



**Rocío Olivares Zorrilla**

## **El enigma emblemático del «Primero sueño», de Sor Juana Inés de la Cruz**

Podemos afirmar que en las tres partes de la antigua retórica se originan, de la teoría literaria moderna, el estudio de la imaginación (correspondiente a la inventio), el de la estructura (a la dispositio) y el del estilo (a la elocutio). El género de la silva en el ámbito hispánico atraviesa por estos territorios conformándose poco a poco a partir de la canción, el madrigal y la estancia desde fines del siglo XVI. A lo largo de este trayecto, la silva estuvo ausente de los tratados de retórica, no siendo sino hasta fines del siglo XVII, como nos advierte José Manuel Rico García<sup>1</sup>, en la *Rythmica* de Juan Caramuel, de 1665, cuando se la menciona por primera vez. Esto nos pone ante el hecho de que la silva fue en España un género que se crió hasta cierto punto empíricamente, difundida sólo a través de la lectura directa entre poetas. La silva latina de Estacio sólo inspiró a contados poetas, como Quevedo, siendo más la oda y la epístola moral los sustratos de la silva española ya con su metro característico, luego imitado por los italianos. Así ubicada, la silva fue espacio de ruptura e innovación con respecto a los géneros conocidos. De hecho, estudiosos de este género, como Begoña López Bueno<sup>2</sup>, la consideran atalaya metapoética o taller de reflexión en torno a sí misma como forma poética. Esta consideración de la silva será el punto de partida del presente trabajo. Para empezar, Juan Montero y Pedro Ruiz<sup>3</sup> nos describen, por su parte, la evolución del género desde la silva/selva en octavas. En este punto de partida del género, se retoma de la silva latina su tendencia a la ekphrasis de los ciclos naturales, como las cuatro estaciones o la noche y el día. La silva/idilio, se centra en un

pastor entablando un diálogo con la naturaleza, varios ejemplos los tenemos en Quevedo<sup>4</sup>. La silva/salmo, por su parte, recupera de la retórica eclesiástica la integración de los Salmos en el discurso, los cuales se traducían y adaptaban de manera parafrásica, modificando los esquemas métricos. Quevedo participa también de este tipo de silva<sup>5</sup>, que se apoya en todo un aparato de ejemplos extraídos de la Biblia y de la historia misma. En esta silva/salmo el mundo de la naturaleza suele ser objeto de atención poética más allá de la mera interlocución de la silva/idilio, y entronca así con la tradición bíblica y románica del libro de la naturaleza<sup>6</sup>. La silva/oda fusiona la filosofía moral con la filosofía natural, y la silva llamada por los autores meta-artística es la que se desenvuelve ampliamente a partir de Rioja y Góngora<sup>7</sup>, entre otros, hasta culminar con la silva/soledad, propiamente: poema extenso y descriptivo, a veces dividido en partes, enfocado a la naturaleza o al arte, sin receptor preciso y obediente a la estilística culterana<sup>8</sup>. La silva meta-artística, llamada así por hacer preocupación suya ya sea el poema mismo o las relaciones entre arte y naturaleza, conlleva una tendencia clara a la asociación con otros géneros, tendencia que flexibilizó su andadura hasta convertirla en un verdadero vehículo o cauce, mera modalidad de escritura<sup>9</sup>, nos dicen los autores, por la que viajará gran diversidad de géneros y motivos.

Es en el ámbito virtual de la dispositio donde tiene lugar una serie de operaciones sintagmáticas cuya finalidad es alimentar el cauce de la silva, -en este caso, el Primero sueño-, de los temas que la inventio selecciona para darle cuerpo a un programa poético. La forma piramidal es la estructura elegida por Sor Juana no sólo para emblematicar el vuelo del alma, sino para hacer una reflexión sobre el poema mismo, haciéndolo inteligible como forma capaz de organizar los tres elementos de Dios, el hombre y la naturaleza. Por otra parte, las operaciones mismas entre la imaginación y la capacidad formativa, la inventio y la dispositio, son objeto también de reflexión poética, y los vaivenes de imágenes, figuras y proyecciones luminosas y oscuras que campean sobre el plano elocutivo, aluden, ciertamente a las operaciones retóricas que intervienen en la creación poética. La inteligibilidad de la pirámide es, sin embargo, no recta, sino elíptica. La forma piramidal sólo se verá explicada a través de la silva entera. Su oscuridad semántica es la del enigma, que ya San Isidoro define, inspirado en Quintiliano, como «expresión oscura y difícil de comprender, a no ser explicada...»<sup>10</sup>, añadiendo además esta observación: «Entre alegoría y enigma, la diferencia se basa en que la fuerza de la alegoría es doble, pues bajo la expresión real de una cosa indica además, figuradamente, otra; en cambio el enigma solamente ofrece un sentido oscuro, apenas esclarecido por unas imágenes». En esta definición de San Isidoro, desde mi punto de vista, el enigma es considerado un símbolo de carácter apofásico, esto es, negativo, sólo aclarado por la interpretación de ciertas imágenes que lo conforman, interpretación que tiene lugar fuera del enigma como representación. Por su parte, el preceptista español Carrillo Sotomayor, en su Libro de la erudición poética, de 1611, se refiere a la oscuridad poética por medio del enigma horaciano, es decir, «una figura monstruosa compuesta de órganos de distintos animales»<sup>11</sup>. San Isidoro ejemplifica el enigma con la imagen del león de cuya boca sale un

panal de miel, de Jueces 14.14. Si nosotros la interpretamos, es de manera yuxtapuesta a dicha imagen, como se da propiamente la exégesis. Por otro lado, la alegoría se presenta en San Isidoro como una organización que parte de lo real en segundo grado. Es decir, lo real es fundamento de una cosa, la cual es fundamento de la alegoría. Los preceptistas españoles del siglo XVII, quiero referirme concretamente al caso de Cascales, cuyas Tablas poéticas son de 1617, hacen objeto de su interés precisamente este alejamiento que el texto poético tiene respecto al referente. Cascales considera sobre la fábula, que la fuerza de la verosimilitud reside en que lo verosímil es lo verdadero. Pero niega que lo verdadero sea necesariamente lo sucedido, pues lo verosímil «debaxo del argumento fingido nos pone un espejo, una imagen de la realidad»<sup>12</sup>. Lo verosímil viene a ser resultado de una refracción de lo real en su imagen especular. Entonces, desde mi punto de vista, en la poesía barroca la alegoría es una reelaboración sintética a partir de un conjunto conceptual o metafórico. Aquí habríamos de entender la alegoría en dos sentidos, uno simple y otro complejo. En un primer nivel, la alegoría sería, por ejemplo, la representación concreta de un valor abstracto, tal como son los personajes que suelen poblar los autos sacramentales. Pero pensemos en El Divino Narciso, que se vale de estas alegorías simples (Narciso, Eco, la Naturaleza Humana), para tejer una alegoría totalizadora en otro nivel. La primera connotación de alegoría, meramente sustitutiva o representativa, es la que consideran Dante y todos sus seguidores en el Renacimiento, pues ellos emplean el término anagogía para referirse a la significación que alcanza lo sublime. Juan Pérez de Moya dice: «...anogoge se deriva de Ana, que quiere decir hacia arriba, y goge, guía, que quiere decir guiar hacia arriba, a cosas altas de Dios»<sup>13</sup>. Pérez de Moya parece aludir, incluso, a la madre de María al poner Ana con mayúscula. Sin embargo, el término anagogía se ha ido asimilando a una segunda acepción más compleja de alegoría. En un sentido ulterior, la alegoría, al no partir directamente del referente, sino del lenguaje, nos lleva al plano metalingüístico. La alegoría en este sentido parte de conjuntos metafóricos o conceptuales, incluso de alegorías en el sentido simple, para constituir otro plano de significación. La similitud con la anagogía consiste en su reelaboración semántica; su diferencia, que no necesariamente debe referirse siempre a asuntos divinos, aunque era un presupuesto hacerlo. Sobre la anagogía, Helena Beristáin<sup>14</sup> recoge la opinión de Rastier de que es la conjunción de isotopías en lo poético y en lo místico: «...sugiere una isotopía jerárquicamente superior en la que otras isotopías se confunden». El concepto de isotopía nos viene a ayudar para describir el proceso a través del cual se accede a otro sentido más allá del inmediato. Usaré, pues, el término alegoría como síntesis de metáforas y conceptos isotópicos. La forma piramidal del poema de Sor Juana nos plantea así la doble condición de enigma y alegoría en esta relación asociativa que tienen los términos en San Isidoro. Enigma, porque el sentido de su imagen comprensiva, insuficiente y suficiente a la vez, ha de ser desplegada por el poema; alegoría, porque concentra en su figura una interpretación del mundo entendido como conjunto de imágenes que oscilan entre el orden y el desorden, conjunto que, en otra ocasión<sup>15</sup>, he enumerado tentativamente en correspondencia con sendos emblemas y empresas tanto hispánicos como

itálicos. Fundamentalmente me refiero a las diversas imágenes nocturnas del principio del poema, la imagen del tempo poético (*festina lente*), Harpócrates, la noche, y su sentido pitagórico, el consilio de los animales diurnos en sueño, los emblemas predilectos de la orden jesuita organizados en el cuerpo humano (balanza, reloj y espejo), la oficina del estómago, la dialéctica entre luz y oscuridad, la nave en el mar proceloso, la cadena del ser, Hércules y Faetón y el Sol. Entre todas ellas se encuentra la pirámide misma, primero la oscura de la noche, luego como la más elevada de la creación, esto es, la del intelecto, luego duplicada en las pirámides de Egipto, trasunto de la intelectual, y al final, como la pirámide de la luz judiciosa del Sol.

Falta todavía referir toda esta terminología al terreno de la emblemática. En efecto, los emblemistas suelen valerse del término *enigma* sobre todo para aquellas representaciones emblemáticas en que la *res picta* oculta un significado que no termina de dar el mote o *res significans*, y viceversa; es decir, la *divisa*, propiamente. La empresa o *divisa*, según Yves Giraud<sup>16</sup>, depende de un programa que se ubica más allá de lo connotado por la conjunción imagen/palabra, y que sólo aparece parcialmente en ellas. Al ocultarse se ha de buscar el significado en su relación con un código determinado o con otras divisas, como sucede cuando aprendemos una lengua extranjera. Este desciframiento obligado es propio de su carácter enigmático. A diferencia de la empresa o *divisa*, el emblema es autosuficiente, didáctico; la comprensión de su sentido no presenta dificultad. En el *Primero sueño*, Sor Juana se vale tanto de empresas como de emblemas de las tradiciones italiana y española para construir el poema. A esta diversidad de fuentes se añade la confusión de términos que en su tiempo es común entre escritores y poetas, quienes no distinguían en el uso corriente del lenguaje empresa de emblema o de jeroglífico. Es más, parece ser especialmente favorecido el término jeroglífico no en su verdadero sentido (el cual Sor Juana sí le da correctamente cuando habla del círculo en el Neptuno alegórico), sino entendiéndolo como emblema o como empresa. No obstante, el jeroglífico, precisamente por inspirarse en la escritura egipcia, es una imagen cuyo correspondiente significado está en la mente del lector, no en su presentación material. Por tanto es pertinente aclarar que Sor Juana y sus contemporáneos no usaban los términos como lo hacemos hoy en día. Atendiendo a sus características, la empresa o *divisa* se compone de imagen y palabra que comportan un significado parcial, no complementario, sino elíptico<sup>17</sup>. El emblema se compone de imagen y palabra que coinciden en su significado y que son complementarios. El jeroglífico es mera imagen cuyo significado se inscribe en un discurso que está fuera de la representación concreta. Todas estas representaciones, sin embargo, pueden tener un carácter alegórico, sobre todo la *divisa* o empresa, pues el programa global en el que se inserta es una reelaboración que parte de un conjunto de empresas. En el *Primero sueño*, la alegoría de la pirámide comprende en sí los tres sentidos: anagógico, relativo a Dios, el ápice; moral, relativo al hombre, el cuerpo vertical, y literal, relativo a la naturaleza, la base horizontal. La forma poética de la silva ha engarzado para culminar con esta alegoría todo un aparato emblemático que se despliega a su largo y que no sólo adorna el poema, sino que se convierte en un verdadero sistema

de memoria, un repertorio que la inventio ha provisto para su organización sintagmática. Este es el desempeño de la imaginación en el poema: emblematizada tanto en el espejo como en la linterna mágica, la imaginación, por su poder formativo, es el pivote en el que se apoya la autorreferencia poética. Suscrita al plano de lo humano, obra de tal modo que en su espacio virtual ya no es el significado el que determina la imagen, sino que ahí *res picta* y *res significans* se aluden mutuamente. Es de notar la profusión de pirámides en el poema de Sor Juana, independientemente de la figura alegórica de las pirámides superpuestas, derivada de la prosa mística de Cusa<sup>18</sup> y de la teoría de la perspectiva en los pintores del Renacimiento<sup>19</sup>. Resulta sensible para el lector, sea de manera consciente o subliminal, que la iteración de esta forma geométrica la señala como clave del poema, y que su facultad formativa como imagen autorreferente transmigra del significado a la forma poética, es decir, de ser motivo temático a ser factor estructurante. En efecto, justo al principio está la cúspide de la pirámide de sombra de la noche y justo al final la figura del Sol iluminando la Tierra en el día. En el centro exacto de la silva, en los versos 482 a 487, Sor Juana alude a «la máquina voluble de la Esfera» como objeto de contemplación del alma, lo que vendría a ser el punto de intersección de ambas pirámides superpuestas. En diversas partes del poema se encuentran las demás menciones piramidales, ya sea en relación con el vuelo del águila, o con el monte de la mente, o con las pirámides egipcias, o con la pirámide del desierto que no proyecta sombra al mediodía. La silva se ha convertido así, no sólo en el cauce de una sucesión intencionada de figuras y metáforas, sino un verdadero artefacto formado y formante. No deja de haber un sentido adánico en este concepto del poema: la trascendencia humana que la pirámide alegoriza y señala con su punta es a la vez el intento de recuperación de la blancura inocente previa a la creación, a la forma, ese estado divino, primordial y primigenio del hombre en el Paraíso, imagen y semejanza de Dios. En el Primero sueño Sor Juana moldea el poema como Dios a Adán. Desde esta perspectiva la interrelación entre el Primero sueño y El Divino Narciso se hace evidente, pues es el amor a la forma de la Naturaleza Humana lo que mueve a Narciso a proyectarse fuera de sí y, a la vez, igual a sí. También es de particular interés el modo como la sucesión de figuras emblemáticas son acomodadas al discurso de la silva del Primero sueño, algo que ya ha sido observado respecto a las Soledades<sup>20</sup>. Pero no parece haber sido contextualizado este señalamiento en la tradición poética del Renacimiento. En efecto, el collar de emblemas ya lo tenemos en la poesía visionaria petrarquista, en italiano «*struttura a collana di medaglioni*». Para el petrarquismo del barroco, el modelo se encuentra en la canzone 323 de Petrarca, en la cual el poeta acerca su práctica poética a la del grabador, dando unidad a las imágenes diversas, expresadas en cada estrofa como si se tratase del encadenamiento de sendos medallones o emblemas. Según nos explica Julia Conaway Bondanella en su estudio sobre la poesía visionaria de Petrarca<sup>21</sup>, el estilo pictórico y analógico propio del poeta, cuyas fantasmagorías prefiguran la poesía sobre el sueño o los sueños, lo conduce a igualar sus metáforas con los grabados, motivado también por el decoro horaciano y haciendo de lo inteligible algo visible. Mario Praz ha llamado a esta composición de Petrarca verdadera ekphrasis,

afirmando que cada una de las seis partes «...sólo necesita un dibujo para ser propiamente un emblema»<sup>22</sup>. En este antecedente podemos ver de igual modo cómo la memoria, en su función de inventio, ha provisto al poeta de diversos materiales estructurados y estructurantes de sentido, un sentido único, unitario, lo que constituye una de las grandes aportaciones del arte renacentista, desde la organización del espacio pictórico hasta el nacimiento de la novela moderna en los relatos encadenados del Decamerón. Es el programa del poema, entonces, y no la naturaleza significativa de esos emblemas, lo determinante en la asociación genérica entre poema e imágenes. Los temas pueden existir en varios géneros, pero el programa poético articula el significado simbólico de los temas elegidos con las formas tanto estructurales como elocutivas que ofrece el poema. Para describir más puntualmente el proceso de adaptación del género emblemático al género de la silva, es conveniente volver a Baltasar Gracián, quien en *Agudeza y arte de ingenio* dedica un discurso entero, el LIV, a la acolutia («simetría en la construcción de palabras o frases»<sup>23</sup>). La describe así:

Lo más arduo y primoroso destos compuestos de ingenio falta por comprender, que es la unión entre los asuntos y conceptos parciales. El arte de hallarla sería superlativo primor de la sutileza. Esta conexión es constante que ha de ser mortal y artificiosa, así como todo el compuesto lo es. En los discursos metafóricos es aun más fácil, pues consiste en ir acomodando las partes, propiedades y circunstancias del término con las del sujeto traslatos, y cuanto más ajustada es la correspondencia campea más el discurso<sup>24</sup>.

Poco antes, en el discurso LI, *De la composición de la agudeza en común*, ha tocado el tema de la correspondencia de una agudeza con otra, que dobla la virtud de la variedad «ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones»<sup>25</sup>. A estas uniones las llama delicadeza. Para lograrla: «No basta la unión del texto para que hagan compuestos asuntos; es menester que digan alguna correlación entre sí y se encadenen en alguna circunstancia o predicado universal a todos ellos»<sup>26</sup>. Más adelante dice de la palabra del Evangelio en los discursos: «De ordinario se va cortando a los principios del discurso y al fin se ata»<sup>27</sup>, manteniendo al auditorio en suspenso y «...aguardando en que ha de venir a parar». Como erudición noticiosa, afirma de este arte de la citación: «Hácese, pues, el careo [entre los dos términos], búscase alguna correlación o consonancia entre las circunstancias o adyacentes de entrambos términos, como son causas, efectos, propiedades, contingencias y todos los demás adherentes, y en descubriéndola, sirve de fundamento y de razón para la aplicación de aquel término con el sujeto»<sup>28</sup>.

Careo, llama pues, Gracián, a un cotejo de propiedades y circunstancias entre uno y otro asunto. Gracián no lo describe, pero pienso que dicho cotejo, una vez realizado y cortados los asuntos para atarlos, como dice Gracián, se traduce a su vez en las figuras y tropos más adecuados poéticamente<sup>29</sup>. En primer lugar, debe recurrirse a las diversas formas de

la amplificatio, como el circunloquio, la comparación o la descripción; también se ha de pensar en los adornos del estilo, siendo de especial importancia los difíciles, por elevar el estilo para los temas sublimes, como la paráfrasis o la alegoría. Entre los adornos fáciles, basados en la naturaleza de las palabras, destacan las figuras del pensamiento, como la descripción pragmatographica, que pinta el objeto energéticamente y con vivos colores; la expolición, que se vale de diversas figuras que reiteran un mismo punto (esta es la función básica de los emblemas fuera del discurso poético); el ejemplo o paradigma, que ensancha el punto presentado, y la imagen o icono, basada en la semejanza.

Por otro lado y en un sentido totalizador, para interpretar esta silva tenemos que detectar las isotopías que van entretejiendo las figuras emblemáticas entre sí y con el cauce discursivo del poema. Es a través de este proceso como alcanzamos la alegoría global del Primero sueño. Para ello debemos percatarnos de que hay varios sentidos implicados en cada emblema desde su propio origen. Alciato, por ejemplo, describe al murciélago a través de una lista de significados. ¿Cuál escoger? Aquél que reitera otros significados presentes en el texto. Así, la connotación coincidente de las aves nocturnas, con el murciélago, es la de la vigilancia nocturna. Es notable que ningún emblemista se refiere al sentido mitológico de la lechuza, del murciélago o del búho; en cambio las tres son aves despiertas en la noche, y se equilibran con el alma despierta en el día al final del poema. Esta isotopía se relaciona con la del consilio -consejo o secreto-, presente en Harpócrates (cuyas inarticulatae orationes, según Kircher y Plutarco, lo convierten en reflejo del poema culterano y de la palabra enigmática); y en los animales diurnos, símbolo de los sentidos y obedientes al precepto o consejo, consilio, del sueño. Así nos vamos percatando de que Sor Juana favorece el sentido anagógico por encima del moral de los emblemas y empresas. Cuando llegamos a los rayos luminosos que deslumbran al alma, su enlace con la tradición mística eleva el Primero sueño a grandes alturas, propiamente anagógicas<sup>30</sup>. Podríamos continuar con todo el poema, pero estaría repitiendo lo que ya publiqué en otros lados<sup>31</sup>. Valga por ahora subrayar que en la adaptación de los emblemas al discurso poético, al preferir isotópicamente unos semas sobre otros, los demás tienden a desaparecer, dándole unidad al discurso poético. Igualmente, que muchas adaptaciones no tienen una sino dos o más fuentes emblemáticas, como sucede con la científica oficina del estómago, proveniente de Horapolo y de Valeriano, o la pirámide misma, que podemos rastrear en muchos emblemistas. Para concluir, sólo quisiera apuntar cómo Sor Juana entronca con la corriente emblemática jesuítica. El carácter místico de numerosos símbolos y alusiones del Primero sueño están claramente emparentados con un libro de emblemas que Santiago Sebastián<sup>32</sup> califica del más leído de la Contrarreforma: el *Pia desideria*, de Hermann Hugo. Traducido por Pedro de Salas en Valladolid, de 1638 a 1648, con el título de *Afectos divinos con emblemas sagrados*, se divide en tres partes correspondientes a los tres periodos de la vida mística. Entre los emblemas encontramos el farol del intelecto agente; la conciencia de las propias limitaciones simbolizadas aquí por lágrimas en un aguamanil; el alma peregrina atada con una cuerda al cielo; los ojos tapados al alma por el Amor Divino para que no se

envanezca; las olas del mar que arrastran al alma, salvándola el Amor Divino; el alma llena de esperanza, con el áncora y el Amor Divino a cuestas, y el alma deseando volar al Amor Divino, pero encadenada a la esfera del mundo. La Compañía favoreció, desde sus inicios, la educación a través de los emblemas. Más aún, gustaba de representar emblemáticamente el propio proceso pedagógico, y estimulaba a los estudiantes a representarlo simbólicamente. La cantidad de ediciones jesuitas de emblemas se estima en unas mil setecientas. Hay todo un mundo emblemático por explorar todavía en relación no sólo con el Primero sueño y con la obra de Sor Juana, sino con los demás representantes de nuestro legado literario novohispano.

#### Bibliohemerografía citada

- Bondanella, Julia Conaway. *Petrarch's Visions and their Renaissance Analogues*, Madrid: Studia Humanitatis, 1978.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 2ª. ed., México: Porrúa, 1988.
- Ciocchini, Héctor. *Góngora y la tradición de los emblemas*. Bahía Blanca, Argentina, Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, 1960 (Cuadernos del Sur).
- Goeffrey of Vinsauf. *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi (Instruction in the Method and Art of Speaking and Versifying)*. Trad. de Roger P. Parr. Milwaukee: Marquette University Press, 1968.
- Giraud, Yves. «Propositions», en *L'embème à la Renaissance*, Actes de la Journée d'Études du 10 Mai, 1980, Société d'Édition de l'Enseignement Supérieur, © 1982: 7-59.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969.
- López Bueno, Begoña. «De la historia externa de este volumen a la historia interna de la silva». Presentación de *La silva*. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 26-29 de noviembre de 1990), Ed. de Beatriz López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1991: 5-15.
- Isidoro de Sevilla, San. *Etimologías*. 2 vols. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel Marca Casquero. Introd. general por Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez. «La silva entre el metro y el género», en *La silva...*: 19-56.
- Olivares Zorrilla, Rocío. «El Sueño y la emblemática», en *Literatura Mexicana*, 6, 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995: 367-398.
- . «Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor



Juana», en Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica, Ed. de José Pascual Buxó, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998 (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 11): 179-211.

Perelmuter, Rosa. Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el «Primero sueño», México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982.

Pérez de Moya, Juan. Filosofía secreta. Ed. de Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995 (Letras Hispánicas).

Rico García, José Manuel y Alejandro Gómez Camacho. «La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en La silva...: 87-111.

Romera-Navarro, M. La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix. Madrid: Yunque, 1935.

Sebastián, Santiago. «Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica», en Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994: 56-82.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)