



Rocío Olivares Zorrilla

Retórica y emblemática en «El sueño», de Sor Juana Inés de la Cruz

Hace un año, en el IV Seminario de Emblemática Filippo Picinelli, celebrado en Zamora, en el Colegio de Michoacán¹, exponía yo un pequeño sistema hermenéutico para interpretar el Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz como una alegoría simbólica entre cuyos principales componentes está una serie de figuras emblemáticas encadenadas a lo largo del poema². Haré una descripción sucinta de esta propuesta antes de continuar con una serie de reflexiones centradas, sobre todo, en las propuestas de Baltasar Gracián respecto a lo que él llama «agudeza compuesta ficcional» y su relación con ciertas composiciones musicales. Como sueño enigmático -dentro de la clasificación ciceroniana de los sueños- y por tanto lúcido y continente de una enseñanza, el de Sor Juana, decía yo, es una alegoría en segundo término, es decir un sentido ulterior que parte de simbolizaciones o, en términos sorjuaninos, cifras que están en un primer plano, como metáforas, conceptos, emblemas o alegorías simples. Este sentido ulterior se da como refracción o traslación, en términos de Quintiliano³. Atendiendo a la famosa gradación de sentidos en el Convivio de Dante⁴, propongo, entonces, como método o lectura interpretativa del poema, ayudada de la definición de Rastier de anagogía que registra Helena Beristáin⁵ (... conjunción de isotopías en lo poético y en lo místico...)⁶, la siguiente noción: la alegoría es síntesis de metáforas y conceptos isotópicos. Gracián la llama «alegoría continuada»⁷, haciendo hincapié en que es un sentido único, «una traza», lo que sustenta este

tipo de agudeza. Hay que hacer notar que Gracián no da un apartado especial a la alegoría en un sentido complejo o sintético, y que su mención de la alegoría continuada sólo la hace en relación con la alegoría simple, para ya no volverse a referir a ella con ese nombre. Asimila, pues, la alegoría continuada a las agudezas compuestas de carácter ficcional usadas para expresar lo sublime, donde menciona también las epopeyas y las metamorfosis, es decir, en las fábulas mitológicas. Por otro lado, Gracián y todos sus contemporáneos, como Sor Juana, dan al enigma el sentido de «sentencia oscura o propuesta y pregunta intrincada, difícil y artificiosa»⁸, tal como lo define el Diccionario de Autoridades⁹, es decir, adivinanza. Sin embargo, el término enigma debemos entenderlo, en principio, como una oscuridad intencional del discurso y, por ende, como un procedimiento; es decir, no es simplemente una adivinanza, sino un artificio discursivo basado en la oscuridad. De esta suerte, lo enigmático es una propiedad de la alegoría sintética o totalizadora. En otra parte me he valido de esta noción de enigma como oscuridad virtual¹⁰, que Gracián atribuye en un sentido participativo al mote o lema de los jeroglíficos¹¹ y también a la parábola¹², para referirme a lo que el Pseudo Dionisio llama símbolo apofásico¹³, es decir, negativo y monstruoso, esto es, misterioso: una figura aparentemente absurda que contiene un sentido trascendente. Un ejemplo es el tetramorphos de la visión de Ezequiel¹⁴ o los sueños del Faraón que interpreta José¹⁵. En la clasificación ciceroniana, los sueños enigmáticos suponen, pues, una interpretación o exégesis, tal como la agudeza compuesta sublime, o alegoría continuada, de Gracián.

Dados estos antecedentes, habrá que precisar que las agudezas compuestas de Baltasar Gracián pueden ser incomplejas o ficcionales. En *Agudeza y arte de ingenio* nos ofrece sendas clasificaciones. Las incomplejas pueden ser la proporción (o comparación, en términos actuales), la improporción (o antítesis), el reparo (o restauración o retoque, en términos pictóricos, del que hablaré más adelante), el encarecimiento (o hipérbole) y la alternación o combinación de las anteriores¹⁶. Antes de abordar las ficcionales menciona las compuestas por metáforas, donde también se refiere al panegírico que debemos entender como hipérbole continuada. Al tratar las agudezas compuestas ficcionales, las divide entre las fingidas en común y las fingidas en especial. Esta división la hemos de entender, aunque no lo explique Gracián, en cuanto a los casos concretos, es decir, en cuanto al uso particular de los procedimientos, ya sea para expresar algo natural y de común entendimiento, o para expresar algo sublime, como es la anagogía. Esta diferenciación en cuanto al uso particular explica por qué Gracián repite algunas de las subdivisiones en las «fingidas en común» y las «fingidas en especial». Tales son los casos de la alegoría simple y el apólogo, mientras que los jeroglíficos, emblemas y empresas son colocados por Gracián dentro de las agudezas compuestas fingidas en común y también en un apartado dedicado a «otras especies» de agudeza fingida, donde incluye los cuentos o chistes, como los del Conde Lucanor, los mencionados jeroglíficos, emblemas y empresas, referidos ahora al arte de la pintura, y finalmente las parábolas¹⁷, las cuales también han sido incluidas entre las incomplejas.

Ya en el siglo anterior, Fray Luis de Granada exponía en su *Retórica*

eclesiástica, al referirse a la amplificatio, el partir de las causas, efectos y circunstancias del objeto traslato en relación con los diversos procesos de amplificación. En los mismos términos recomienda Gracián partir del objeto que ha de ser base de la agudeza, para realizar, mediante un careo¹⁸ o cotejo, las elecciones adecuadas al procedimiento que ha de seguir. Y si Fray Luis habla de las distintas formas descriptivas, es decir, el encarecimiento, el símil y el contraste¹⁹, encontramos que Gracián las enmarca en el inciso de las agudezas incomplejas, sin mencionar el término descripción, puesto que este procedimiento está comprendido en las agudezas ficcionales. Fray Luis, a su vez, en su clasificación de los tropos, menciona la alegoría (en un sentido simple), el énfasis (sinónimo de enigma, utilizado varias veces por Sor Juana)²⁰ y el ejemplo²¹. La propuesta de Gracián reubica estos procedimientos o los precisa según su propia concepción de la agudeza, a la vez aporta otros muchos emanados de los cuadros genéricos: epopeyas, sátiras, sentencias, diálogos, y otros.

Conviene hacer la observación de que la Agudeza y arte de ingenio fue con gran probabilidad el sustento de dos conocidos textos novohispanos. Por un lado, la Carta Athenagorica de Sor Juana, compuesta mediante lo que Gracián llama reparos, definiéndolos como restituciones parciales de sentido, y cuya relación con el arte pictórico nos permite entenderlos como los retoques sucesivos de una pintura, cuya unión final en un nudo gordio o nudo gordiano -para Sor Juana «la mayor fineza»- es lo que hace del reparo («la salida de la dificultad»²²), «la más primorosa»²³ de las agudezas compuestas incomplejas. Por otro lado, está el Theatro de virtudes políticas, de Carlos de Sigüenza y Góngora, cuya confección a través de lo que Gracián llama metamorfosis, es decir, símiles de lo natural con lo moral en una semejanza no necesariamente entera, sino también parcial, lo hace un buen ejemplo de las agudezas compuestas ficcionales.

Tenemos, al fin, una cuestión central en el procedimiento general de la agudeza, que Gracián llama acolutia o acolucia²⁴. En esta noción encontramos la clave para interpretar la alegoría totalizadora y emblemática del Primero sueño de Sor Juana que mencioné al inicio de este ensayo y cuya imagen es la pirámide, como explicaré a continuación. Dice Gracián al respecto de la acolucia que es la trabazón de los discursos: esto es, el ajuste, conexión, acomodación o correspondencia que se deriva de una ponderación de las partes -de sus propiedades y circunstancias- con el todo del sujeto traslato. En una nota de la edición de Evaristo Correa Calderón, sin que podamos atribuirle con seguridad a Gracián o al editor, se habla de una «simetría en la construcción de las palabras o frases»²⁵. En esta cualidad de la acolutia basa Gracián la agudeza toda. Es esa traza única²⁶ que une «en un todo artificioso y mental», con «aliño» y «aseo»²⁷, las agudezas parciales encadenadas. Es cabeza de la agudeza, según Gracián, precisamente la propuesta universal, hipótesis o asunto que es objeto de la figuración. Cuando habla explícitamente de los procedimientos pictóricos, como el emblema, se refiere al sujeto figurado, es decir, pasivo, por oposición al figurante o activo. Es ese todo compuesto en el que se han de atar las partes a conformidad, haciendo trascender a otro plano la significación de la agudeza completa. Sin esta cabeza el

resultado es, según Gracián, no *scopus* (visión integral) sino *rudis indigestaque moles*, dificultades «sin principio ni fin, y toda confusión»²⁸. Seguidamente menciona Gracián el meollo del procedimiento, pues al cotejar se elige, y al elegir «se corta a los principios del discurso y luego se ata» lo correlacionado con el sujeto. Esto produce, mientras se realiza, suspensión atenta del público, la cual se satisface agudamente al ver unidos todos los significados parciales. En este proceso de cortar y atar yace el mecanismo interpretativo de la alegoría emblemática del *Primero sueño*. Mientras que la erudición noticiosa o inventio es el nutrimento que Sor Juana tiene de los diversos libros emblemáticos que estaban a su alcance, en la dispositio deberá elegir las connotaciones específicas de los emblemas acordes al asunto cuyo sentido quiere llenar de resonancias. En esto reside el «corte» gracianesco, que es por eso acomodación y ajuste. Es decir, el emblema no aparece entero en el poema como está en la fuente emblemática, sino con gran frecuencia sólo en parte, según la conveniencia de determinadas connotaciones. Adaptados así los emblemas, y encadenados con referencia a la propuesta universal o cabeza, para interpretarlos hemos de realizar una lectura de connotaciones isotópicas. La hermenéutica del poema debe partir entonces, primordialmente, de las isotopías de sus distintos componentes. El misterio o enigma que encierra el poema alegórico debe desentrañarse a partir de estas huellas significativas que obligan al lector, en un intento hermenéutico, a cotejar las figuras emblemáticas del poema entre sí y con las fuentes emblemáticas del contexto. Este procedimiento hará elegir unas connotaciones sobre otras de las existentes en relación con cada figura, tal como hizo la autora al componer el poema. En el caso del *Primero sueño*, es la pirámide misma, desde un punto de vista anagógico, la propuesta clave de todas las demás metaforizaciones: emblema repetido en diversas partes de la silva, la pirámide simboliza la relación entre Dios, el hombre y la naturaleza (ápice, eje vertical y base horizontal). Es por demás interesante que Gracián se valga del término de *acolutia*, el cual aparece no en las retóricas comunes, sino en los manuales de liturgia y en los tratados de música en relación con el canto gregoriano. Gracián insiste en el sentido de orden y conexión, y es precisamente el que se le atribuye a la *acolutia* en la liturgia ortodoxa, cuyo ritual es émulo del orden celestial y tiene una secuencia muy precisa. Justamente con ese sentido de «secuencia» la encontramos referida al canto llano, aunque no sea exacta la correspondencia. Las secuencias y tropos fueron, precisamente, textos con música acomodados a una sola sílaba de ciertas partes cantadas de la misa o del oficio de horas. Es decir, lo que en el primitivo canto llano era una sílaba y una sola nota o *pneuma*, en la que empezaron a introducirse melismas o descomposiciones en varias notas de cada sílaba, acabó por convertirse, mediante la adición de texto a los *pneumas* melismáticos, en todo un subgénero, ya fuesen frases o versos, ya himnos completos correspondientes a una sola sílaba del *Aleluya* o del *Kyrie*. Las secuencias fueron así, en un principio, repeticiones progresivas del último verso del canto principal del *Aleluya*; su desarrollo ulterior como texto y música llegó a hacer de ellas un género independiente, el cual sirvió de base al drama litúrgico²⁹. Mientras tanto, los tropos -frecuentes en el *Kyrie*, sin que necesariamente se

limiten a éste- fueron inserciones de carácter musical y poético en las que se vierten -de ahí el término equivalente de versus- sentido, tono y estilo del canto principal. Actualmente se ha considerado que hay en los tropos y troparios medievales una supremacía de lo musical sobre lo literario. Sin embargo, en el momento culminante de su uso, alrededor del siglo XII, se consideraba de gran importancia el contenido textual, a través del cual los monjes lucían su gran erudición bíblica, evangélica y teológica. Este afán es el que explica actualmente, más que el posible origen en la liturgia bizantina, la existencia de los tropos y secuencias³⁰. La acolutia será, pues, el orden riguroso y la conveniencia de los tropos y secuencias ajustados al canto principal en la música gregoriana. No es extraño que Gracián, un jesuita, se valga de este término. La connotación teológica de la acolutia, referida al procedimiento de la agudeza, debió ser especialmente observada también por Sor Juana. Su relación con el empleo de jeroglíficos ya está mencionada por Francisco Terrones del Caño, a quien Gracián cita bajo los apellidos Aguilar de Terrones como el epítome del uso atinado de las acolucias. En su Instrucción de predicadores, Terrones recomienda, al tratar la inventio, el uso moderado de jeroglíficos, que, como «una fabulilla de cuando en cuando, es una perla»³¹.

Se presenta ahora la cuestión del empleo de la acolutia en un sentido exclusivamente retórico. A diferencia de la canónica figura retórica de la anacolutia, la acolutia no implica una ruptura más o menos violenta del discurso gramatical, sino sobre todo un orden determinado de las partes en el todo. Al provenir de la terminología litúrgico-musical, la acolutia nos coloca en el ámbito de lo retórico-musical. En tiempos de Sor Juana ya había pesado la prohibición que el Concilio de Trento hiciera de los tropos y secuencias en la música eclesiástica, excepto cinco contados, por los considerados excesos distractores de los amantes de la música. Uno de los que se quejan amargamente contra «las muchas ignorancias que se cometen por este mal uso de atajar la solemnidad de las Neumas...»³², es Pietro Cerone, aquél cuyo tratado musical adaptó Sor Juana en su perdido *El caracol*³³. Al describir el «Neuma usado en Cantollano»³⁴, Cerone defiende los «muchos puntos» que contiene cada pneuma en palabras «de mucho misterio», como «Alleluia»:

... es poca cosa en la palabra y mucha en su Neuma, porque aquel gozo es mayor de lo que se puede explicar con palabras; y entonces hablamos con mayor elocuencia las obras de la Omnipotencia diuina, quando quedando marauillados y atonitos, las callamos: y entonces el hombre alaba conuenientemente callando, lo que no puede conuenientemente significar hablando³⁵.

Algo parecido dirá Sor Juana en su Respuesta a Sor Filotea, sólo que aplicado al silencio elocuente:

... casi me he determinado a dejarlo al silencio: pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que pretende que el silencio diga³⁶.

Para Cerone, el haber desde veinticinco hasta cincuenta «puntos» en un solo «neuma» obliga a considerar «... que allí ay algun mysterio encubierto, y alguna consideracion theologal...», como la que él describe sucintamente de cada sílaba de la palabra Aleluya. Esta relación entre el sonido y el sentido es la que rescata Gracián al emplear la acolutia como categoría retórica que conduce a la agudeza. Sólo que, para Baltasar Gracián, la agudeza no consistirá en las palabras en cuanto voces, sino predominantemente en su sentido³⁷.

La clasificación más aceptada que se ha hecho de los tropos musicales es la que aparece en la Encyclopédie de la Pléiade³⁸, tomada de Chailley, su primer clasificador: tropos de adaptación, de desarrollo, de interpolación, de encuadre, de complemento y de sustitución. Considero esta clasificación fundamentalmente descriptiva del fenómeno mismo de los tropos y sus distintas funciones en la composición principal. Chailley³⁹ atiende al paulatino desarrollo de tropos y secuencias en cuanto género musical, pero sus distintas formas de dependencia e independencia del texto amplificado corresponden a una gradación en la relación y función que se establece entre los textos insertos en la composición básica, en este caso, el Primero sueño.

Por otra parte, en el encuentro de Zamora sugerí una serie de figuras retóricas como las más adecuadas, dentro de la clasificación de Vinsauf, al uso de emblemas en un discurso poético. Entre ellas estaban, desde luego, como formas de la amplificatio: el circunloquio, la comparación y la descripción. Además, dentro de los adornos, los emblemas suelen expresarse de preferencia como los adornos los difíciles: la paráfrasis y la alegoría, y otros más: la pragmatografía⁴⁰, la expolición, el paradigma y el icono. No obstante, el recurso de Sor Juana no sólo a las propuestas de Gracián, sino a las propias de otras «series»⁴¹ no literarias es muy probable, sobre todo ante la confluencia barroca de distintas formas de representación artística. Era una particularidad estilística que los creadores no pusiesen barreras entre las distintas artes, sino por el contrario, aprovecharan las estructuras subyacentes de las diversas composiciones de tal o cual arte específico dentro del propio programa creativo. Lejos de ser aventurada, pues, la consideración de un texto artístico según diversos cruces intertextuales y contextuales, resulta iluminadora de zonas significativas que de otra suerte pasarían desapercibidas en la búsqueda de un sentido integral de la obra. Así, podemos valorar la inserción de los emblemas en el poema como variantes compositivas que ponen en juego las partes con el todo. Este juego es lo que Gracián denomina agudeza. De la clasificación de las agudezas que hace Gracián, debemos tomar muy en cuenta las compuestas en especial, no sólo por su carácter ficcional, que es el correspondiente a la representación emblemática, sino por lo sublime del tema y por los variados géneros susceptibles de acomodación en el discurso básico. Es evidente que por sublime debemos entender anagógico o teológico. El propósito anagógico mismo, además de la forma concreta de inserción, va indicando la relativa (las partes con el todo y las partes entre sí) importancia de cada segmento emblemático. Por ejemplo, los emblemas de las aves nocturnas respetan («musicalmente») el tema y el tono de la

introducción o pórtico del Primero sueño, y su naturaleza retórica es la de la alegoría simple (representación concreta de una abstracción), sólo que su uso particular, la compartida connotación de la vigilancia nocturna y teologal, las coloca entre las agudezas fingidas en especial. Compositivamente corresponderían a los tropos de adaptación, que son los más mnemotécnicos de todos y siguen con estrecha fidelidad el texto y la melodía preexistentes: en este caso, el cuadro de la noche universal. De modo similar correspondería al tropo de adaptación la figura de Harpócrates, pese a su importancia emblemática, pues está funcionando en estricta gramática sólo como aposición o atributo de la noche y reafirma su tono y tema, aunque en su connotación teologal se refiere al discurso inarticulado propio de la mística, registrado por Plutarco y por Kircher, lo que también lo incluye entre las agudezas sublimes. Los animales diurnos coparticipan de las características figurales de los nocturnos, sólo que juntos acceden a otro tipo de representación emblemática más compleja, la del consilio o consejo, de naturaleza estrictamente anagógica o teologal. El largo desarrollo del águila semidormida, que se repite poco más tarde con el ave en pleno vuelo, correspondería no sólo a las agudezas ficcionales, sino también a los tropos de desarrollo que, al intercalar un texto, elaboran melódicamente lo que aparece en su modelo, y son los más conocidos como secuencias o prosas. El faro de Alejandría es, evidentemente, además de una fábula o agudeza ficcional, una verdadera interpolación. Los tropos de este tipo intercalan comentarios entre las palabras del texto base, y su originalidad radica en el cambio de registros melódicos. De hecho, el carácter de inserción es propio casi de todas las apariciones emblemáticas en el poema sorjuanino, pero la interpolación es evidente en el faro y, por ejemplo, en la nave naufragante. Las últimas clases de tropos se relacionan con las agudezas compuestas ficcionales en un sentido sublime de Gracián. El tropo de encuadre consiste en comentarios al principio o al final de la composición básica, más que en su medio; de él se desarrollarán los preludios y epílogos. El emblema más parecido al tropo de encuadre en el poema de Sor Juana es el de la propia pirámide, por cuanto inicia y concluye el poema como sombra de la tierra y luz solar, además de darle estructura también desde su desdoblamiento y superposición en el centro del mismo. Mas la pirámide tiene a su vez las características del tropo de sustitución, puesto que es la alegoría totalizadora del Primero sueño y lo parafrasea emblemáticamente. Es, como icono, esa propuesta universal de la que habla Gracián como cabeza que une o ata todas las demás agudezas de significado parcial. Por otra parte, el tropo de complemento será en el canto gregoriano origen del llamado conductus, es decir, canto lírico que liga dos momentos del oficio. Hay en el Primero sueño, cierto, emblemas de transición, esto es, que sirven para enlazar dos momentos de mayor importancia desarrollándolos temáticamente, como sucede con el de Faetón o el de Alcides y Atlas.

Para ilustrar con mayor detalle los conceptos anteriores, valga un solo ejemplo tomado del Primero sueño: la figura de Harpócrates, que antes de mi propuesta de una lectura emblemática integral del poema, en 1995⁴², no había sido considerada como parte del Primero sueño a partir de sus representaciones emblemáticas ni de toda su significación simbólica, que

deriva de la obra de Plutarco, leído y citado por Sor Juana. Veamos primeramente cuánto puede alcanzar la tesis emblemática para explicarnos el papel de esta presencia en el poema: al principio del Primero sueño, el «son intercadente de la "turba temerosa" de las aves nocturnas, se despliega con lentitud...»

...su obtusa consonancia espaciosa
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-...43

(vv. 70.80)

Una de las partes más felices de la exégesis Pedro Álvarez de Lugo⁴⁴, comentarista del Primero sueño contemporáneo de Sor Juana, y natural de las Islas Canarias, es la que se refiere a estos versos de El sueño en que aparece Harpócrates. En esa explicación 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:

...efigie de la efigie del templo de Serapis, que mudamente enseñaba
a enmudecer a todos los que entraban en el templo...45.

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 Arpócrates como un joven con alas y con el rostro negro, pues el silencio, como dicen los Poetas, es amigo de la noche⁴⁶.

De los datos que ofrece Álvarez de Lugo, los más relevantes son los de Alejandro de 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 boca⁴⁷. El emblema de Alciato alude al conveniente silencio de los necios, y su significación probablemente surge del atributo de Harpócrates al que alude Plutarco⁴⁸. De los autores citados por Kircher en

torno a Harpócrates⁴⁹ el más importante es Plutarco. Refiere éste en *Sobre Isis y Osiris*⁵⁰ 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...⁵¹.

Este «razonamiento» imperfecto -inarticulatae orationes, cita Kircher- que le hace aconsejar el silencio, puede aplicarse muy bien a la «no canora» «capilla pavorosa» de *El sueño*: chirridos de murciélagos y escalofriantes gemidos de búhos 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. Pilar Pedraza da cuenta en su sustancioso ensayo⁵² de todas las implicaciones de Harpócrates 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. Otro significado más es el que iguala a Harpócrates con el Minotauro, oculto en lo más recóndito del laberinto, como suelen estar ocultos en lo más profundo del símbolo los significados enigmáticos⁵³. Sin embargo todos los sentidos, con su diversa aplicación, indican el valor de la prudencia, tan caro en el Siglo de Oro como cualidad del príncipe y de todo buen cristiano. En un sentido teologal 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 pitagórica⁵⁴. 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 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. Ahora bien, veamos cómo Sor Juana engarza retóricamente esta figura emblemática en el *Primero sueño*, como indicamos inicialmente. Harpócrates, como oposición de la noche, intensifica la naturaleza temática y tonal de todas las alusiones nocturnas al principio del poema. En ese sentido funciona como un tropo de adaptación. Otras isotopías de la tradición emblemática de Harpócrates presentes en el poema son las relativas al sigilo teologal o secreto sagrado. Sin embargo, como decíamos, dichos alcances anagógicos de su simbología hacen de Harpócrates una agudeza sublime, según la clasificación de Baltasar Gracián. Ambas tipificaciones se ajustan al simbolismo y a la operatividad de la figura en el poema. La primera, correspondiente a la tradición musical, caracteriza la alusión a Harpócrates como un refuerzo isotópico del silencio y la quietud que se describe en el discurso poético, y es la aludida por el mismo Gracián al

referirse a la acolutia como mecanismo de engarce entre géneros diversos; en este caso hay una adaptación del emblema al discurso poético. La segunda tipificación es resultado de las isotopías semánticas sobre el sueño lúcido y la proximidad de una revelación o secreto sagrado, elemento activo de significación en diversas fuentes de donde proviene la figura emblemática de Harpócrates.

No es extraño que en el siglo de las primeras óperas y del teatro calderoniano, tan presente en Sor Juana, siglo en el que las artes se conjugan polifónicamente, sea el mismo en el que se enmarque el desarrollo de la silva como espacio de gran amplitud compositiva y representacional. Una vez más, como sucede con todas las grandes obras del Barroco, nos encontramos ante un texto de múltiples niveles para múltiples lectores. Es cierto que la pirámide de lectores avisados -o aguzados- se estrecha hacia su punta, pero también es cierto que artistas y poetas solían complacerse en hacer de sus máquinas un verdadero alarde artístico destinado a ser entendido cabalmente sólo por un público selecto. El fasto y colorido operístico, por ejemplo, invita a varias lecturas superpuestas, y los compositores sabían dosificar y combinar los códigos de su tiempo en varias capas significativas. Sor Juana tiene en Calderón una fuente de inspiración artística y en Gracián el sustento teórico tan caro a los poetas barrocos. El sentido teologal privilegiado por Gracián se impulsa, en buena medida y a través de la oratoria, a partir del resorte de la concepción litúrgico-musical de los oficios eclesiásticos. Sea cierto o no, también, el origen bizantino de la acolutia, es precisamente dicho procedimiento el que exige y ayuda a expresar un contenido escatológico en la composición artística. Gracián se refiere a la palabra ingenio cuando aborda la erudición en la etapa de la inventio y las diversas formas de elocución: «... proporción y correspondencia agradable, bien fundada en la pariedad de los extremos y sus propiedades...». Como recurso elocutivo, la definición de ingenio se acerca a las cualidades de la pirámide del Primero sueño, o viceversa. Esto es, estructura el poema todo y lo convierte en máquina o construcción ingeniosa. Sólo entendiendo la creación y fruición de la ingeniería artística como una liturgia capaz de hacer presente aquello que representa, es posible explicar la virtud apocalíptica, en el sentido de revelación, de poemas e ingenios como éste que ahora nos reúne.

Bibliohemerografía citada

Alciato, Andrea. Emblemas, Ed. de Santiago Sebastián, Pról. de Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985 (Arte y Estética, 2).

Álvarez de Lugo, Pedro, «Iustración al Sueño de la décima musa mexicana...», en Andrés Sánchez Robayna, Para leer el «Primero sueño», de Sor Juana Inés de la Cruz, México, Fondo de Cultura Económica, 1991

- (Tierra Firme), 53-181.
- Apel, Willi. *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 2.^a ed., 1988.
- Castro Caridad, Eva. *Tropos y troparios hispánicos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico (Monografías), 1991: 157.
- Cerone, Pietro. *El Melopeo y el Maestro. Tratado de Música Theorica y Practica*. Nápoles: Juan Bautista Gargen y Lucrecio Nucci, 1613.
- Diccionario de autoridades*. Madrid. Real Academia de la Lengua Española, ediciones de 1726 y 1732.
- Egido, Aurora. «La poética del silencio en el siglo de oro. Su pervivencia», en *Bulletin Hispanique*, Bourdeaux, tomo LXXXVIII, 1-2, ene.-jun., 1986, 93-120.
- Gallego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Tomo II. Ed., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*, t. I, Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, Reimp. 1976.
- Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*. Tomo I. Dir. de Roland Manuel. París: Gallimard, 1969.
- Kircher, Athanasius. *Oedipus Aegyptiacus, Romae, Vitalis Mascardi*, 1652.
- Luis de Granada, Fray. *Los seis libros de la retórica eclesiástica o de la manera de predicar*, en *Obras, Prol. y vida del autor* por José Joaquín de Mora. Madrid: Atlas. (Biblioteca de Autores Españoles), 1945: tomo 11, vol. 3.
- Olivares Zorrilla, Rocío. «El sueño y la emblemática» (Sor Juana Inés de la Cruz), en *Literatura Mexicana*, VI, 2, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 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, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1998 (Serie Estudios de Cultura Literaria Novohispana), 179-211.
- . «El libro metágrafo de Alejo de Venegas y El sueño de Sor Juana: la lectura del universo», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 76, 2000, 89-112.
- . «El enigma emblemático de El sueño, de Sor Juana Inés de la Cruz», en *las Memorias del IV Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli, «Emisión, función y recepción de la literatura emblemática»* (20 a 31 de mayo de 2002), Zamora, El Colegio de Michoacán/CONACYT, publicado por Espéculo, *Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, núm. 28, nov. 2004 a feb. 2005. En línea.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2.^a ed., 1983 (Lengua y Estudios Literarios).

Pedraza, Pilar. «El silencio del príncipe», Goya. Revista de Arte, Madrid, núm. 187-188, jul.-oct., 1985, 37-46.

Plutarco, Obras morales y de costumbres, Ed. de Manuela García Valdés, Madrid, Akal, 1987 (Akal Clásica).

Pseudo Dionisio Aeropagita. De los nombres divinos, en Obras completas. Ed. de Teodoro H. Martín-Lunas, Pres. de Olegario González de Cardedal. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

Ripa, César. Iconología, tomo I, Trad. del italiano de Juan Barja y Yago Barja; Trad. del latín y griego, Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Pról. de Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 1987.

Selig, Karl-Ludwig. «The Battle of the Sheep ("Don Quixote", I, xviii)», New York: Hispanic Institute, Columbia University (de la Revista Hispánica Moderna, XXXVIII, 1974- 1975), 1-2, 1976, 63-72.

Terrones del Caño, Francisco. Instrucción de predicadores. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1946.

Valeriano Bolzani, Giovanni Pierio. Hieroglyphica, sive, De sacris aegyptiorum literis commentarii, Basileae, 1556.

Vinsauf, Geoffrey of. 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.

Wind, Edgar. Los misterios paganos del Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1972 (Biblioteca de las Historias, Serie Iconológica, 1).

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

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



editorial del cardo