

El Sueño y la emblemática

ROCÍO OLIVARES ZORRILLA

Universidad Autónoma Chapingo / FFyL, UNAM

RESUMEN. La literatura emblemática, como mensaje cifrado, es una de las muchas manifestaciones de la pasión por la forma en el Renacimiento y el Barroco. Los principios pictóricos penetraron a su vez en el terreno de la literatura, y sus implicaciones metafísicas se vincularon con la fabulación literaria. La popularidad de los libros de emblemas y el recurso usado por parte de los poetas como Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz nos lleva a analizar su poesía desde esta perspectiva. *El Sueño*, por ejemplo, presenta sugerentes paralelismos con Sebastián de Covarrubias, Valeriano, Saavedra Fajardo y otros emblemistas.

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

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

Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias: y así a Dios solían representar en un círculo, como lo

escribe Pierio Valeriano: *Aegyptii Deum ex hierglyphico circuli intelligebant*, por ser símbolo de lo infinito... Hiciéronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante. Decoro de mejores luces, que aprobó el Real Profeta: *Aperiam in parabolis os meum, in aenigmate antiqua loquar*. Y de nuestro Redentor dice el sagrado cronista san Mateo, en el cap. 13: *Haec omnia loquutus est Iesus in parabolis ad turbas, et sine parabolis non loquebatur eis...* (Ciocchini 44)

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

El parentesco, entonces, entre el *Neptuno alegórico* y los libros de emblemas residiría en que ambos textos son de carácter exegético y didáctico. A pesar de que el *Neptuno* pertenece a la literatura de *fêtes*, como observa Karl-Ludwig Selig (831)¹ cuando Sor Juana alude a Harpócrates, a Hércules o a Saturno, su significación explicitada no sólo es el andamiaje de las representaciones plásticas del arco, sino que constituye el propósito mismo del texto. Para decirlo de una manera muy gráfica, el *Neptuno* —y cualquier libro de emblemas— es como el espectáculo del mecanismo de un reloj.

Mucho más evidente es ésto en la explicación del arco, pues está pensada para sustituir la imagen visual, no para complementarla. La compleja relojería está ahí para cubrir una desapa-

¹ La intención del *Neptuno* es relatar algún aspecto de un acto público, en este caso, una construcción efímera de carácter arquitectónico, pictórico y poético, erigida a un costado occidental de la Catedral de la Nueva España.

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

La presencia de los emblemas en el discurso poético es, pues, gesto y guiño cultural, algo para ser reconocido evocando una imagen en la memoria del oyente: alusión a lo visual y, por ende, a su texto anexo; inserción de otros textos en el poema por medio de un enlace plástico. A lo largo del cuerpo de la silva, por ejemplo, podemos apreciar la labor de engaste que poetas como Góngora o Sor Juana hacen de emblemas y empresas que circularon profusamente tanto en España como en América. Efectivamente, como dice Ciocchini, el resultado nos da la impresión de una taracea. Mas habría que observar cómo, igual que en las taraceas, los bordes de las piezas insertas debieron ser tallados para engarzar en el todo poético, y los emblemas dejaron de ser así unidades de significación nítida, adaptándose a otros significados que actúan en la totalidad del discurso, generalmente supeditándose a ellos y aportándoles su bagaje semántico para complementarlos y enriquecerlos.

Cuando el Renacimiento se apasionó por los jeroglíficos egipcios y fantaseó sobre sus posibles significados, lo que sucedía en realidad era una de las muchas manifestaciones de la pasión por la forma, pasión que continuó —con un nuevo sesgo— la tradición medieval en torno al ojo, la visión y la luz. A estos tres elementos el Barroco, a su vez, seguiría valorando y redimensionando el arte y literatura. Luz y perspectiva fueron una gran preocupación renacentista. Los tratados de pintura, desde Leonardo hasta los españoles, reprodujeron ideas que no le son ajenas a Sor Juana. Así como los tratados de retórica, los de pintura formaron parte del acervo de muchos poetas. Leonardo dedica amplios capítulos a analizar las diversas “sombras piramidales” que proyectan los objetos esféricos al golpear sobre ellos los rayos luminosos (recordamos que, antiguamente, a un cono se le llamaba pirámide). Incluso el primero

de sus “Seis libros sobre la luz y la sombra”, incluye el diagrama de dos pirámides contrapuestas, una luminosa y otra sombría, explicando cómo ciertos cuerpos tienen brillo, “pero no parecen iluminados”(Vinci 176). En la parte dedicada a la perspectiva lineal, nos habla de dos pirámides contrapuestas con relación a la perspectiva:

Según las distancias, la perspectiva se sirve de dos pirámides contrarias. De ellas, la primera tiene su vértice en el ojo y la base tan distante como el horizonte, y la segunda, la base frente al ojo y el vértice en el horizonte. Pues bien, la primera atiende a lo universal, comprendiendo en sí todas las cantidades de los cuerpos antepuestos al ojo, tal como ocurre con un gran paisaje visto a través de un exiguo orificio: que tanto mayor será el número de cosas vistas por ese orificio cuanto más remotas esas cosas sean de tal ojo; y así se dispone la base en el horizonte y el vértice en el ojo, cual más arriba dije. La segunda pirámide atiende a lo particular, que se muestra tanto menor cuanto más se aleja del ojo. Esta segunda perspectiva nace de la primera (Vinci 145-146).

Y si la imaginación renacentista creció y se complicó para convertirse —de una hoja en blanco donde nuestro pintor interno se expresa— en un punto nodal de todas las actividades de la mente (Klein 80-81), también es cierto que hasta el momento del Barroco sigue vigente la definición que san Isidoro da de “pictura”,² imagen de la cosa que genera su recuerdo en el espíritu. Nicolás de Cusa, en *De ludo globi* (1488), da su versión de las ideas aristotélicas:

² San Isidoro de Sevilla (19: XVI 472-473): “Pictura (pintura) es la imagen que representa la figura de alguna cosa, y que, una vez vista, lleva la mente a recordarla. Se dice pintura como fictura (ficción); es una imagen fingida, no es la verdad. De aquí que lo pintado con color distinto del propio no representa la verdad; debido a esto hay algunas pinturas que se exceden en los colores y, pretendiendo aumentar la realidad, llevan a la mentira; como los que pintan a la quimera con tres cabezas o a Escila muy alto y ceñido con cabezas de perro”.

Pero cuando deseo dirigirme hacia cosas incorpóreas, me aislo de las cosas corpóreas y cuanto más ciertamente intento especular sobre estas cosas incorpóreas, más ciertamente me deslindo de las cosas corpóreas. Y cuando deseo contemplar mi alma, que no es un objeto de la visión sensible, la observo mejor con los ojos sensibles cerrados. Y hago del alma el instrumento para observar cosas incorpóreas. Cuando intento entender las disciplinas me remito al poder del entendimiento del alma.³

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

La figura⁴ del mundo se identifica, pues, con la vieja forma aristotélica, a pesar de todas sus transformaciones. En el *Primero sueño*, el alma de Sor Juana sueña consigo misma pintándose en el espejo de Faro. Sólo así puede contemplarse, en el sueño, pues estando despierta es invisible.⁵ Su reflejo copia la simetría especular de Dios en la Naturaleza, proyección plena de armonía, aunque la experiencia pragmática le sople al oído que, probablemente, esta ficción suya del *Sueño* no es del todo verdad. Ojo, luz y formas fantasmales: estos elementos son el instrumental por el que la emblemática asoma en los versos del

³ Nicolás de Cusa (113). Dirigiéndose a un retrato, “Copia divina...”, el 103, Sor Juana (I: 240, vv. 21-30) expresa esto mismo:

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

⁴ Cusa nombra al espíritu *figura figurarum* en sus *Excitationes*, según la referencia de Klein (77, n. 66).

⁵ Klein 77: “...la Idea en sí, sus vestigios en la naturaleza, sus sombras en el espíritu son formas. Nada puede ser captado salvo por la forma: el espíritu no conoce o no concibe más que a lo compuesto, él mismo sólo se reconoce en un espejo (en el mundo), en imagen...”.

Sueño. Imágenes no vistas, sino recordadas, interiorizadas y mimetizadas en el decurso del poema.

Del tratado de Alberti, *Della pittura* (1496), al de Lomazzo, *Trattato del'arte della pittura, scultura et architectura* (1585), el principio de la invención (*inventio*) puso de relieve la cuestión de la “istoria” en las artes plásticas, esto es, el tema o la fábula de la composición. Durante el siglo XVII, e incluso el XVIII, este principio fue un lugar común en las artes plásticas, aunque el desarrollo propio de las artes mismas desmintiera la enorme importancia atribuída a los motivos inspiradores, que se fundaba, desde luego, en el *ut pictura poesis* de Horacio. Fue con el *Laocoonte* de Lessing, nos dice Rensselaer W. Lee (35-44), cuando la estética se orientó hacia un rechazo del alegorismo en pintura, aunque esta reacción tuviese sus propias limitaciones interpretativas en la época neoclásica. En el Renacimiento, en cambio, presenciamos incluso el intento de trasladar los principios retóricos al ámbito de la pintura. Pomponio Gáurico, en su tratado *De sculptura* (1504), retoma ciertas categorías de Quintiliano, y aunque en realidad no eran más que “fósiles” desde el punto de vista estrictamente técnico de la pintura, como observa Robert Klein (236), vemos cómo el pensamiento estético ha tomado decididamente partido por la “istoria”. Si el alegorismo medieval ya conducía a una mnemotecnia universal, el alegorismo renacentista, con la introducción de la perspectiva, llega a una formulación sistemática de la percepción del universo. La reformulación y el manejo creativo de estos nuevos conceptos condujo a los artistas del Renacimiento a plantear más relaciones entre pintura e “istoria”, situando al espectador al nivel de la “istoria” en la perspectiva horizontal u “optiké”, al nivel omnicomprendivo o divino en la vista de pájaro o “katoptiké” y, en el horizonte bajo o “anoptiké”, al nivel de la contemplación, por ejemplo, de apariciones celestes (Klein 217-254). La anamorfosis de Leonardo, esto es, la espectación de una escena a través de un orificio desde un determinado punto de vista cuya variación distorsiona la imagen, tendrá sus propias implicaciones sobre todo en el Barroco. Si Góngora nos hace ver grutas bostezando o amordazadas por peñas —lo que

también recuerda a Archimboldo— (Ciocchini 57), no se trata sólo de una antropomorfización, sino de un verdadero juego anamórfico.⁶

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

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

⁶ Sobre el soneto 145 de Sor Juana hay un estudio de Frederick Luciani. En él se examina el poema con relación a “Los embajadores” de Holbein, y se identifica la anamorfosis de la calavera y su simbolismo.

de la grandeza de ellos su potencia—
retrocedió cobarde
(Cruz 1: 346).

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

Las técnicas pictóricas aparecen en varios poemas de Sor Juana. En sus ovillejos (214) nos habla de “regla”, “pincel”, “aparejo” y “retoque”. Dario Puccini menciona también el uso del término “borrón” (escorzo más bien burdo) en el romance 19, y en las endechas 72 (Puccini 221-222).⁷ El “borrón” es utilizado por ella como un conato de representación poética, tan inacabado que le produce vergüenza. En su villancico a san Pedro Apóstol (261) dice:

Porque copiar perfecciones,
imposibles de pintarlas,
con tan errados borrones,
si alguno puede expresarlas,
será sólo en negaciones
(Cruz 2: 77).

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

la ‘macchia’, in veste quasi di concetto predicabile, è promossa a espressione emblematizzante di una concezione teologale del *Deus pictor* nella teoria delle arti in Spagna, con tutta l’estensione e l’intensione d’un lessico ‘tecnico’ ormai naturalizzato nel linguaggio letterario barocco (Socrate 50).

⁷ El crítico también hace una aguda observación: en los versos relativos a la linterna mágica en el *Sueño* (vv. 873-886) no sólo utiliza término de perspectiva, sino que alude a la tridimensionalidad como efecto del movimiento (vv. 882-885). El movimiento, moto, es una categoría predilecta de los manieristas.

En los tratados de pintura españoles de Carducho y Pacheco, así como en *Agudeza y arte del ingenio*, de Gracián, el término es una categoría. Su relación con el *furor* poético, que señala Socrate (60-61),⁸ —como trazo impulsivo, rápido y nervioso—, redime su grosería, y es precisamente a esto a lo que alude Sor Juana.

Es difícil precisar con exactitud en qué esfera estética se mueve con mayor soltura Sor Juana, si en la renacentista o en la barroca. Quizá sea esa una preocupación infecunda, pues como artista toma aquéllo que su mundo cultural le ofrece. En su tiempo las ideas no envejecían tan rápidamente como ahora y, además, podían coexistir sin una clara distinción de épocas. Tanto más en el mundo colonial, donde la cultura; sometida por el océano a una posición periférica, acentuaba su carácter acumulativo en un cierto desorden. Por tanto, a pesar de su mayor cercanía temporal con Giordano Bruno, Sor Juana parece estar más dentro de la esfera de Ficino, no sólo por la escasa circulación de las obras del primero —debida en gran medida a su condena por la Iglesia— ni porque el segundo fuese una fuente de gran prestigio para artistas y poetas durante todo el Siglo de Oro, sino porque la articulación de las ideas característica de Ficino y —lo mismo sucede con la cosmogonía de Pico—⁹ es la más reconocible en su obra.

Así sucede, por ejemplo, con la idea totemística de la obra de

⁸ Francisco Pacheco (413) diserta sobre la pintura a borrones: “Otra objeción más fuerte que la primera, es afirmar que la pintura a borrones, hecha para de lejos tiene su particular artificio y acuerdo, en los que la ejerciten bien; y tiene mayor fuerza y relieve que la acabada y suave. También ponen otra fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana, y casi de todos confesado por el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla borrones de Ticiano con que se califica sumamente este camino...”.

⁹ Pico se suscribe plenamente al cosmos aristotélico. Este es el de Sor Juana y no los mundos múltiples de Bruno. Ver Klein (79) y Ioannis Pico Mirandulae (16-34), donde se trata el mundo celeste, el mundo angélico e invisible, el mundo humano, las divisiones y órdenes consecuentes del mundo y el conocimiento de todas las cosas.

arte que apreciamos en las décimas 102,¹⁰ con cierta reminiscencia de la magia natural, sólo que en el estricto ámbito del arte y como un recurso petrarquista. Sor Juana emplea la prosopopeya al hacer hablar a su propio retrato y la metonimia al considerarlo una rendida parte de sí misma para la persona destinataria, por lo que el efecto total es el de un objeto mágico, depositario y mediador de las emociones. En la última estrofa el retrato reclama el alma de su original —Sor Juana— que, como ha sido ya entregada a la misma persona que recibe el retrato, sólo ella puede infundírsela siendo esa persona a la vez su alma —pues ni el original tiene la suya— y su cuerpo, porque el amor al cuerpo destinatario convierte al retrato obsequiado —y al original— en una sombra suya:

Y si te es, faltarte aquí
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como hay en ti:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres alma
y eres cuerpo de esta sombra
(Cruz 1: 239-240, vv. 31-40).

El poema que acompaña al retrato queda también como una modesta sombra a su lado. Para nosotros, los lectores modernos, el cuerpo presente es el poema y el retrato, una sombra.

¹⁰ Georgina Sabat de Rivers elaboró una clasificación de los retratos de Sor Juana (1984). Este trabajo continúa su interés por el tema en otro ensayo (1982), cuyo meticuloso análisis estilístico, de las décimas 102 parece ser el punto de partida de otros estudios sobre el retrato en nuestra poeta, como el de William H. Clamurro —otro análisis estilístico, sólo que del famoso soneto 145—. También Sylvia G. Carullo ha publicado dos trabajos con el mismo título. El primero (1988) analiza el mismo soneto y su relación con la técnica retratística del manierismo. El otro (1990), estudia desde un ángulo similar un pasaje de *Los empeños de una casa*. No obstante, creo que el ensayo más sugerente sobre el soneto 145 es el de Luciani.

El objeto de arte como tótem es característico del manierismo, y su base es ficiniana.¹¹ De cualquier modo, el problema del origen y reproducción de este principio es tan complejo que puede bastarnos el verlo como una irradiación renacentista.

También es de Ficino la idea de que así como el alma elige y domina al cuerpo, el artista se pinta a sí mismo (Klein 67, n. 30).¹² En su *Teología platónica*, Ficino expone:

Ex hoc autem, quod rationalis animae motibus omnino corpus sublicitur, duo quaedam coniiicimus. Unum, quod anima haec forma excellentissima est ac per se subsistens, quia non dominatur corpori forma illa, quae per corpus existit. Alterum, quod corpus humanum animae suae cedit facillime (Ficino 13: III 199).¹³

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

Omnes enim formae in mundi materias a superna mente descendunt, quocirca cum mente nostra multo magis conveniunt quam

¹¹ Klein (152) menciona la presencia de esta idea en Lomazzo vinculándola con su tipología planetaria, y como un posible origen, al Pseudo Alberto. Ficino también realizaba experimentos talismánicos. Aunque ésta no es exactamente la práctica poética, la manipulación del objeto artístico por obra de los furros puede parecerse a ello metafóricamente. Aquí conviene recordar el imán que tiene entre sus manos Sor Juana en uno de sus retratos.

¹² Se dice que Cosme de Médici postuló este principio de larga tradición. Leonardo creía en él: “Aquel pintor que tenga toscas manos, así las representará en su obra; esto mismo ocurrirá con cualquier otro miembro si un detenido estudio no lo impide. Con que tú, pintor, considera con gran cuidado qué parte de tu persona sea más fea y mira de corregirla en tus estudios, pues si eres grosero, tal serán tus figuras y sin gracia, y de esta manera todo aquello que en ti haya de bueno o de vituperable aparecerá en cierto grado en tus figuras”(403). Su editor, Ángel González García, menciona la frase de Alberti: “la pintura es el gesto de Narciso en la fuente” (15).

¹³ La traducción es: “Du fait que le corps est absolument soumis aux émotions de l’âme raisonnable, nous tirons deux conséquences: la première, que l’âme est une forme supérieure, subsistant par elle-même: en effet, une forme que existe par le corps ne commande pas au corps; la seconde, que le corps humain se soumet aisément à son âme”.

cum materia. Denique mens quanto est praestantior quam materia, tanto efficacius formam quam expotat sibi asciscit et unit (Ficino 14: III 258).¹⁴

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

Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrescribir la mano
lo que tiene dentro el pecho:
que, como éste viene estrecho
a tan alta perfección,
brotó fuera la afición;
y en el índice la emplea,
para que con verdad sea
índice del corazón
(Cruz 1: 259).

Por su parte, el cúmulo de objetos de la creación que ufana y anonada a la vez al alma en el *Sueño*, le requiere un método de aproximación para comprenderlo —que es el que el alma quiere encontrar las categorías aristotélicas infructuosamente—. Pero el artificio poético consiste en que la “dispositio” del *Sueño* responde ya a una especial combinatoria, algunos de cuyos componentes se derivan, precisamente, de la literatura emblemática. Una visión omnicomprendiva del poema descubriría entonces la lógica de su composición, en la que cada individualidad comprende a la totalidad.

La predilección por las artes de la memoria en el Barroco sirvieron de socorrida fuente para la “inventio” en las artes, y los libros de emblemas fueron en realidad combinatorias. Su carácter de “programas” morales, políticos o teológicos, la variada erudición de sus comentarios, todo ello los convertía en

¹⁴ Marcel traduce: “Toutes les formes, en effet, descendent de l’intelligence supérieure dans les matières de l’univers, c’est pourquoi elle s’accordent bien mieux avec notre intelligence qu’avec la matière. Enfin, plus l’intelligence l’emporte sur la matière, plus efficacement elle ajoute et unit à elle la forme qu’elle désire.”

manuales breves cuyos repertorios podían, también, ser manipulados combinando unos libros con otros al arbitrio del pintor o poeta —poder de decisión que, paradójicamente, se ceñía con docilidad a estos sistemas prefijados—.

La coincidencia del libro de Alciato con la invención de la imprenta sitúa en los orígenes mismos del libro moderno la afición por las ilustraciones gráficas (Alciato 21). De igual modo, la llegada a Florencia de los jeroglíficos de Horapolo, en 1419, traducidos del griego al latín hasta el siglo XVI, había alimentado el afán renacentista por asir los fundamentos de la cultura humanística en la sabiduría de la antigüedad, sabiduría rodeada del halo hermético y misterioso del mito de los orígenes.

En España, al aparecer la traducción de Alciato en 1549, ya estaba arado el terreno del gusto por la emblemática gracias a las ediciones latinas anteriores, que sirvieron de base para el decorado en relieves de la Casa Zaporta.¹⁵ Hernán Pérez de Oliva, Rector de la Universidad de Salamanca había dado un definitivo impulso a la emblemática, seleccionando imágenes de *El sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna, y de los *Hieroglyphica* de Horapolo para los relieves que decoran el patio de la Universidad. En este clima fue como Daza Pinciano se aventuró a traducir con cierta torpeza los epigramas latinos de Alciato para la primera edición hispana de los *Emblemas*. Luego los comenta el Brocense y, finalmente, Diego López, en la edición de Nájera, de 1615 (Sebastián 1985 2-3).

Tanto los emblemas de Alciato como los jeroglíficos de Horapolo nutrieron los famosos *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, a quien Sor Juana cita frecuentemente en su *Neptuno alegórico*. Según Mario Praz (1946), la obra de Valeriano, de 1556, se fundó también en el simbolismo de los lapidarios y bestiarios medievales (como el *Fisiólogo*, atribuido a san Epifanio). Fue enorme la influencia de los jeroglíficos de Valeriano en los pintores de su tiempo.

¹⁵ Sebastián (Alciato 21), atribuye a R. Keightley el descubrimiento de la presencia de Alciato en la arquitectura española en "Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés", en *Arbor* XLVI (1969 57-66).

Sor Juana pudo contar con un nutrido acervo de literatura emblemática hispánica. Sólo algunos de ellos serían: los hermanos Horozco y Covarrubias, Juan y Sebastián, con sendos libros de *Empresas morales*, los del primero de 1589 y los del segundo de 1610; Diego de Saavedra y Fajardo con sus *Empresas políticas o Idea de un príncipe político christiano* (1640), cuyo influjo sobre Sor Juana ya señaló José Pascual Buxó, como enseguida veremos; los *Emblemata Regio Politica* (1651), de Juan de Solórzano y Pereira, quien sigue de cerca a Saavedra Fajardo y añade extensos comentarios filosóficos a sus empresas, escritos en latín, y la *Idea de el Buen Pastor... representada en Empresas Sacras*, de Francisco Núñez de Cepeda, publicadas en 1682, y que por dirigirse a un Cardenal —Portocarrero— acentúan el carácter teologal y hermético de los símbolos emblemáticos (Gallego 92-130).

Aquilino Sánchez Pérez ha observado una clara distinción entre la tradición emblemática hispánica y la teutónica: el carácter predominantemente enigmático de ésta y el moralizante de aquélla. No obstante ambas proceden de fuentes comunes (Sánchez 77). En Sor Juana veremos favorecido el aspecto enigmático. La emblemática parece ser para ella una de las puertas o eslabones del saber universal y, con Nieremberg, piensa evidentemente que el mundo es un libro de enigmas cuya resolución está a cargo del intelecto humano.

El pórtico del sueño

La piramidal y funesta sombra del *Sueño* ha sido uno de los elementos más interpretados y comentados: alusión inicial a la geometría así como a los monumentos funerarios. Uno de los momentos clave en esta discusión ha sido la identificación que José Pascual Buxó (253) hizo de la empresa 13 de Saavedra Fajardo sobre el eclipse lunar y de la empresa 12, del mismo autor, sobre la oscuridad nocturna (Saavedra y Fajardo 1786). Pascual Buxó dice sobre la empresa 13 de Saavedra Fajardo:

representa una pirámide sombría que, naciendo de la tierra, oscurece con su ápice la parte inferior de la luna, pero no alcanza a opacar la luz de las estrellas (Pascual 253).

Conviene observar que el eclipse lunar no sucede cabalmente en el *Sueño*, sino que el “atezado ceño” de la sombra que proyecta la tierra no llega a tocar la Luna: “al superior convexo aun no llegaba”:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obelisco punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta,
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba...
(Cruz 1: 335, vv. 1-18).¹⁶

Como un conato de eclipse, sin embargo, la sombra piramidal dirige su punta a la triforme “Diosa”. El eclipse lunar es

¹⁶ Francisco Titelmans dice de eclipse: “Dicimus autem diametralem oppositionem, quando sic opponuntur, quod eadem diameter intelligetur contingere centrum vtriusque, ita ut linea protacta a centro Solis directe terminaretur in centro Lunae. Similita & coniunctionem diametralem dicimus. Deinde & hoc sciendum est ex perspectiva, quod omne corpus opacit obiectum corpori luminoso, facit vmbram. Et quidem si corpus luminosum fuerit maius corpore opaco obiecto illuminabit plus que mediam partem corporis illius contra se pisitam: reliquam vero partem relinquit obscurum, & vmbram facit pyramidalem, quae continuo minor sit, & ad acutiem tendit” (140).

una figura relevante en la imaginería clásica. En *Sobre Isis y Osiris*, de Plutarco (37-131), por ejemplo, autor muy citado por Sor Juana, el eclipse es obra de Tifón (o Seth), el dios maligno, cuyo poder es combatido por Horus y, aunque sea derrotado a veces nunca es vencido del todo, pues “Horus es el mundo terrestre que nunca está absolutamente libre del principio destructor no del principio generador”. Así como creen los egipcios que Osiris entra en Isis cuando hay Luna nueva, dice Plutarco:

la luna sufre un eclipse cuando está llena y, por estar el sol en una posición opuesta a ella, cae en la sombra de la tierra, como ellos dicen Osiris cae en el ataúd... Hay algunos que dan el nombre de Tifón a la sombra de la tierra, en la que creen que la luna cae y sufre un eclipse (Plutarco 89-90).

En los jeroglíficos de Horapolo,¹⁷ hay uno titulado *Cómo ensombrecen la oscuridad*. Según el autor, los egipcios simbolizaban la oscuridad como la cola de un cocodrilo —cuya forma es cónica—:

Para decir “oscuridad” pintan una cola de cocodrilo, porque no lleva de otro modo a la destrucción y a la ruina a cualquier animal que atrapa más que dejándolo sin vigor al golpearlo con la cola. Pues en esta parte está la fuerza y el valor del cocodrilo (Horapolo 78).¹⁸

¹⁷ Existió la rara edición española de Palmireno, de 1556, publicada en griego con el título de *Oris Apollonis Niliaci Hieroglyphica*, pero Sor Juana no conocía ese idioma. Pudo tener acceso a alguna traducción latina o a las ediciones bilingües anteriores a esta (París: Jean Mercier, 1556), pero es más probable la vía hispánica, pues los *Hieroglyphica* de Horapolo forman parte del primer libro de Juan de Horozco Covarrubias, *Empresas morales* (Segovia: 1589). Además la obra de Valeriano tiene a Horapolo como importante sustrato. Ver la introducción de González de Zárate a Horapolo en su edición moderna.

¹⁸ Este autor tiene también un jeroglífico alusivo a la Luna: *Como escriben “salida de luna”*, en la que un cinocéfalo la mira con una diadema real en la cabeza. Natal Comte, a su vez, se basa en Plutarco y Anaxágoras para describir el eclipse lunar: “Anaxagoras vero spretis falsarum religionum minis primus declaravit, quod terra inter duos praestantiores planetas interposita, vmbra tanquam pyramidem facit, cuius basis sit in planicie, dorsoque ipsius

En el caso de Horapolo, aunque no se alude al eclipse, sí a la “forma” de la oscuridad. La pirámide u obelisco se asocia a la esfera, a la que toca con su punta, en Núñez de Cepeda (García Mahiques 54-57), sólo que no es una pirámide de sombra, sino iluminada. El obelisco, nos dice García Mahiques, comentarista de Núñez de Cepeda, fue un símbolo solar predilecto en el Barroco.

En Sebastián de Covarrubias (1978 9), la “pirámide” “debaxo de la luna” es símbolo —como el “Coloso”, el “Mausoleo”, etcétera— del vanidoso intento de durar en esta “vida transitoria” (“de vanos obeliscos punta altiva”, dirá Sor Juana, no refiriéndose solamente a lo “vano” de las sombras). Sin embargo, en la imagen de este emblema —el 9 de la primera centuria— no aparece la Luna, sino un sol naciente, un correo a caballo transitando por el cuadro, unas aves volando y las ruinas de una construcción. Como ya dije, el trabajo poético adapta los emblemas a su propio discurso, y éstos no aparecen en su integridad, habiendo en este caso más coincidencia con la *res significans* que con la *res picta*.

La sombra proyectada por la tierra en los primeros versos del *Sueño* está inmediatamente asociada a la Luna, a las aves nocturnas y a la oscuridad en general. La empresa 12 de Saavedra Fajardo alude a la noche como reino de lechuzas y murciélagos (Pascual 251-253).¹⁹ La oscuridad reaparecerá como tó-

terrae, conus vero vel ita extendatur vt Lunae regionem pertranseat. Non defuerunt tamem qui a Tiphone, qui ab Endymione, & qui ab Atlante Lunae circuitum & mutationes prius observatas fuisse putarint, inter quos fuit Anaxagoras. Vbi fuerint oppositi isti planetae, ita vt alterius centrum centro laterius ac centro terrae per rectam lineam opponatur, tuc Luna lucidens in vmbram tota occultatur, ac deficit repente illius lumen, cum nequeat tanquam speculum lumen ab eo accipere. At cum centra vtriusque planetae non opponuntur, tato minus obscuratur, quanto magis centrum eius a linea recta destiterit alterius. Quantus esset antiquorum timor, quam taque trepidatio cum Luna deficeret, declarauit Plutarch...” (253-254).

¹⁹ Pascual Buxó, quien ya ha señalado cuánto de los *Diálogos de amor* de León Hebreo hay en la figuración de la noche del *Sueño* (*Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su sueño*, México: UNAM, 1984, 41). Dice León Hebreo de la noche (además de su larga disertación sobre el eclipse lunar como simulacro del entendimiento obstruido por la carne, en el diálogo tercero,

pico en varias partes del *Sueño*. En los versos 97 a 104, por ejemplo, Sor Juana ubica al durmiente “vulgo bruto”:

En los del monte senos escondidos,
cóncavos de peñascos mal formados
—de su aspereza menos defendidos
que de su obscuridad asegurados—,
cuya mansión sombría
ser puede noche en la mitad del día,
incógnita aun al cierto
montaraz pie del cazador experto
(Cruz 1: 337, vv. 97-104).

Álvarez de Lugo identifica esa “mansión sombría” con la gruta del sueño en Ovidio, quien alude precisamente a la imposibilidad de que penetre a ella la luz del Sol Sánchez Robayna 97).²⁰

De esta sombra habitada, Sor Juana menciona primeramente a sus habitantes despiertos —contrapuestos, al final, con el alma que despierta al amanecer—.

Ya ha sido muy estudiada, a su vez, la condición degradada de estos tres animalitos nocturnos del poema. El mito de *hybris* y *némesis* fue también un tópico barroco, y las versiones de Ícaro y Faetón, tan comunes en el Siglo de Oro, forman parte indispensable del *Sueño*.²¹ De más está repetir lo dicho sobre los

138-143): “Esta Tierra dicen que partió la Noche, porque la sombra de la Tierra causa la noche. También se entiende por la Noche la corrupción y privación de las formas luminosas, la cual se deriva de la materia tenebrosa” (87).

²⁰ Los versos de Ovidio son traducidos por Ruiz de Elvira: “Hay junto al país de los cimerios una cueva en profundo escondrijo, un hueco monte, mansión y santuario del Sueño perezoso: allí nunca pueden entrar los rayos de Febo luciente, ni en su curso medio ni al ponerse” (164, n. 82).

²¹ El pecado de la transgresión y su consecuente pena estuvo presente en las artes plásticas novohispanas en tiempos de Sor Juana, y no sólo en los mitos de Faetón o Ícaro, sino en el de Belerofonte, por ejemplo. Francisco de la Maza (63-65) cita una loa titulada: *Simulacro simbólico y alegórica idea del príncipe Belerofonte que en la montea de un arco triunfal consagra la iglesia metropolitana a don Baltasar de Zúñiga y Guzmán...*, sobre un arco erigido en 1642 en honor del marqués de Valero. Sigüenza y Góngora utiliza también a Belerofonte —castigado por querer llegar al cielo sobre Pegaso— para dar título a su libro de astronomía sobre los cometas: *Belerofonte matemático*.

respectivos castigos de Nictimene, Ascálafo y las Minias por buen número de críticos sorjuaninos. No obstante, merece la pena mencionar algunos datos relativos a su iconografía.

El emblema 19 de Alciato es una lechuza de la cual el emblematista menciona los atributos positivos: ser el ave de Minerva, prudente y discreta, opuesta a la locuaz corneja:

*Noctua Cecropiis insignia praestat Athenis,
Inter aves sani noctua consilii.
Armiferae merito obsequiis
sacrata Minervae,
Garrula quo cornix cesserat ante loco* (Alciato 51).²²

El secreto o “consilio” es a su vez otro conocido emblema que forma parte del *Neptuno alegórico* de Sor Juana.²³ El “consilio” está asociado al “silencio” de Harpócrates: un silencio político, militar o teológico, según el caso. El papel relevante que tiene la figura de Harpócrates en el *Sueño* hace pensar que hay más de una razón para que Sor Juana centre la atención sobre la lechuza en los versos 25 al 38. Sebastián de Covarrubias dice de esta ave, en su emblema 47 de la tercera centuria:

²² Pilar Pedraza traduce: “La lechuza es la divisa de la Atenas de Cécrope, y entre las aves del buen consejo, consagrada por sus méritos en obsequio de la armada Minerva, en el lugar de que fue desalojada la charlatana corneja”.

²³ Al referirse a los diversos atributos de Neptuno, Sor Juana menciona el de ser “dios de los Consejos”. Citando a san Cipriano y a Servio, dice: “Estaban sus aras debajo de la tierra, no sólo para denotar que el consejo para ser provechoso ha de ser secreto (Servio, 8 *Aeneid*. Qui ideo templum sub tecto in circo habet, ut ostendatur, tectum consilium esse debere), sino para dar a entender que también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio...” (4: 360-361). El emblema 47 de Solórzano y Pereira, “*Consilia occultanda*”, representa un bosque tupido —como los montes ásperos donde siempre es de noche en el *Sueño*— que oculta un templo —¿una pirámide?—. Es el templo del dios Consus al que alude Sor Juana. Dice González de Zárate: “El bosque repleto de árboles que se presenta potencia el significado de lo oculto que el autor quiere destacar” (98-99). En la *Hypnerotomachia de Polifilo*, de Francesco Colonna, el protagonista está perdido en una “selva oscura” y laberíntica, encontrándose de pronto una pirámide (Calvesi 66-67).

Empresa militar muy apropiada
 De un grande Capitán es la Chiueta
 O Lechuza, a Minerva consagrada,
 Por ser noturna, tacita, y secreta:
 La oscura noche es aparejada
 Para tomar acuerdo en lo que aprieta,
 Y para acometer con fuerte pecho,
 Qualquier heroyco, y valeroso hecho
 (Covarrubias 1978 247).²⁴

En su *Tesoro*, el mismo Covarrubias recoge el mito de que la lechuza bebe el aceite de las lámparas mientras defeca (versos 32 al 36 del *Sueño*), tan empleado literariamente en el Siglo de Oro (Sabat 1977 69-72). Entre sus atributos menciona el silencio, el estudio, la vigilia, las estratagemas ocultas de la guerra y, para los egipcios, sinónimo de la noche y la muerte. Sus fuentes son Valeriano y Plinio.

El emblema 62 de Alciato, cuyo objeto es el murciélago, dice en la traducción de Pilar Pedraza:

Esta ave que sólo vuela al atardecer, que es cegata, que aunque alada tiene ciertos rasgos de ratón, se usa para simbolizar varias cosas. En primer lugar, simboliza a los de mala fama, que se esconden y temen el juicio ajeno. Y también lo mismo a los filósofos que, mientras investigan las cosas celestes, están ofuscados y sólo ven falsedades. Finalmente a los astutos que, cuando hacen sus oscuros manejos, no tiene crédito en una parte ni en otra (Alciato 98).

La atribución de ver en la oscuridad, pero ofuscadamente, comparada a la actividad engañosa de los filósofos que inquietan las alturas gloriosas para sólo engañarse (cabe señalar que los físicos y cosmógrafos eran filósofos naturales), recuerda

²⁴ En su comentario agrega: "La noche se hizo regularmente para reposar y dormir, mas aunque el sueño sea necesario a todo animal, en el hombre debe ser moderado: y así todos los trabajos de los sabios, y sus escritos, se llamaron vigilijs, o lucubraciones: porque en el silencio de la noche se componian y ordenaban..." (248).

otro emblema, el 103 “Sobre los astrólogos”, en que vemos a Ícaro cayendo con las alas derretidas:

- . Que el astrólogo tenga cuidado de lo que predice, pues el impostor cae de cabeza mientras vuela por encima de los astros (Alciato 137, trad. de Pedraza).²⁵

Sor Juana incluye este emblema cuando menciona el estudio “vanamente judicioso” del curso de los astros, es decir, la astrología judiciaria:

... ya el curso considera
regular, con que giran desiguales
los cuerpos celestiales
—culpa si grave, merecida pena
(torcedor del sosiego, riguroso)
de estudio vanamente judicioso—... (Cruz 1: 343).

Álvarez de Lugo confirma todas las connotaciones negativas del murciélago, abunda sobre su ridiculez y sobre lo feo de sus alas: No obstante, el murciélago también simboliza la vigilancia en la antigüedad (Biedermann 313), con lo cual se conectaría con los emblemas alusivos a ella que representan los animales diurnos. El buho, Ascálafo, forma parte del antiguo *Fisiólogo*:

Dice el autor de los *Salmos*: soy como el ave nocturna. El Fisiólogo comenta que es una ave más amante de las tinieblas que de la luz.

De igual manera Nuestro Señor Jesús nos amó a quienes yacíamos en tinieblas y en sombras de muerte; esto es, amó más al pueblo gentil que a los judíos, que, en otro tiempo, recibieron la

²⁵ León Hebreo compara el intelecto humano en el mundo sublunar con la vista del murciélago: “...nuestro entendimiento es en el conocimiento como el ojo del muciélago en la luz y las cosas visibles, que la luz del sol, que en sí es la más clara, no la puede ver, porque su ojo no es bastante a tanta claridad, y ve el lustror de la noche, que le es proporcionado. Esta sapiencia y primera filosofía es la que sube al conocimiento de las cosas divinas posibles al entendimiento humano, y por esta causa se llamó teología, que quiere decir lenguaje de Dios” (40).

adopción y la promesa de salvación en nombre de su padre (Abraham). Por lo que dijo el Salvador: no temas, pequeño rebaño, porque ha parecido bien a vuestro padre daros el reino. Me objetarás: el buho es un ave impura. Sin embargo el Salvador dijo por boca del Apóstol: al que no había conocido pecado, se hizo pecado por nosotros; se humilló a sí mismo, para elevarnos a nosotros; se hizo a todo, para salvarnos a todos (Sebastián 1986 109-110).

Sus atributos son muy parecidos a los de la lechuza, aunque Santiago Sebastián (1986 110-111)²⁶ comenta que no debemos confundirlo con ella. Bebe el aceite de las lámparas también, pero de él se dice además que es de mal agüero. Alegóricamente “vino a significar la ceguera en las cosas espirituales”, según explica Sebastián, a pesar de la alusión a Cristo rechazado por su pueblo. La ambivalencia que hay en estas aves nocturnas (visión en la oscuridad y ceguera espiritual) es concientemente manejada por Sor Juana, y no debió desconocer el versículo 7 del *Salmo* 101: “Me parezco al buho del yermo, igual que la lechuza de las ruinas”. Pero Ascálafo tiene definitivamente un lugar menos importante que Nictimene y que las Minias; su atributo más destacado en el *Sueño* es su agorera voz, pues la “capilla pavorosa” no podría estar completa sin él. Luego, pues, el emblema se ajusta a un requerimiento poético-narrativo: la confección de la parte musical del *Sueño*.

²⁶ El origen del mito del aceite está quizá en Plinio, *Historia natural* (10, 12) quien dice que el milano es incapaz de comerse las oblacones sagradas y las ofrendas funerarias, a pesar de su rapacidad. Covarrubias (1979 756) registra esta firme convicción de la época acerca del comportamiento de lechuzas y buhos: “Dixose lechuza quasi lecythus, del nombre lecythus, que vale azeitera, y es tanto como si dixésemos ave azeitera, por quanto acude a comerse el azeite de las lámparas y de otra qualquiera parte donde puede hallarlo”. En cuanto a ser el buho un pronóstico funesto, habría que recordar de paso el refrán mexicano: “Cuando el tecolote canta, el indio muere.” Covarrubias (244) cita: “... dize Ovidio, lib. 8, Metamorfosis: Ignavus buho dirum mortalibus omen”. También es de Santiago Sebastián la localización del *Salmo* 101.

Festina lente

Con este título he querido referirme al particular *tempo* simbolizado en un emblema —mejor diría, un jeroglífico— que es quizás el más enigmático del *Sueño* y también uno de los más importantes. Me refiero a *Sedendo et surgendo*, la figura de una mujer con una mano que sostiene un par de alas y otra que carga una tortuga, y con un pie levantado y otro quieto. El jeroglífico aparece en la *Hypnerotomachia*, nos dice Mario Praz (1939 31-35), y en Alciato adopta la figura de un hombre que intenta volar con una mano alada y un pie, mientras con el otro pie se sostiene y una piedra está atada a la otra mano. Uno de los más populares, es también muy acorde a la *coincidentia oppositorum* del barroco.²⁷ Por medio de él se explican muchas partes del *Sueño* que los críticos modernos —a falta de la referencia emblemática— han querido interpretar desde la filosofía de la *durée* de Henri Bergson.²⁸

Otra versión suya es la de un delfín enredado en un ancla —el 144 de Alciato, o también la rémora que rodea un flecha, el 20—.²⁹ Otra más, la de Sambuco (Praz 1989 31-35), es una efigie de la Diana de Éfeso con la rosa de la materia orgánica en una mano y un par de alas en la otra. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que en este emblema se resume el debate del alma:

²⁷ Wind menciona este principio de Bruno con relación a uno de sus emblemas: "...el *Eroici furori* de Bruno, con su dedicatoria a Sidney, jugó un papel crucial en la 'naturalización' de la coincidencia de los opuestos entre los escritores isabelinos. Bajo el encabezamiento de *maneus moveor*, el libro incluye un emblema para la coincidencia de movimiento e inmovilidad..." (226).

²⁸ Nanfito hace el intento de conciliar el poema de Sor Juana con la filosofía del siglo xx. Vale como un esfuerzo por hacer actuales las obras del pasado, pero no es de mucha ayuda como exégesis del texto.

²⁹ Dice este último, en la traducción de Pilar Pedraza: "Todos nos aconsejan obrar con prisa y con calma, no demasiado rápido ni con demasiada demora. Que te lo muestre la flecha unida a la rémora: ésta es lenta, mientras que los dardos vuelan de la mano que los arroja" (52).

... y juzgándose casi dividida
 de aquella que impedida
 siempre la tiene, corporal cadena,
 que grosera embaraza y torpe impide
 el vuelo intelectual con que ya mide
 la cantidad inmensa de la Esfera...
 (Cruz 1: 342, vv. 297-302).

Pero también podemos asegurar que se trata del *leit-motiv* del *Sueño* entero. Aparece por primera vez cuando el viento, de “torpe mensura perezosa” tiene “mayor proporción” que el canto de las aves nocturnas...

con flemático echaba movimiento,
 de tan tardo compás, tan detenido,
 que en medio se quedó tal vez dormido
 (Cruz 1: 336, vv. 62-64).

El son intercádeno de las aves nocturnas lleva también este *tempo*. Vuelve a emplearlo Sor Juana para referirse al sueño cuando los sentidos quedan “suspendidos”...

y cediendo al retrato contrario
 de la vida, que —lentamente armado—
 cobarde embiste y vence perezoso,
 con armas soñolientas...
 (Cruz 1: 339, vv. 173-176).

El *oximoron* también se ajusta a otros emblemas, como el 36 de Alciato, *Obdurandum adversus urgentia*, uno de los que aparecen en el *Túmulo* de Cervantes de Salazar, y que representa a una palmera resistiendo el peso de un hombre que la dobla para coger dátiles (Sebastián 1988 119). Del mismo modo la vida no acaba de ceder a su “retrato contrario”, y el hombre sueña, pero no muere. El alma tampoco deja de tender a la causa primera, a pesar de todas sus limitaciones. En este emblema podemos fundarnos para afirmar que el desengaño del alma no es definitivo. La idea se asocia a la de la sabiduría de la

naturaleza que todo lo equilibra, y que aparece más adelante en el emblema de la balanza.³⁰

Harpócrates

El “son intercadente de la turba temerosa”, se despliega, pues con lentitud...

su obtusa consonancia espaciada
 al sosiego inducía
 y al reposo los miembros convidaba
 —el silencio intimando a los vivientes,
 uno y otro sellando labio obscuro
 con indicante dedo,
 Harpócrates, la noche; silencioso,
 a cuyo, aunque no duro,
 si bien imperioso
 precepto todos fueron obedientes—
 (Cruz 1: 337, vv. 70-80).

Una de las partes más felices del comentario de Álvarez de Lugo es la que se refiere a estos versos del *Sueño* en que aparece Harpócrates, con la cual ya teníamos desde el siglo XVII una interpretación bastante completa de esta figura y su papel en el poema. Un acierto es sentar claramente que Harpócrates es una aposición de la noche, luego aparece como una doble metáfora:

³⁰ Tristán sintetiza: “... il n'est point besoin de choisir entre la tendance involutive vers l'unité et la tendance expansive vers la variété du grandiose 'théâtre du monde': le mieux serait sans doute de pouvoir assumer simultanément ces deux extrêmes, et d'imiter le soleil que demeure non agissant et comme retiré en lui-même malgré son intense et permanente activité (Immotum in motu), ou le compas dont une branche reste fixée au centre tandis que l'autre, dans le même temps, trace la circonférence (Circuit loco manens). Rien peut-être ne résum mieux que ces variations sur le thème classique du Festina lente l'enthousiasme à la fois inquiet et serein que caractérise l'âge d'or des devises” (57). Desde luego, pienso también en el centro y la circunferencia de Nicolás de Cusa, que forma parte del *Sueño*.

efigie de la efigie del templo de Serapis, que mudamente enseñaba a enmudecer a todos los que entraban en el templo (Sánchez Robayna 88)

El emblema del dios del silencio es, por tanto una manera de nombrar la noche silenciosa “hecha un Harpócrates”, dice el crítico más adelante. Ya César Ripa decía de Harpócrates:

Se pinta joven porque es en éstos principalmente en los que el silencio da signo de modestia y actitud virtuosa, siguiéndose con ello la costumbre de los Antiguos que representaban a Harpócrates como un joven con alas y con el rostro negro, pues el silencio, cómo dicen los Poetas, es amigo de la noche (Ripa 1: 315).³¹

Cita Álvarez de Lugo a casi tantos autores en torno a Harpócrates como el mismo Kircher en su *Oedipus Aegyptiacus* (cuyo primer tomo es una colección de panteones de las distintas culturas) (Kircher 1: 213).³² Alejandro de Alejandro, Calepino, Ovidio, Alciato, Ausonio y Tiraquelo. Kircher se refiere a Becani, Plutarco, san Epifanio, Plinio, Valerio Sorano, Ovidio, Marciano Capella y Ausonio. De los datos que ofrece Álvarez de Lugo, los más relevantes son los de *Alejandro* por Alejandro: Harpócrates es hijo prematuro de Isis y Osiris y nació sin lengua, por lo que es dios del silencio y se representa con un dedo en la boca (Sánchez Robayna 90).³³ El emblema de Alciato alude al conveniente silencio de los necios, y su significación probablemente surge del atributo de Harpócrates al que alude Plutarco.³⁴ De los autores citados por Kircher el más importante es, desde luego, Plutarco. Refiere el mismo en *Sobre Isis* y

³¹ Ripa agrega unos versos de Ariosto en que el silencio se describe con una capa negra.

³² Dedicaba bastante espacio a marcar las diferencias entre Canopis y Harpócrates, así como entre éste y Horus. Por tanto, es poco probable que Sor Juana haya pretendido identificarlo con ese dios, como propone Paz (219). En el *Neptuno alegórico*, Sor Juana habla mucho de Isis, pero nunca de Horus.

³³ El texto es *Alexandri ab Alexandro* (París: 1539). Ver n. 59, 163.

³⁴ Es el 9, (Alciato 42).

Osiris (Plutarco 108-109) la relación del dios con el solsticio de invierno, cuyos primeros brotes en la región del Nilo simbolizan el regreso de Osiris hasta el equinoccio de la primavera. Como Isis lo concibió de Osiris *post mortem*, nació “débil de piernas.” Sin embargo, dice Plutarco:

Harpócrates no debe ser considerado como un dios imperfecto y niño, ni como uno que tiene relación con los granos encerrados en vainas, sino como guía y corrector del razonamiento inmaduro, imperfecto e inarticulado sobre los dioses entre los hombres (Plutarco 111).³⁵

Este “razonamiento” imperfecto —*inarticulatae orationis*, cita Kircher— que le hace aconsejar el silencio, puede aplicarse muy bien a la “no canora” “capilla pavorosa” del *Sueño*: chirridos de murciélagos y escalofriantes gemidos de buhos y lechuzas. La palabra imperfecta, embrionaria y desarticulada —esto último en apariencia, como en el hipérbaton— es una preocupación recurrente en la poesía de Sor Juana. Por lo que a Harpócrates respecta, hay más connotaciones. Pilar Pedraza da cuenta en su sustancioso ensayo de todas las implicaciones del dios helenístico con la cultura del Renacimiento y el Barroco: Maquiavelo y Tácito, como sustrato básico. Luego la versión de los emblemistas: Vaenius (quien ilustra a Horacio), Alciato, Ripa y Valeriano. Éste último tiene varias referencias al silencio en sus *Hieroglyphica*,³⁶ además de la que dedica especialmente a Harpócrates. Continúa Pilar Pedraza con una significación secundaria surgida del emblema 37 del segundo libro de Juan de Horozco

³⁵ La disonancia es otro tópico emblemático. Pedraza (44) menciona el de la campana rajada, que sirve a Gracián para criticar a los necios.

³⁶ Sobre Harpócrates ver Valeriano (261); sobre el silencio, (219, 240 y 397). Entre los ejemplos míticos que utiliza Valeriano hay uno de Alcione —no Almone— y los peces mudos: “Et Lucianus Alcyone... muta, quae aquam incolunt. Ita Lucretius mutas eos natantes appellavit. Ex piscibus autem, uno excepto boca, cui àboando, id est, uocem emittendo nomen inditum, relique omnes dubio procul taciturni sunt” (219). Además, relaciona la mudez de los peces con la filosofía pitagórica y los arcanos del cristianismo. Es muy probable que Sor Juana se basase en esta parte de los *Hieroglyphica* para el *Sueño*.

Covarrubias: el trío Isis-Serapis-Harpócrates aludiendo al silencio sobre el propio origen cuando se ha venido a menos. Otro significado más es el que iguala a Harpócrates con el Minotauro, oculto en lo más recóndito del laberinto (Alciato 41).³⁷ Sin embargo todos los sentidos, con su diversa aplicación, apuntan al valor de la prudencia, tan caro en el Siglo de Oro como cualidad del príncipe y de todo buen cristiano. En un sentido teológico la figura de Harpócrates parece apuntar también a la idea del dios oculto de Nicolás de Cusa, sólo accesible por la vía negativa o por la *docta ignorantia*.

Edgar Wind, por su parte, relaciona a Harpócrates con los teólogos negativos del Renacimiento, seguidores de Nicolás de Cusa, y con la filosofía pitagórica (Wind 21 y 61-62). En este sentido, el silencio estaría relacionado con la ceguera sagrada que menciona Giordano Bruno en su *Eroici furori*. Sin palabras y con los ojos cerrados, sólo así se puede conocer a Dios.³⁸

Textor, en su *Officina*, alude a los discípulos de Pitágoras cuando aborda el tema “*De silentio et taciturnitate*” (Tixier

³⁷ El Minotauro del emblema 13 de Alciato tiene la parte superior humana y la parte inferior de toro, simbolizando el alma y el cuerpo o el gobierno y la milicia. Lleva una insignia con las iniciales del *Senatus Populusque Romanus*. El laberinto es también una forma de nombrar la oscura floresta donde Polifilo, en la *Hypnerotomachia*, se encuentra con la pirámide (en el *Sueño*, sólo 20 versos más abajo, Sor Juana habla de los oscuros e incógnitos senos de los montes que Álvarez de Lugo compara con la gruta del Sueño en Ovidio). En *Amor es más laberinto*, Sor Juana aborda este mito.

³⁸ El ciego por la novena causa, dice Bruno II: IV 214: “...es ciego por desconfianza de sí o pobreza de espíritu, administradas y motivadas por un gran amor, pues teme con la osadía ofender. De ahí que diga el *Cantar*: ‘Averte oculos tuos a me, quia ipsi me avolare fecere’ [*Hebreos* 4, 12. Traduce González Prada: ‘Aparta de mí tus ojos, porque ellos me hicieron volar’]. Y así, reprime a sus ojos de ver aquello que mayormente desearía y gozaría de ver, como refrena su lengua para no hablar con quien mayormente anhelaría hablar, temiendo envilecerse por algún defecto en la mirada o la palabra, o caer en desgracia de cualquier otro modo. Y esto suele proceder de la aprehensión de la excelencia del objeto por encima de la potencia de sus facultades, de suerte que dicen los más profundos y divinos teólogos que más se honra y ama a Dios, mediante el silencio que a través de la palabra, y que más se ve con el cerrar los ojos, a las especies representadas que con abrirlos, he aquí por qué tan célebre es la teología negativa de Pitágoras y Dionisio, por encima de la demostrativa de Aristóteles y los escolásticos doctores”.

615). En su *Dictionarium...*, Calepino afirma que Harpócrates fue un filósofo griego (472), y esta versión la adopta Diego López al comentar el emblema de Alciato (Pedraza 38).

César Ripa incluye en su *Iconología* las diversas representaciones del silencio: como Angerona, una doncella con la boca amordazada (remite a Macrobio); como un hombre desnudo con un gorro y una piel de lobo sobre el cuerpo lleno de orejas y ojos (según Apuleyo); como el joven con el índice en la boca; como un hombre viejo con un ganso que lleva una piedra en el pico o como un muchacho con alas negras y sentado (Ripa 114-116). Profusas son sus representaciones emblemáticas y, en la pintura, Julián Gallego menciona al niño que aparece con la misma actitud del dios en el retrato de Mañana por Valdés Leal (Gallego 84, 249).

Santiago Sebastián lo encuentra en el claustro del convento de san Francisco de san Salvador de Bahía, en Brasil, cuyo programa iconográfico en azulejos, basado en Vaenius, data del siglo XVIII. El silencio, explica Sebastián, “es una virtud monástica” (1990 256).

Harpócrates —la noche— recibe las reverberaciones de la sombra piramidal y de las aves nocturnas en la silva de Sor Juana. Es la noche y es severo maestro de capilla, como lo fue Sor Juana. Responde, asimismo, al *tempo* impuesto por el emblema difusamente aludido de *sedendo et surgendo* o *festina lente*. Su llamado al silencio se equipara también a la ceguera inducida por la contemplación del Sol, que sucederá más adelante. Su relación con el secreto o “consilio” nos prepara también para la revelación del mundo interno, el cual pronto se desplegará frente al ojo de la imaginación como una representación de teatro. Tal parece que Sor Juana va trabando en sutil concierto las significaciones de sus figuras, cuya aparición —al marcar tonos y temas— nos lleva por los derroteros de un peregrinaje.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALCIATO. *Emblemas*. Arte y Estética, 2. Ed. Santiago Sebastián, Pról. Aurora Egido y Trad. Pilar Pedraza. Madrid: Akal, 1985.

- BIEDERMANN, HANS. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- BRUNO, GIORDANO. *Los heroicos furoros*. Metrópolis. Introd., trad. y notas Ma. Rosario González Prada. Madrid: Tecnos, 1987.
- CALEPINUS, AMBROSIVS. *Dictionarium decem linguarum*. Lvgydvni: 1586.
- CALVESI, MAURIZIO. *Il sogno di Polifilo prenestino*. Roma: Officina Edizioni, cop. 1980.
- CARULLO, SYLVIA G. "El autorretrato en Sor Juana". *Hispanic Journal* II. 2 (1990): 91-105.
- . "El autorretrato en Sor Juana". *Texto Crítico* 14.39 (1988): 98-109.
- CIOCCHINI, HÉCTOR. *Góngora y la tradición de los emblemas*. Cuadernos del Sur. Bahía Blanca, Argentina: Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, 1960.
- CLAMURRO, WILLIAM H. "SJIC reads her portrait". *Revista de Estudios Hispánicos* XX.1 (1986): 27-43.
- COMTE, NATAL. *Mythologiae sive explicationis fabularum*. Lvgydvni: Samvelem Crispinum, s.a. [1551].
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. *Emblemas morales*. Ed. e introd. Carmen Bravo Villasante. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978, ed. facs. de la de 1610.
- . *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner, 1979.
- CRUZ, JUANA INÉS DE LA. *Obras completas*. Vols. I-III: Ed., pról. y notas Alfonso Méndez Plancarte. Vol. IV: Pról. y notas Alberto G. Salceda. México: FCE, Reimp. 1976.
- FICINO, MARSILIO. *Théologie platonicienne*. Ed. crítica bilingüe y trad. Raymond Marcel. París: Societé D'Édition "Les Belles Lettres", 1964.
- GALLEGO, JULIÁN. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- GARCÍA MAHIQUES, RAFAEL. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Emblemática, II. Pról. Santiago Sebastián. Madrid: Tuero, 1988.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, JESÚS MARÍA. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Emblemática, I. Pról. Santiago Sebastián. Madrid: Tuero, 1987.
- HEBREO, LEÓN. *Diálogos de amor*. Trad. Garcilaso de la Vega, el Inca. Sepan cuantos 484. México: Porrúa, 1985.
- HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Ed. Jesús María González de Zárate. Madrid: Akal, 1991.
- IOANNIS PICO MIRANDULAE. *Heptaplum*. Basilea: Henricpetrina, 1572.
- ISIDORO DE SEVILLA, SAN. *Etimologías*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid: Editorial Católica, 1951.

- KIRCHER, ATHANASIVS. *Oedipus Aegyptiacus*. Roma: Vitalis Macardi, 1652.
- KLEIN, ROBERT. *La forma y lo inteligible*. Trad. Inés Ortega Klein. Madrid: Taurus, 1980.
- LEE, RENSSLAER W. *Ut pictura poesis. Le teoría humanista de la pintura*. Ensayos Arte Cátedra. Trad. Consuelo Luca de Tena. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- LICIANI, FREDERICK. "Anamorphosis in a sonnet by SJIC". *Discurso Literario* 5.2 (1988): 423-432.
- MAZA, FRANCISCO DE LA. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. Estudios y Fuentes del Arte en México, xxiv. México: UNAM, 1968.
- NANFITO, JACQUELINE. "El Sueño: The baroque imagination and the dreamscape". *MLA* 106 (1991): 423-431.
- NICOLÁS DE CUSA. *El juego de las esferas*. Mathema. Introd., trad. y notas J. Rafael Martínez E. México: UNAM, 1994.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, FRANCISCO. *Idea de el buen pastor, por los doctores representada en empresas sacras*. Valencia: Lorenzo Mesnier, 1689.
- PACHECO, FRANCISCO. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid: Imprenta Manuel Galiano, 1866.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. Lengua y Estudios Literarios. México: FCE, 1984.
- PAZ, OCTAVIO. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Lengua y Estudios Literarios. México: FCE, 2a. ed., 1983.
- PEDRAZA, PILAR. "El silencio del príncipe". *Goya. Revista de arte* 187-188 (1985): 37-46.
- PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres*. Ed. Manuela García Valdés. Madrid: Akal, 1987.
- PRAZ, MARIO. *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Trad. José María Parreño. Madrid: Siruela, 1989.
- *Studi sul concettismo*. Florencia: Sansoni-Editore, 1946.
- PUCCINI, DARIO. "L'immaginazione iconica nella poesia di SJIC". *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*. Ed. Giovanna Calabro. Nápoles: Guida Editori, 1987.
- RIPA, CÉSAR. *Iconología*. Trad. del italiano, Juan Barja Yago Barja. Trad. del latín y griego, Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Pról. de Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 1987.
- SAAVEDRA Y FAJARDO, DIEGO DE. *Idea de un príncipe político christiano*. Valencia: Salvador Fauli, 1786.
- SABAT DE RIVERS, GEORGINA. *El "Sueño" de SJIC: tradiciones literarias y originalidad*. Londres: Tamesis Books Limited, 1977.

- “Sor Juana: diálogo de retratos”. *Revista Iberoamericana* 48.120-121 (1982): 703-713.
- “Sor Juana y sus retratos poéticos”. *Revista Chilena de Literatura* 23 (1984): 39-52.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS. *Para leer “Primero sueño”, de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tierra Firme. México: FCE, 1991.
- SÁNCHEZ PÉREZ, AQUILINO. *La literatura emblemática española. (Siglos XVI y XVII)*. Temas, 11. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1977.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, S.A., 1990.
- “El empleo y actualización de los modelos europeos en México y América Latina o La emblemática en México”. *Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina*. Estudios de Arte y Estética, 28: 111-128. X Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas. México: UNAM, 1988.
- *El fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido de El bestiario toscano*. Madrid: Ediciones Tuero, 1986.
- “Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica”. *Goya. Revista de Arte*. 188-198 (1985): 2-7.
- SELIG, KARL-LUDWIG. “Algunos aspectos de la tradición emblemática en la literatura colonial”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970: 831-837.
- SOCRATE, MARIO. “Borrón e pittura ‘di macchia’ nella cultura letteraria del siglo de oro”. *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma: Società Filologica Romana, 1966: 25-70.
- TITELMANS, FRANCISCO. *De rerum naturalium consideratione*. Colonia: Melchioris Nouessiani, 1544.
- TIXIER, JEAN. *Officina...* Basilea: Ludovici Regis, 1617.
- TRISTAN, MARIE-F. “L’art des devises au XVIIe. siècle en Italie: une théorie du symbole”. *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*. Paris: Jean Touzot, 1981.
- VALERIANO BOLZANI, GIOVANNI PIERIO. *Hieroglyphica, sive, De sacris aegyptiorum literis commentarii*. Basilea: s.e., 1556.
- VINCI, LEONARDO DA. *Tratado de pintura*. Introd., trad, y notas Ángel González García. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- WIND, EDGAR. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Biblioteca de las Historias, Serie Iconológica, 1. Barcelona: Barral Editores, 1972.