, Corominas); 'arduo' (2º cuarto s. XV, Corominas); 'cultivar' (cultivado, 1515, Corominas); 'insensiblemente' (h. 1440: “insensible”, Corominas); 'término' (1220-50, Corominas); 'gusto' (1490, Corominas); 'grato' (h. 1440, Corominas); 'fatiga' (-s, h. 1440, Corominas); 'planta' (1251, 'parte inferior del pie', h. 1250; por vía semiculta, Corominas, quien explica que ha de ser cultismo, aunque muy antiguo y pronto generalizado).

A continuación presentaré un recuento personal de cultismos:

- 'timón': en la 3ª. reimp. de 1991: 1ª. doc. med. s. XIII, Corominas;
- 'astilla': 1100, Menéndez Pidal, Orígenes, en Corominas;
- 'metafísico': adj., -a, med. s. XVII; en la 3ª. reimp. de 1991, aparece como compuesto: *Metafísica*, con doc. h. 1440, A. Torre; con el significado de 'después de la física', referente a las obras que Aristóteles escribió después de su *Física*; *metafísico*, 1605, López de Úbeda; Gómez de Tejada, med. s. XVII; por lo que se puede aceptar la entrada en femenino, Corominas;
- 'concebir': deriv. del lat. *CONCIPERE* 'contener, absorber'. 1ª. doc. Berceo, s.f., Corominas;
- 'arte': 1ª. doc. art, en el *Cid*; arte, 1144, Corominas;
- 'escala': se sospecha de que sea cultismo en castellano por la escasa documentación, Nebrija; reservado el término para “escalera de mano”.

¹¹² Existen dos diosas llamadas: Tetis (Θετις) y Tetis (Τηθύς). La primera de ellas es una de las nereidas, hija de Nereo, el Viejo del mar, y de Dóride; por tanto es una divinidad marítima e inmortal, la más célebre de las nereidas. No obstante, existe una tradición oscura que presenta a Tetis como la hija del centauro Quirón

(Grimal, *op. cit.*, 511). La primera, crió a Hera y ésta a su vez crió a la segunda Tetis, quien fue hija de Urano y Gea. Tetis se hace cargo del timón de la nave *Argo*.

Ignoro la razón por la cual el padre Méndez Plancarte prefirió el nombre de esta divinidad al de Temis (Qemiz), el nombre que aparece escrito así –Themis–, en todas las ediciones antiguas, además, se trata de la diosa de la Ley, la cual pertenece a la raza de los Titanes (más acorde con Atlante, Urano y las otras divinidades trabajadas por Sor Juana en este poema). Su primogénito (con seguridad tema del poema en este pasaje), es Prometeo; los mitólogos la muestran como consejera de Zeus. Se le atribuye también la idea inicial de la guerra de Troya. Temis es asociada a los Olímpicos y comparte con ellos su vida en el Olimpo. Temis enseñó a Apolo los secretos del arte adivinatorio. Se le asocia con Tetis (la primera), debido a que un oráculo de Temis reveló que el hijo de Tetis sería más poderoso que su padre, esto sucedió cuando Zeus y Posidón intentaban conquistarla, por lo que se apresuraron a dársela a un mortal. Prometeo, en otra historia, había precisado que el hijo destinado a nacer de los amores de Tetis y Zeus sería el señor de los cielos; Tetis era inaccesible a las divinidades. Tetis intentó conferirle la inmortalidad a Aquiles.

La historia de la segunda Tetis, se refiere a la divinidad primordial de las teogonías helénicas. Personifica la fecundidad femenina. Nacida de los amores de Urano y Gea, es la más joven de las Titánides. Se casó con Océano, uno de sus hermanos, con quien tuvo más de tres mil hijos, todos los ríos del mundo. La morada de Tetis suele situarse en el extremo occidental, más allá de las Hespérides, en la región en donde cada atardecer el sol termina su curso.

¹¹³ Es de llamar la atención la exhaustiva recurrencia del paréntesis en el poema. La existencia del paréntesis dentro del paréntesis permite al lector efectuar pausas e intercalaciones agregando elementos al discurso central en la propuesta de diferentes significados. Además de la frecuencia del empleo del paréntesis, se agrega una alteración al orden lógico de la oración; es el hipérbaton, el que responde a esa permutación de los lugares del discurso con lo cual se descubre algo más allá del fenómeno de la adición. En los versos de Sor Juana también surge la incidencia como fenómeno retórico, paréntesis menor, el cual se considera en el orden de los metataxas (Beristáin, 1988:385); sin embargo, la mayor frecuencia es la del paréntesis con el hipérbaton.

En los versos que aquí se analizan (617-651), se observan el paréntesis y el hipérbaton, con lo cual se altera deliberadamente el orden de los elementos: *De esta serie seguir mi entendimiento / el método quería, / o del infimo grado / del sér inanimado / (menos favorecido, / si no más desvalido, / de la segunda causa productiva), / pasar a la más noble jerarquía / que, en vegetable aliento, / primogénito es, aunque grosero /;* en los versos anteriores se observa cómo el hipérbaton produce un efecto de sentido diferente en el que el significado crece y se diversifica, es decir,

De esta serie seguir mi entendimiento // el método quería,

en donde: mi entendimiento quería seguir el método de esta ordenada sucesión; pero, además, era
menos favorecido, si no más desvalido

y, de manera adicional, pertenecía a otra causa

de la segunda causa productiva.

Con todos estos elementos se incrementa la información que se ha suministrado al reorganizar el hipérbaton. Las construcciones entre paréntesis se subordinan a la oración principal: mi entendimiento quería seguir el método de esta serie, del cual se informa el modo y la pertenencia en término de preposición.

Otro ejemplo de hipérbaton se encuentra en el v. 630:

los dulces apoyó manantiales;

en donde: apoyó los dulces manantiales.

Nuevamente, por otra parte, se manejan cadenas semánticas distribuidas en campos léxicos, cuyas relaciones mantienen estrechamente el ligado fluir del pensamiento de Sor Juana:

entendimiento-método-grado,

pechos-maternales-nutrimiento-alimento,

bella-adornada-lucida-centella-Estrella-soberbios-brille-

resplandores-Astros-vidia,

infimo-inanimado-desvalido;

la riqueza del léxico en el poema permite que las ideas se muestren con precisión impecable, por lo que en el anterior pasaje la isotopía de la luz, por ejemplo, logra los distintos grados de su intensidad en la cadena:

lucida-centella-brille-resplandores.

Se observa, además, un zeugma en el v. 633:

y de cuatro adornada operaciones // de acciones contrarias,

en donde se omite el verbo estar.

El zeugma es una figura de construcción que consiste en manifestar una sola vez y dejar sobrentendidas las demás veces, una expresión, generalmente el verbo, cuyo sentido aparece en dos o más miembros coordinados; es una variedad de la elipsis (Beristáin, 1988:497).

¹¹⁴ Abreu [a:298], considera Temis para el nombre de la deidad, en su edición crítica respeta los textos antiguos. En nota al v. 618, señala que Sor Juana, posiblemente, se refiera al *Discurso sobre el Método* de Descartes. Sugiere que se observe la íntima relación que existe entre la tercera regla de Descartes y el contenido de los vs. 593-595 y 618-625. Cita: *Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusque à la connaissance des plus composés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres; Discours de la Méthode, deuxième partie, p. 51 y 52, 1928, éditions du Centaure, Paris.* [Esta postura será muy discutida por los críticos posteriores a Abreu, como se verá más adelante].

El concienzudo estudio filológico de Moldenhauer (:301-302), se reviste de importancia en este pasaje tan discutido en cuanto a la diosa que Sor Juana nos presenta. En efecto, el filólogo argentino prefiere, al igual

que la autora de este trabajo (*Supra.*, nota 111), la conservación de Themis o Temis puesto que las obras antiguas así lo precisan. Considera errónea la modificación hecha por Méndez Plancarte, quien se basa en el empleo constante –tanto de Góngora como de la poetisa–, de la diosa Thetis en diferentes lugares de las obras del poeta cordobés y de la poetisa mexicana. Moldenhauer insiste en el carácter de la diosa por el primer orden impuesto, la ley sagrada, el derecho divino, la que estableció una jerarquía; la hija titana de Gea, segunda esposa de Zeus; mientras Tetis, aludida muchas veces por Góngora y por Sor Juana, sirve más de ejemplo para encarnar la belleza femenina o la cazadora o la tranquilizadora del mar. La poetisa hace mención del primogénito de Temis, varón que evoca a Prometeo, atribuido a ella por Esquilo. Temis, para Moldenhauer, representa simbólicamente el espíritu que desde lo alto fecunda la materia ordenándola; esta idea corresponde al pasaje sobre la actividad de la “segunda causa productiva”. Vossler (:82), de igual manera, comparte la decisión de conservar a Temis y señala que como hija del Cielo y de la Tierra (Uranos y Gaia), de más edad que Zeus y que todos los dioses del Olimpo, es la guardiana del orden originario, del derecho sagrado que precede a todo derecho humano como su fundamento inamovible (*Cfr.* V. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, tomo v, Leipzig, 1915, *apud* Vossler, *op. cit.*); para el v. 633, Vossler anota que las cuatro operaciones de la vida vegetativa se enumeran en los versos siguientes: traer, segregar, expeler y apropiar. De manera similar, Xirau (:151), indica que atraer lo que el ser vegetal necesita, segregar lo que no necesita, expeler lo inconveniente e incorporarse la sustancia que le es útil, son las operaciones necesarias para luego contemplar y comprender a los seres vivos que por su capacidad de recibir imágenes de los objetos, tienen más brillo que la estrella del firmamento.

Moldenhauer (:303), considera falta común de las ediciones de Barcelona frente a las demás, en el v. 635: “ya trae, ya segrega... // ya atrae, ya segrega. [Por lo que observo: Sevilla, 1692; Madrid, 1717 y 1725: “ya atrae, ya segrega”; Barcelona, 1693 a y b: “ya trae, ya segregar”; por lo que, en efecto, la apreciación de Moldenhauer es correcta. Otra anotación, la hace Moldenhauer para el v. 622: “sino // si no” (:304); se observa: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715: “si no”; Barcelona, 1693a; Madrid, 1725: “sino”; y, finalmente, para el v. 649: “¿pueden? // puede” (*id.*); en donde: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693a y b; Madrid, 1715 y 1725: “puede”; por lo que no entiendo la duda de Moldenhauer para la flexión “puede”, en tanto que no existe diferencia].

Carilla (:296-299), por ejemplo, decide que no se trata del método a la manera cartesiana, aunque se le aproxime en la indudable fuente: San Buenaventura; habla de las potencias del alma (el crítico considera que se trata de memoria, entendimiento y voluntad), así como de las facultades dirigidas al conocimiento: cinco sentidos externos y cuatro internos (sentido común, imaginación, estimativa y memoria sensible). Carilla considera que Sor Juana tuvo alguna relación directa o indirecta con el pensamiento de Descartes, o al menos oyó hablar de él, gracias a la amistad que llevaba con Sigüenza y Góngora y con Kino; o tal vez del jesuita Kircher. Este crítico insiste en el hecho de que el almacén más rico se lo ofrece la escolástica a través de San Buenaventura y Santo Tomás; en menor grado quizá Platón y Aristóteles. Asegura que Sor Juana sorprende más por la amplitud de sus conocimientos que por sus ideas revolucionarias; su ciencia es Teología en su

sentido amplio. Avicena, al rebatir a Santo Tomás agrega una quinta potencia, la fantasía, entre la estimativa y la imaginativa. Con una idea opuesta mas no contraria a la del crítico Abreu, Chávez se basa en el método propuesto por Sor Juana para obtener el conocimiento, que es el complemento de la intuición aislada y de su generoso impulso. Este crítico (:68-69), asegura que Sor Juana nunca conoció a Renato Descartes, por lo cual su método sólo era parecido al de él; en este método, se requería dedicar atención a cada una de las cosas y, discrepando aquí de Descartes, referirlas a categorías. En su empeño por lograr el conocimiento, se imagina elevarse a las más altas jerarquías. González (:38), por su parte, señala que se ciñe a este método, aunque nunca lo llama cartesiano, en el que pasa de los conocimientos elementales a los superiores. Leiva (:69), niega toda la crítica para asegurar que se trata auténticamente del drama personal de Sor Juana. Abreu [b:53], indica que su deseo es ir entonces del inanimado ser a la más noble jerarquía del hombre.

Anita Arroyo (:98), hace referencia al trabajo de Chávez en relación con la partición del poema para su estudio, en tanto que para ella se trata de un todo, sólo uno, como los sueños, muy confuso por su heterogeneidad de elementos en donde se nos presenta de cuerpo entero la filósofa. Para Arroyo, su alma intelectual se remonta en el más alto vuelo del entendimiento que jamás intentara; por lo que se vale de un método filosófico. Esta crítica señala que Sor Juana acaba por perderse en el problema gnoseológico, porque la ciencia no alcanza a descubrirle el camino.

Castro (:86), por su parte, señala que se trata del entendimiento propuesto a ordenar las escalas o grados del ser desde lo más bajo, es decir, lo inanimado, los minerales, los más desprotegidos de la Naturaleza, causa segunda, pues la primera es un rango superior de Dios, continúa con los vegetales, el reino vegetal, primogénito de Tetis, madre de las aguas, el primero que con su poder de succión procuró los pechos maternos y ofreció alimento para su propio natural mantenimiento. Este reino superior cuenta con cuatro operaciones de efectos contrarios, atrae o segrega lo que estima conveniente; arroja lo que está de más y entre la abundancia hace propia la sustancia que juzga más útil. Después de haber investigado esta forma de reino vegetal, el entendimiento quiso conocer otra forma de vida más bella, dotada de sentidos, con una fuerza imaginaria capaz de retener a la más rutilante estrella, aún con sus profusos resplandores, pues la criatura más humilde puede despertar envidia al más excelso de los astros. Esta idea se ha basado en otra –con toda seguridad–, que es la de Méndez Plancarte (:39-41), pues se trata de un trabajo anterior, erudito y conocido por todos. [La validez del estudio de Castro reside en su claridad y manejo dinámico, actual y atinado de las ideas de Méndez Plancarte, además de contener una investigación detallada, cuidadosa y nutrida]. Ricard [b:27], por su parte, señala que el entendimiento procede entonces metódicamente; ideas compartidas por Rivers (:278); por Sabat y Rivers (:727); por Trabulse (:XXVIII); también por Sabat de Rivers [b:142-44], para quien el v. 617 marca la introducción al método discursivo en el cual, primero se da un pequeño compendio del sistema escolástico del mundo: minerales, vegetales, animales, con el hombre como suprema maravilla de la Creación; después, contrastando con este optimismo racional, es un movimiento de dudas en cuanto a la capacidad de entendimiento humano: el hombre resulta muy pequeño frente al mundo. La crítica, Sabat de Rivers, compara estos movimientos opuestos con los extremos ponderados por Pascal, de la grandeza y la

miseria del hombre; la síntesis de Sor Juana, no es la humildad jansenista, sino el orgullo faustiano, prometeico, comparable con el espíritu de Kircher. Nuevamente esta crítica se refiere a Méndez Plancarte y a Vossler; tras citarlos ampliamente, señala que del v. 617 al 703 se tiene un movimiento ascendente, jerárquico, en tanto la vida sensitiva de los animales supera en dignidad a la más alta estrella.

Paz [b], considera la idea del método y la alusión a las mentales fantasías como otro resabio neoplatónico de Sor Juana; cita a Ficino y a Bruno, así como a Macrobio en cuanto a la “cadena del ser” y señala el concepto y la expresión “cadena del ser”; sin embargo, el término ‘cadena’, es decir, la expresión, sólo aparece dos veces en el poema, la primera en el v. 299 y la segunda hacia el v. 800 en plural, por lo que no encuentro la relación para que el poeta y crítico efectúe una comparación en donde cita a Platón, Lovejoy, Plotino y otros escolásticos (*id.*).

El probado y bien ejercitado método del pensamiento, en Pfandl [a:202], separa lo importante de lo secundario, lo superfluo de lo significativo. Pfandl [b:28], a diferencia de [a], establece que Temis es quien ofrece como alimento los húmedos humores de sus senos maternos. Compartiendo la idea anterior, Schwartz (:486), retoma la postura de Pfandl y desarrolla una propuesta en relación con los pechos maternos de Thetis como la imaginaria en continua asociación; la tierra ofrece dulce comida del líquido de su seno materno; para Schwartz, el ego atenta separar lo esencial de lo secundario.

Sabat de Rivers [a:196], explica que en los movimientos alternativos de este pasaje, entre el éxito y la derrota que se apoderan de ella, se deja llevar por la ilusión del triunfo.

Cultismos: Lowe registra: ‘Tetis’, ‘segregar’, ‘investigar’; mientras que para Perelmuter: ‘método’ (1611, Corominas; *Aut.* documenta el vocablo con otro autor del s. XVII: Luis Muñoz, Vida de Fray Luis de Granada); ‘inanimado’ (principios del s. XVII, Corominas); ‘favorecer’ (debiendo ser ‘favorecido’ pues se trata de un participio absoluto; 1438, Corominas); ‘desvalido’ (s.f., Corominas; el *Tesoro*, trae como primera documentación, 1599); ‘productivo’ (-a, h. 1570, Corominas; *Aut.*, no trae documentación. Para Perelmuter, Sor Juana emplea el vocablo en un contexto marcadamente escolástico, es la Naturaleza la “segunda causa productiva”); ‘noble’ (1184, Corominas); ‘jerarquía’ (1444, Corominas); ‘vegetable’ (princ. s. XVII, Corominas; C. Smith adelanta la fecha a h. 1440); ‘primogénito’ (1438, Corominas); ‘Thetis’ (en Góngora aparecen: “Tetis”, “Tetiz”, “Tetys”, “Thetys”); ‘fértil’ (-es, h. 1440, Corominas); ‘maternal’ (-es, h. 1440, Corominas); ‘virtud’ (1090; por vía semiculta, Corominas); ‘terrestre’ (h. 1440, Corominas); ‘nutrimento’ (“ya figura en autores de princ. s. XVII, Corominas; C. Smith adelanta la fecha a 1440 (s. v. nutrir); ‘natural’ (falta en este verso en Perelmuter; ya anotado para el v. 240); ‘adornar’ (debiendo aparecer ‘adornada’; med. s. XV, Corominas); ‘acción’ (-es, h. 1490, Corominas; para Dámaso Alonso el registro se da en el *Libro de Alexandre*, h. 1250); ‘atraer’ (med. s. XV, Corominas; Gorog adelanta la fecha a 1438, *Corbacho*); ‘segregar’ (princ. s. XVII, Corominas); ‘superfluo’ (1438, Corominas); ‘expeler’ (h. 1440, Corominas); ‘útil’ (1438, Corominas); ‘investigar’ (debiendo aparecer ‘investigada’ por su función de participio; h. 1440, Corominas); ‘inculcar’ (/‘recorrer’/ 1639; “primeramente apretar con el pie”, Corominas. En el diccionario de Joan Palet se adelanta la fecha a 1604; para Méndez Plancarte se da la acepción etimológica: “pisar, calcar”); ‘aprehensivo’

(-a, 1515, “aprensivo”, Corominas. En DCE, Corominas da “aprehensivo” a fines del s. XVI; Smith la adelanta a 1515); ‘imaginativo’ (-a, 1569, Corominas); ‘ocasionar’ (1220-50, Corominas); ‘brillar’ (1617; del it. *brillare*, Corominas); ‘astro’ (-s, med. s. XVI, Corominas); ‘envidia’ (1220-50, Corominas).

¹¹⁵ Al citar a Santo Tomás, Bartolomé Jiménez Patón (en “Elocuencia española en arte”, *apud* Elena Casas, *Retórica en España*), considera cuatro sentidos para entender las escrituras humanas: historial, alegórico, tropológico y anagógico. De acuerdo con la etimología (*ano*: hacia arriba; *ago*: llevar plática enderezada a Dios), Jiménez Patón, señala que el sentido anagógico se refiere a un pasar de cosas visibles a invisibles; se remite al Génesis cuando dice que la luz fue hecha el día primero refiriéndose a los ángeles que son invisibles. Helena Beristáin (DRP, 8ª ed., 1997), señala que en la Edad Media, los niveles de sentido de la escritura proceden de la Cábala. Para Dante (*Convivio*), el sentido *literal* es el más bajo, aunque indispensable y fundamental; el sentido *alegórico* –para San Agustín, *figurado*– consiste en la verdad oculta en las fábulas bajo una mentira. Sobre el *alegórico* hay un tercer nivel, el *moral*, aquel que el receptor va descubriendo como una enseñanza útil para su propia formación. El cuarto y último sentido es el de la *anagogía*, que es un suprasentido espiritual que trasciende los demás sentidos y alcanza el nivel de lo divino (:25, op. cit.).

En el pasaje citado:

compendio misterioso:
bisagra engazadora
de la que más se eleva entronizada
Naturaleza pura

se puede observar que el empleo de los términos: “compendio”, “misterioso”, “bisagra”, “engazadora”, “Naturaleza”, conducen a la materialización de la que se expresa con claridad el tercer verso (correspondiente al v. 660), en la elevación de la naturaleza hacia el ‘trono’, refiriéndose al trono divino al cual asciende la naturaleza a causa de sus facultades.

¹¹⁶ Los numerales sirven de proceso isotópico en el que, al cuantificar, se adquiere conciencia de la potencialidad que se anuncia: el conocimiento del cuerpo:

“tres facultades”, “cinco sentidos”, “compuesto triplicado”;

aunado a este recuento numérico el círculo y la esfera como logro de esa perfección de lo “criado”, se recupera el efecto de sentido de este pasaje: el cuerpo humano en su totalidad y perfección, participa del conocimiento del mundo y con su entendimiento se basta a sí mismo para interiorizar las potencialidades descubiertas por el alma.

Las facultades sensibles,

la Sabia Poderosa Mano,
la entronizada Naturaleza,
la última perfección,

la satisfecha complacencia,

la inmensa magnificencia;

son eslabones de sentido para mostrar la perfección de la obra de un Autor divino mediante una elipsis que permite reconocerlo: Dios.

En nota al v. 667, Abreu [a:300], señala que las tres potencias del alma son: memoria, entendimiento y voluntad; aunque también es posible que se refiera a las tres escala: acto, pasión y acción, que rigen el intelecto humano y lo colocan sobre la dignidad de sus cinco sentidos (*apud* Raimundo Luli, *Intelectus conjunctus, De la escala individual*). Para el término “rectrices”, Abreu cita la edición de 1692 y 1725: “rectrices”, así como la de Barcelona, 1693: “retrices”. [Al consultar las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715 y 1725: “rectrices”; por lo que no encuentro diferencia alguna]. Así también para Chávez (:69), se trata de las mismas potencias del alma; de manera similar, lo es para Sabat de Rivers [b:144], para quien el compuesto triplicado se une a las dotes de memoria, entendimiento y voluntad.

Castro (:88-89), asegura que en este pasaje Sor Juana no logra nada digno de mención en cuanto a aciertos formales. Bien medidos versos, a ratos forzados desde el punto de vista sintáctico, carecen de imágenes brillantes; para este crítico, es un momento de franco descenso en el poema, aun cuando el contenido pudiera tener algún interés. Méndez Plancarte (:43), por otro lado, considera que las formas inferiores, mineral, vegetal, animal, espíritu y en suma, el Microcosmos o “Universo sintético”, se encuentran en un misterioso compendio; posteriormente señala que la Sabia y Poderosa Mano de Dios enriqueció la Naturaleza, para que fuese la Señora de las demás creaturas [sic] del orbe, como última perfección y suprema complacencia de su Eterno o “Terno” o “Trino”.

Paz [b:494], asegura que Aristóteles acentúa la idea de mediación entre las especies, las órdenes y las familias y así concibe al mundo natural como un vasto sistema de goznes o, como dice Sor Juana, de bisagras. Para Paz, en el *Primero Sueño* están presentes las ideas de Santo Tomás, para quien el legado es el de la ascensión de las cosas y los seres hacia Dios, y las de Aristóteles de las series engarzadas (*connexio rerum*). El poeta-crítico, compara los versos de Sor Juana con la poesía de Pope, como dos formas del círculo que desafían la razón; el Entendimiento encuentra la prodigiosa bisagra, al “maravilloso compuesto triplicado”: el Hombre; las ideas de Paz, respecto de la más perfecta obra del creador, que es el Hombre, que posee triple vida, vegetativa, sensitiva y racional, son quizá inspiradas en el trabajo de Robert Ricard (:27), pues el crítico francés hubo asegurado lo anterior pero diez años antes que el poeta mexicano; idea compartida también por Rivers (:278); así como por Sabat y Rivers (:727).

Vossler (:82), señala que, se piensa en las tres formas de actividad anímica según las distingue Platón: *epidumia, dumoz y uouz*.

Cultismos: Lowe registra: 'maravilloso' y 'adornar'; Perelmuter, por otra parte: 'fundamento' (med. s. XIII, Corominas); 'maravilloso' (h. 1140, Corominas); 'triplicado' (falta en Corominas; “triplicar” = s.f., Corominas; *Aut.*, documenta en la Soledad primera, pero Dámaso Alonso lo registra en el Diccionario de Palet de 1604);

'acorde' (adj., 2º cuarto s. XV, Corominas); 'ordenar' [en donde debería aparecer 'ordenado' como entrada puesto que se trata de un participio absoluto]; (1220-50, Corominas); 'inferior' (1438, Corominas); 'compendio' (1438, Corominas); 'elevarse' (se eleva, 1490, "elevar", Corominas); 'entronizado' (-a, falta en Corominas; "entronizar" = s.f.; el *Tesoro* registra 1604 como primera fecha de documentación; falta en *Aut.*); 'sensible' (h. 1440, Corominas); 'inferior' (-es, 1438, Corominas); 'rectriz' (latinismo de poco arraigo que falta en la mayoría de las fuentes consultadas; parte del lat. *rectrix*, -icem, 'directora', deriv. de *regere* > castellano "regir". Para "regir", Corominas señala h. 1350. ; "rector", en 1444 y "directriz", s.f.); 'perfección' (1ª. mitad del s. XIII, Corominas); 'eterno' (h. 1440, Corominas); 'autor' (1515, Corominas); 'satisfecho' (-a, s.f., "satisfacer" = 1444, Corominas); 'magnificencia' (1220-50, Corominas).

¹¹⁷ He aquí la propuesta teológica, la creación del hombre, la unión divina desde la visión de Patmos. A San Juan se le ha conferido la visión del Apocalipsis, por lo que se le nombra Águila Evangélica.

Los hipérbatos de este pasaje son: en el v. 678:

que cuanto más altiva al Cielo toca;

en donde: que cuanto más altiva toca el Cielo; v. 679:

sella el polvo la boca, en donde: el polvo sella la boca; v. 686:

que del metal mostraba máspreciado,

en donde: que mostraba el metal máspreciado; v. 694:

que discurre el humano entendimiento,

en donde: que el humano entendimiento discurre.

La antítesis:

cuya altiva bajeza,

del v. 694, condensa la propuesta de los contrarios que se intensifica con las cadenas semánticas:

altiva-Cielo-Estrellas-altiva-frente-entendimiento-altiva-Ángel-encumbrada //

polvo-suelo-huellas-desechado-flaco-fundamento-planta-bruto-ignorada-

poco apreciada-mal correspondida;

por lo que la relación de sentido consecuente de la oposición, tiene mayor efecto.

Alatorre (:110), en una franca discusión con Paz [sobre la edición de 1982, de Sor Juana o las trampas de la fe], manifiesta su desacuerdo en relación con la carencia de alusiones a Cristo, a lo que Alatorre señala que el tema del poema es el conocimiento de la naturaleza, aunque sí, en definitiva, es en este pasaje (vs. 696-703), en donde se hace alusión a la relación Dios-Hombre; el Cristo de la Encarnación y de la Unión Hipostática, en donde Sor Juana muestra que uno de sus saberes era la teología.

Carilla (:301-302), ofrece una discusión mesurada sobre las ideas del poema en tanto meritorias por la fortaleza de la monja en el empeño del conocimiento que revela, y en los aciertos que obtiene al tratar el tema poéticamente. Señala la importancia de considerar la época de Sor Juana en tanto que no ofrece una visión innovadora; sin embargo, las interpretaciones de la poetisa no son de un tratado sino de un poema; su

justificación literaria debe verse en la fusión armónica que a menudo se observa entre ciencia y poesía; es posible que el carácter de la obra nos haga ver más de lo que el poema es. La altura de la ascensión explica trechos de fatiga, a los que no pide tregua y añade, por el contrario, singularidades a la empresa; en relación con las fatigas, insiste Carilla, debemos reparar en los descansos.

Méndez Plancarte, señala, al igual que uno de sus seguidores más cercanos, Castro, el Águila Evangélica que tuvo una visión celestial, se encarna en Juan, autor humano del Apocalipsis. La visión que tuvo en Patmos le permitió el acceso a la palabra de Cristo; midió las estrellas y el suelo con iguales huellas, o bien aquella Estatua colosal que soñó el rey Nabucodonosor, con la altiva frente hecha de oro y los pies de barro. Para Méndez Plancarte, la Naturaleza, sería encumbrada a la personalidad del verbo de Dios, gracias a la amorosa Unión Hipostática entre la Naturaleza Humana y la Divina, en la Persona única de Cristo, verdadero Dios y Hombre (Méndez Plancarte, 43-44; Castro, 90-91). Ideas compartidas por Sabat y Rivers (:727); por Trabulse (:XXVIII); por Vossler (:82), quien asegura que en este pasaje se alude al sueño de Nabucodonosor en la Profecía de Daniel; por Chávez (:69), para quien el regocijo de Juana es íntimo y maravilloso al pensar que desde la eternidad resuelto estaba que hasta el hombre, a su hora, bajaría el propio Dios, en hombre a transformarse; así como por Luiselli (:192), quien considera que la monja discurre sobre el significado del hombre por medio del Águila Evangélica; esta crítica señala, posteriormente, que la unión de la que nos habla Sor Juana no es la misma unión mística de Santa Teresa y de San Juan e indica que se debe tener cuidado con la lectura intencional hacia la encumbración que hace Méndez Plancarte (:206); de manera similar, lo es en Pfandl [a:202], para quien el hombre es la incomprendible obra milagrosa, inclusive para él mismo; en tanto que Pfandl [b:28], señala que pese a toda la espiritual sublimidad no puede abstenerse del lecho amoroso.

Leiva (:70), en una original postura, indica que en este pasaje se dan las fuerzas de Eros que permiten a la poetisa posesionarse de lo real, trascendiéndolo por medio del lenguaje temporal que logra vencer las potencias desatadas de la dispersión y de la muerte. Eros sobre Tanatos; lo consciente dominando lo inconsciente en una estética que aniquila el caos. Para este crítico, se trata del penetrante espíritu humanístico de Sor Juana que hace referencia a la amorosa unión como confesión de un drama pasional ya que, para Leiva, a lo largo del poema se vislumbra una imantación amorosa que Sor Juana tuvo que esconder para no ser el blanco de envidias y persecuciones. Leiva sugiere que el poema es visto como una metáfora de luz, como un diamante con 975 facetas con las que se encara el misterio de la creación y la contienda entre la vida y la muerte.

Moldenhauer (:304), señala la presencia, en el v. 699, de una falta de Barcelona, 1693a, frente a las demás ediciones, y cita: “unión sería. ¡Oh, aunque tan repetida!”; [por lo que encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715 y 1725: “unión sería. ¡Oh, aunque tan repetida!”; en todas las ediciones la interjección va sola: 'O'; por lo que no entiendo la indicación de Moldenhauer].

Atinadamente, Paz [b:495], indica que el fragmento consagrado al Hombre es, con el de la visión del alma suspensa en su “pirámide mental”, uno de los más hermosos de *Primero sueño*. Paz asegura que si Dios es la circunferencia, el hombre es el punto de convergencia de la creación, el eslabón entre las criaturas mortales y

los espíritus inmortales; se trata de una criatura doble y contradictoria que se parece al águila de Patmos, siendo ésta, para Paz, la única alusión a la Biblia en todo el poema. Para el poeta mexicano, aquí termina por evocar la unión con Dios como el fin del conocimiento; asegura que Sor Juana sabe perfectamente que el conocimiento de las cosas divinas es de naturaleza distinta al de las ciencias mundanas.

Sabat de Rivers [b:144], en su disertación, señala que se trata de la Encarnación, el propósito sobrenatural que se sugiere dubitativamente al final, hacia los vs. 696-699, puesto que la gloria más alta del hombre sería su unión con Dios mismo; para Sabat de Rivers, así termina el movimiento más positivo y optimista del poema; ideas compartidas por Xirau (:154). En tanto que Schwartz (:486), asegura que la boca del hombre eventualmente se cerrará con polvo, pero es incapaz de penetrar en la creación de Dios.

Cultismos: Perelmuter registra: 'fábrica' (h. 1440, Corominas); 'evangélico' (1515, Corominas); 'visión' (h. 1250: "aparición", Corominas); 'Patmos'; 'estatua' (1490, Corominas); 'metal' (h. 1250, Corominas); 'preciado' (s.f., "preciar" = h. 1140; "precio" = tomado del lat. *pretium* por vía *semiculta*, Corominas; para Malkiel es cultismo, dentro del cuadro del español medieval, precio, por su adiptongación y el mantenimiento del grupo -cio, presenta todas las condiciones de cultismo íntegro, ya que conserva el máximo admisible de elementos de su prototipo latino); 'material' (sust., 1633, Corominas; esta fecha se puede adelantar a 1613 por la Comedia del doctor Carlino de Góngora); 'absoluto' (1ª. mitad s. XV, Corominas); 'ángel' (h. 1140, Corominas); 'bruto' (sust., 1440, Corominas; Gorog lo adelanta a 1438); 'merced' (h. 1140, tomado por vía *semiculta* del lat. *merces*, -edis, Corominas); 'apreciar' ([en donde debería aparecer 'apreciado', por ser éste el lema adecuado]; h. 1140, Corominas; Malkiel dice que Corominas no fecha ni define correctamente este vocablo).

¹¹⁸ Los hipébatos de este pasaje –y el constante paréntesis dentro del paréntesis, intercalación recurrente–, acentúan la delicada belleza con que se describen las flores, sus colores y sus fragancias: v. 704:

Estos, pues, grados discurrir quería // unas veces...;

en donde: *Unas veces quería discurrir, pues, estos grados; en los vs. 708-709:*

[quien] aun la más fácil parte no entendía;

en donde: quien no entendía aun la parte más fácil; o, en los vs. 724-25:

*que de su no cobrada bella hija, /
noticia cierta dio a la rubia Diosa,*

en diferentes organizaciones, con el verbo al inicio o mediante la recuperación de un lejano sujeto, pues la construcción enumerativa que complementa el gerundio:

"registrando", v. 722;

en posición inicial: vs. 716 y ss:

los horrorosos senos de Plutón, las cavernas pavorosas...;

acentúa la complejidad de la sintaxis (Cfr. Perelmuter; gerundios en posición verbal a final de verso, dentro de la hipérbasis del PS, *op. cit.*, 113 y ss).

Por otra parte, un campo léxico procura la definición del paisaje:

Plutón-cavernas-pavorosas-horrorosos-senos-abismo-tremendo;

cuya lúgubre descripción libera la fantasía con imágenes contrastantes en hermosos y delicados pares complementarios (vs. 729-56):

Eliseos amenos;
bella hija,
rubia Diosa,
ebúrnea figura,
frágil hermosura,
pompa escarolada,
Cipria Diosa,
dorados perfiles,
blanco sello,
dulce herida,
ostenta jactanciosa,
rosicler nevado,
industria femenil;

toda esta suerte de oposiciones logra finos matices en cadenas semánticas que anuncian la naturaleza del paisaje:

montes-selvas-prados-bosques-campañas-tálamo-Eliseos-flor-capillo.

Moldenhauer (:304), anota, para el v. 721, la distinción de “thálamos”, en Sevilla, frente a “tálamo” en todas las demás; por lo que observo: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715: “thalamos” [así, sin acento]; Madrid, 1725: “thalamo”; en donde la única edición que maneja el singular es la más reciente.

Abreu [a:302], en nota al v. 721, en relación con la diosa triforme, señala que es llamada así con frecuencia la diosa Diana; por otra parte, en Abreu [b:54], desiste de su empeño prejuzgando gigantesca la empresa de emprender [*sic*] tamaño problema, ¿y cómo no había de flaquear su esfuerzo, si ni alientos tiene para entender el más flaco efecto natural, ni el secreto de la rosa, ni la arquitectura que supone el grano de arena?

Méndez Plancarte, señala que se trata del pasaje de “La sobriedad intelectual”; para Castro, “El arrebató lírico: el asombro del entendimiento ante lo inmediato y lo trivial”; Méndez Plancarte propone que al acercarse al conocimiento, en ocasiones, retrocedía.; no alcanzaba a explicarse el ignoto modo con que la fuente Aretusa que nacida en Acaya se hunde en el subsuelo y reaparece, pasado el mar, en Sicilia; dirige su carrera cristalina hasta los espantables senos de Plutón, los antros infernales, así como en los amenos Campos Eliseos que fueron tálamo de la esposa del Rey del Averno: Proserpina o Perséfone, triforme por ser primero hija de Júpiter y Ceres y luego raptada por Plutón, medio año Reina de los infiernos y el otro medio año Diosa de la agricultura. De manera similar, lo maneja Chávez (:69); así como Gaos (:56); en Pfandl [a:202; b:28], se

señala la falta de entendimiento para comprender el tálamo nupcial de Plutón y Perséfone, la que muestra a la madre Deméter el camino que la conducirá hacia su raptada hija; así como en Ricard [b:27], para quien el entendimiento no comprende las cosas elementales como la caverna de Plutón o los campos de Proserpina; también en Rivers (:278), que asegura que si no podemos ver lo individual, no nos podemos atrever a intentar la comprensión del universo entero; así como en Sabat y Rivers (:728); Schwartz (:486); Trabulse (:XXVIII); Vossler (:82), para quien la fuente que se filtra hacia el Averno no es otra cosa sino una indicación graciosamente velada del secreto natural del extinguirse y renacer de los frutos y las flores del campo; y en Xirau (:154), quien indica que aquí empieza la parte más claramente autobiográfica del poema; se trata del pasaje de las dudas de Sor Juana acerca del conocimiento.

Leiva (:71), insiste en su postura sobre el enigmático caso personal, el vivo misterio de su vida amorosa, al que velada, gongorinamente, alude en estos versos.

Cultismos: Lowe considera: 'risueña', 'Elíseo', "rubia"; en tanto que Perelmuter registra: 'disentir' (1600, Corominas); 'excesivo' (1438, Corominas); 'manual' (-es, 1490, Corominas); 'dirigir' (s. XV, Corominas); 'ambages' (h. 1650, Corominas); 'horroroso' (-s, 1702, Perelmuter sugiere que se adelante la fecha de Corominas, pues ya aparece en el *PS*); 'caverna' (-s, h. 1440, Corominas); 'Elíseo'; 'ameno' (-s, h. 1560, Corominas); 'tálamo' (1220-50, Corominas); 'triforme' (s.f., Corominas. *Aut.* lo documenta en el s. XVII; Dámaso Alonso, en 1617); 'registrar' (registrando, mediados s. XV, Corominas); 'curiosidad' (1495, Corominas; Gorog adelanta la fecha a 1438); 'noticia' (1220-50, Corominas; para *Aut.*, fines del s. XVI); 'rubio' (-a, 950, fonéticamente no culta para Corominas, semicultismo para Menéndez Pidal); 'selva' (h. 1275, fonéticamente no culta para Corominas, quien la considera palabra noble pero no culta, pues bosque ganó terreno rápidamente); 'inquirir' (inquiriendo, mediados s. XV, Corominas).

¹¹⁹ En este pasaje se observa la lucidez de los colores en las cadenas semánticas:

ebúrnea-grana-ámbares-dorados-blanco-ampo-rosicler-púrpura-tornasol;

aunadas a la alegría de los ornamentos:

*gala-bello-ropaje-pompa-escarolada-cairelada-ostenta-jactanciosa-apa-rente-
aplausos-resplandeciente.*

En tanto que los fenómenos de la naturaleza se preparan para el amanecer:

albores-alba-aurora-rosicler-nevado;

y todo esto dentro del movimiento constante y persistente:

viento-multiplica-mezclado-activo.

Alatorre (:110), considera que los versos del pasaje de la rosa [vs. 730-756], son una verdadera delicia, pues es un tratamiento sin igual el que Sor Juana ofrece al tema tan barroco como culterano de la poesía española. Alatorre critica el trabajo de Paz, quien viera los 27 versos como simple pretexto para variaciones más o menos afortunadas sobre las flores, a lo que Alatorre agrega que, entonces, no son buenas, situación que dejaría muy mal a nuestra poetisa; en efecto, Paz [b:495], señala que en el *PS*, Sor Juana defiende su amor

a las ciencias profanas por ser un camino hacia las divinas; una actitud más filosófica que cristiana. Paz señala que en las escuelas filosóficas de la antigüedad, el fin último era la sabiduría y la vida recta para llegar a Dios. En Sor Juana, según Paz, el entendimiento no llegó a recorrer todos los grados del conocimiento; no pudo comprender “ni siquiera” lo más simple como averiguar el curso caprichoso de una fuente subterránea lo cual, según el poeta mexicano, fue “un pretexto para una digresión mitológica”; ni la razón de la forma, el aroma y los colores de una flor, otro pretexto para variaciones “más o menos afortunadas” sobre los tópicos culteranos acerca de las flores; en fin, la tentativa de investigar la naturaleza se reveló como el peso de Hércules o Atlante. De manera opuesta a Paz, Sabat de Rivers [a:197-98], al explicar los temas sobre el saber humano que ha tocado la poesía española, señala que Sor Juana fue descubriendo poco a poco el fallo de la inteligencia humana [sería necesario en este momento puntualizar que el “yo” de “mi entendimiento...”, es un “yo” poético; no se debe interpretar este pasaje como desengaño de Sor Juana, sino desengaño de la inteligencia humana, a causa de sus limitaciones]. Sabat de Rivers, indica que Sor Juana dudaba de la veracidad de las ciencias como dudaría de todo; para esta crítica, Sor Juana comprendió, más tarde que a Dios se llega no a través de la ciencia y el arte, sino de la fe, manera como resolvió su vida personal. De manera similar, Sabat de Rivers [b:144-45], indica que los ejemplos del misterio de las aguas subterráneas, y el de la pequeña flor hermosa y fragante, deja atrás las abstracciones de la ciencia para llevarnos al mundo poético tradicional de la mitología clásica y la hermosura física, así como la mezcla renacentista de los colores.

Méndez Plancarte (:45-49), señala que se ejemplifica aquí la excesiva pretensión del conocimiento universal puesto que el hombre, ante una pequeña flor, se pregunta el por qué de su figura de marfil, la frágil hermosura de una azucena, o bien, por qué la rosa, en una exquisita mezcla de colores es fragante; así como la rojez de la sangre de Venus (Cipria Diosa) o bien, el candor del Alba y la púrpura Aurora; el arte de los cosméticos que se convierte en el más activo veneno, el “Albayalde” o el “Solimán”, que con el barniz de los afeites falaces y tentadores, el cutis se finge resplandeciente; Castro (:93-94), propone que se trata de la isla de Ortigia, junto a Siracusa, y no Sicilia y comparte casi en su totalidad las ideas de Méndez Plancarte.

González (:39), asegura que se trata de la triada de conocimientos: el triple misterio de la gea, de la flora y de la fauna, de los cuales el hombre eleva su saber; tales etapas se reconocen como impotencias y fracasos, gracias al constante aguijón de la curiosidad que todo lo inquiere; la ignorancia, apenas vencida, renace de nuevo en presencia de la flor efímera o al percibir el perfume de los pétalos; de manera similar, Luiselli (:207), asegura que, al no poder comprenderlo todo, discurre lo más sencillo; es incomprensible, la sencillez de una fuente o de una rosa.

Moldenhauer (:305), indica para el v. 753: “que es más activo // que el más activo”, que se encuentra señalado como error de Madrid, 1725, frente a las demás ediciones; por lo que, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715: “que el más activo”; Madrid, 1725: “que es más activo”; es de consideración que la única edición que muestra diferencia es, nuevamente, la más reciente.

Cultismos: Lowe considera: “flores”, “ebúrnea”, ‘frágil’, “jactanciosa”, ‘colorar’, ‘alba’, ‘aurora’, ‘rosicler’, ‘resplandeciente’; por otra parte, Perelmutter registra: ‘breve’ (1220-50, Corominas, para quien es voz

semipopular, más o menos influida por el latín); 'ebúrneo' (1438, Corominas); 'mixto' (-s, 1444, Corominas); 'confundir' (confundiendo, h. 1440, voz semiculta fonéticamente, Corominas); 'grana' (1495; en la acepción de 'color rojo subido'; voz semiculta fonéticamente, Corominas); 'albor' (-es, h. 1140, voz semiculta fonéticamente, Corominas. Para *Aut.*, "es voz más usada y propia de la poesía"); 'fragante' (1534: "fragante", tomado del lat. *fragrans*, -tis, Corominas; en el *PS* aparece 'fragante', esta grafía se asemeja más a su antecedente latino [es interesante observar que en la edición crítica el padre Méndez Plancarte prefirió "fragante", aun cuando en todas las ediciones antiguas a mi alcance aparece 'fragante']); 'explicar' ('desplegar', 1438; propte. 'desplegar, desenredar', Corominas); 'multiplicar' (s. XV, Corominas); 'pompa' (1438, Corominas; Dámaso Alonso registra s. XIII); 'cipria' (Góngora lo usa como Sor Juana para referirse a Venus; gentilicio de Chipre); 'jactancioso' (-a, s. f., Corominas; "jactar" = 2º cuarto s. XV. "Jactancia" en Herrera); 'colorar' (1330, voz fonéticamente no culta, Corominas); 'candor' (h. 1440, Corominas); 'alba' (h. 1140, voz no culta fonéticamente, Corominas); 'aurora' (1a. mitad s. XIII, Corominas); 'purpúreo' (1438, Corominas); 'ampo' (princ. s. XVII, Corominas, quien anota que "de el lampo, se pasó a el ampo, aplicado a la blancura de la nieve"); 'tornasol' (1438, "quizá tomado del it. tornasole", Corominas; *Aut.*, documenta en el s. XVI); 'conciar' (1548, Corominas); 'aplauzo' (1570, Corominas); 'preceptor' (s. f., Corominas; *Aut.*, documenta en la segunda mitad del s. XVI); 'ejemplo' (h. 1140: "enssiemplo"; para Corominas, es semiculta, casi popular); 'industria' (1438, Corominas); 'femenil' (1438, Corominas); 'aparente' (principios s. XV, Corominas); 'resplandeciente' (1335, Corominas).

¹²⁰ Abreu [a:304], indica en nota al v. 772, una diferencia en las ediciones antiguas: "1692, incomfortable; 1693, incomparable; 1725, incomfortable", en donde se observa que Méndez Plancarte ha empleado el término "incomfortable" y Abreu, en su edición, prefirió: "incomparable". Al observar las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid: 1715 y 1725: "incomfortable"; Barcelona, 1693a: "incomparable"; por lo que, en efecto, la diferencia sólo se da en una de las ediciones de Barcelona, 1693 (a), razón que impediría un estema con el término "incomparable" como lo hace Abreu. Moldenhauer no acepta ninguna de las dos pero si las consigna; así como faltas comunes a Barcelona, 1693 a y b, y Madrid 1725, frente a Sevilla, 1692 y Madrid, 1715, en el v. 778: "poderosa // ponderosa" (*íd.*); por lo que observo: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 b; Madrid, 1715 y 1725: "ponderosa"; Barcelona, 1693 a: "poderosa"; por lo que es atinada la indicación de Moldenhauer.

Anita Arroyo (:98), indica que Sor Juana, en su excesivo atrevimiento de discurrirlo todo, huye del conocimiento, que no es pequeña empresa la de investigar a la naturaleza.

Tras la descripción del sueño, de acuerdo con Carilla (:302), y luego de haber agotado su caudal de conocimientos, o como si los diluyera, Sor Juana vuelve a emplear la mitología y un mundo que se acerca al comienzo del poema, a partir del v. 708 y ss. *Plutón, Diana, Atlante, Alcides, El carro del sol*, se mencionan, aunque este mundo no tiene las dimensiones del principio.

Castro [en una recopilación de las ideas de Méndez Plancarte], señala que el entendimiento tiene serias limitaciones, por lo que se adueña de él la timidez; si el entendimiento se separa de otras clases de seres; si el discurso, lleno de horror y de asombro acepta la resolución; si todo es así, ¿cómo, el terriblemente intolerable peso de la máquina maravillosa que ni el mismo Atlas o Alcides podrían aventajar en fuerza; cómo podría el pobre entendimiento hacer suficiente contrapeso a la esfera para investigar la naturaleza? (:102-103; Méndez Plancarte:49-51); idea compartida por Sabat y Rivers (:728); por Pfandl [a:202], quien se pregunta sobre la comprensión de la creación, máquina maravillosa, si el entendimiento se arredra ante el conocimiento; de la misma manera lo es en Pfandl (b:28); así como en Ricard (:27), quien testifica sobre la impotencia del conocimiento; también lo es en Sabat de Rivers [b:145], que señala que esta sección se concluye como una especie de silogismo; así como en Xirau (:154).

La sed de saber es osada, para González (:39), quien señala que los grandes fracasos sirven de cuna a nuevos atrevimientos; en Sor Juana hay temor de la investigación ilimitada. También en Leiva (:71), el afán de Sor Juana es investigar a la Naturaleza, rasgar los misterios de lo desconocido, arribar despierta y lúcida, a las comarcas imponderables de lo imposible; de la misma manera, Luiselli (:207), considera que el entendimiento se acobarda, que no es fracaso del conocimiento, dado que el sentimiento de huida del saber no dura mucho tiempo.

Paz [b:496], señala que al contemplar la espantosa máquina del universo, el entendimiento dudaba y retrocedía. Pero dudar no es abdicar.

Ross (:91-92), en su confrontación con las *Maha-vidya-s*, indica que continúa *Dhumavati*, *el poder de la pobreza, la noche de la frustración*. Asegura que aquí la similitud es casi textual a causa del fracaso del entendimiento; al pensar: “dime de qué te jactas y te diré lo que anhelas”, lo obliga a recapacitar, a reconocer sus propios límites, su pobreza.

Schwartz (:487), asegura que la estructura del universo es demasiado aplastante sin la ayuda del amor del Creador, con quien le es imposible identificarse, así el ego se siente vencido por el opresivo peso de un globo [terrestre] demasiado pesado. Como se puede ver, asegura Schwartz, Sor Juana se regocija en un sentimiento de liberación y unión; pero no es una primitiva gloria no verbal o preverbal, es narcisista confianza en experiencia sensorial, la cual sólo puede ser comunicada por analogía. El doble fenómeno común de revelaciones en el sueño tanto buenas como malas, aquí envuelve la sensación de inmortalidad, seguida de la crianza, con frustración y temor de la muerte, ansiedades incumplidas y culpa. Típicamente, uno puede caer de las alturas a los pies de una roca donde habrá una alberca o una bostezante hendidura o cañón que traga al soñador. En “los horrorosos senos de Plutón” y las cavernas misteriosas de los gigantes abismos a los cuales Sor Juana alude, se refiere al mito de Perséfone, se trata de asociaciones demasiado aptas para accidentes. Como ya Schwartz ha mencionado anteriormente, reitera que *the breast may be a shelter or a place of terror*. La referencia a la rosa y a la aureola y las asociaciones de belleza femenina parecen relatar *to the nipple more than to the whitish expanse of the breast*. La combinación de estas experiencias resulta impresionante.

En nota al v. 774, Vossler (:82), hace referencia al gigante Atlas, el cual, transformado en la montaña del mismo nombre en la costa noroeste de África, lleva sobre sus hombros, según la antigua leyenda, toda la bóveda del cielo; cita a Ovidio en *Metamorfosis*, IV, 660 y ss. Posteriormente, en nota al v. 775, indica que Alcides (Hércules), en cierta ocasión, ya sea durante la búsqueda de las manzanas de las Espérides o bien, durante la rebelión de los Titanes, reemplazó a Atlas durante un tiempo o le ayudó en su pesada tarea de sostener la esfera celestial (*id.*); por otra parte, en nota al v. 776, opina que se trata sólo de Hércules (*id.*).

Cultismos: Lowe: 'huir', 'auriga', 'bizarro'; Perelmuter: 'pensamiento' (1220-50, Corominas); 'segregado' ("segregar" = princ. s. XVII, Corominas; *Aut.*, documenta en el s. XVII); 'independiente' (s. f., Corominas; *Aut.*, trae documentación de la primera mitad del s. XVII); 'relación' (h. 1440, Corominas); 'difícil' (1438, Corominas); 'certamen' (1560, Corominas); 'comprender' ("comprender" = hacia 1200, voz semiculta fonéticamente; *Aut.*, s. XVII); 'terrible' (h. 1400, Corominas); 'incomportable' (1605, El Quijote, Corominas; Macrí adelanta la fecha a h. 1580 (Fray Luis de León); *Aut.*, ejemplifica en la segunda mitad del s. XVI); 'ponderoso' (Perelmuter cita este vocablo para el v. 155 y no así para el 778: h. 1570, Corominas).

¹²¹ En esta enorme interrogante Sor Juana desencadena sus dudas sobre las infinitas posibilidades de no poder lograr el conocimiento, es más, de desdeñarlo como si fuese un terrible peso.

Metonimias y prosopopeyas al inicio del pasaje:

timido el pensamiento // huye del conocimiento;

en una cadena léxico-semántica en la cual el participante (personaje central, sustituto del alma), es el discurso:

y cobarde el discurso se desvia,

y asombrado el discurso se espeluzna,

del difícil certamen que rehúsa,

... teme cobarde // comprenderlo o mal, o nunca, o tarde.

Se nos presenta un panorama singular: el retroceso del entendimiento ante la maravilla del saber; el conocimiento se siente deslumbrado a causa de la riqueza léxica característica de Sor Juana: y asombrado el discurso se espeluzna.

Un isocolon que se observa en los siguientes versos, además de las alusiones en los siguientes hipérbatos:

de Atlante a las espaldas agobiara /

de Alcides a las fuerzas excediera,

produce el fenómeno retórico que se da a nivel morfológico, sintáctico y léxico, por lo que se encuentra latente la idea del insoportable peso que anteriormente la poetisa ha llamado de manera más afortunada:

incomportable (v., nota 117, sobre las ediciones antiguas).

El isocolon es una figura de la elocución; estrategia retórica para la construcción de períodos constituidos por miembros que pueden ser palabras, frases u oraciones; el isocolon constituye una cadena

enumerativa de dos o más elementos que se coordinan a la vez que su extensión, sus miembros o su efecto acústico donde son correlativas las posiciones de cada una de las funciones gramaticales (Beristáin, 1988:279 y ss).

La alusión es una figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado (*id.*, 38-39).

La alusión a los dioses mitológicos: Atlante con el peso del mundo a sus espaldas; Alcides o Hércules, con su fuerza descomunal, quien venciera las fuerzas misteriosas del Olimpo, desarrollan un atinado mitologema, el cual es un elemento integrador de la fábula o el mito; es el resultado de la reducción mitológica (Martín Alonso, El).

Se encuentra, además, una anadiplosis:

pesada menos, menos ponderosa,

puesto que existe una repetición que se da en contacto entre expresiones contiguas; en este caso, una pertenece al final y la otra al principio del sintagma siguiente (Beristáin, 1988:49-50).

En estos versos:

acometer valiente // porque teme cobarde,

se observa una antítesis puesto que existe oposición entre ellos, mas no contradicción (*id.*, 647); siendo precedida por el polisíndeton:

comprenderlo o mal, o nunca, o tarde,

con lo que se maneja la imagen más precisa y bella de este pasaje (Castro, *op. cit.*, 104).

¹²² El "claro joven": Faetonte (Grimal, *op. cit.*), hijo del Sol, de quien existen dos versiones: en una se le presenta como hijo de Eos, la Aurora [mito que Sor Juana evocará al final del poema, al despertar] y Céfalo; otra como el del Sol, Helio, y la Océanide Clímene; siendo esta última la más célebre. Faetonte, hijo del Sol, había sido criado por su madre en la ignorancia de quién era su padre, revelación que se le hizo al llegar a la adolescencia. Como el muchacho reclamó un signo de nacimiento, rogó a su padre, el Sol, que le dejase conducir su carro. Tras muchas vacilaciones el sol accedió no sin hacerle mil recomendaciones. Faetonte partió comenzando a marchar por el camino trazado en la bóveda celeste, pero de pronto se asustó ante la visión de los animales que representan los signos del Zodiaco y abandonó el camino descendiendo tanto que casi incendia la tierra. Volvió a subir pero fue castigado por Zeus, por su osadía y fue fulminado en el río Eridano.

La razón por la que Sor Juana evoca a Faetonte es, principalmente, por la osadía que demuestra el claro joven, *auriga altivo del ardiente carro*, al lanzarse a los cielos en búsqueda del conocimiento y, de manera singular, el entendimiento, como actante principal del pasaje en análisis, que intenta adquirir y poseer el conocimiento. Zeus (o Júpiter), con su vengativo rayo fulminante extermina al joven claro en su ardiente carro y prefiere enemistarse con el sol para evitar una conflagración universal a causa de la audacia extrema de

Faetonte, razón por la cual Sor Juana lo llama *estadista circunspecto*. Por lo tanto este pasaje realiza, de manera poética y reducida, el mitologema de Faetonte y la venganza del rayo de Zeus.

¹²³ Se observan metonimias que contienen alusiones en sus referencias; una es la del sol:

auriga altivo del ardiente carro,

que evoca el mito de Faetón o Faetonte (v., nota 121), en cuya majestuosa trascendencia se inician los albores de la mañana y la otra es Júpiter por medio de:

el vengativo rayo fulminante,

momento del poema en el que se retoma este mitologema.

Los hipérbatos abundan:

demasiada acusaba cobardía,

en el que se observa la separación del adjetivo y el sustantivo por interposición del verbo;

el lauro antes ceder, que en la lid dura / haber siquiera entrado,

con el infinitivo antepuesto, así como

del claro joven la atención volvía,

auriga altivo del ardiente carro

y en casi todos los versos del fragmento (v. Perelmuter, *op. cit.*, “La hipérbasis en el PS”).

Existen, además, dos epítetos en los vs. 782 y 794, respectivamente:

demasiada acusaba cobardía y que intento baste a remover segundo.

En este pasaje se maneja el castigo, la malicia, las noticias, el silencio, la eternidad, pues así lo demuestran las cadenas léxicas y, de acuerdo con el nivel semántico, se penetra en la claridad de los pares de oposición:

panteón profundo-rayo fulminante,

auriga altivo-infeliz bizarro,

cerúlea tumba-infeliz ceniza;

en tanto se observa la oposición de semejanza gradual, sin contradicción. Así como la franca oposición:

cobardía-infeliz-temor-castigo-ruina-estrago-terror /

lauro-ejemplar-atención-impulso-atrevimiento-halago-lisonjea-osado-ánimo-

arrogante;

y las repeticiones (aliteraciones), con adjetivos opuestos:

ejemplar osado / ejemplar pernicioso / ejemplar nocivo.

Se observan, además, alusiones mitológicas: Faetón, Júpiter.

En nota al v. 783, Abreu [a], señala diferencias en las ediciones antiguas: “1692, en la lid; 1693, en lid; 1715, en la lid; 1725, en la lid” (:304); por lo que se observa que la edición de 1693 es la que maneja una construcción distinta. En la confrontación de las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715 y 1725: “que en la lid”; Barcelona, 1693a: “que en lid”; [por lo que una vez más se comprueba que la edición que poseyó el crítico Abreu, de Barcelona, es la que aquí hemos llamado [a] y que

contiene la mayor cantidad de diferencias respecto de las demás]. Gerardo Moldenhauer, por su parte, también señala la diferencia: “en el v. 783: en lid dura // en la lid dura” (:304); dentro del apartado que él llama: Diferencias de la edición de Barcelona, 1693 en relación con las demás.

En nota al v. 824, Abreu [a:306], aclara: “1692, que singular; 1693, porque singular; 1715, que singular; 1725, que singular”; [por lo que al revisar las ediciones, encuentro: Sevilla, 1692; Madrid, 1715 y 1725: “que singular”; Barcelona, 1693 a y b: “porque singular”].

Moldenhauer (:304), siguiendo en el terreno filológico, propone: “Menosvalía de la edición de Sevilla frente a las demás” [*sic*], en el v. 795: “ambidición // ambición”; [por lo que encuentro: Sevilla, 1692: “ambidicion”; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715 y 1725: “ambicion”; por lo que, en efecto, la edición de Sevilla contiene mayores arcaísmos]. Nuevamente, en el apartado “Errores comunes a Sevilla”, incluye: “v. 824: que singular culpa sólo siendo frente a: singular culpa sólo siendo”. [En tanto, observo: Sevilla, 1692; Madrid, 1715 y 1725: “que singular culpa sólo siendo”; Barcelona, 1693 a y b: “porque singular culpa sólo siendo”. La diferencia, en este caso se encuentra con las ediciones de Barcelona, respecto de las demás].

Para Abreu [b:54], el entendimiento no se arredra; toma ejemplo en el claro joven auriga del ardiente carro que huella la banda celeste, enciende el escaso impulso de su mente y se dispone a no cejar en la lid hasta no ser dueño del lauro apetecido.

Castro, en una paráfrasis con gran similitud a la de Méndez Plancarte, llama Faetón al hijo del Sol, en tanto que Méndez Plancarte lo nombra: Faetonte; por otra parte, nombra la ubicación del lugar donde se despeñó el dios, el río Po (Ovidio, *Metamorfosis*; cit. por Vossler, *op. cit*). En tanto, para Castro, el acto del claro joven es “dañino”; para Méndez Plancarte, es “ejemplo pernicioso”. Méndez Plancarte concluye su análisis señalando la fascinación del peligro. (Castro, 106-107; Méndez Plancarte, 51-53); idea compartida por Sabat y Rivers (:728-29).

Chávez (:70) señala que, en este pasaje, Sor Juana da una explicación de sueños y ensueños en medio de la concepción helénica y luego la medieval de la noche, por lo que se atreve a forjar una teoría del conocimiento que la conduce a llevar todo al punto céntrico de todo lo creado. La inquietud moral causada por el atrevimiento la detiene a pensar en el extravío de su espíritu en aras del conocimiento. Sor Juana comprendió –para Chávez–, su vida intelectual, su vida moral, su amor a la ciencia que aun en sueños la animaba, su ansia de infinito y su afán de que nadie fuera peligroso. Mientras que Gaos (:56), equipara la imagen de Faetonte a la de Ícaro, ahora vista como ejemplo estimulante de valeroso afán de gloria.

González (:40), asegura que Sor Juana reacciona contra el orgullo del que todo lo quiere saber, contra el satanismo intelectual, entreviendo la posibilidad de un Fausto. Desea hundir en el silencio y el olvido los grandiosos fracasos de la ciencia. González participa a los lectores sobre las meditaciones que giran en torno a la creciente curiosidad del hombre, sobre los inauditos problemas que nos plantea la visión del cosmos, provocan la perplejidad mental.

Luiselli (:208-09), considera que a los pocos versos del fracaso, Sor Juana plantea el estado de ánimo contrario: no la cobardía, sino la osadía. En este pasaje, que surge Faetón como modelo de comportamiento

intelectual, dados su arrojo y valentía, no se muestra asustado por la grandeza de su intento, aun a pesar del tremendo castigo. El emblema de Sor Juana no es para Luiselli un símbolo de la ambigüedad, puesto que el entendimiento debe seguir el ejemplo de Faetón. Sor Juana da inicio al desvanecimiento de su sueño; de manera similar, lo es para Pfändl (a:203; b:29); así como para Ricard (:27-28); el noble ejemplo de Faetón, es para Rivers (:278).

Paz [b:496], asegura que este pasaje, uno de los más bellos del poema, se rompe de manera abrupta. En tanto que Ross (:92), en su confrontación con las *Maha-vidya-s*, en este pasaje, establece Bagala, el poder de la crueldad; la segunda noche del heroísmo que trae frustración; en su agresividad, intenta dar una última batalla contra la complejidad del Cosmos. Ross, asegura que es sintomático que Sor Juana recurra a un mito solar como queriendo significar la contraparte femenina del viaje nocturno del sol.

Sabat de Rivers [a:198] señala que en el pasaje de Faetón se da la negación de todas las cosas humanas y el camino hacia Dios a través del fideísmo de San Juan.

En este pasaje, de acuerdo con Sabat de Rivers [b:146-47], se maneja una paradoja psicológica: así como la prohibición paterna provoca al hijo rebelde, el mismo terror lisonjea a la valentía, por la fascinación del peligro. La cuestión epistemológica, para Sabat, que oponía la realidad física y la capacidad intelectual humana, se convierte en una cuestión de responsabilidad moral, personal; idea compartida por Xirau (:154), quien agrega que la poetisa pide que si el conocimiento se considerara pernicioso, no se haga pública la acusación para que no se proponga a "popular vista, el ejemplar nocivo".

Vossler, en nota a los vs. 786 y ss., señala que se trata de Faetón, el hijo de Febo, que intentó guiar el carro del sol con imprudente arrogancia y fue arrojado desde lo alto por el rayo de Júpiter a causa del mal que con ello causara, murió ahogado en el Po (Ovidio, *Metamorfosis*, II, 47 y ss.).

Cultismos: Lowe registra: 'simular', 'trascender'; en tanto Perelmuter: 'lauro' (h. 1440, Corominas); 'ejemplar' (sust., 1495, Corominas); 'joven' (sust., 1251; fue palabra rara hasta muy adelantado el s. XVII; descendiente semiculto del lat. *JUVENĪS*; Corominas); 'auriga' (1547, Corominas); 'infeliz' (2º cuarto s. XV, Corominas); 'bizarro' (1569, del italiano bizzarro, Corominas); 'ambición' (2º cuarto s. XV, Corominas); 'panteón' (1611, Corominas; *Aut.*, da documentación anterior, s. XVI); 'vengativo' (h. 1530, voz semiculta fonéticamente; común a todas las épocas romances, para Corominas); 'avisar' (h. 1360; del francés aviser Corominas); 'arrogante' (s. XV, Corominas); 'determinar' (1220-50, Corominas); 'eternizar' (1599, Corominas); 'ruina' (1220-50; voz semiculta fonéticamente, Corominas, para quien no es culta, aunque sí lo es para Dámaso Alonso y C. Smith); 'modelo' (1573; del italiano modello, Corominas); 'pernicioso' (1611, Corominas; *Aut.*, lo documenta con anterioridad, 1590); 'engendrar' (h. 1140, descendiente semiculto del latín ingenerare, Corominas); 'repetido' (falta en Corominas; "repetir" = 1444, Corominas); 'terror' (h. 1440, Corominas); 'halago' (1220-50, Corominas; a propósito de "halagar", dice que procede del árabe hálaq); 'carácter' (h. 1250, Corominas; *Aut.*, trae la documentación de 'letra' y la documenta en el s. XVI); 'delito' (1301, Corominas); 'político' (adj., 2º cuarto s. XV, Corominas; esta fecha puede adelantarse a s. XIII por Dámaso Alonso); 'auto' (-s, h. 1300, Corominas; variante semiculta de acto); 'proceso' (1220-50, Corominas); 'circunspecto' (1592,

Corominas); 'fingido' (-a, s. f., Corominas; "fingir" =h. 1440, Corominas); 'ignorancia' (1438, Corominas); 'simular' (s. xv, Corominas); 'secreto' (-a, adj., 1220-50, Corominas); 'insolente' (1435, Corominas); [Perelmuter ha omitido en la entrada del vocablo 'exceso' el v. 818; aparece sólo para los vs. 133, 500 y 535]; 'popular' (1490, Corominas); 'proponer' (poner delante; princ. s. XIV, Corominas); 'malicia' (h. 1250, Corominas); 'peligrar' (1220-50, semicultismo, Corominas); 'contagio' (1626, Corominas); 'trascender' (1444, Corominas); [sólo aparece el v. 306 en la entrada del vocablo 'culpa'; en el recuento de Perelmuter falta el v. 824]; 'ejecución' (1438, Corominas).

¹²⁴ Las aliteraciones se observan desde el primer verso de este pasaje: *mas mientras entre; escollos zozobraba*; en tal binembración es claro el alargamiento de las vocales sonoras abiertas del segundo hemistiquio respecto del primero: [e-o-o-o-o-a-a], frente a [a-ie-a-e-e]; la última vocal /e/ del primer hemistiquio se encuentra en sinalefa con la primera del segundo, es decir, el ritmo vocálico está justo en el centro: [a-ie-a-e-e-o-o-o-o-a-a], por lo que semeja una similicadencia (v. *Supra.*), se escucha un lamento breve, interrumpido, que se lee con dificultad.

Al utilizar un latinismo, 'sirte' (v. n. 123, cultismos), cuyo empleo –asegura Corominas (DCE)– es poético o pedantesco, se obstaculiza nuevamente el ritmo de la lectura. El pasaje contiene complicaciones semánticas, fonéticas y léxicas, además de las sintácticas (v. Perelmuter, *op. cit.*).

En el v. 841, la oposición *húmedo* y *ardiente* es una antitesis; así como en el v. 849: *dulce entorpecimiento* y en el v. 850: *suaves ardores*, cuya existencia en el poema provee de múltiples sentidos y de inigualable belleza. Por otra parte existe una paradoja en el v. 855: *del descanso cansados*, la cual hace reflexionar al lector sobre el trabajo, el movimiento, la armonía del descanso; así como una anadiplosis: vs. 832-33: *... pues su templada llama / llama al fin...*

La anadiplosis es una repetición que se da al principio de un verso con una expresión que aparece también, por lo general, al final de la construcción precedente y es llamada también conduplicación (Beristáin, 1988:49-50).

Las cadenas de sentido:

escollos-zozobraba-confusa-imposibles,

contrastan y se oponen con las que muestran grados y niveles de temperatura:

calor-templada-llama-llama-templada-inflama-hervor-húmedo-ardiente-húmedos-vapores-ardores-calor;

cadena en la que se observa la reduplicación de varios términos como figura retórica.

¹²⁵ Castro (:112-13), inspirado en las ideas de Méndez Plancarte, señala que la situación en la que el entendimiento había sufrido descalabro tras descalabro, era agobiante; tropiezos con peligros insuperables, el calor de la digestión había transformado poco a poco el alimento convirtiendo en sustancia propia la ajena. Al desaparecer los húmedos vapores que producen sueño y detienen la actividad racional, acumulados en el

cerebro, impedían suavemente el uso de los miembros, por lo que se iba perdiendo el estado del sueño; al sentir la falta de alimento los miembros agotados, debilitados por el descanso, daban señas de querer moverse. Cambiaban de postura los huesos rendidos y al abrir los ojos, los sentidos comenzaron a recuperarse. Castro considera que los gerundios contribuyen a la idea de acción durativa, prolongan la acción como se prolonga el lapso en que uno despierta por completo; la postura de Méndez Plancarte (:55) es que aquí comienza “El despertar humano”, en donde el intelecto inevitablemente consume su pábulo, o lo quema siempre que ejercita su actividad; de manera similar, Gaos (:56), asegura que, habiéndose agotado la sustancia origen de los vapores ascendentes hasta el cerebro, cesa esta ascensión y el cerebro, desembarazado, despierta y despierta a los miembros y sentidos; idea compartida por González (:40), para quien el pensamiento tenso actúa sobre las vísceras; el cuerpo yacente y dormido siente que se le agotan las energías de las leves imágenes del sueño; hace rato que fueron asimilados los manjares que nutrían la fantasmagoría onírica. La mente, de acuerdo con González, es el trono racional, el cual perdía vitalidad y las cadenas del sueño se desataban; tales ideas son compartidas por Pfandl (:203), para quien toca sobre bancos de arena, refiriéndose al significado de “sirtes”, la decisión que naufraga y busca su camino; también se encuentran estas ideas en Pfandl [b:29], quien asegura que comienza el cuerpo a hacerse dueño de sus sentidos; en Rivers (:279); en Sabat y Rivers (:729).

Chávez (:70-71), sostiene que Sor Juana reflexionaba en los ensueños como imaginaria traducción de las sensaciones progresivas que el durmiente experimenta al despertar. Desatadas las “cadenas del sueño” en su propio despertar, Sor Juana se decía a sí misma lo que ocurría. Chávez asegura que aunque la ciencia posee nuevas teorías para esta situación, en el fondo coinciden con la poetisa, quien maneja una especie de subsueño de la conciencia envuelta en fantasías del durmiente.

Ricard (:28), señala que el espíritu vacila acosado por aspiraciones y en direcciones contrarias, el cuerpo se ha vaciado de lo que podía alimentar el calor natural, pues el alimento se ha consumido, los vapores soporíferos dejan de obrar, los ojos se entreabren, los sentidos recobran progresivamente su actividad.

Ross (:92), en su confrontación con las *Maha-Vidya-s*, señala en este pasaje, Matangi, el poder de la dominación, la noche del engaño. Al despertar, o mejor, aún, en el proceso de ir despertando, la persona puede distinguir la realidad del engaño, puede comprender el poder de dominación que ejercían sobre ella los fantasmas de la fantasía. Una clara conciencia de las sutiles formas de dominación y del engaño –tal vez lo más difícil que existe en la vida– es el gran requisito de la liberación y de la integración de la personalidad; es de lo que habla aquí Sor Juana. En tanto que en Sabat de Rivers [b:148], con esta conclusión se deja atrás el sueño, convertido ya en pesadilla y empieza a despertarse el sujeto humano. Se explica fisiológicamente, según las ideas aristotélicas, el proceso de despertar: el estómago, que antes mandaba al cerebro humores en forma de vapor, ha gastado ya toda la comida.

En la interpretación de Schwartz (:488), el ego busca una solución, *its will wrecked on sandy shoals*, “entre escollos zozobraba”. El estupor empieza a desvanecerse; los huesos, los brazos y las piernas empiezan a agitarse, aunque la mente se encuentra aún en la niebla del sueño. Las apariciones del sueño se diluyen como

vapor o neblina en humo que se dispersa en el viento; de manera similar, Villegas (:259), asegura que los húmedos vapores dejan de producirse y con ellos el sueño toca a su fin.

Cultismos: Lowe considera: 'inflamar', 'bullicioso', 'soporífero', 'ardor'; Perelmuter registra: 'escollo' (-s, 1607; del italiano scoglio, Corominas); 'sirte' (-s, h. 1435, Corominas, quien toma la fecha de *Aut.* y añade que es voz poética o pedantesca; para Lapesa, h. 1425); 'imposible' (-s, 1438, Corominas); 'rumbo' (-s, 1494, Corominas); 'inflamar' (1438, Corominas); 'excusarse' (1076, voz semiculta fonéticamente, "excusar", Corominas); 'resultar' (1570, Corominas; Gorog adelanta la fecha h. 1444); 'bullicioso' (s. f., Corominas; "bullicio" =1220-50, Corominas; *Aut.*, documenta en s. XVII); 'cesar' (cesado, 1220-50, Corominas); 'soporífero' (-s, adj., s.f., Corominas; "sopor" = 1739, Corominas; *Aut.*, da testimonio de 1629); 'trono' (1220-50, Corominas; cultismo evidente, helenismo para Vilanova, de thronus); 'racional' (1438, Corominas); 'suave' (-s, 1220-50, Corominas); 'extenuado' (-s, princ. s. XVII, Corominas; *Aut.*, documenta en 1614); 'apetecer' (h. 1580, Corominas); 'entumecer' (entumecidos, 1615, Corominas); 'arbitrio' (princ. s. XIV, Corominas); 'dulcemente' (h. 950, voz semiculta fonéticamente: "dulce", Corominas).

¹²⁶ Los versos bimembres: 868: *Y del cerebro, ya desocupado*; 869: *las fantasmas huyeron* y 871: *en fácil humo, en viento convertidas*; se revisten de color, forma, movimiento, por medio de las cadenas semánticas:

pintadas-blanca-luz-reflejos;
formadas-convertidas-forma-representa-figuras-perspectiva-cuerpo-formado-
adornado-dimensiones-cuerpo-superficie;
huyeron-viento-trémulos-desvanece;

a partir de la magia se crea el último mundo onírico:

fantasmas huyeron;
forma resolvieron;
linterna mágica;
representa fingidas;
competentes lejos;
experiencias aprobadas;
sombra fugitiva;
cuerpo finge formado;
dimensiones adornado;
superficie no merece;

en tanto que en este juego mágico se observan aliteraciones, antítesis, paradojas, en fin, todas las oposiciones que procuran el misterio del pasaje del proceso del despertar.

Abreu [a], señala en nota al v. 839: "1692, haciendo; 1693, haciendo; 1715, haciendo; 1725, hacienda" (:306). [Al confrontar las ediciones antiguas, observo: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715:

[“haziendo”] “haciendo”; Madrid, 1725: [“hazièda”] “hacienda”; por lo que, en efecto, la diferencia se da en la ed. de Madrid, 1725]. Moldenhauer señala la misma diferencia y comenta sobre los “Errores de Madrid, 1725 frente a las demás ediciones y remite al padre Méndez Plancarte para el sentido de “haciendo” como de “ascendiendo”.

En nota al v. 862, Moldenhauer (:304), señala una diferencia como falta de Barcelona: “aun si entero arbitrio // aun sin entero arbitrio”. [Por lo que observo: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715 y 1725: “aun sin entero arbitrio”; Barcelona, 1693a: “aun si entero arbitrio”]. Para el v. 870 Moldenhauer señala, en un apartado que nombra: “Faltas comunes a todas las ediciones frente al original depurado por conjeturas”: “formada (sc. forma) // formada [s] (sc. las fantasmas)” (:305). [Al revisar las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 a y b; Madrid, 1715 y 1725: “formada”; por lo que, en efecto, existe una falta de concordancia con el sustantivo del sujeto: “las fantasmas”, que debería ser: “formadas” y que, quizá en el manuscrito está: “las fantasmas... formadas”]. En el v. 871 Moldenhauer (:305), indica que continúa la falta de concordancia y propone “convertida[s]” para que concuerde con “fantasma”, al igual que sucede en el verso anterior [atinada propuesta con la que coincido pues el manuscrito de la poetisa, con seguridad, así lo mencionó]. Para el v. 876, Moldenhauer hace ver otra falta de concordancia en las ediciones antiguas en la palabra: “ayudada”, respecto de: “figuras” y agrega el plural nuevamente: “ayudada[s]”. Para fundamentar su propuesta, Moldenhauer señala la concordancia que se da entre: “mensuras”, del v. 880, en relación con: “aprobadas” del v. 881.

Castro (:114), sostiene que el cerebro ocioso, abandonado por las figuras fantásticas que habitaban en su seno, como si fuera vapor, se redujeron a débil humo, a viento. La luz guarda la distancia adecuada de la sabia perspectiva, parece formar un cuerpo con sus medidas reales; idea quizá inspirada en Méndez Plancarte (:57), dada su gran similitud, quien acierta que la sombra fugitiva se desvanece con gran claridad, la finge un cuerpo formado, dándole la apariencia de un volumen consistente adornado por todas las dimensiones, por más que ni siquiera sea una real superficie; en esta misma idea, imágenes fantasmales del sueño, señala Pfandl [a:203], en una forma tetradimensional la fugitiva sombra le finge un cuerpo; así como en Pfandl [b:29], quien señala que se proyectan en la blanca pared imágenes irreales pintadas con reflejos titilantes, en donde apenas hay una superficie; también Rivers (:279), quien indica que desaparecen los fantasmas. Sabat y Rivers (:729), señalan que la linterna mágica representa varias figuras simuladas y al fingir un cuerpo formado y adornado notan que no merece ni aun ser superficie; ideas compartidas por Schwartz (:488-89), para quien la imaginaria de Sor Juana esclarece un rincón complejo y confuso de experiencia como lo transmite verbalmente la precisa impresión de la pantalla del sueño, en este pasaje: *the precise picture of the dream screen*; puesto que en el *Isakower phenomenon* grandes masas (senos) se acercan a los que empiezan a dormir, crecen y finalmente se funden con ellos. En la pantalla del sueño, por el contrario, las curvas terminan en una superficie convexa y desaparecen finalizando el proceso con el principio, es decir, con ir a dormir. En este poema la sombra es la pantalla en la cual el sueño es realmente proyectado y el seno aplastado. Se trata del ego dentro de la pantalla. Representaciones del cuerpo se despiertan como introductor de disturbios en el sueño.

Sabat de Rivers [b:148-49], el resultado psicológico es la desaparición de los fantasmas o formas imaginadas, tan irreales como las figuras proyectadas por la linterna mágica, invento que se atribuyó a Athanasius Kircher. Sabat de Rivers equipara la duda del Persiles de Cervantes sobre las diferencias entre las maravillas naturales y los milagros, al las maravillas naturales y las inventadas por el hombre en el *PS*; idea semejante a la de Vossler (:83), quien en nota al v. 873, señala que a Athanasius Kircher lo hemos encontrado como una autoridad varias veces en la poetisa; sugiere que se observe el *Ars magna lucis et umbrae*, Roma, 1646 (el padre Kircher es citado por Sor Juana en la Carta...).

Cultismos: Perelmuter registra: 'desocupar' (s.f., Corominas); 'fantasma' (-s, 1220-50, Corominas; tomada del griego, palabra de la que sólo los eruditos sabían que existía masculino, según Menéndez Pidal; aquí Sor Juana la usa en femenino); 'convertir' (la entrada de este vocablo debería ser en participio pues es femenino y tiene función adjetiva y no verbal: "convertidas"; 1220-50, Corominas); 'resolver' (h. 1440, Corominas); 'linterna' (princ. s. XIV, Corominas; *Aut.*, lo define como en el *PS*: "linterna mágica", no trae documentación); 'mágico' (-a, 1438, Corominas); 'trémulo' (-a, 1444, Corominas); 'reflejo' (-s, sust., principios s. XVII, Corominas); 'perspectiva' (1438, Corominas); 'vario' (-as, h. 1440, Corominas; "ya frecuente a princ. del s. XVII); 'esplendor' (h. 1350, Corominas, quien señala que es "voz frecuente desde princ. del s. XVII y elemento del léxico gongorino". Para Vilanova fue Herrera el introductor del vocablo); 'desvanecerse' (se desvanece, 1495, voz semiculta fonéticamente, Corominas).

¹²⁷ Las Amazonas son un pueblo de mujeres que descienden del dios de la guerra. Diversas leyendas cuentan sus combates; la diosa que adoraban era Ártemis, guerrera cazadora (Grimal, *op. cit.*). Eos es la personificación de la Aurora. Pertenece a la primera generación divina, la de los Titanes; es hija de Hiperión y tía y hermana de Helio y Selene. Es representada como una diosa cuyos dedos son color de rosa, abren las puertas del cielo al carro del sol. Su leyenda está repleta totalmente de amores. Raptó a Titono, hijo de Ilo y de Placia de raza troyana y lo condujo a Etiopía que, según las leyendas, es el país del sol. Allí le dio dos hijos: Ematión y Memnón. Eos había obtenido de Zeus que Titono fuese inmortal, pero se olvidó de pedirle para él la juventud eterna. Por eso al envejecer se vio abrumado por las enfermedades. A la larga, Eos lo encerró en su palacio, donde llevaba una vida miserable. Hubo que meterlo en una canasta de mimbre. O tal vez a fuerza de los años llegó a perder el aspecto humano y se transformó en una cigarra seca (Grimal, *op. cit.*).

¹²⁸ En esta imagen se encuentran la redundancia, el énfasis y la hipérbole. Además, en todo el párrafo existen paréntesis dentro de paréntesis, figuras que aumentan la información y proveen al lector de múltiples sentidos en el poema.

¹²⁹ Abreu [a:308], en nota al v. 892, indica: "1692, que de su luz; 1693, que de luz; 1725, que de luz. De la misma manera, Moldenhauer, señala esta diferencia como falta de Barcelona frente a las demás ediciones.

[Las ediciones antiguas, contienen: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715 y 1725: “que de su luz”; Barcelona, 1693a: “que de luz”; por lo que nuevamente se encuentran diferencias en la ed. Barcelona, 1693a]. En el v. 898, Moldenhauer propone “Titán”, en lugar de “Titón” y hace referencia a Vossler. Posteriormente, el crítico argentino, Gerardo Moldenhauer (:304), indica, para el v. 917, una falta de Barcelona frente a las demás ediciones: “Precursora // Precursora”; [por lo que encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693 b; Madrid, 1715 y 1725; “Precursora”; Barcelona, 1693 a: “Precursora”; en tanto que, en efecto, existe una diferencia más en esa edición (Barcelona, 1693a)].

Finalmente, Moldenhauer (:305 y ss), hace notar la falta de concordancia en los vs. 963-964, en relación con “la mitad del globo” - “desamparado”, en lugar de “desamparada”, por lo que este crítico juzga conveniente observar la necesidad de la rima de “desamparado” con el v. anterior: “dejado”. Piensa en el probable error de la poetisa y concluye sus hipótesis de las diferencias de la ed. Sevilla, 1692, en relación con las demás.

Abreu [a:311], considera para el v. 970: “1692, repartiendo; 1693, repitiendo; 1725, repartiendo. También Moldenhauer (:304), hace ver tal distinción. [En las ediciones antiguas, encuentro: Sevilla, 1692; Barcelona, 1693b; Madrid, 1715 y 1725: “repartiendo”; Barcelona, 1693a: “repitiendo”; las diferencias de esta última edición, han sido frecuentes].

Abreu [b:54], sostiene que en estos quebrantos heroicos se mira, cuando las cadenas del sueño, desatando su presa, apaciguan aquellas insanas visiones del orgullo. Sale de su cárcel el cuerpo y cae en la suya propia, deshecha, el alma. Y en tanto que los miembros cansados del descanso, van recobrándose y, ni despiertos ni dormidos, se desesperan por entrar en nueva actividad, el entendimiento se nubla y no ve sino la torpe superficie inútil de las cosas. Con la luz que entra por los materiales ojos huyen del cerebro, como fantasmas de leve humo sacudido, los anhelos mejores. Y cuando el lucero de la mañana rompe el albor primero y el fogoso planeta recluta las bisoñas vislumbres de su ejército, para vencer la noche que cobarde y en derrota, tocando las roncadas bocinas del ánimo, ayuno de saber, se rinde y sobre la naturaleza iluminada queda, a la vida normal, despierto.

Anita Arroyo (:99), concluye su exhaustivo análisis con el inicio del despertar del cuerpo desatando las cadenas del sueño; para esta crítica, la artista logra darnos el efecto preciso del tránsito; nos describe como un científico las señales corporales y como un artista nos da su impresión poética de la “sombra fugitiva”. Todo lo que el subconsciente ha vivido durante el sueño, para Anita Arroyo, se desvanece como las figuras que se proyectan con una linterna mágica en la pared. Se hace de día. La noche, “tirana usurpadora” que “negro laurel de sombras mil ceñía”, huye. Las cosas visibles recobran sus colores. el mundo se ha iluminado y Juana despierta; de manera similar, Trabulse (:XXVIII-XXIX), señala que al aparecer el sol, se restituye su función a los sentidos.

Carilla (:302), maneja la idea de que existe la descripción del amanecer y el natural epílogo entre los vs. 887-975. Para este crítico, aquí también lo astronómico y lo mitológico tienen mayor consistencia; también se hace ver la presencia de Góngora como de “ostensibles proporciones”. La noche, para Carilla se resuelve en

un plástico amanecer. En tanto que Castro (:118-19), asegura que mientras tanto el sol, la fuente de luz que abrasa por acercarse al Oriente con cierta regularidad, ya conocía el límite exacto de su trayecto y despedía al antípoda ubicado en el otro extremo con sus rayos oblicuos, pues que con su luz de temblorosos desmayos, siempre se oculta en el mismo sitio, que para nosotros se convierte en luminoso amanecer. La estrella de la mañana, el agradable lucero de Venus y la Aurora; la hermosa cónyuge de Titón, arroja con su presencia la noche; delicado anticipo, aunque bizarro, del Planeta colérico y ardiente que ya había tomado sus precauciones. Hizo, finalmente, su aparición el sol, que cerró el círculo de su movimiento, formándolo y cubriéndolo de oro sobre el azul del cielo. La tirana usurpadora –la Noche–, que se había apoderado de sus dominios huyó y llegó al Ocaso con su ejército de sombras en desbandada. Mientras tanto nuestro Hemisferio enseñaba la bella y dorada cabellera del sol; el mundo resultó iluminado por luz más segura y Sor Juana despertó; así como en la opinión del padre Méndez Plancarte (:59-63), quien asegura que la fugitiva carrera de la Noche, consiguió al fin la vista de Ocaso y con luz más cierta que la de la Aurora y del Sueño, iluminado el Cosmos a nuestros ojos, y yo despierta; de manera similar, para Sabat y Rivers (:729-30); para Ricard (:28), las cosas recobran sus formas y colores, los sentidos, el poder absoluto de si mismos.

Catalá (:432-33), señala que en el viaje psicológico inscrito en el poema se comienza a regresar. Sor Juana admite en el poema la confusión, según este crítico, que sólo puede tratar de resolver por medio de la razón. Un nuevo viaje que puede simbolizar el sol que surge con orden distributivo y luz judiciosa, mientras la poetisa se despierta. En tanto que Chávez (:71), asegura que a Sor Juana la lleva su imaginación a soñar aún, rápida y épicamente, el glorioso y acelerado combate del cielo, el aire y la tierra son teatro, en el que batallan la claridad y la tiniebla. [Así, para Chávez, se restituye el teatro de la antigüedad más remota: la Creación]. Sor Juana, atenta a cuanto miraba, contemplaba la tiniebla vencida; miró que iba pasando su propia sombra.

Gaos (:56), por su parte, depurado, señala que tras haber descrito brevemente el despertar, es simultáneo el amanecer, pintado con otra soberbia imagen astronómica y bélica: la del combate de la aurora y del sol contra la Noche. Hasta que se encuentra despierta del todo la poetisa, cuyas últimas palabras revelan que, no genéricamente humanos, sino personalmente suyos son el dormir y el despertar descritos y el sueño contado; por más que el dormir y el despertar no haya podido describirlos sino en lo que tienen de genéricamente humanos. [Con esta larga sentencia concluye su paráfrasis el filósofo español, José Gaos, mostrando una gran fuerza ilocutiva].

González (:40), señala que la rosada aurora anunciaba la proximidad del sol naciente, y Venus, “el hermoso, apacible lucero”, brillaba como tierno preludio del “Planeta fogoso”. Nuestro hemisferio emerge de las sombras, rompe las fúnebres tocas de la noche, se dora con el resplandor diurno y el Sol reparte a las cosas visibles sus colores.

Leiva (:71), asegura que en la parte final del poema asistimos al triunfo de la luz, a la derrota de la noche de la Colonia “funesta tirana de su imperio” que, a lo largo de su vida, Sor Juana pugnó siempre por destruirla, por reducirla al silencio. Este poema, para Leiva, escrito libremente y con deleite, viene a ser el símbolo final de su liberación. El triunfo de la luz es su propio triunfo; de manera similar, Luiselli (:208),

concluye que el cuerpo se despierta. Se anuncia la llegada del sol, aparece Venus, triunfa la luz en su combate con la noche y Sor Juana escribe sus célebres versos finales.

Lowe (:412), afirma que la aurora anuncia el nuevo día y como un guerrero armado con mil lanzas de luz, caza cobardemente la noche, la cual se retira a otro reino. El sol asciende, el sueño se disuelve con la luz *and Sor Juana is awake*; de manera asimilar, Paz [b:496], considera que se da una simetría cósmica; el combate es cíclico y en el otro imperio de la noche, según el poeta mexicano, *quizá otra Juana Inés sueña el mismo sueño*. La luz ha entrado por las ventanas y ella despierta; así también en Paz [c:19], *El sol brota, las imágenes se disuelven: el conocimiento es un sueño, pero la victoria del sol es parcial y cíclica; la noche erige su imperio sobre los territorios que el sol abandona. Allá otras almas sueñan el sueño de Sor Juana*; y de manera similar lo es para Sàbat Mercadé (:194), para quien en el último verso se resume la tercera parte de la totalidad del poema; el sol lo ilumina todo y llama de nuevo a la vida.

Pfandl [a203-04], señala que la débil claridad crepuscular ha sido extinguida por el apacible y brillante lucero de Venus. El sol ha comenzado a ejecutar su dorado movimiento circular sobre el camino de zafiros. De acuerdo con Pfandl, la tirana usurpadora, se pone en atolondrada huida, en sus propios horrores tropezando y pisándose su misma sombra; de manera similar, en Pfandl [b:30], se encuentran las ideas de que los rizos de oro envuelven con su luz nuestro hemisferio, los sentidos poseen su fuerza y eficacia, el mundo resplandece; idea compartida por Rivers (:279), para quien la noche restablece su imperio en el otro hemisferio, en éste es absoluto el triunfo del sol.

Ross (:92-93), con *Kamala*, el poder de la riqueza, la noche del esplendor, se simboliza lo deseable y a consecuencia de la bipolaridad, la superación del deseo, la liberación. Ross cita a Daniélou, quien asegura que la noche de *Kali* y la noche de *Kamala* son designadas de la misma manera: *Maha-ratri*. El proceso de bipolaridad no ha sido ajeno a Occidente y Curtius lo ha estudiado en la literatura medieval [Cfr., Curtius, 1975, *pássim*]. En la última fase de su poema, para Ross, Sor Juana introduce una visión bipolar "Aurora, sol, versus las tinieblas" pero desplaza la bipolaridad "destrucción-esplendor" hacia el área de la fecundación: la Aurora guía al Sor en su lucha contra las tinieblas. Esta lucha es, para Ross, el símbolo de la integración de la personalidad: lo masculino (ánimus-sol) y lo femenino (Gran Madre-Aurora) se unen para fecundarse, devorando (asimilando); las sombras del inconsciente forman una nueva vida: el nuevo día. Ross apoya las ideas de Ricard respecto del cuidado que se debe tener al aplicar teorías psicoanalíticas sobre los autores, como es el caso de Pfandl, en la obra de Sor Juana. En "La geografía interior. Un yantra para Sor Juana", Ross (:93-94), indica que el enfoque arquetípico del *Sueño* se simboliza en esquemas semejantes en los que aparecen dibujos mágicos con yantras milenarios. Cita a Bachelard (Cfr., *El aire y los sueños*, 1958; *La poética de la ensoñación*, 1982 y *El agua y los sueños*, ensayos sobre la imaginación de la materia, 1978; *pássim*); en relación con los dinamismos del aire en un viaje nocturno, el mito de Ícaro; y demuestra el juego de los elementos: agua, fuego, aire, tierra. Dentro de su simbología, Ross enumera las secciones del poema y coloca en el número 9, el despertar humano que intenta integrar la experiencia del viaje por aire con la milenaria experiencia masculina del viaje por mar. Unión de la maternidad con el *ánimus*; proximidad entre lo

masculino y lo femenino. En el número 10, el joven sol comienza a salir acompañado por la Aurora y entre los dos derrotan a las tinieblas de la noche, las sombras del inconsciente se batan en retirada. De acuerdo con Ross (:98-99), ésta es una tendencia ascendente que muestra claramente la integración de una personalidad femenina.

Sabat de Rivers [a:204], señala que *El Sueño*, es el único poema mayor, de casi mil versos, en su tipo escrito en español y que la base del poema la constituye la gran aventura epistemológica, según Aristóteles, de todo hombre: “Todos los seres humanos tienden por naturaleza al saber”; por lo que al despertar de su sueño de comprensión universal, Sor Juana nos revela no sólo el convencimiento de la imposibilidad de tal empresa sino de su condición de mujer y de ser pensante.

En Sabat de Rivers [b:148-50], con todo el esmero de esta crítica y su experimentado enfoque sorjuanista, se trata del regreso al mundo poético de Góngora, el mundo visual de la naturaleza refractado por el lente de la mitología clásica; aquí participa la ciencia; la estrella de Venus y la bella esposa del viejo Thitón forman la vanguardia. *El conflicto entre el día y la noche*, en una alegoría militar en una originalidad conceptista de Sor Juana que juega con las palabras –“bisoñas vislumbres”–, en una competencia con el maestro. La enemiga huye cobarde; la originalidad del detalle y no de la concepción total nos convence de la calidad poética de la autora. La noche se apodera de otro hemisferio; terminan la noche y el sueño. Ya no es impersonal el entendimiento humano en general, sino la poetisa misma quien firma con una «yo despierta» femenina.

Schwartz (:488-90), en la parte final de su disertación sobre la pantalla del sueño y el fenómeno *Isakower* aplicado al poema, señala que las luces asaltan la obscuridad, la luz del sol renace y despierta el durmiente; el cuerpo libre de alimento quiere dormir más pero ya está despierto. El deseo de dormir era la razón para el sueño y el papel azul a rayas del cielo es el final típicamente establecido en el “dream screen”, el cual ocurre justo antes de despertar. La ansiedad se aleja igual que las sombras, huye del sol; simétricamente al final de la obscuridad, la luz en todo su fálico simbolismo es ahora la que provoca malestar a la fálica sombra. De acuerdo con el crítico norteamericano, Schwartz, algunos pueden ver el *Primero Sueño* con una base anecdótica en la cual se proyecta poéticamente una experiencia, más que el registro de un sueño; pero lo que sí es claro, es que Sor Juana elucidó motivos inconscientes, activados al dormir para obtener gratificaciones a través del contenido del sueño. Además, el sueño refleja ansiedad y experiencia emocional, la cual ella experimentaba pero no podía explicar lógicamente. La mayor parte del poema parece profundamente enraizado en las profundidades inconscientes y ella parece haberlo escrito conscientemente para evadirse pero subconscientemente para esclarecer su creatividad y sus impulsos destructivos.

Villegas (:250), sostiene la idea de que todo había sido un sueño; la intuición universal, el alcanzar a Dios, la omnisciencia, no eran más que fantasmas que el hombre y la mañana ahuyentaron. Con la llamada del estómago regresamos a la tierra y el sol, dice la poetisa, colocaba nuevamente cada cosa en el lugar que le correspondía.

En nota al v. 898, Vossler (:83), señala que Titón es hermano de Priamo y esposo de Aurora. Por descuido su nombre se confunde fácil y repetidamente con el de Titanus.

Xirau (:154-55), asegura que Sor Juana era un mar de dudas y al desvanecerse las fantasías, los fantasmas y las fantasmagorías del sueño, fue como la linterna mágica que necesita proyectar imágenes tanto de luz como de sombra. Nace el sol y sus rayos dibujan como pautas transparentes el cielo. Vuelven a vibrar los sentidos. El mundo queda todo iluminado y el alma de la poetisa, despierta; no sólo al mundo sino a la verdad, a sí misma.

Cultismos: Lowe incluye: 'linterna', "mágica", 'trémulo', 'transmontante', 'Venus', 'matutino', 'tirano', 'suave', "clarines", 'bélico', 'sonoroso', 'salvar', 'tropezar', 'repartir' y Perelmutter registra: 'oriente' (h. 1140, Corominas); 'antípoda' (med. s. XV: "antipodas", Corominas; Dámaso Alonso adelanta la fecha a med. s. XIII); 'opuesto' (falta en Corominas; "oponer" = 1251, Corominas); 'transmontante' (-s, falta en Corominas; "transmontar" = s. f. Corominas; falta en *Aut.*, aparece "tramontar" con el sentido del *PS*); 'occidente' (1438, Corominas); 'ilustrar' (h. 1440, Corominas); 'Venus'; 'Tithón'; 'amazona' (1620, Corominas); 'matutino' (-as, adj., 2º cuarto s. XV; duplicado culto de maitines, Corominas); 'preludio' (princ. s. XVII, Corominas); 'planeta' (h. 1250, Corominas); 'tropa' (-s, 1605, tomado del francés *troupe*, Corominas, quien dice que es voz tardía; *Aut.*, la registra a fines del s. XVII); 'reclutar' (1690; del francés *recruter*, Corominas; *Aut.*, registra el vocablo h. 1690); 'bisoño' (-as, h. 1535; del italiano *bisogno*, Corominas); 'veterano' (-as, adj., s. XVII, Corominas); 'reservar' (1444, Corominas; Gorog lo registra en el s. XIV); 'tirana' (3er. cuarto s. XIII: "tirano", Corominas); 'usurpador' (-a, 1438, Corominas); 'precursor' (h. 1629, Corominas; *Aut.*, cita a mediados del s. XVII); 'signífero' (-a, s.f., Corominas; *Aut.*, trae documentación del s. XVII); 'tremolar' (h. 1580; de origen italiano: tremolar, h. 1580, con el sentido de ondear, Corominas); 'bélico' (-s, h. 1440, Corominas); 'trompeta' (-s, h. 1400, del fr. *trompette*, Corominas); 'sonoroso' (h. 1440, Corominas; Vilanova lo data en 1405); 'reparo' (1220-50, Corominas; *Aut.*, lo trae como 'defensa', 'resguardo' y da ejemplos del s. XVI); 'pretexto' (princ. s. XVII, Corominas); 'resistencia' (h. 1525, Corominas; Dámaso Alonso lo registra en Santillana, h. 1440); 'fuga' (s. XVI, Corominas); 'cometer' ('encomendar', h. 1140, voz semiculta fonéticamente, Corominas); 'plenitud' (s.f. Corominas; "pleno" = princ. s. XVII, por vía culta); 'asaltar' (debiendo aparecer 'asaltado', pues se trata de un participio absoluto; 1605, Corominas; "asalto" = del italiano *assalto*); 'giro' (med. s. XV, Corominas); 'esculpir' (1438, Corominas); 'zafiro' (princ. s. XVII, Corominas, quien añade que parece ser del árabe *safir id.*, con influjo del latín *sapphirus*; para Vilanova se data en 1578); 'flujo' (1490, voz semiculta fonéticamente, Corominas); 'pautar' (1611, Corominas); 'plana' (1611, 'cara de papel' Corominas; *Aut.*, documenta s. XVII); 'atropar' (s. f., Corominas; "tropa" = tomado del francés *troupe*, 1605. En *Aut.*, primera mitad del s. XVI); 'horror' (-es, 1574, Corominas); 'ocaso' (mediados s. XVI, Corominas); 'ejército' (h. 1440, Corominas); 'globo' (h. 1440, Corominas); 'rebelde' (fin s. XIII, Corominas); 'hemisferio' (1438, Corominas); 'distributivo' (1490, Corominas; *Aut.*, primera mitad s. XVII); 'restituir' (1438, Corominas); 'iluminado' (1220-50, Corominas).

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones antiguas del poema “Primero Sueño”, de Sor Juana Inés de la Cruz.

- I. *Segundo Volumen de las Obras de Soror Juana Ines de la Cruz*, monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo de la Ciudad de Mexico, dedicado por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbieta, caballero de la Orden de Santiago. Año 1692. Con privilegio en Sevilla, por Tomás López de Haro. (Sevilla, 1692)
- II. *Segundo Tomo de las Obras de Soror Juana Ines de la Cruz*, monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo De la Ciudad de Mexico. Añadido en esta segunda impresion por su autora. Año 1693. Con las licencias necesarias. Impresso en Barcelona: Por Joseph Llopis. (Barcelona, 1693 a).
- III. *Segundo Tomo de las Obras de Soror Juana Ines de la Cruz*, monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo De la Ciudad de Mexico. Añadido en esta segunda impresion por su autora. Año 1693. Con las licencias necesarias. Impresso en Barcelona: Por Joseph Llopis. (Barcelona, 1693 b).
- IV. *Obras Poeticas de la Musa Mexicana Soror Juana Ines de la Cruz*, religiosa profesa en el Monasterio del Gran Padre, y Doctor de la Iglesia S. Geronimo de la Ciudad de Mexico. Tomo Segundo, añadido por su autora, en que va el crisis sobre un sermon de un Orador Grande entre los mayores. Año 1715. Con licencia. En Madrid: En la Imprenta Real, por Joseph Rodriguez de Escobar, Impressor de la Santa Cruzada, y de la Real Academia Española. (Madrid, 1715).
- V. *Segundo Tomo de las Obras de Soror Juana Ines de la Cruz*, Monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo de la Ciudad de Mexico. Pliegos 56 y m. Con licencia: En Madrid. En la Imprenta de Angel Pasqual Rubio. Año de 1725. (Madrid, 1725).

Edición antigua del Primer tomo

Inundación Castalida de la vnica poetisa, Mvsa Dezima, Soror Jvana Inés de la Crvz, religiosa profesa en el Monafterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de Mexico. (Madrid, 1689).

Ediciones modernas

Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. (1976). Tomo I. Lírica personal. Edición crítica de Alfonso Méndez Plancarte. (1951). Biblioteca Americana. México:FCE.

Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. (1975). Pról. de Francisco Monterde. Col. Sepan Cuantos # 100. México:FCE.

El Sueño. (1951). Prólogo y prosificación del Padre Alfonso Méndez Plancarte. México: UNAM.

Poems, protest and a dream. Selected writings Sor Juana Inés de la Cruz. (1997). Translated with notes by Margaret Sayers Peden. New York: Penguin Books.

Trabajos críticos

ABREU, Ermilo [a]. (1981). "Primero Sueño" en *Contemporáneos*, 1928-1931. (Junio-Agosto de 1928, I). México: FCE.

_____ [b]. (1981). "El Primero Sueño de Sor Juana" en *Contemporáneos*, 1928-1931. (Septiembre-Diciembre de 1928, II). México: FCE.

ALATORRE, Antonio. (1993). "Lectura del Primero Sueño" en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz. Edición de Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México.

ÁLVAREZ DE LUGO Usodemar, Pedro. (1992). "Ilustración al Sueño" en *Para leer "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*, de Andrés Sánchez Robayna. Tierra Firme. México: FCE.

ARROYO, Anita. (1980). *Razón y pasión de Sor Juana*. Sepan Cuantos #195. (1952). México: Porrúa.

ARROYO Hidalgo, Susana [a]. (1993). *El Primero Sueño de Sor Juana: estudio semántico y retórico*. México: UNAM/ITESM-CEM.

_____ [b]. (1993). *Aplicación de la lingüística computacional al Primero Sueño de Sor Juana*. Materiales de análisis. México: ITESM-CEM.

BATAILLON, Marcel. (1953). "Reseña de Sor Juana Inés de la Cruz. El Sueño", ed. Méndez Plancarte, B. *Hisp.*, LV (3 y 4) pp. 418-419.

BENASSY-BERLING, Marié-Cécile. (1983). *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM.

BRAVO, Dolores. (1997). *La excepción y la regla*. México: UNAM.

CARILLA, Emilio. (1952). "Ciencia y poesía: sobre el Primero Sueño", *Revista de Filología Española*, XXXVI, julio-diciembre, pp. 284-307.

CASTRO López, Octavio. (1980). *Sor Juana y el "Primero Sueño"*. Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias, México: Universidad Veracruzana.

CATALÁ, Rafael. (1978). "La trascendencia en el Primero Sueño: el incesto y el águila".

Revista Iberoamericana, 44, 421-34.

CHÁVEZ, Ezequiel A. (1981). *Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de Psicología*. (1931). Sepan Cuantos # 148. México:Porrua.

CORRIPIO Rivero, Manuel. (1965). "Una minucia en El Sueño de Sor Juana ¿Almone o Alcione?", *Ábside*, XXIX (4), pp. 472-481.

DURÁN, Manuel. (1963). "El drama intelectual de Sor Juana y el anti-intelectualismo hispánico", *Cuadernos Americanos*, XXII, 238-253.

FLYNN, Gerard Cox. (1965). "The Primero Sueño of Sor Juana Inés de la Cruz: A Revision of the Criticism." *Revista Interamericana de Bibliografía*, 25, 355-59.

GAOS, José. (1960). "El sueño de un sueño", en *Historia Mexicana*, núm. 37, septiembre 1960, pp. 54-71.

GLANTZ, Margo. (2000). *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. Sello Bermejo. México:CONACULTA.

_____. (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. México:UNAM, CONDUMEX.

GONZÁLEZ, Natalicio. (1951). *Primero Sueño*. Pról. y notas de Natalicio González. México:Guaranía.

LEIVA, Raúl. (1975). *Introducción a Sor Juana: sueño y realidad*. México:UNAM.

LOWE, Elizabeth. (1976). "The Gongorist Model in El primero sueño". *Revista de Estudios Hispánicos*, 10, 409-27.

LOYOLA, Hernán. (1971). *Antología clave*. Selección y pról. de Hernán Loyola. Stgo. de Chile:Nascimento.

LUISELLI, Alessandra. (1993). *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*. México:Gobierno del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México.

LUMSDEN-KOUVEL, Audrey y A. P. MacGregor. (1977). "The Enchantress Almone Revealed: A Note on Sor Juana Inés de la Cruz. Use of a Classical Source in the Primero sueño". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2:1, 65-71.

MÉNDEZ Plancarte, Alfonso [a]. (1989). *Sor Juana Inés de la Cruz. El sueño*. (1951). México:UNAM.

_____. [b]. (1976). "Prólogo y notas". *Obras Completas de Sor Juana Inés de la*

- Cruz. Tomo I. *Lírica personal*. (1951). Biblioteca Americana. México:FCE.
- MOLDENHAUER, Gerardo [a]. (1953). *Primero Sueño*. Ed. de la Sección de Literatura Iberoamericana de la Univ. de Buenos Aires, con la colaboración de Juan Carlos Merlo. Nota preliminar de Gerardo Moldenhauer. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- _____ [b]. (1954-55). "Observaciones críticas para una edición definitiva del Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz". *Boletín del Instituto de Filología*, Santiago de Chile; 8; 293-306.
- MYRON Davis, William. (1968). "Culteranismo in the Sueño of Sor Juana Inés de la Cruz". *Philologica Pragensia*, Praga;11:2, 96-107.
- NANFITO, Jacqueline Claire. (1988). *El Sueño: the spatialization of a poetic text*. (Tesis impresa en 1995). University of California, Los Angeles.
- PASCUAL Buxó, José [a]. (1984). *Las figuraciones del sentido*. México:FCE.
- _____ [b]. (1984). *Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su sueño*. Discurso. José G. Moreno de Alba, Contestación. Coordinación de Humanidades. México:UNAM.
- PAZ, Octavio [a]. (1979). "La diosa Isis y la madre Juana" en *Vuelta*, 36. México.
- _____ [b]. (1985). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. (1982) México:Seix Barral.
- _____ [c]. (1987). *Le divin Narcisse, précédé de Premier songe*. Traduit de l'espagnol par Frédéric Magne, Florence Delay et Jacques Roubaud; préface d'Octavio Paz. Paris:Gallimard.
- PERELMUTER Pérez, Rosa. (1982). *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*. México:UNAM.
- PFANDL, Ludwig [a]. (1983). *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México*. Trad. Juan Antonio Ortega y Medina. Edición y prólogo de Francisco de la Maza. (1946). México:UNAM.
- _____ [b]. (1953). "Sor Juana como soñadora" en la Introducción a la 1ª ed. del *Primero Sueño*. Buenos Aires:Universidad de Buenos Aires, pp. 19-31.
- RICARD, Robert [a]. (1972). "A propos du 'Conticinio' dans le Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz", *Le Lettres Romanes* (Lovaina), XXVI, pp. 249-254.
- _____ [b]. (1975-76). "Reflexiones sobre El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz".

Revista de la Universidad de México, 30: 4-5 (dic. 1975-ene. 1976), 25-32.

RIVERS, Elías L. (1965). "El ambiguo sueño de Sor Juana", Cuad. Hisp. Am., núm. 189, septiembre 1965, pp. 271-282.

_____ y Georgina Sabat de Rivers. (1976). *Obras Selectas*. Pról., selección y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers. Barcelona: Noguer.

ROSS, Waldo. (1972). "Las Maha-Vidya-s y el Sueño de Sor Juana", Revista de la Universidad de Antioquia, núm. 184, enero-marzo 1972, pp. 81-99.

SÀBAT Mercadé, Georgina. (1969). "A propósito de Sor Juana Inés de la Cruz: tradición poética del tema 'sueño' en España." *Modern Language Notes*, 84, 171-95.

SABAT de Rivers, Georgina [a]. (1976). "Sor Juana y su Sueño: antecedentes científicos en la poesía española del siglo de oro", Cuad. Hisp. Am., núm. 310, abril 1976, pp. 186-204.

_____ [b]. (1977). *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis Books, Col. Tamesis.

_____ (1998). *En busca de Sor Juana*. México: UNAM.

SÁNCHEZ Robayna, Andrés. (1991). *Para leer "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. Con la *Ilustración al Sueño* inédita del siglo XVII de Pedro Álvarez de Lugo Usodemar. México: FCE.

SCHWARTZ, Kessel. (1975). "Primero Sueño: a reinterpretation", *Kentucky Romance Quarterly*, XXII (4), pp. 473-376.

TRABULSE, Elías [a]. (1979). *Florilegio: Poesía. Teatro. Prosa*. Selecc. y pról. de Elías Trabulse. México: Promexa Editores.

_____ [b]. (1984). *El círculo roto*. (1982). México: FCE, SEP.

VILLEGAS, Abelardo. (1954). "El cielo y la tierra en El sueño de Sor Juana." *México: Filosofía y Letras*, 27: 53-54 (ene.-junio 1954), 241-51.

VOSSLER, Karl [a]. (1953). "El mundo en el Sueño." Trad. Gerardo Moldenhauer. En la introducción a la ed. de *Primero Sueño*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 7-17.

_____ [b]. (1953). "Notas al Primero Sueño". Trad. Gerardo Moldenhauer. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 75-83.

XIRAU, Ramón. (1970). *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*. (1967). Buenos Aires: Editorial Universitaria.

Lingüística, Semántica y Retórica

- ALARCOS Llorach, Emilio. (1994). *Gramática de la lengua española*. Real Academia Española, Col. Nebrija y Bello. Madrid:Espasa-Calpe.
- ALONSO, Dámaso. (1982). *Estudios y ensayos gongorinos*. 3ª ed. (1955). Madrid:Gredos.
- Alvar, Manuel. (1990). *Simbolos y Mitos*. Madrid:Biblioteca de Filología Hispánica.
- BĚLIČ, Oldřich. (1977). *Análisis de textos hispanos*. Colab. Josef Hrabák. Madrid:Prensa española.
- BENIERS Jacobs, Elisabeth. (1985). *La noción de productividad vista en relación con la derivación*. México:UNAM.
- BERISTÁIN, Helena. (1994). "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)" en *Acta poética*, 14-15, 1993-1994. Revista del Seminario de Poética. México:UNAM.
- _____ . (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México:UNAM.
- BOBES Naves, María del Carmen. (1979). *La semiótica como teoría lingüística*. 2ª ed. (1973). Madrid:Gredos.
- BUBNOVA, Tatiana. (1987). "En busca de una poética del mito" en *Acta poética*, 7. Revista del Seminario de Poética. México:UNAM.
- CASAS, Elena. Prólogo, introducción y edición de *La retórica en España*. Madrid:Editora Nacional.
- COSERIU, Eugenio. (1978). *Gramática, Semántica, universales*. Madrid:Gredos.
- _____ . (1981). *Principios de semántica estructural*. (1977). Madrid:Gredos.
- CRIADO DE VAL, M. (1955). Índice verbal de "La Celestina". *Revista de Filología Española*. Anejo LXIV. Madrid:Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DUCROT, Oswald. (1980). *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, 2ª. Ed. revisada y aumentada, Paris, Hermann (Col. "Savoir").
- _____ . (1984). *El decir y lo dicho*. Versión castellana Sara Vasallo. Buenos Aires:Hachette.
- ECO, Umberto. (1975). *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica. Trad. Francisco Serra Cantarell. (1968). Barcelona:Lumen.

- _____. (1975). *Trattato di Semiotica Generale*, Bompiani, Milán.
- _____. (1992). *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano. (1990). México:Lumen.
- FONTANILLE, Jacques. (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sèmiotique de l'observateur*. Paris:Hachette, pp. 11-16.
- GECKELER, Horst. (1984). *Semántica estructural y teoría del campo léxico*. Versión española de Marcos Martínez Hernández. 1ª reimp. (1971). Madrid:Gredos.
- GERMAIN, Claude. (1989). *La semántica funcional*. Versión española de José Antonio Mayoral. Madrid:Gredos.
- GREIMAS, A. J. (1986). *Sémantique structurale*. [réédition: Paris, P.U.F.], (1966). Paris:Larousse.
- _____. (1970). *Du sens*. Paris, éd. du Seuil.
- _____. (1986). "Semiótica figurativa y semiótica plástica" en *Morphé*. Semiótica y lingüística. Enero-junio, año 1, no. 1. México:Universidad Autónoma de Puebla, pp. 9-30.
- GRUPO μ . (1970). *Rhétorique générale*. Paris:Editions du Seuil.
- _____. (1977). *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles:Complexe.
- HEGER, Klaus. (1974). *Teoría semántica*. Hacia una semántica moderna II. Serie Lingüística 15, dirigida por Antonio Quilis. Madrid:Ediciones Alcalá.
- JAKOBSON, Roman. (1963). "Linguistique et poétique" en *Essais de linguistique générale*. Paris:Minuit.
- _____. (1986). *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. (1985). México:Origen, Planeta.
- _____ y Linda R. Waugh. (1987). *La forma sonora de la lengua*. Trad. Mónica Mansour. (1979). México:FCE.
- JONGEN, René. (1985). "La polysémie: lexicographie et cognition". Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles. Université Catholique de Louvain, CILL 11.3-4: La Polysémie, pp. 5-7.
- _____. (1985). "Les fondaments linguistiques et cognitifs de la polisémie". Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles. Université Catholique de Louvain, CILL 11.3-4: La polisémie, pp. 51-79.

- KRISTEVA, Julia. (1969). *Sémiótiqúe, Recherches pour une sémanalyse*, du Seuil, Paris.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. (1981). "El análisis retórico. Contribución a la poética" en *Acta poética* 3. México:UNAM.
- LARA, Luis Fernando. (1990). *Dimensiones de la lexicografía. A propósito del Diccionario del español de México*. Jornadas, 116. México:El Colegio de México.
- LEECH, Geoffry. (1985). *Semántica*. Versión española Juan Luis Tato G. Espada (1974). Madrid:Alianza Editorial.
- LAUSBERG, Heinrich. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana. Versión española de Mariano Marín Casero. (1963). Madrid:Gredos.
- LE GUERN, Michel. (1978). *La metáfora y la metonimia*. (1973). Madrid:Cátedra.
- LOPE Blanch, José M. (1983). *Análisis gramatical del discurso*. México:UNAM.
- LOTMAN, Yuri. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid:Cátedra.
- MARCOS Marín, Francisco. (1990). *El comentario lingüístico*. Madrid:Cátedra.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1976). *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris:Hachette.
- OGDEN, Ch. K. y Richards T. A. (1938). *The meaning of meaning*. 4ª. ed. London:P Trench, Trubner and Co.
- POTTIER, Bernard. (1992). *Teoría y análisis en lingüística*. Versión española de Gabriel Ter-Sakarin. Madrid:Gredos.
- _____. (1977). *Lingüística general*. Madrid:Gredos.
- RASTIER, François (1987). *Sémantique interprétative*. Paris:P.U.F.
- REINHART, Tanya. (1987). *Anaphora and Semantic Interpretation*. Reprinted with corrections and revisions (1984). Reprinted 1987. Croom Helm, Ltd. Providence House. Great Britain:Billings & Sons Limited, Worcester.
- SERRANO, Sebastià. (1984). *La semiótica*. Madrid:Montesinos.
- ULLMANN, Stephen. (1963). *The principles of semantics*. Oxford:B. Blackwell.
- _____. (1976). *Semántica*. Introducción a la ciencia del significado. Trad.

del inglés por Juan Martín Ruiz-Werner. (1962). Madrid:Aguilar.

_____. (1979). *Significado y estilo*. Trad. del inglés por Juan García-Puente. (1973). Madrid:Aguilar.

VALDÉS, Mario. (1986). "El análisis semiótico dentro de la hermenéutica fenomenológica", en *Morphé. Semiótica y lingüística*. Enero-junio, año 1, no. 1. México:Universidad Autónoma de Puebla, pp. 31-42.

VILLANOVA, Antonio de. (1957). "Índice comentado de cultismos", en *Las fuentes y los temas del 'Polifemo' de Góngora*, *Revista de Filología Española*, Anejo LXVI, II, 807-72. Madrid:CSIC.

Bibliografía complementaria

ALATORRE, Antonio. (1980). "Para leer la Fama y obras póstumas de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29. México:El Colegio de México, pp. 428-508.

_____. (1976). "Sor Juana y los hombres", en *Estudios* 7. México: ITAM, pp. 7-27.

_____. (1994). *Sor Juana Inés de la Cruz. Enigmas, ofrecidos a la casa del placer*. México:El Colegio de México.

BACHELARD, Gastón. (1958). *El aire y los sueños*. Ensayo sobre la imaginación del movimiento. Trad. Ernestina de Champourcin. México:FCE.

_____. (1982). *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México:FCE.

_____. (1965). *El agua y los sueños*. Ensayo sobre la imaginación de la materia. Trad. Ida Vitale. México:FCE.

BOYD-BOUMAN, Peter. (1971). *Léxico Hispanoamericano del Siglo XVI*. London:Támesis.

BERISTÁIN, Helena. (1987). *Imponer la gracia, procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México:UNAM.

BRAVO, María Dolores. (1992). *Teatro mexicano: historia y dramaturgia. VII Sor Juana Inés de Cruz. Antología*. México:Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CALVO Carilla, José Luis. (1992). *Quevedo y la generación del 27 [1927-1936]*. Madrid: Instituto de Cultura de "Juan Gil-Albert" de la Excma. Diputación de Alicante, Pre-textos.

CURTIUS, Ernst Robert. (1975). *Literatura europea y Edad media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (1955). México:FCE.

- DE LA MAZA, Francisco. (1985). *La ciudad de México en el siglo XVII*. Lecturas Mexicanas, 95. (1968). México:FCE, SEP.
- FERNÁNDEZ, Sergio. (1981). *El amor condenado y otros ensayos*. México:UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán.
- _____. (1986). *La copa derramada*. México:UNAM.
- GLANTZ, Margo. (1995). *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* México:Grijalbo, UNAM.
- GONGÓRA, Luis de. (1979). *Antología*. Pról. Antonio de Marichalar. (1939). Col. Austral. Madrid:Espasa-Calpe.
- HERRERA Zapién, Tarsicio. (1984). *Buena fe y humanismo en Sor Juana*. México:Porruá.
- _____. (1995). *Tres siglos y cien vidas de Sor Juana*. México:Instituto Mexiquense de Cultura.
- KELEMEN, Pál. (1951). *Baroque and Rococo in Latin America*. New York.
- LABASTIDA, Jaime. (1973). *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México:Novaro.
- LEONARD, Irving A. (1986). *La época barroca en el México colonial*. Trad. Agustín Escurdia. 2a. reimp. (1959). México:F.C.E.
- LIDA, Raimundo. (1988). *Estudios hispánicos*. México:El Colegio de México.
- NERVO, Amado. (1967). "Juana de Asbaje" en *Obras completas de Amado Nervo*, II tomos. 4ª ed. Madrid:Aguilar.
- PASCUAL Buxó, José. (1975). *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (Siglos XVI y XVII)*. Instituto de Investigaciones Filológicas. México:UNAM.
- _____. (1985). *Ungaretti y Góngora*. Ensayo de literatura comparada. México:UNAM.
- _____. (1993). *El enamorado de Sor Juana*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Serie: Estudios de cultura novohispana, 2. México:UNAM.
- PAZ, Octavio. (1957). *Las peras del olmo*. México:UNAM.
- ROJAS, Pedro. (1981). *Historia general del arte mexicano I*. México-Buenos Aires:Hermes.
- SALAZAR Mallén, Rubén. (1981). *Apuntes para una biografía de Sor Juana Inés de la Cruz*.

3ª. ed. (1952). México:UNAM.

TAPIA Méndez, Aureliano. (1993). *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor*. México: Gob. de Monterrey.

VARGASLUGO, Elisa. (1993). *México barroco*. México:Hachette Latinoamérica.

WÖLFFLIN, Heinrich. (1978). *Renacimiento y Barroco*. Introd. Bernard Teyssedre. 2ª ed. Alberto Corazón, ed. (1888). Madrid:Comunicación.

ZATRILLA y Vico, Ioseph. (1993). *Poema Heryco al merecido aplauso de Soror Ivana Inés De la Cruz*. Barcelona: Año 1696. Edición Facsímile elaborada por Aureliano Tapia. Monterrey, N. L.:Al Voleo El Troquel, S. A.

Diccionarios

DRAE *Diccionario de la Lengua Española*. (1992, XXIa. ed.; 1984, XXa. ed.; 1970, XIXa. ed.). Real Academia Española, Madrid:Espasa-Calpe.

DCEEoC *Diccionario Crítico Etimológico del Español o Castellano*. (1991). Joan Corominas y José A. Pasqual. VI Tomos. 3ª. reimp. Madrid:Gredos. (1980).

DDD *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. (1986). 9ª. ed. Madrid:Espasa-Calpe.

DF *Diccionario de Filosofía*. (1983). Nicola Abbagnano. Trad. Alfredo N. Galletti. 3ª. reimp. México:FCE.

DI *Diccionario Ideológico de la lengua española*. (1984). Casares, Julio. 2ª. ed. Madrid:Gustavo Gili.

DL *Diccionario de Lingüística*. (1991). Ramón Cerdà Massó, coord. México:REI.

DIPCL *Diccionario de Incorrecciones, particularidades y curiosidades del lenguaje*. (1989). José Martínez de Sousa *et al.* 5ª. ed. Madrid:Paraninfo.

DM *Diccionario Mitológico*. (1984). Pierre Grimal. Barcelona:Paidós. (1965).

DM-H *Diccionario Mito-Hermético*. (1993). Pernety, Dom Antoine-Joseph. Barcelona:Índigo.

DRP *Diccionario de retórica y poética*. (1988). Helena Beristáin. 2ª. ed. corr. México:Porrúa; (1997) 8ª ed. México:Porrúa.

- DRS *Diccionarios Rioduero, Símbolos.* (1978). Marianne Oesterreicher-Mollwo. Versión y adaptación por Purificación Murga. Madrid:Rioduero.
- DS *Dictionnaire des Symboles.* (1992). Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. Paris:Robert Laffont et Éditions Jupiter. (1969).
- DSem *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* (1982). A.-J. Greimas y Courtés, J. Versión española de Enrique Ballón y Hermes Campodónico. (1979). Madrid:Gredos.
- DTLA *Diccionario de Terminología Lingüística Actual.* (1981). Werner Abraham. Versión española Francisco Meno Blanco. (Tübingen, 1974). Madrid:Gredos.
- EI *Enciclopedia del Idioma.* (1988). Martín Alonso. III tomos. 1ª- ed. en México de la 2ª. española, 1ª reimp. en México, julio de 1990. México:Aguilar. (1958)
- TLEoC *Tesoro de la Lengua Española o Castellana.* (1984). Sebastián de Cobarruvias. México:Turnemex. (1611).

Trabajos bibliográficos

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. "Bibliografía de Sor Juana", en *Revue Hispanique*. Paris: C. Klincksieck, [1894-1933]. Vol. XL. 1917, pp. 161-214.

SCHONS, Dorothy. "Some Bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz", en *University of Texas Bulletin*, No. 2526: July 8, 1925.

_____. (1927). *Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz*. Monografías Bibliográficas Mexicanas. México:Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores.