



## *Soledad» de Góngora y «Sueño» de Sor Juana<sup>1</sup>*

Elías L. Rivers

—69→

Dedicado al Prof. Mario Di Pinto en su jubilación de la docencia

En el año 1692 se publicó en Sevilla la primera edición del poema predilecto de la gran poeta y monja de México, y en esta edición el poema lleva el siguiente epígrafe: «Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora». No sabemos con certeza quién escribió este epígrafe, pero podemos suponer que representa cierta autoridad, cierto conocimiento del sentido de este poema, así como en el caso de los muchos otros epígrafes aclaratorios que llevan otros poemas de Sor Juana. En este caso *Primero Sueño* parece ser una alusión a la *Primera Soledad* de Góngora, a quien Sor Juana imitaba, y de muchas maneras, según afirma el mismo epígrafe. El padre Diego Calleja fue quien primero comentó agudamente esta imitación en su aprobación del tercer tomo de Sor Juana, la *Fama y obras póstumas* de 1700 (sigo, retocando la puntuación, el texto transcrito por Alfonso Méndez Plancarte, pp. XIV-XV):



En este *Sueño* se suponen sabidas cuantas materias en los libros *De anima* se establecen, muchas de las que tratan los mitológicos, los físicos (aun en cuanto médicos), las historias profanas y naturales, y otras no vulgares erudiciones. El metro es de silva, suelta de tasar los consonantes a cierto número de versos, como el que arbitró el príncipe numen de don Luis de Góngora en sus *Soledades*; a cuya imitación, sin duda, se animó en este *Sueño* la madre Juana, y si no tan sublime, ninguno que la entienda bien negará que vuelan ambos por una esfera misma...

En un estudio publicado en 1939, la erudita norteamericana Eunice Joiner Gates señala más de 50 pasajes en el *Sueño* que son ecos textuales de Góngora. Y Alfonso Méndez Plancarte, quien hizo en 1951 la primera buena edición moderna del *Sueño*, en su capitulillo V titulado «Sello latinizante y gongorino» (pp. XXXV-XLVI) y en sus nutridas «Notas ilustrativas» (pp. 75-104), nos instruye detalladamente sobre el vocabulario cultísimo, el hipérbaton y otros «ambages» sintácticos que comparte Sor Juana con Góngora, además de los numerosos ecos textuales que reverberan entre los dos poetas. Piénsese, por ejemplo, en las sombras de la noche que se describen en la primera frase del *Sueño*, la cual es tan impresionante, tan densamente poética, como la primera frase de la primera *Soledad*:

Piramidal, funesta, de la tierra  
nacida sombra al cielo encaminaba  
de vanos obeliscos punta altiva,  
escalar pretendiendo las estrellas  
[...]

Si en la segunda mitad del siglo XVII casi todos los poetas de lengua española imitaban el estilo culterano y los complicados juegos conceptistas de Góngora, ninguno llegó a la rica sugestividad gongorina del *Sueño* de Sor Juana. Lo que quisiéramos

demostrar en este ensayo es que entre nuestros dos poemas hay una relación más — 70→ profunda y más específica que la del estilo general de la época, y que al mismo tiempo hay diferencias fundamentales.

Tanto Diego Calleja como Alfonso Méndez Plancarte mencionan, además de las materias tratadas y el estilo usado, la silva métrica que tan evidentemente se utiliza en ambos poemas. El estudio riguroso de la silva métrica y de la silva estaciana se inauguró con un artículo escrito por el gran erudito y crítico literario Eugenio Asensio, quien lo publicó en el año 1983 con el título de «Un Quevedo incógnito: las "silvas"»; este artículo es el punto de partida de varios trabajos sobre la silva no sólo como forma métrica sino como género poético, dándonos pistas importantes para la comprensión más exacta del *Sueño* de Sor Juana. Asensio demuestra que Quevedo, entre los primeros años del siglo XVII y el final de su vida, había designado como «silvas» (pero no siempre son silvas métricas) unos 36 poemas cultos suyos, entre los cuales uno de los más tempranos, el titulado *Al sueño*, se basa en una de las *Silvae* de Estacio (Publius Papinius Statius, h. 45 - h. 96), la que se titula *Somnus*. Luego, en 1986, James O. Crosby y Lía Schwartz Lerner publicaron un análisis detallado del poema latino y del complejo proceso de imitación y revisión al cual lo sometió Quevedo. Es fundamental el estudio de Asensio, quien coloca en un amplio contexto histórico y teórico las silvas de Quevedo y los orígenes del género, estudio suplementado por el análisis de Crosby y Schwartz, que se enfoca en la relación entre la silva latina de 19 versos y su traducción e imitación en 93 versos españoles. Posteriormente se han publicado varios ensayos sueltos sobre la silva; véase la rica bibliografía que aparece en el libro colectivo de 1991, titulado *La silva*, editado por Begoña López Bueno (el primer tomo de su excelente serie de estudios genéricos). Este libro es imprescindible para el estudio de la silva española, tanto la métrica como la genérica; nos ofrece no sólo una utilísima puesta al día de la cuestión sino también nuevos estudios autoritativos sobre las silvas de Quevedo y de Góngora.

En su introducción (pp. 11-14) López Bueno nos explica cómo la relación entre metro y género poético, estrecha en la poesía vernácula del Renacimiento, se hace más abierta con la silva, que tiene «funciones genéricas múltiples» y que funciona en España como «el santo y seña de la poesía barroca». Son importantes ciertas referencias a la silva que han encontrado José Manuel Rico García y Alejandro Gómez Camacho (pp. 96-104) en Suárez de Figueroa (1615), en Salcedo Coronel (1636) y en Caramuel (1665). Y Jauralde Pou, en «Las silvas de Quevedo» (pp. 157-180), amplifica mucho el estudio fundador de Asensio. Instruidos por esta nueva ola de trabajos históricos y críticos, podemos acercarnos de nuevo al estudio del género barroco por excelencia de la poesía española, tal como se encuentra específicamente en las *Soledades* de Góngora y el *Sueño* de Sor Juana.

Lo primero que hay que reconocer es que, como género poético, la silva española no se definía nunca tan claramente, ni por su origen ni por su desarrollo, como otros géneros, como por ejemplo la oda horaciana (véase *La oda*, libro de varios autores editado por la misma Begoña López Bueno). Y poco se sabe de la influencia en España de las *Silvae* de Estacio, las cuales seguramente no se leían tanto como las odas de Horacio. La silva de Estacio mismo es de por sí muy difícil de definir como género poético. Escritas con pocas excepciones en hexámetros dactílicos, las *Silvae* eran poemas en su mayor parte ocasionales. El título genérico, influido por su doblete griego *hyle*, parece que significaba no sólo selvas sino también una abundancia de materia

natural. En el prefacio de su Libro I, Estacio subraya la espontaneidad y rapidez de su composición: *hos libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt* («estos libritos, que me fluyeron con un rápido calor y un cierto placer en la prisa»). Y al mismo tiempo cada silva de Estacio pertenece claramente a una especie retórica bien definida: son descripciones, canciones fúnebres, de boda, de despedida, de cumpleaños, de salud recuperada... Sin duda, como dice Asensio, la silva más típica es la efrástica o descriptiva: Estacio describía por ejemplo una estatua del emperador, la villa de un amigo, sus baños, un árbol, un templo... Pero *Somnus*, que en la traducción e imitación de Quevedo es nuestro punto de contacto más directo, no es una silva típica: con la brevedad de un soneto, es la dolorosa petición de un insomne que se dirige al dios del sueño.

Es significativo que no hubiera ninguna escuela española de traductores e imitadores de Estacio, como sí hubo en el caso de las odas horacianas, imitadas por primera vez con gran acierto en la *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso, y traducidas e imitadas más tarde por fray Luis de León y sus amigos salmantinos. Así es que las silvas de Quevedo, con las de su amigo Rioja, parecía que iban a tener una importancia fundacional en la historia del nuevo género español. Como nos dice Asensio, en la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres*, reunida por Juan Antonio Calderón en 1611, se encuentran cinco silvas escritas por Quevedo, siendo una de ellas la ya mencionada adaptación del *Somnus* de Estacio. Finalmente, al morir Quevedo en 1645, dejó el grupo sustancial de 36 silvas (Asensio, p. 17), «un equívoco corpus en que alternaban silvas estacianas y silvas métricas». Para Asensio, la silva métrica constituía un nuevo género prosódico que en el primer cuarto del siglo XVII ofrecía «una fácil transición hacia una poesía ya lírico-descriptiva, ya reflexiva, ya narrativa, ya didáctica...».

Antes de 1615 Francisco de Rioja, amigo andaluz de Quevedo, había terminado una colección de once silvas, de la cual nos dice Jauralde (p. 164) que «son algo así como el corpus clásico de este subgénero» ya que «las silvas de Quevedo se perdieron en el inmenso corpus de —71→ sus obras». Como explica Chiappini, editor de Rioja, la interesante Silva I se basa en un texto griego, en prosa, del siglo IV. En esta silva un pintor se dirige a Apolo protestando de que no puede representar en una tabla de laurel al dios solar. (El pintor afirma haber representado sin problema a otras figuras mitológicas: a Aurora, a una ninfa, a Marte. Luego encuentra una explicación mitológica de su fracaso con el sol: la castidad de Dafne, implicada en la tabla de laurel, todavía opone resistencia a la violación de Apolo. Esta silva, digna de Estacio mismo, parece ser una alegoría platónica del fracaso del arte material, incapaz de representar los conceptos ideales que existen en la mente del artista). Las diez silvas restantes de Rioja, que son menos excepcionales, se dividen, según López Bueno en su edición posterior, en dos grupos claramente diferenciados. Las Silvas II, III, IV y V se acercan a la moralidad de ciertas odas de Horacio: las dos primeras yuxtaponen los temas de la riqueza y la pobreza al concepto de la *aurea mediocritas*, y las otras dos proponen para amigos el ejemplo estoico de la constancia del poeta ante adversidades. El segundo grupo, de seis silvas, se relaciona más bien con el tema del *carpe diem*: la llegada de la primavera, las hermosas descripciones de varias flores (diferentes tipos de rosa, la arbolera, el clavel, el jazmín), la breve duración de su hermosura. Son silvas efrásticas o descriptivas, como las más típicas de Estacio.

La marca retórica común de todas estas silvas estacianas, tanto las de Quevedo como las de Rioja, es la apóstrofe: la voz poética se dirige a un amigo ausente, al sol, a

una flor, a una abstracción. Tal prosopopeya permite una proyección de la primera persona, identificable con el poeta. Esto ha sido llamado «la retórica de la presencia», que es el modo de enunciación típica de toda la poesía lírica: el lector, sobre todo el lector romántico, sufre la ilusión de que está entreoyendo los sentimientos personales del poeta mismo mientras éste, en primera persona, se dirige apostroficamente, es decir usando la segunda persona, a un dios, a una persona, a un animal, a un fenómeno natural o mental.

Si las silvas de Quevedo y de Rioja en los primeros años del siglo XVII empezaban a establecer las normas enunciativas de la nueva silva lírica española, la aparición en 1613 de la *Soledad primera* de Góngora, aunque métricamente parecida, rompió totalmente con estas normas, y con otras más generales, provocando en seguida la controversia poética más escandalosa de todo el Siglo de Oro. Todavía es difícil separar en esta controversia las enemistades personales y las posturas sinceramente literarias; los protagonistas eran precisamente Quevedo, el joven introductor de la lírica silva estaciana, y Góngora, el poeta maduro e iconoclasta, quien muy pronto había usado la silva métrica para inventar otro género de poesía, no sólo más impersonal sino mucho más extenso y básicamente descriptivo, como ha subrayado Sánchez Robayna.

Ha explicado claramente las características formales de la silva gongorina la hispanista francesa Nadine Ly, quien, tomando en cuenta el entonces recién publicado estudio de Asensio, publicó en 1985 su análisis ejemplar. Aplicando a las *Soledades* conceptos derivados de Genette, Ly considera detalladamente su forma de discurso (la silva métrica), su modo de enunciación (*epos*) y su compleja estructura temática. Después de señalar su homogeneidad métrica (la proporción aproximada de 75% de endecasílabos frente a 25% de heptasílabos establece la norma), y basándose sobre todo en su forma de enunciación, Ly llega a la conclusión de que el género de las *Soledades* no es en efecto la silva estaciana sino un género nuevo que se había de llamar «soledad» (pp. 19-21):

La soledad-texto inaugura un «género» poético nuevo, que se deriva de la silva, claro está, pero que, al constituir una innovación, permite la invención de programas métricos, formales y temáticos inéditos...

En cuanto a su modo de enunciación, Ly separa de las dos *Soledades* su *Dedicatoria*, porque es evidente la presencia del poeta en esta breve sección introductoria, dirigida al duque. En la *Soledad I* el protagonista, o «peregrino», sólo dice tres versos (vv. 62-64) (si no se le atribuye a él sino al narrador el *beatus ille* de los vv. 94-135); en la *Soledad II* habla bastante más, enunciando una larga invocación (vv. 123-171) y manteniendo un diálogo con el isleño (vv. 363-387 y 388-511), con alternancia de tuteo y voseo. El canto amebeo epitalámico (I. 767-844), en estrofas normales de canción italiana en vez de silva métrica, es también una especie de diálogo. Más típica de la estructura del poema es la función narrativa del yo poético. Este narrador está formalmente ausente durante los primeros 93 versos de la *Soledad I* y luego enuncia el *beatus ille* y la apóstrofe al pavo (vv. 309-314); también en la *Soledad II* el narrador se actualiza cuatro veces invocando aves. Y todavía más importante es el yo escritor, que se actualiza tres veces con el verbo «dudo», una vez con «ni creo» y una vez con

«digo»; se dirige también alguna vez al destinatario (duque-lector), incluyéndose con él y con el protagonista en el plural de la primera persona («nuestro peregrino»). Según Ly, esta fantasmal trinidad central del poema se encuentra en la estación de amor, en un mundo erótico que nos lleva a bodas y desposorios, a cacerías y eventualmente a la muerte; en su conclusión la hispanista francesa afirma la originalidad del género nuevo creado por Góngora, su modernidad radical.

Si con sus apóstrofes el discurso de la silva estaciana (quevedesca, riojana) se basaba en la retórica de la presencia del yo lírico, la nueva silva o soledad gongorina cultiva una nueva retórica de la ausencia: en las *Soledades*, como acabamos de ver, apenas hay deícticos de primera persona relacionados ni con el narrador ni con el — 72→ protagonista, ese joven peregrino de amor estudiado por Antonio Vilanova, peregrino siempre escurridizo. Pero, entre sus numerosos imitadores estilísticos, Góngora tiene muy pocos capaces de tal austeridad discursiva. Uno de los imitadores más cercanos es Pedro Soto de Rojas en su granadino *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, del cual dice con perspicacia su editora Aurora Egido (p. 43):

Pero hay una ausencia, la del hombre, que señala su  
oposición a otros poemas descriptivos. Nadie acompaña al  
poeta en su peregrinaje, ni siquiera el lector es requerido...

Efectivamente, entre la invocación de Clío al principio y la despedida de Euterpe al final (la cual llega «de apóstrofe vestida, / color bien atendida»), el poeta describe objetivamente los jardines, sin presencia ajena. Pero su propio yo está siempre presente, implícito en los frecuentes deícticos («aquí», «esto», etcétera). Quizá más radicalmente gongorina es la silva de Agustín de Salazar y Torres titulada *Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora (Cythara de Apolo, 1681, pp. 34-38)*, descripción objetiva de la llegada del día.

Comparemos ahora el *Sueño* de Sor Juana, que es sin duda la imitación más sistemáticamente formal del discurso genérico gongorino, marcado por la misma ausencia del yo lírico que es característica de la silva o soledad gongorina. En el *Sueño* no hay ni dedicatoria ni diálogo, que en las *Soledades* se enunciaban en la primera persona; y es evidente la ausencia de personajes humanos en el *Sueño*. Rosa Perelmuter ha afirmado, después de un minucioso examen de los deícticos del *Sueño* que «se trata de una narradora que, aunque escurridiza, deja plena constancia de su existencia -y de su labor ordenadora- a lo largo del poema» (p. 190); pero si hubiera comparado este poema con las silvas de Quevedo y de Rioja, habría notado una diferencia fundamental entre la narradora escurridiza y el yo lírico omnipresente. Hemos visto que Góngora en sus *Soledades* es también escurridizo, y que él también ordenaba con cuidado su poema, como Ly ha señalado en los verbos que indican la presencia del yo escritor.

Releer ahora las *Soledades* es una actividad que nos lleva inevitablemente a la gran edición de 1994 de Robert Jammes, con sus nutridas notas e introducción; pocos lectores modernos tienen el conocimiento de Góngora suficiente para discutir o suplementar las conclusiones de una autoridad tan entusiasta y tan bien fundada en los textos de la época<sup>2</sup>. La narración en tercera persona de los movimientos del peregrino

protagonista y de todo lo que él ve y oye, según demuestra Jammes, permite la evocación de «un lienzo de Flandes» (pp. 126-129): variadas escenas rurales vistas por el protagonista y evocadas en términos de la vasta cultura literaria de Góngora. Esta estructura se anticipa de manera nuclear y enigmática en los cuatro versos primeros de la dedicatoria al duque de Béjar:

PASOS de un peregrino son errante  
cuantos me dictó versos dulce Musa,  
en soledad confusa  
perdidos unos, otros inspirados.

Luego, poco a poco, se le van revelando al atento lector detalles mínimos sobre el peregrino: además de errante, según nos explica Jammes (pp. 47-50), es joven, hermoso y enamorado, el típico galán noble novelesco que sufre por los desdenes de su dama; después de servir en la corte, ha sido militar, y ahora es náufrago y está exiliado en la soledad, observándolo todo con nuevos ojos. La palabra clave de «soledad», título genérico del poema, tiene un doble sentido, según Jammes (p. 59), tanto subjetivo como objetivo: significa, primero, «falta de compañía» o, a veces, «sentimiento de abandono» provocado por este aislamiento; y, segundo, «lugar despoblado», selva, silva...

Gracias a la gran tradición exegética gongorina que empezó con los comentaristas del siglo XVII, que se reanudó con la edición de Dámaso Alonso, publicada en 1936, y que se resume magistralmente ahora en la edición de Robert Jammes, podemos decir que las *Soledades* constituyen un terreno poético ya bien explorado. El *Sueño*, en cambio, no tuvo apenas comentaristas antiguos; sólo se conoce el comentario manuscrito que ha descubierto y editado Andrés Sánchez Robayna («Una ilustración inédita del siglo XVII») en su libro *Para leer «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*. Y modernamente el *Sueño* sólo empezó a ser detalladamente conocido con la edición de Alfonso Méndez Plancarte, publicada en 1951; todavía hace falta una edición crítica comparable con la de Jammes. En las páginas siguientes intentaremos hacer un cotejo somero de los dos poemas, usando como base el más temprano y mejor conocido de ellos y subrayando las semejanzas y las diferencias del *Sueño*.

Conviene comentar primero el aspecto formal más evidente de los dos poemas, que es la silva métrica. Jammes (p. 104) señala, como causa de dificultad para los lectores antiguos y modernos de las *Soledades*, sus períodos largos y complicados, y luego, más tarde (p. 156), demuestra que las rimas entrelazadas imponen una continuidad textual. Me parece que debemos relacionar directamente la silva métrica con los prolongados meandros de la sintaxis: como no hay estrofas, tampoco hay límites marcados para las frases y oraciones. Ahora bien: en esto hay diferencias entre los dos poemas. Según Jammes, no hay ningún verso suelto en las *Soledades* ni ninguna solución de continuidad en el enlace de las rimas: se van encadenando desde el primer verso hasta el último. Pero en el *Sueño* no sólo hay versos sueltos ocasionales sino que a veces se cierran las rimas al final de una sección del texto, formando una especie de estrofa; esto se ve claramente, por ejemplo, en la estrofitita de cuatro —73→ versos (vv. 147-150: «El

sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba: / aun el ladrón dormía; / aun el amante no se develaba») que no tiene enlace de rimas ni con los versos antecedentes ni con los siguientes, y que marca enfáticamente el final de lo que llama Méndez Plantarte «El sueño del cosmos», antes de empezar «El dormir humano». Y, al mismo tiempo, los períodos de Sor Juana son todavía más largos que los de Góngora; tanto es así que la puntuación se convierte a veces en un problema difícil de resolver para el editor. Por ejemplo, Méndez Plantarte, con razón, no introduce ninguna ruptura sintáctica en toda la serie de versos que van del 495 al 559, un solo período de 65 versos, basado principalmente en una sola comparación, con muchos paréntesis insertados. Saco como consecuencia tentativa que el texto del *Sueño* tiene articulaciones marcadas por las rimas, articulaciones que no tienen las *Soledades*, pero que, dentro de cada sección articulada, hay en el *Sueño* una tendencia más fuerte a la subordinación sintáctica, a la unificación totalizadora del pensamiento.

Pasemos ahora a lo que podemos llamar la forma interior de los dos poemas. Reconociendo el estado incompleto, e incluso fragmentario, del poema de Góngora, podemos sin embargo vislumbrar su inconcluso hilo narrativo. En ambos poemas lo que se narra es el viaje del protagonista; el viaje gongorino tiene su punto de partida en un naufragio típico de la novela bizantina, pero en vez de terrenos exóticos, el anónimo protagonista explora con nuevos ojos los valles, campos y riberas de un bien conocido paisaje, muy parecido al de España, o incluso de Andalucía. El viaje del peregrino gongorino, perteneciendo así a la novela bizantina y pastoril, se deja articular por el movimiento geográfico, por el cambio de personajes secundarios y, sobre todo, por los pasos del día a la noche, cuando duerme el protagonista. El viaje sorjuanino del alma humana, en cambio, pertenece a la tradición del ciceroniano *Somnium Scipionis*, complicada por la filosofía hermética y aristotélica, y ocupa una sola noche; primero hay una visión del mundo desde lejos, una visión astronómica, y luego una visión más detallista. Pero cada visión termina en un fracaso. El peregrino gongorino está presente desde los primeros versos del poema, pero su presencia es casi fantasmal; le perdemos de vista a menudo. El alma, o entendimiento, que es el protagonista correspondiente del *Sueño*, sólo aparece después de una larga introducción, pero, una vez presente, permanece siempre en primer plano. La introducción consiste en la llegada de la noche y el dormirse del cuerpo humano, los cuales anteceden a la incipiente liberación del alma, en el verso 192, donde leemos por fin: «El alma, pues, suspensa / del exterior gobierno...». Pero, si el alma ya no está sujeta a los sentidos corporales, todavía depende de las facultades mentales, tales como la estimativa, la imaginativa, la memoria y la fantasía (vv. 258-264), las que guardan «los simulacros» sensoriales y se los administran al alma. De la fantasía leemos (vv. 290-299):

en sí, mañosa, las representaba  
y al Alma las mostraba.  
La cual, en tanto, toda convertida  
a su inmaterial sér y esencia bella,  
aquella contemplaba,  
participada de alto Sér, centella  
que con similitud en sí gozaba;  
y juzgándose casi dividida  
de aquella (que impedida  
siempre la tiene) corporal cadena

[...]

Es decir que, con la llegada del sueño, la fantasía presenta de nuevo las imágenes sensoriales al alma cuando ésta ya no es más que puro espíritu divino, casi totalmente liberada del cuerpo. Y desde este momento hasta la llegada del día el alma es la protagonista, solitaria y constantemente presente, del *Sueño* de Sor Juana.

La función del protagonista en ambos poemas es la de proveer un punto de vista, una perspectiva desde la cual se pasa revista a todo lo que se observa en el viaje imaginario. Pero, mientras que el peregrino gongorino es esencialmente pasivo, llevado y traído por otros personajes y dejándose impresionar por ellos y por el paisaje, el alma sorjuanina se eleva esforzadamente y busca, solitaria y muy activa, una comprensión del mundo. Por ejemplo, el peregrino se esconde en el hueco de un tronco para ver acercarse a las serranas, que bailan y tocan rústicos instrumentos (*Sol. I*, vv. 267-270):

De una encina embebido  
en lo cóncavo, el joven mantenía  
la vista de hermosura, y el oído  
de métrica armonía.

Mucho más atrevida, y en primer plano, está el alma, que sube por encima de las pirámides egipcias<sup>3</sup> y la torre de Babel para poder captar de un solo vistazo el universo entero; se describe en los versos siguientes este supremo esfuerzo, y el primer fracaso, del alma (*Sueño*, vv. 435-453):

en cuya casi elevación inmensa,  
gozosa mas suspensa,  
suspensa pero ufana,  
y atónita aunque ufana, la suprema  
de lo sublunar reina soberana  
la vista perspícaz, 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  
de la grandeza de ellos su potencia-  
retrocedió cobarde.

—74→

Recordemos aquí la reacción muy semejante de Andrenio, en el *Criticón* (I.2; p. 433) de Gracián (1651), cuando ve por primera vez el mundo al salir él de la cueva:

[...] Tendí la vista aquella vez primera por este gran teatro de tierra y cielo: toda el alma con estraño ímpetu, entre curiosidad y alegría, acudió a los ojos, dejando como destituidos los demás miembros... Miraba el cielo, miraba la tierra, miraba el mar, ya todo junto, ya cada cosa de por sí, y en cada objeto de éstos me transportaba sin acertar a salir de él, viendo, observando, advirtiendo, admirando, discurrendo y lográndolo todo con insaciable fruición.

Es muy parecida en ambos autores la avidez ocular del sujeto que observa el mundo, pero Sor Juana hace una distinción capital entre la vista física y la comprensión intelectual (vv. 448-450): «aunque a la vista quiso manifiesto / dar señas de posible, / a la comprensión no...». Es decir que, a pesar del éxito de los ojos, fracasa el entendimiento; y Sor Juana sabe que la ciencia depende, no sólo de los sentidos físicos, sino de la abstracción mental.

Después del fracaso de este intento de comprender el universo entero en un solo acto del entendimiento, el alma recapitula y trata de conseguir una comprensión más gradual (vv. 576-582):

más juzgó conveniente  
a singular asunto reducirse,  
o separadamente  
una por una discurrir las cosas  
que vienen a ceñirse  
en las que artificiosas  
dos veces cinco son categorías  
[...]

Al llamar «artificiosas» y, más abajo, «mentales fantasías» (v. 585) a las diez categorías aristotélicas, Sor Juana se declara evidentemente nominalista: para ella, las categorías no existen en la realidad de las cosas sino que son puros conceptos mentales, necesarios para la abstracción científica. Según la monja, el ser humano es la cumbre de la creación divina, y por tanto es lo más difícil de todo lo que la mente humana trata de entender (vv. 690-691): «el hombre, digo, en fin, mayor portento / que discurre el humano entendimiento». Pero a veces se da cuenta de que los conceptos de la mente humana no son adecuados ni siquiera para la comprensión de los fenómenos naturales más sencillos. Y, sin embargo, a pesar de su segundo fracaso menos radical, Sor Juana no quiere abandonar su intento de entender el universo, aunque le parezca quizá pecaminoso.

El viaje intelectual del alma llega a su conclusión así, ambiguamente. No termina el viaje del peregrino gongorino, y no sabemos cómo habría terminado si Góngora hubiera terminado su poema; pero la narración del sueño sorjuanino tenía que terminar, según nos explica el poema, porque el ser humano tenía que despertar, y eso por motivos puramente fisiológicos, por falta de alimento (v. 853). Luego vuelve la luz del sol; en los últimos versos del poema (vv. 970-975) vemos cómo el sol

[...] repartiendo  
a las cosas visibles sus colores  
iba, y restituyendo  
entera a los sentidos exteriores  
su operación, quedando a luz más cierta  
el mundo iluminado y yo despierta.

Es genial esta brillante conclusión del poema, que deja atrás las sombras de la noche y del sueño. Sólo una vez antes la poeta se había asociado, en primera persona, con el protagonista, cuando en el verso 617 escribió «mi entendimiento». Pero se nos deja comprender al final que el alma, o entendimiento, no es la persona entera; sólo en el último verso, frente a la realidad, se realiza la reunión de cuerpo y alma en un yo enfático, con su sexo femenino: «el mundo iluminado y yo despierta».

Iluminado del sol resplende hermosa,  
Que con los rayos  
De estos dichosos repartiendo  
A las cosas visibles sus colores  
Iba, y restituyendo  
Entera a los sentidos exteriores  
Su operación, quedando a luz más cierta  
El mundo iluminado, y yo despierta.



## Obras citadas

Asensio, Eugenio: «Un Quevedo incógnito: las "silvas"», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 13-48.

Crosby, James O. y Schwartz Lerner, Lía: «La silva *El sueño* de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63, 1986, pp. 111-126.

Gates, Eunice Joiner: «Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz», *PMLA*, 54, 1939, pp. 1041-1058.

Góngora, Luis de: *Soledades*. Edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Gracián, Baltasar: *Obras completas*. Edición de E. Correa Calderón, Madrid, Aguilar, 1944.

Jammes, Robert: *vid.* Góngora.

Jauralde, Pablo: *vid.* López Bueno, 1991.

Juana Inés de la Cruz, Sor: *El Sueño*. Edición de Alfonso Méndez Plantarte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951, 1989.

López Bueno, Begoña (ed.): *La oda*, Sevilla, Universidad, 1993.

—: *La silva*, Sevilla, Universidad, 1991.

Ly, Nadine: «Las *Soledades*: "Esta poesía inútil..."», *Criticón*, 30, 1985, pp. 7-42.

Méndez Plancarte, Alfonso: *vid.* Juana Inés de la Cruz.

Perelmuter Pérez, Rosa: «La situación enunciativa del *Primero sueño*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, 1986, pp. 185-191.

Rioja, Francisco de: *Versos*. Edición de Gaetano Chiappini, Firenze, D'Anna, 1975.

—: *Poesía*. Edición de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.

Rivers, Elías L.: «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 1988, pp. 249-260.

Sánchez Robayna, Andrés: «Una ilustración inédita del siglo XVII» en *Para leer «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 11-181.

—: «Algo más sobre Góngora y Sor Juana» en *Para leer «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz, id.*, pp. 185-200. También en: *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 101-114.

Soto de Rojas, Pedro: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos; Los fragmentos de Adonis*. Edición de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.

Vilanova, Antonio: «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora» en *Estudios dedicados a R. Menéndez Pidal*, Madrid, 1951, t. 3, pp. 421-460.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Sútese 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)

