

AVANCES EN LA ANOTACIÓN DEL *PRIMERO SUEÑO*, DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Rocío Olivares Zorrilla

Universidad Nacional Autónoma de México

A más de cincuenta años de la espléndida anotación filológica que Alfonso Méndez Plancarte realizó de las obras de Sor Juana, entre ellas el *Primero sueño*, es ahora preciso reemprender la tarea a la luz de la crítica que en las últimas décadas ha complementado, añadido y discutido diversas interpretaciones de este poema que no sólo significa una versión americana del ejemplo gongorino, sino también una propuesta desde América a las edificaciones poéticas del Barroco en su conjunto, con lo cual este poema se coloca, por sus preocupaciones y su particular composición, no sólo como hermano de su familia española de progenie gongorina –Pedro de Soto y Rojas o Francisco de Trillo y Figueroa- sino al lado de otros poemas en otros idiomas que compartieron un concepto y una visión metafórica del alma humana, de la mente y del cuerpo, así como su sentido en el universo. Para comprender esta obra de Sor Juana en un marco tal, no podemos limitarnos a una filología meramente genética, sino a una filología renovada en la que los diversos contextos de la obra y su funcionalidad como engranajes de lo que podría llamarse el imaginario de una era o eón –para rescatar el término de Eugenio D'Ors- como lo fue el Barroco, se expresan en el texto, lo codifican y, por tanto, han de ser considerados en la interpretación de su sentido.

Como primer punto hay que precisar con toda claridad que los parámetros hermenéuticos con los que debemos aproximarnos a un poema como el *Primero sueño*, aunque sea a manera de marco, deben ser los que la autora siguió al concebir y componer su obra poética, obra característica de la alusión cifrada barroca, con múltiples referencias intertextuales entreveradas en el discurso poético. Adicionalmente, el instrumental de la filología contemporánea, tal como, por ejemplo, el estudio de las isotopías en el texto poético¹, resulta de gran utilidad. ¿Por qué esta combinación de enfoques? En primer lugar, el *Primero sueño* responde a toda una tradición compositiva en que los integumentos o niveles de significación culminan con la anagogía, la cual frecuentemente es soslayada por la crítica contemporánea al haberse reducido históricamente el interés de la generalidad del público lector por los contenidos relacionados con lo divino, lo que circscribe a un reducido sector de lectores familiarizados con la ontología o la teología dicho nivel de significación. En segundo lugar, porque la retórica en tiempos de Sor Juana estaba enfocada al aspecto de la creación textual más que al de su interpretación, por lo que hemos de encontrar en la semiología contemporánea los instrumentos adecuados para decodificar el texto barroco. La particular aproximación que propongo tiene como finalidad rescatar lo más posible el sentido que el texto poético tuvo para Sor Juana misma y sus contemporáneos sin anteponer a ese sentido los diversos significados que los lectores de hoy pretenden encontrar haciendo, a veces, caso omiso de los contextos del poema. Como ejemplo podríamos mencionar una serie de interpretaciones que, al omitir el aspecto

¹ François Rastier, *Semántica interpretativa*, trad. Eduardo Molina y Vedia, México, Siglo XXI, 2005.

anagógico del poema, traducen solamente el aspecto moral, a veces incluso relacionándolo con la biografía de la autora, permaneciendo así en un horizonte que no sólo colocaría –en el menos malo de los casos– a un poema de esta envergadura en un plano similar al de obras didascálicas como las del género de aviso y despertador, sino que oblitera su sentido más elevado en la escala de significados textuales establecida desde San Agustín hasta los preceptistas del Barroco hispánico, esto es, el sentido anagógico. Sobra decir que dicha interpretación anagógica debe corresponder a la concepción que se tenía de *anagogía* en ese momento, que era la misma establecida, sobre todo, por Santo Tomás en la *Suma I*, 10, por Dante en el *Convivio* y la *Epístola XIII*, así como en su adopción por diversos autores de los siglos XVI y XVII, y es que el sentido anagógico trasciende las metáforas alegóricas de la imaginación, así como también trasciende ese horizonte moral al que me he referido, por el hecho de que toca aspectos de índole ontológica que en la época eran denominados «divinos» o «eternos», y cuya abstracción es muy claramente aludida en el *Primero sueño* en diversos momentos, adscribiéndose, junto con los poetas contemplativos, a ese versículo de *Números* 12, 8: «Cara a cara hablaré con él, y claramente, y no por figuras». El sentido anagógico, además, accesible sólo para los muy pocos de ese entonces y con toda la intención de los autores, hoy debe ser explicitado con toda claridad por la crítica y no sólo enunciado sin profundizar en él, puesto que lo que entonces estaba restringido a los grupos de poder –eclesiásticos o cortesanos– ahora puede y debe –con toda su riqueza connotativa– ser objeto de apropiación del lector, o de lo contrario incurriríamos en una lectura parcial y restringida que estaba ya desde entonces destinada para los públicos más amplios y menos avezados en las abstracciones de la metafísica teológica, añadiéndose a esa

desventaja la facilidad con que se resbala a sentidos añadidos por la cultura moderna, como serían las interpretaciones psicologistas, por ejemplo, cuya aplicación a la exégesis del poema resulta, cuando no anacrónica, limitada sólo a un horizonte medio respecto al sentido cabal de esta obra poética.

Me concentraré a partir de este momento en las particularidades del comentario ilustrativo del poema teniendo en cuenta, tácitamente, todo lo anterior y comenzaré sólo con la primera parte de la silva, aunque algunas veces tenga que hacer mención de versos posteriores que completan el sentido de aquellos comentados. La primera observación se refiere a la supuesta alusión a un eclipse lunar al principio del poema, que ninguna de las anotaciones anteriores menciona, excepto la de Alberto Pérez-Amador², quien da amplia cabida al comentario del ingeniero Américo Larralde³ en el sentido de que se trata del eclipse lunar del 22 de diciembre de 1684, y de una nota de Alatorre sobre la supuesta similitud de este pasaje del *Primero sueño* con la descripción del eclipse en *El Divino Narciso*⁴. Al respecto, como ya lo he hecho desde 1995⁵, insisto en que la letra del poema no sustenta tal interpretación. El suceso del eclipse en *El Divino Narciso*, en cambio, es claramente señalado en los parlamentos de los personajes, por lo que ahí sí hay una materialización

² Alberto Pérez-Amador Adam, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt / Madrid, Vervuert, 1996, pp. 112-113.

³ Américo Larralde, «El eclipse en el “Sueño” de Sor Juana», en *El Zaguán*, 1, 8, 1991, pp. 8-11.

⁴ Antonio Alatorre, «Notas al *Primero sueño* de Sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 2 (1995), pp. 379-408, p. 382.

⁵ Rocío Olivares Zorrilla, «El sueño y la emblemática», en *Literatura Mexicana*, revista del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 6, 2, 1995, pp. 367-398, p. 381.

poética del eclipse. En el *Primero sueño* no existe tal, ni en este momento ni en ninguno otro posterior, y forzosamente hemos de considerar que se trata de la sombra proyectada por la tierra todas las noches, sombra que, en efecto, se eleva piramidalmente hasta la órbita lunar («del orbe de la diosa»⁶), no hasta la luna, como dice claramente el poema. En ninguno de estos primeros versos se insinúa que la sombra opague el cuerpo lunar. Más aún, toda la intención poética se dirige a destacar la impotencia de la sombra en relación con los cuerpos astrales, quedando la sombra sólo dueña de sí misma, como cualquier noche del año. Por su parte la «triforme diosa» lleva el epíteto de «hermosa», es decir, brillante, clara y conspicua, y esta forma de presentarse se mantiene incólume en el *Primero sueño*. En todo caso, como un agregado a los comentarios anteriores, debemos tener en cuenta lo que en su momento destacó Alejandro Soriano⁷, quien ha estudiado las bases tomistas del poema, y es que las sombras nocturnas eran consideradas por la ciencia escolástica como emanaciones gaseosas de la tierra, algo que también menciona Sigüenza y Góngora en su *Libra astronómica*, lo que explica a la perfección los versos que dicen: «del aire que empañaba / con el aliento denso que exhalaba»⁸.

Respecto a la «triforme diosa» hay mucho más qué decir de lo apuntado hasta ahora. Primeramente, que la identificación del satélite terrestre con diversas diosas de la mitología las implica no de manera

⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, «Primero sueño», en *Obras completas*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 (reimp., 1976), p. 335, v. 13.

⁷ Alejandro Soriano Vallés, *El «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000 (Estudios de Literatura, 6), p. 20.

⁸ Juana Inés, p. 335, vv. 17-18.

excluyente, sino permutante, siendo la tríada Luna/Diana/Proserpina una de las más frecuentes en el Siglo de Oro. Ya Méndez Plancarte había aseverado, aunque fuera de paso, que «la trifor me Hécate, sin perder ese nombre, tenía otros tres...»⁹. Por su parte, Alatorre reitera los cotejos con Ovidio y Virgilio, añadiendo a Horacio¹⁰. Álvarez de Lugo, por su parte, además de destacar con admiración que los quince versos que hay del principio del poema a la mención de la luna equivalen a los quince días que tarda la luna en mostrarse llena, comparando esta autorreferencia poética con otras de Virgilio y Claudio, no hizo ninguna identificación mitológica específica¹¹. Karl Vossler menciona a Hécate, Diana y Luna, mientras que Méndez Plancarte, aunque le da especial atención a Hécate, prefiere Luna, Diana y Proserpina, como es usual en los autores españoles¹². Respecto a Hécate, habría que decir que representa el aspecto ctónico de la Luna, con sus cabellos de serpientes, su cuerpo de medio estadio de grosor y su cabeza triple: de perro, de caballo y de jabalí. Este aspecto de la luna en realidad está ausente de los versos del *Primero sueño*. En cambio ninguno de los críticos anteriores parece percibir que hay otra diosa con la que las demás permutan, el astro lunar, y es precisamente una asociación particularmente cara a Sor Juana, como podemos verlo destacadamente en el *Neptuno alegórico*: se trata de Minerva. Esta diosa incluso sustituye al conjunto de las demás, pues que como Tritogenia, tres veces generada, es trifor me ella misma. Sor Juana

⁹ Alfonso Méndez Plancarte, notas al «Primero sueño», en Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas*, vol. 1, pp. 575-617, p. 582, nota al v. 13.

¹⁰ Alatorre, pp. 382-383.

¹¹ Pedro Álvarez de Lugo, «Ilustración al “Sueño” de la Décima Musa Mexicana», en Andrés Sánchez Robayna, *Para leer el «Primero sueño»*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 68.

¹² Méndez Plancarte, p. 582.

consultaba a los mitógrafos italianos con gran fruición, algo evidente en las veintitrés menciones de la obra de Natal Conti, las once de Vincenzo Cartari y las seis de Piero Valeriano en el *Neptuno*, siendo Conti el autor más citado en esta obra. Si los tomamos como referencias intertextuales muy próximas al poema, nos percatamos de que el tópico privilegiado por Sor Juana tanto en el *Neptuno* como en el *Primero sueño* y la *Respuesta*, que es el del silencio elocuente o la sabiduría circumspecta, está vinculado estrechamente con Minerva, diosa a la cual menciona claramente Sor Juana más adelante en el *Primero sueño*, cuando se refiere al aceite de las lámparas que bebe la lechuza. Minerva aparece en Conti con las siguientes cargas simbólicas:

Otros la llamaban Luna porque creían que acostumbraba aparecer el tercer día de la conjunción, a pesar de que a veces ese día, por diversas causas juntas, se muestra vieja y nueva a la vez. No faltaron los que opinaban que era el alma y así la llamaban, cuyas tres facultades son la razón, el deseo y la que concita la ira¹³.

Minerva está asociada así al alma humana, y, como triple, es a la vez la joven guerrera, Belona, la hacendosa tejedora y la diosa sabia a la que

¹³ Natal Conti, *Mithologiae sive explicationis fabularum*, Patavii, Petrum paulum Tozzium, 1616, p. 162: «Alii Lunam ita dici, crediderunt, quia tertio die à coniunctione apparere soleat: quamuit eodem die aliquando nonnullis caussis cumulatis & vetus & noua prodeat. Nec defuerunt qui animam esse arbitrarentur, quae sic vocetur, cuius tres sunt vires, ratiocinandi, cupiendiique & qua ira concitetur. Alii aera esse maluerunt, qui tribus temporibus maximè immutatur & generatur, vere, aestate, hyeme: cùm annus fuerit in haec tria tempora diuisus».

acompañan las aves nocturnas¹⁴, y así aparece en la imagen emblemática de Natal Conti.

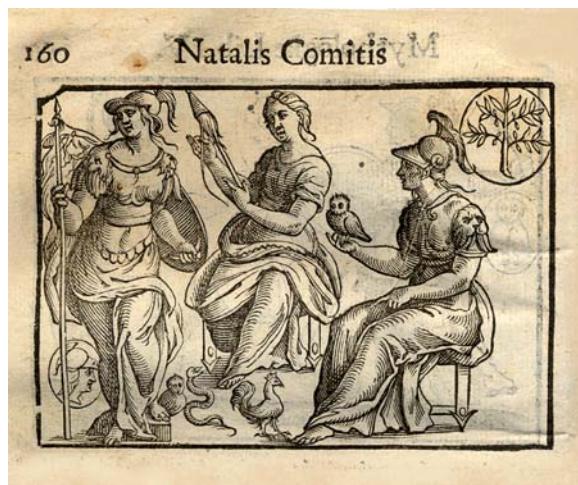


Fig. 1 - Minerva en su triple aspecto o ‘triforme’, representada emblemáticamente por Natal Conti en *Mythologiae* (1616).

Apuleyo, tan leído en el Siglo de Oro, describe en *El asno de oro* cómo Lucio invoca a la diosa blanca, la luna, y ésta se le revela diciendo:

A mí, sola y una diosa, honra y sacrifica el mundo en muchas maneras y nombres. De aquí los troyanos... me llaman Pesinuntica, madre de los dioses. De aquí asimismo los atenienses... me llaman Minerva cecrópea, y también los de Chipre... me nombran Venus Pafia. Los arqueros y sagitarios de Creta, Diana. Los sicilianos... Proserpina. Los eleusinos, la diosa Ceres

¹⁴ Robert Graves, *La diosa blanca*, trad. Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 91-92.

antigua. Otros me llaman Juno, otros Bellona, otros Hecates, otros Ranusia¹⁵.

Es así como cobra relieve una serie de isotopías a lo largo de toda esta parte inicial de la sombra de la noche y las aves nocturnas, todas ellas consagradas a Minerva, algo que no sólo habían explicado todos los mitógrafos de la Antigüedad –hay que recordar que Ovidio relata cómo las Mineidas, o murciélagos, deciden consagrarse a Minerva en sustitución de Baco–¹⁶, sino que también se registra en la obra de Alciato, sobre todo en la detallada explicación del emblema de la lechuza en la edición de Padua, de 1621¹⁷, donde el búho, el autillo y la lechuza son

¹⁵ La traducción de Apuleyo es de Diego López de Cortegana, 1513, cit. por Graves, pp. 91-92.

¹⁶ Las Minias, tejedoras y narradoras, se deciden por Pallas en lugar de Dionisos: «*E quibus una levi deducens pollice filum / dum cessant aliae commentaque sacra frequentant, / nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet*” *inquit, / utile opus manuum vario sermone levemus / perque vices aliquid, quod tempora longa videri / non sinat, in medium vacuas referamus ad aures!*”», *Ovidii Nasonis Metamorphoses*, ed. Rudolph Ehwald, Berlín, 1903; ed. E. Rösch, München, 1961, accesible en línea: *Bibliotheca Augustana*.

¹⁷ En dicho comentario de los *Emblemata* de Alciato, Padua, Petro Paulo Tozzi, 1621, p. 113, encontramos que todas las aves con garras están consagradas a Pallas: «*Aristotelis verba transferens ait: Vncos vngues et nocturnae aues habent, vt noctuae, bubo, vlulae. Plura de huius Emblematis materia qui desiderat, legat adagia, “Vlulas Athenae, Noctua volauit, Noctua Lauriotica; et, Atheniensium incosulta temeritas”, Pierium 20, Hieroglyph. Gyrald. Syntag. II.*» En Cartari, 1581, p. 165, dentro del pasaje dedicado a Minerva como Belona, el autor cita la descripción de la Fama en la *Eneida* de Virgilio: «*Monstrum horrendum, ingens, cui, quot sunt corpore plumae, / Tot vigiles oculi subter (mirabile dictu) / Tot linguae, totidem ora sonant, tot surrigit aures. / Nocte volat caeli medio, terraequa per umbram / Stridens, nec dulci declinat lumina somno. / Luce sede custos, aut summi culmine tecti / Turribus aut altis, et magnas territat urbes; / Tam facti, prauique tenax, quam nuncia veri.*» Sor Juana destaca estas mismas características de los murciélagos al describirlos. Al lado de esta cita en Cartari, p. 166, aparece la siguiente frase: «*Eas alas aliqui Vespertilionis similes afficiunt*».

consideradas aves de Minerva. Igualmente vemos que entre la lechuza de las ediciones hispanas de Alciato -de las cuáles sólo la de Diego López¹⁸ conserva algo de su connotación anagógica- y la lechuza de Sebastián de Covarrubias¹⁹, la balanza se inclina por éste último, atento en su emblema al secreto o *consilio* guardado sabiamente, y en todo caso está también el largo y riquísimo discurso en la edición latina de Alciato en Padua.



Figs. 2 y 3 - Dos de los emblemas más probablemente aludidos por Sor Juana respecto a la lechuza: Alciato, *Emblemata* (ed. de 1621) y Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales* (1610). Ambos apuntan análogicamente al secreto o ‘consilio’ nocturno.

De tal suerte, podemos atar una serie de hilos o isotopías que nos van conduciendo a un sentido anagógico de todos estos personajes,

¹⁸ Alciato, Andrea, *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato*, ed. Diego López, Valencia, Juan de Mongaston, 1615, emblema 19, p. 112.

¹⁹ Sebastián Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria III, emblema 47, p. 247.

presididos por la luna como la Tritonia Minerva, diosa propicia a las revelaciones arcanas, secretas, lo cual corresponde perfectamente a la índole de sueño que tendrá el alma en el *Primero sueño*, que es, como ya lo he explicado anteriormente, el enigmático²⁰. Más aún, la aparición de Harpócrates como el resorte que incita al silencio reverente vuelve a explicarse isotópicamente en este sentido. Las amplias descripciones correspondientes a Minerva en Vincenzo Cartari²¹ y en Piero Valeriano²² armonizan con Natal Conti, por lo que podemos afirmar que su ascendiente sobre Sor Juana fue categórico. Los españoles Baltasar de Vitoria y Juan Pérez de Moya retoman constantemente a dichos autores de emblemas italianos, pero hay que hacer notar que Sor Juana, aunque consulta a unos y otros, frecuentemente se vale de connotaciones de los italianos ausentes o suprimidas en los hispanos. Hay que subrayar que a través de estos mitógrafos itálicos, por lo que respecta al campo semántico de las figuras mitológicas, Sor Juana abarcaba un espectro mucho más amplio que el ofrecido por las *Metamorfosis* de Ovidio, considerando también relatos de Pausanias, Hesíodo, Heródoto, Apolodoro, Calímaco o Marciano Capella, por mencionar sólo unas cuantas de las fuentes que

²⁰ Ver Rocío Olivares Zorrilla «Los tópicos del sueño y del microcosmos. La tradición de Sor Juana Inés de la Cruz» en *Sor Juana y las vicisitudes de la crítica*, ed. José Pascual Buxó, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998, p. 182.

²¹ Vincenzo Cartari, *Imagines deorum, qvi ab antiquis colebantur*, Lugduni, Barptolemaeum Honoratum, 1581, pp. 238-272.

²² Piero Valeriano, *Hieroglyphica sev de sacris aegyptiorivm aliarymque gentivm literis commentarii*, Lvgdvni, Pauli Frelon, 1602, p. 418: «Quod uerò pertinet ad Mineruam, trigeminam eam nonnulli faciunt, propter anni tempora, quae vt saepe dictum, apud Aegyptios tria tantùm fuere, quippe, uer, aestas, & hyems. Huic etiam teritum uniuscuiusque mensis diem dedicarant, cùm à Lunae coitu mensem auspicarentur, ut Sthenis autor est. Pallas enim vt in eorum est Theologia, die tertia orta est. Et eandem & Pallada & Lunam plerique interpretantur».

integran las entradas de la teogonía clásica en estos autores renacentistas. Sobre Harpócrates, por ejemplo, su relación con Minerva está explicitada con toda claridad por Cartari²³, quien coloca a Angerona, como una faceta de Minerva, presidiendo a dos representaciones de este dios: la del joven que se pone el dedo sobre los labios, como en el *Primero sueño*, y la del hombre cubierto con una piel de lobo llena de ojos y orejas, simbolizando que todo lo ve y oye mientras calla. Cartari atribuye esta triple representación a los egipcios y la relaciona con el silencio ante los arcanos de la religión, siendo evidente su sentido anagógico.

²³ Cartari, p. 250: «*Plinius, Lib. III, atque Solinus scribunt, hanc Deam ita affictam, vt intelligeremus, religionis arcana non euulganda: quod etiam Numa instituit, cum Deam quamdam, Tacitam dictam, colendam proposuit, nam diuinas res tacere nos oportet. Itaque Aegyptii silentii Deum inter praecipua sua numina sunt venerati; eum Harpocratem vocauerunt, quem Graeci Sigaleonem dicunt. Hunc Apuleius, & Martianus lib. I redimitum puerum faciunt, ad os compresso digito salutari, quasi silentium commoneret. Silentii Deus interdum effingebatur absque distincta facie, pileo caput connectum habens, lupina pelle indutus, quae oculis, atque auribus plurimis erat distincta; vt eo intelligeremus, multa videnda, atque audienda, sed loquendum parum; omnes tacere posse, cum libuerit, sed loqui non item: id pileo quidem innuitur, quod est libertatis symbolum».*

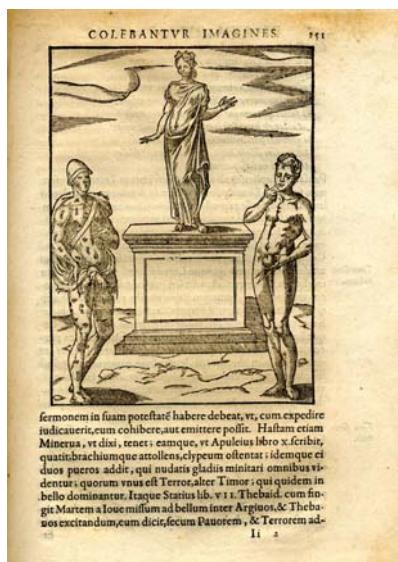


Fig. 4 - Vincenzo Cartari atribuye a los egipcios representar a Minerva asociada a Harpócrates significando el silencio teológico, aquí con dos versiones del dios: *Imagines deorum* (1521).

También debemos señalar que de las múltiples representaciones emblemáticas de Harpócrates, la que menos concuerda con el poema de Sor Juana es la de Alciato²⁴, quien representa a un rey sentado ante un escritorio haciendo el gesto del silencio. En este caso se alude al silencio político, y la esfera de la política está prácticamente fuera del eje del *Primero sueño*, en cambio las connotaciones teológicas que aparecen en Cartari son mucho más afines al poema de Sor Juana; así sucede también con otros emblemas de Harpócrates, como sucede con el de Achille Bocchi²⁵, una fusión entre Harpócrates y Mercurio que simboliza la

²⁴ Alciato, 1621, p. 65, emblema 11.

²⁵ Achille Bocchi, *Symbolicae Quaestiones*, Bolonia, Societas Typographiae Bononiensis, 1555, libro 5, p. 326, emblema 141.

elocuencia taciturna del que ama a Dios, y que en este breve espacio no podremos analizar a conciencia²⁶.



Figs. 5 y 6 - A la izquierda, una asociación improbable al *Primero sueño*: el silencio político en Andrea Alciato, *Emblemata* (1621). A la derecha, un emblema afín al poema de Sor Juana: Hermes-Harpócrates y el silencio teológico Achille Bocchi, *Symbolicae quaestiones* (1555).

Hay otros significativos paralelos entre las *Symbolicae quaestiones* de Bocchi y el *Primero sueño*, por lo que parece más que probable la impronta de su obra en nuestra silva. Otro emblema sería el relativo al naufragio del alma, el emblema 51 con el mote «*Fortuna fortis sublevanda industria*»²⁷, también emblematisado por Hermann Hugo en *Pia desideria*

²⁶ Para ello recomiendo leer el estudio de Elizabeth See Watson, *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*, Cambridge, University Press, 1993, pp. 142-143.

²⁷ Bocchi, p. 104.

de manera muy similar²⁸. En ambos emblemas, la mano salvadora del amor divino impide que el intelecto se ahogue mientras la nave del alma naufraga. La obra de Bocchi, protegido del Papa, fue muy difundida en toda Europa. Respecto a la figura de Harpócrates, es evidente que las reflexiones sobre el silencio teológico fueron compartidas por los poetas metafísicos ingleses, los humanistas italianos, españoles y también por Sor Juana. Las fuentes simbólicas del mismo Bocchi están en Vincenzo Cartari y en Natal Conti, tan citados por Sor Juana en el *Neptuno alegórico*.

Así llegamos a uno de los aspectos más retadores de la anotación crítica del poema de Sor Juana en el cual no pueden quedar fuera los paralelos emblemáticos, siendo la tendencia general atribuir con demasiada facilidad tal o cual emblema a determinado pasaje de la silva sin tener en cuenta la naturaleza de cada integumento o nivel de significado. Por el contrario, en la confrontación de las diversas representaciones emblemáticas que ofrecen autores de emblemas, ya sean españoles, italianos o jesuitas, todos al alcance de Sor Juana y de los demás intelectuales novohispanos, hemos de favorecer el aspecto teológico de sus diversas connotaciones, puesto que la mira del *Primero sueño* está colocada precisamente en esa esfera. Más aún, las sucesivas alusiones emblemáticas deben guardar una armonía que, como vimos, la actual sistemática de la isotopía nos ayuda a establecer. Hay que subrayar que no hay alusiones sueltas, sino que todas van guardando un sentido único en el contexto del poema. Menos aún podemos cercenar una imagen emblemática de su texto con el fin de identificarla con algún pasaje, sino

²⁸ Hermann Hugo, *Pia desideria*, Antverpiae, Henrici Aertssenii, 1624, emblema 11, p.17.

por el contrario, vincular con el poema ambos componentes del emblema sin disociación, lo que implica algo más que la mera écfrasis o la hipotiposis, es decir, exactamente lo mismo que cualquier cotejo filológico requiere, y es que el discurso del emblema debe corresponder también con el discurso del poema en un alto grado de afinidad textual. Como meros ejemplos de toda una serie de confrontaciones, podemos ver la famosa personificación de la Filosofía en César Ripa²⁹ frente a la pirámide coronada por el sol de Juan de Solórzano y Pereira, *Sic Docti a Potentibus Sublimandi (Así los doctos son encumbrados por los poderosos)*³⁰.

²⁹ César Ripa, *Iconología*, vol. 1, trad. del italiano al español Juan Barja y Yago Barja; trad. del latín y del griego Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernanda García Romero; introd. Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 1987, p. 418.

³⁰ Juan de Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio politica, in centuriam vnam redacta et laboriosis atque vtilibus commentarijs illustrata*, Matriti, Domin. Garciae Morras, 1653, emblema 79, p. 665.



Figs. 7 y 8 - A la izquierda, una asociación parcial al *Primero sueño*: Cesare Ripa, *Iconologia* (1625). A la derecha un emblema mucho más ajustado al poema: Juan Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio politica* (1653).

Mientras que Ripa cita la frase de Petrarca acerca de que la Filosofía va pobre y desnuda y describe su vestimenta como humilde y llena de agujeros, sin que nada de esto tenga que ver con el *Primero sueño* y sin explicar mayormente el escalonamiento piramidal de dicho traje, Solórzano diserta largamente sobre los esfuerzos de la disciplina que realizan los doctos para llegar al conocimiento, comparándolos con la hiedra que se eleva poco a poco hasta alcanzar la cumbre de la pirámide. La afinidad con el *Primero sueño* es mayor en Solórzano, y aunque no pueda excluirse el emblema de Ripa, comprobamos que las identificaciones emblemáticas son un problema harto complejo.

Otro ejemplo del tema de la elevación, verdadero *leit-motiv* del *Primero sueño*, lo tenemos en las isotopías del faro de la imaginación y el monte de la mente. Como sitio de elevación y contemplación, la atalaya fue uno de los símbolos predilectos de la literatura humanista, y sobre este asunto existe una interesante tesis doctoral presentada en 2006 por Nicolás M. Vivalda en la Universidad de Pittsburgh³¹. El tema es de estirpe agustiniana³² –aunque el autor no abunda mucho en ello–, es retomado luego por Petrarca³³ y pasa también a través de Erasmo al humanismo del siglo XVI. Dicha atalaya de la contemplación aparece en el *Primero sueño* como el faro de la fantasía que produce las representaciones «mañosas» que el alma mira, pero a la vez, y de un modo significativamente contiguo en el poema, lo encontramos en esa «cumbre de un monte»³⁴ donde el alma es a la vez espectadora y protagonista, «juzgándose»³⁵ remontada de pronto –«sin saber cómo»³⁶– al lugar donde puede contemplar su propia esencia: la «centella» del intelecto que goza en sí «con similitud», «participada de alto ser»³⁷. Fantasía e intelecto son aludidos sucesivamente en el espacio de sólo treinta versos. Ambos puntos

³¹ Nicolás M. Vivalda, *Refiguraciones del valor de la experiencia en el siglo XVII español: apuntes desde la modernidad de una episteme alternativa*. Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2006, accessible en línea: [http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-12062006-122059/unrestricted/vivalda_etdPitt2006.pdf].

³² San Agustín de Hipona, *Las confesiones*, ed. Ángel Custodio Vega, Madrid, Editorial Católica, 1998 (Biblioteca de Autores Cristianos, VI, Filosofía, 11), X, VIII, p. 12.

³³ Petrarca, *Obras. I. Prosa*, ed. Francisco Rico, trad. próls. y notas Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1978 (Clásicos Alfaguara), *Familiares*, IV, 1, pp. 255-269.

³⁴ Juana Inés, p. 343, v. 310.

³⁵ Juana Inés, p. 342, v. 297.

³⁶ Juana Inés, p. 346, v. 425.

³⁷ Juana Inés, p. 342, v. 295.

elevados del *Primero sueño* están ‘objetivamente’ en el cerebro humano, donde reside el intelecto agente según la medicina galénica³⁸, y que -como ‘ápice del alma’, según San Buenaventura, o ‘centella del alma’, según Eckhart³⁹ es un punto de contacto entre el hombre y la Gracia divina y alcanza virtualmente la región empírea donde residen los conceptos universales. La participación divina -que Sor Juana retoma de Tomás de Aquino- consiste precisamente en la Gracia de Dios concedida al hombre, y Sor Juana refuerza esa idea en otras partes de su silva⁴⁰. Juan Luis Vives, en su *Tratado del alma*⁴¹, ubica a la fantasía detrás de la imaginativa, en el centro del cerebro. Dante⁴², por su parte, pone a la imaginativa y a la fantasía comunicadas por el nervio óptico, por lo que

³⁸ Según los escolásticos, la cogitativa está en la parte media central del cerebro y es la base del intelecto agente. Ver Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996: pp. 65-66. Serés cita el *Canon medicinae* de Avicena, lib. I, fen. I, doc. VI, cap. 5, así como a diversos estudiosos contemporáneos del problema.

³⁹ Los términos usados por ellos fueron *apex animae* o *scintilla animae*. Ver Rocío Olivares Zorrilla, «La poética matemática en Sor Juana», en *La producción simbólica en la América Colonial*, ed. y pról. José Pascual Buxó, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001 (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana), pp. 145-160, pp. 145-146.

⁴⁰ Juana Inés, pp. 352-353, vv. 692-703.

⁴¹ Juan Luis Vives, *Tratado del alma*, trad. José Ontañón, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942, p. 42: «Otorgó la Naturaleza a estas facultades diversos instrumentos, a modo de laboratorios distintos, en las partes del cerebro: en la región anterior de éste se afirma que está el origen y asiento de los sentidos y que en este mismo sitio se forma la imaginación; en el centro se hallan la fantasía y la facultad estimativa; la memoria en el occipucio».

⁴² Dante Alighieri, *Obras completas con la “Divina Comedia” en texto bilingüe*, Nicolás González Ruiz (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994: *El convite*, II, X, p. 600: «Y aquí hay que saber que, aunque en un momento dado pueden presentarse muchas cosas a la vista, en realidad sólo se ve aquella que viene en línea recta al extremo de la pupila, y sólo ésta se graba en la imaginación. Y esto sucede porque el nervio por el cual corre el espíritu visual está dirigido a aquella parte... y muchas veces, al enderezar esta línea, dispara el arco de aquel a quien toda arma es ligera. Por eso la expresión *que los vio tal dama* significa que sus ojos y los míos se miraron».

Vives es consistente con Dante. Ese punto central, por tanto, donde la luz del *spiritus phantasticus* proyecta sus imágenes, está justo debajo del «espiráculo» del intelecto agente, según el término con que a él se refiere Fernando de Herrera⁴³, ubicado, repito, en la parte central y elevada del cerebro. El *Primero sueño*, como sueño de anábasis, nos señala por igual esa cumbre intelectual a la que se dirigen místicos y contemplativos, aunque ese señalamiento sea onírico, una refracción en el espejo del Faro o la fantasía, un poco más abajo. Las proyecciones descritas en el poema, por lo mismo, no son azarosas o erráticas como en cualquier sueño, sino intencionales, pues son una refracción de la luz del intelecto agente. Sueño enigmático u *oneiros*, el *Primero sueño* es, pues, un sueño verdadero visto por la puerta córnea o translúcida de la que hablan los autores de la Antigüedad⁴⁴.

Ahora bien, si fantasía e intelecto (faro y monte intelectual) tienen un equivalente emblemático, este no necesariamente es la empresa del Faro en Francisco Núñez de Cepeda, pues aunque yo la mencioné en 1995 respecto a estos versos del poema de Sor Juana, en mi tesis expresé las limitaciones de este emblema respecto al contenido del *Primero sueño*⁴⁵,

⁴³ Fernando de Herrera, «Comentarios», en Garcilaso de la Vega, *Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentaristas. El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara.* 2^a. ed., revisada y adiconada, ed., introd. y notas Antonio Gallego Morell. Madrid, Gredos, 1972 (Biblioteca Románica Hispánica), p. 364: «Es nuestra áнима un espíritu incorpóreo y centella y espiráculo de la mente divina, que discierne al hombre de las bestias y lo consagra a la inmortalidad. Los filósofos le dieron asiento en medio del corazón; mas los médicos que más acabadamente inquirieron las obras de naturaleza, la constituyen en el cerebro, del cual proceden todos los sentidos y facultades y todas las acciones de la alma».

⁴⁴ Ver Olivares, 1998^a, pp. 180-181.

⁴⁵ Rocío Olivares Zorrilla, *La figura del mundo en El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México,

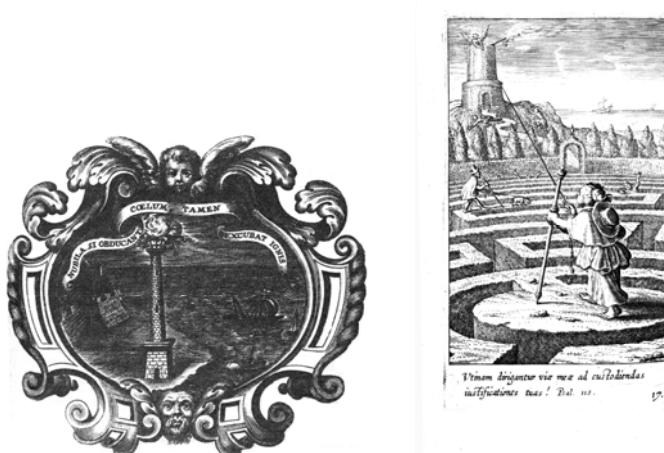
porque la obra de Núñez de Cepeda⁴⁶ está impregnada del concepto del buen sacerdote como vigilante de su grey. Su sentido es más moral que anagógico y carece de la fuerza magnética que sí podemos percibir en la visión poética de Sor Juana. En cambio en *Pia desideria*, del jesuita Hermann Hugo⁴⁷, encontramos un Faro –Dios en la noche de la existencia- que conduce al alma enamorada de la Divinidad por los meandros de la vida, como Ariadna a Teseo⁴⁸. El sentido anagógico prevalece en *Pia desideria*, donde el alma contemplativa se parece a la del *Primero sueño*, volviendo los ojos a la cima de su propio intelecto, partícipe de lo divino.

Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pp. 185-186, accesible en Dialnet, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=21810>

⁴⁶ Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del buen pastor en empresas sacras*, Valencia, Lorenzo Mesnier, 1689.

⁴⁷ Hugo, p. 17.

⁴⁸ «*Quis Deus, in tantâ, sit mihi nocte Pharus?*
Isacidas quondam per inhospita regna vagantes,
Insolitas docuit clara columna vias:
Stella comes monuit Nabathæos lumine reges,
Paroque Bethlemiæ duxit in antra domus.
Quin recreant trepidos, fratrum duo sidera, nautas
Tu quoque mî gemini Castoris ede facem.
Gnosis aberrantem reuocauit Thesea filo,
Et fuit Hero tibi nocte, Leandre, Pharus.
Ecce ego sum Theseus, vice tu mihi sis Ariadnes,
Herus agasque vicem, quando Leander ero.
Aspicis vt multi, vaga turba, per auia currant,
Et suus huc, illuc, quemlibet error agat?», Hugo, 1624, p. 17.



Figs. 9 y 10 - A la izquierda, el faro como símbolo del cuidado pastoral del sacerdocio: Francisco Núñez de Cepeda, *Idea del buen pastor en empresas sacras* (1682). A la derecha, el faro como guía del alma en su camino de elevación teologal: Hermann Hugo, *Pia desideria* (1624).

Los sueños celestes, según los describe una respetable lista de autores cristianos, son los sueños verdaderos que se tienen al amanecer, en el momento previo al despertar, cuando el cuerpo está libre de la pesadez de los humores producidos por la digestión⁴⁹. Así lo encontramos no sólo entre los tratadistas de medicina, como Pedro de Abano, retomado constantemente por Marsilio Ficino en su *De vita*⁵⁰, sino entre los filósofos y poetas, como Alberto el Grande, Tomás de Aquino, Miguel

⁴⁹ Cit. por Harvey Hamburgh, «Naldini's Allegory of Dreams in Francesco I's Studiolo», *Sixteenth Century Journal*, XXVII, 3 (1996), pp. 679-704, pp. 679-704, p. 694.

⁵⁰ Marsilio Ficino, *Tres libros sobre la vida* (Luigi Cornaro, *De la vida sobria*), trad. Marciano Villanueva Salas, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría 2006, nota del editor 50, p. 205.

Escoto, el mismo Dante y también Petrarca⁵¹. No es casual, por tanto, que el espejo del Faro como representación de la fantasía en esta parte del poema de Sor Juana, se torne una linterna mágica al final⁵², cuando antes de despertar, el alma ve difuminarse «las fantasmas» para no quedarse más que con su certeza interior y secreta, tal como son las revelaciones anagógicas en que lo invisible se percibe sólo intelectualmente y en silencio. El espejo se ha convertido en una lente translúcida, como son los sueños de inspiración celestial.

Baste por ahora este breve vistazo al aspecto anagógico del *Primero sueño* a través de la emblemática y quedan a posteriores informes otras vías de aproximación al poema en el proceso de su anotación.

⁵¹ Ver Charles Speroni, «Dante's Prophetic Morning-Dreams», *Studies in Philology*, 45, 1, ene, 1948, pp. 50-59, pp. 50-59.

⁵² Juana Inés, p. 356, vv. 845-852 y p. 357, vv. 868-869.