



Tradición de la poesía visionaria y emblemática mística y moral en el "Primer sueño", de Sor Juana

Rocío Olivares Zorrilla

Tradición de la poesía visionaria y emblemática mística y moral en el "Primer sueño", de Sor Juana

Rocío Olivares Zorrilla
Tecnológico de Monterrey / U.N.A.M.

El estudio del sueño, como tema y género literario hispánico, se ha sustentado en más de una tipología. El conocido ensayo de Miguel Avilés¹ sobre los sueños en el Siglo de Oro, distingue en los escritores españoles del Renacimiento y del Barroco los sueños visionarios y los sueños ficticios. Hay una evidente semejanza en esta distinción con la tipología medieval que distingue el *somnium caeleste* y el *somnium animale* -si dejamos de lado el *somnium naturale* por ser estrictamente fisiológico. El sueño visionario, como lo describe Avilés, tiene connotaciones *sobrenaturales, místicas y proféticas*,² es tenido por auténtico y quien lo sueña está dotado de carisma, como los santos. Por otra parte, el sueño ficticio es descrito por él como alegórico, y su discurso es fundamentalmente persuasivo. Los sueños que componen los poetas, de carácter generalmente didáctico, entroncando con la vigorosa tradición de la literatura gnómica hispánica, pertenecen a este tipo del sueño ficticio o *somnium animale*, es decir, las representaciones oníricas propias del alma humana y no enviadas al hombre por una instancia extrínseca, como sucede con el *somnium caeleste*. La importancia de esta distinción es evidente hasta el Renacimiento y lo vemos en el caso de la recepción de la *Divina Comedia* de Dante. Teresa Gómez Trueba³ apunta cómo los primeros receptores del poema estaban convencidos de que la fábula dantesca era verdadera y de índole mística, y que se substituyó esta lectura por otra alegórica para salvar a Dante de la acusación de hereje. En el caso del *Primer sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, sin embargo, parece más patente la tipología ciceroniana de los sueños, la misma que comenta Luis Vives en su *Somnium...* y a la que se adscribe el propio texto vivesiano. El sueño enigmático de Cicerón conjuga características que Avilés atribuye al sueño visionario y al sueño ficticio. El soñante, real o supuesto, se encuentra en un estado

¹ *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1981 (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, 13), pp. 33-38.

² Avilés, *Op. cit.*, p. 36.

³ La afirmación es de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez Merlo, en su edición de Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra, 1993. Ver Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999 (Crítica y Estudios Literarios), p. 47.

especialmente lúcido cuando sueña enigmáticamente y a la vez el enigma onírico está moldeado intencionalmente por el autor literario para enseñar algo.

Como observa Gómez Trueba, los sueños tanto de la *Divina Comedia* como de la *Amorosa Visione* de Boccaccio son pretexto para enlazar fábulas y personajes.⁴ Ciertamente, son relatos alegóricos y no místicos. Cuando estos sueños enigmáticos nos presentan en su hilo narrativo descripciones o alusiones a otras fábulas a modo de ejemplo o recuento y comentario, salta a la vista su identidad con otro tipo de composiciones literarias, como la célebre canción 323 de Petrarca. La diferencia consiste en que el poema petrarquesco enlaza verdaderos cuadros emblemáticos, con marcada autonomía cada uno, pero que juntos nos conducen a una interpretación global de la obra como una alegoría, lo que ha sido señalado a su vez por Julia Conaway Bondanella.⁵ Mientras la diégesis o historia es dominante en los modelos de Dante y Boccaccio, en el poema de Petrarca el "caso ejemplar" prescinde de elementos diegéticos para volverse imagen elocuente y válida por sí misma. La obra de Petrarca ha sido considerada como una importante fuente del emblematismo. Los *Triunfos*, *De remediis*, y la célebre canción 323 son paradigmas que nos ayudan a explicar el fenómeno de la emblemática como recurso de inspiración literaria. ¿En qué consiste el carácter emblemático de cada una de las seis estrofas de "*Standomi un giorno...*"? Tal parece que esa tesitura de emblema literario, ya señalada por Mario Praz,⁶ es inherente al estilo epítetico del propio Petrarca. Tanto el epíteto como el atributo y el símil (pienso, por ejemplo, en los atributos de la Virgen y su simbolización en arte y poesía), nos presentan una imagen reflejada de un primer objeto, una instantánea suya que, acercándose a la representación pictórica, parece sustraerse del relato principal por sus propios fueros, y siempre con la intención de mostrar alegóricamente una verdad. Luego, a partir de Alciato, se fue haciendo cada vez más usual el recurso a los libros de emblemas para reflejar las cualidades de un personaje o situación dentro del relato principal de una obra literaria. En la poesía barroca, por ejemplo, podemos ver cómo la fábula mitológica deja de ser "historia" o "relato" para fijarse en una determinada connotación suya de carácter gnómico y simbólico, ya fuese de la tradición propiamente grecolatina o de la medieval o renacentista, justamente como solemos encontrar las

⁴ Trueba, *Op. cit.*

⁵ Ver Julia Conaway Bondanella, *Petrarch's Visions and their Renaissance Analogues*, Madrid, Studia Humanitatis, 1978, pp. 20-22.

⁶ Mario Praz, *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989, p. 16.

fábulas grecolatinas en los libros de emblemas. En el poema de Sor Juana tenemos, por ejemplo, la mención de Alcione, que ella toma de Pietro Valeriano, con una connotación que ya nada tiene que ver con la Alcione de Ovidio. Asociada, sí, con los peces, de los cuales se destaca que son doblemente mudos, Alcione tiene un significado pitagórico, es emblema del silencio en torno a los arcanos de la religión. Comentando los preceptos pitagóricos en relación con el silencio religioso en el apartado que dedica a Alcione, Valeriano refiere, en una libre traducción mía, "...nada está tan quieto como el silencio del pez, de allí el singular proverbio sobre el pez silencioso; los peces de Pitágoras fueron vistos en cierto modo semejantes."⁷ Esta particular Alcione, ave en la que destaca la característica de ser "áfona", ha servido a Sor Juana para emblematicar el silencio nocturno en estado de atenta vigilia. Nada hay ya de la historia de Alcione y Ceyx. La fábula se hace mera imagen connotada, y con una connotación propiamente neoplatónica y hermética. No se trata de Almone en lugar de Alcione, como han pretendido algunos críticos, desde Corripio Rivero⁸ hasta Georgina Sabat de Rivers.⁹ Rivero refiere que Almone era una ninfa hechicera que transformaba a los hombres en peces, pero no está asociada a ellos, ni se destaca la virtud del silencio pitagórico en unos y otra. En todo caso parece haber un cruce de los *Hieroglyphica...* de Valeriano con el manual de mitología al que alude Rivero,¹⁰ de donde Sor Juana tomaría la connotación de "encantadora", ausente en Valeriano. Podemos concluir que es la connotación generalmente aislada la base de la *ekphrasis* al adaptar un emblema al discurso poético. Es decir, el emblema que sirve de fuente al poeta o tiene una connotación definida y aislada que el poeta retoma prácticamente íntegra, o tiende a abrirse y a acotarse en su reformulación escritural y, como recurso literario, de él está activa la connotación que reclama el hilo discursivo de la narración poética.

⁷ Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum Literis Commentarii*, Basilea, 1556, Liber XXXI b, p. 219.: "*piscum enim taciturnitate nihil est quietus, prouerbio inde desumpto, Pisce taciturnior: qua propter uisi fuerint pisces Pythagorae quodammodo contubernales.*" Prosigue Valeriano aseverando "*Et Lucianus Alcyone..., muta, quae aquam incolunt. Ita Lucretius mutas eos natantes appellauit*". Es decir, "Y en Alcione de Luciano...: 'son mudos los que se asemejan a los habitantes de las aguas.' De igual modo Lucrecio llamaba a esos nadadores mudos".

⁸ "Una minucia en *El Sueño* de Sor Juana. ¿Almone o Alcione?", en *Ábside*, vol. XXIX, núm. 4, 1965, p.475. La herencia órfica que transmitió Porfirio -a quien Sor Juana cita en *su Neptuno alegórico-* llegó a Pico de la Mirándola, cuyo *Heptaplus* se difundió entre los poetas del siglo XVI. El silencio pitagórico del abismo divino, que los cabalistas llaman *ensoph*, la noche órfica y sus iniciaciones, la revelación divina en cifras como el libro del universo, son instancias a las que hemos de referir a San Juan de la Cruz y a Fray Luis de León, así como a Sor Juana.

⁹ Georgina Sabat de Rivers, *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 314

¹⁰ *Las Metamorfosis o Transformaciones de Ovidio*. Versión de Jorge Bustamante, Madrid, Domingo Marrás, 1664. Cit. por Corripio Rivero, *op. cit.*, pp. 474 y 480.

Lejos de ser esporádico o extraordinario el recurso a los emblemistas del poema sorjuanino, hay toda una sucesión de alusiones emblemáticas que vertebran el discurso poético: el pórtico con la sombra piramidal y las aves nocturnas; el *tempo* musical como *festina lente*; Harpócrates; el consilio o consejo de los animales en torno al sueño; las funciones del cuerpo humano como balanza, reloj y científica oficina; el espejo de la fantasía; el monte piramidal del intelecto agente, que es una proyección virtual del intelecto emparentada con el monte místico de San Juan o Bernardino de Laredo; la fotofanía o deslumbramiento, que he relacionado sobre todo con el lema "*Nel troppo lume suo viene a celarsi*"; la nave naufragante; la cadena del universo; Alcides y Faetón; el Sol y, finalmente, la disputa de los dos reyes por el globo terráqueo. Las fuentes emblemáticas de estas verdaderas visiones oníricas del alma de Sor Juana van de Alciato a Juan y Sebastián Horozco Covarrubias, el mencionado Piero Valeriano, los bestiarios medievales en uso, Juan Solórzano Pereira, Diego Saavedra Fajardo, Francisco Núñez de Cepeda y la emblemática de escritores y poetas místicos, ya fuese franciscana, carmelita o jesuita.¹¹ Pero creo necesario no sólo referirla a la fuente petrarquista, sino también, como caso paralelo, a otro seguidor del poeta italiano, el francés Joachim Du Bellay. En su poema *Songe*, sobre la ruina de la ciudad romana, vemos enlazadas, estrofa a estrofa, según el modelo petrarquista, diversas visiones emblemáticas. Gracias al estudio de Bondanella he ubicado varias similitudes con el poema sorjuanino, lo que invita a seguir investigando el contexto que hizo posible, a pesar de su distancia, esta afinidad emblemática. Sobre todo quiero destacar que en el sueño enigmático de Du Bellay tenemos a Morfeo como un demonio que preside el desarrollo del poema. En Sor Juana es Harpócrates, que aparece en el poema como oposición o faceta de la noche misma y, en un momento fugaz, es identificado también con Morfeo. En Du Bellay, este *daimon* lleva el mensaje al durmiente, mientras que en Sor Juana es quien induce al sueño vigilante a todos los seres vivos. Sor Juana extrae de las fuentes emblemáticas¹² diversas connotaciones de su Harpócrates, además del

¹¹ No sólo estaría el emblema del monte sagrado, sino la influencia de los *Pia desideria*, de Hermann Hugo, traducido por Pedro de Salas en Valladolid, de 1638 a 1648

¹² César Ripa, *Iconología*, Trad. del italiano de Juan Barja y Yago Barja. Trad. del latín y griego de Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernanda García Romero, Pról. de Adita Alto Manero, Madrid, Akal, 1987, pp. 114-116. *Apud* Rocío Olivares Zorrilla. "El Sueño y la emblemática", en *Literatura Mexicana*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 6.2 1995, p. 395.

sustrato principal del libro *De Isis y Osiris*, de Plutarco.¹³ Es notable que la faz *nigra*, que Ripa menciona como característica de Harpócrates -y que el propio Durero asigna a su ángel de la melancolía, identificado por Octavio Paz con el poema de Sor Juana-, coincide con el atributo nocturno que el dios tiene en el *Primero sueño* y también con la sombría figura demoníaca del *Songe*. Además, Du Bellay ofrece diversas figuras y tópicos que asimismo vemos en Sor Juana: alude a la vanidad humana, describe una fábrica inmensa sobre un monte y su derrumbamiento (en Sor Juana es el alma la que se derrumba), así como una torre abatida, un ave que mide en su vuelo la altura de los montes para llegar al lugar ocupado por Dios, una fuente cristalina y, finalmente, una nave en tempestad. También son evidentes las diferencias, siendo la principal que en la poesía barroca hispánica, la poderosa corriente de la silva diluye las segmentaciones estróficas que Du Bellay y otros renacentistas del XVI comparten con la canción de Petrarca.

En un intento por rastrear en la tradición literaria española los sustratos de Sor Juana, observamos que los sueños alegóricos de fines de la Edad Media, como el del Marqués de Santillana, no presentan emblemas ni cuadros de carácter emblemático, similares a los de la canción de Petrarca. En el *Sueño* del Marqués la diégesis tiene mayor relevancia que la *ekphrasis*. Rafael Lapesa señaló cómo en la *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi*, el Marqués modifica el modelo boccacciano de la *Amorosa visione*, en el que aparecen figuras pintadas, convirtiéndolas en seres vivientes y actuantes dentro del relato.¹⁴ Pero un caso opuesto lo tenemos poco después con el sueño en prosa de Alfonso de la Torre, la *Visión deleitable de la filosofía y de las artes liberales*. Es muy probable que Sor Juana también se inspirase en esta obra del siglo XV que pretendía ser una enciclopedia del saber humano.¹⁵ En ella, el Entendimiento es el protagonista, así como en buena parte del *Primero sueño*, pues en éste del alma van quedando en el papel protagónico, y en un proceso a la vez sinecdóquico y prosopopéyico, el entendimiento y luego el mero discurso. La *Visión deleitable...* pretende educar al príncipe mostrando al Entendimiento las artes liberales en cadena,

¹³ Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, Ed. de Manuela García Valdés, Madrid, Akal/Clásica, 1987, pp. 110-111, *apud* Olivares, *op. cit.*, pp. 392-393.

¹⁴ Rafael Lapesa, *Los decires narrativos del Marqués de Santillana. Discurso leído el día 21 de marzo de 1954... y Contestación del Excmo. Sr. Don Dámaso Alonso*, Madrid, Real Academia Española, 1954, pp. 25-26.

¹⁵ Georgina Sabat de Rivers hace mención de esta obra en su libro *El "Sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, Londres, Tamesis Books Limited, 1976 (Monografías, LXIII), p. 27. Sin embargo, no señala el pasaje de la Perspectiva.

rematándose cada una de ellas con una serie de pinturas que representan las enseñanzas que el Entendimiento recibe. Aparece un inmenso monte, como en el *Primero sueño*, y en él la Verdad le muestra a las Virtudes en un espejo. El espejo también será crucial en el poema de Sor Juana. Es la metáfora de la imaginación durante el sueño, parangonada con el Faro de Alejandría. En el espejo de Faro se reflejarán "...el número, el tamaño y la fortuna..."¹⁶ de las naves que surcan el mar. Como ya lo ha señalado Georgina Sabat de Rivers,¹⁷ este Faro se ve equilibrado, al final del poema, con la linterna mágica, otro aparato óptico. Yo añadiría que por medio de esa linterna la docta perspectiva¹⁸ ha proyectado las diversas figuras fingidas del poema gracias a la luz interna del *spiritus phantasticus*.¹⁹ Esta antigua teoría óptica del *spiritus phantasticus*, de Sinesio de Cirene, se había convertido en el Renacimiento en una verdadera teoría estética, según comenta Robert Klein en su obra *La forma y lo inteligible*.²⁰ Es decir, hay una luz interna en el hombre, que es la que proyecta las reminiscencias de la memoria en la imaginación, haciéndolas parecer reales cuando sólo son virtuales. Sinesio la consideraba "luz que es al mismo tiempo ojo".²¹ El espejo de Faro, evidentemente, tiene la misma función de la linterna mágica, pues en su superficie se pueden contemplar dichas figuras encadenadas al comenzar la travesía del alma soñante. Alfonso de la Torre, en su *Visión deleitable...*, pone a la Geometría como una doncella que muestra al Entendimiento a su hija, Prospectiva, en una cámara cerrada donde Entendimiento ve "*el arte de los espejos, y el rescibimiento de las imágenes en ellos en distancia grande de leguas... con la causa sabida de venir al ojo una piramidal figura de la cosa visible...*"²² En el *Primero sueño*, la figura piramidal, como emblema totalizador, sintetiza esta sucesión de figuras emblemáticas habidas desde el ápice del alma, el intelecto agente o entendimiento, en una proyección virtual hacia las esferas del universo y de vuelta al reino todo del mundo creado. Los estudiosos de la perspectiva llamaban *anoptiké* y *katoptiké* a estas

¹⁶ Verso 275, ver edición de Alfonso Méndez Plancarte, *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª. reimp., 1988, p. 342.

¹⁷ Georgina Sabat de Rivers, *op.cit.*, p. 105.

¹⁸ El primero en señalar esta importancia de la perspectiva en relación con las imágenes del poema de Sor Juana fue Dario Puccini, en "L'immaginazione iconica nella poesia di SJIC, en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Ed. de Giovanna Calabró, Nápoles, Guida Editori, cop. 1987.

¹⁹ En mi tesis doctoral, presentada en 1999 en la Universidad Nacional Autónoma de México, explico ampliamente cómo el *Primero sueño*, cuyas imágenes fantasmales son descritas al final del poema con su luz propia, se adscribe a la teoría del *spiritus phantasticus*.

²⁰ Ver Robert Klein, *La forma y lo inteligible*, Trad. de Inés Ortega Klein, Madrid, Taurus, 1980, pp.64-65.

²¹ Cit. por Klein, *op.cit.*, p. 68.

²² Alfonso de la Torre, *Visión deleitable de la filosofía y de las arts liberales*, en *Curiosidades bibliográficas: colección escogida de obras raras de amena erudición*, por D. Adolfo de Castro, Madrid, Atlas, 1950, t. 33, Biblioteca de Escritores Españoles, pp. 348-349.

perspectivas superpuestas, de abajo arriba y de arriba abajo, como dos pirámides,²³ que Sor Juana superpone como lo describe Nicolás de Cusa en su obra *De coniecturis*.²⁴ En la tradición emblemática encontramos, sobre todo en Núñez de Cepeda, la emblemización teológica del faro y de los obeliscos; a la pirámide la vemos, desde el punto de vista político, en Solórzano Pereira, y en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias con la connotación de la vanidad mundana. Sor Juana se vale de todas estas connotaciones en distintos momentos poéticos del *Primero sueño*, privilegiando la reflexión teológica y anagógica mediante la proyección piramidal de la Tierra, del intelecto agente y de los rayos del Sol. No por ello, sin embargo, ha de considerarse el *Primero sueño* como un poema místico, pues mientras que el proceso místico exige un desnudamiento de todo lo terreno, en el poema de Sor Juana la fotofanía que tiene el alma la hace contemplar el inmenso cúmulo de todo lo creado, lo múltiple, los innumerables elementos que componen el universo y sus respectivas esencias y accidentes. Las limitaciones humanas para aprehender la totalidad (verdadero motivo recurrente del poema), se ven emblemizadas por Núñez de Cepeda con la imagen de una hormiguita sosteniendo el globo terrestre. Sor Juana inserta en el poema la mención de Alcides cuando recibe la carga de Atlas. Sin desembarazarse de esta carga, el alma intenta resolver mediante el raciocinio, un escalón más bajo que el intelecto agente, el teorema por antonomasia, hasta que la interrumpe el advenimiento del día. El legado de la literatura mística, del que participa Sor Juana, es asimilado e interpretado por ella como reflexión sobre el universo y su creación. Por eso cobra especial relevancia en el poema el tema de la prudencia, de la *aurea mediocritas*, que ella emblemiza con la sabia medida con que la naturaleza distribuye sus cuidados a las distintas partes del cuerpo humano. En esta dirección, la emblemática jesuita le ofrecía un buen número de emblemas moralizantes que preconizaban la prudencia y la medida. En el poema, la naturaleza misma aparece como una balanza, el cuerpo humano como un reloj, cuyo volante es el corazón, y el conjunto del estómago y el hígado, como la científica oficina del alquimista, en la cual se alambica el alimento para repartirlo equitativamente a todos los miembros del organismo. Julián Gállego,²⁵ al analizar las *Empresas morales*, de Juan de Borja, señala la predilección jesuita por los emblemas de la balanza y del reloj, que aparecen también en Solórzano Pereira y el mismo Núñez de Cepeda. El caso del

²³ Klein, *op. cit.*, pp. 217.254.

²⁴ Nicolás de Cusa, *De coniecturis*, en *Opera...*, Basilea, Officina Henricpetrina, 1565, p. 84.

²⁵ Julián Gállego, *Visión y símbolos de la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p.97-98.

estómago es más complejo. Evidentemente la fuente es Horapolo, cuyo emblema del estómago es un dedo que escribe en el cielo y es símbolo de la medida. Pudo llegar a Sor Juana a través del propio Valeriano.²⁶ En el *Primero sueño*, la científica oficina anota en un cuadrante las cantidades de alimento que distribuye. Aunque no forma parte de la emblemática jesuita, como la balanza o el reloj, armoniza con éstos por su esencia matemática y por su sentido de equilibrio y concierto. Es también elocuente que este conjunto de emblemas de la prudencia en torno a la fisiología humana esté precedido por el consilio o consejo de los animales diurnos y sea seguido por el emblema del espejo de Faro u ojo de la imaginación. Los animales aparecen concertados en el sueño vigilante y hermanados con el símbolo órfico del *consilio* de la noche de que habla Pico de la Mirándola en sus *Conclusiones...*,²⁷ y se ven asociados a su vez con Harpócrates. El consilio nocturno del que habla Pico citando a los cabalistas, cuya *sobria ebrietas* es retomada por los místicos del XVI, se relaciona con el silencio teologal. Habría que recordar el *Neptuno alegórico...*, otra obra de Sor Juana que describe un arco triunfal con el tema central de Neptuno, llamado por Sor Juana "dios de los Consejos", y a quien asocia con el dios Consus, cuyas aras, dice, estaban debajo de la tierra. Imposible no pensar en el emblema "*Consilia occultanda*" de Solórzano Pereira.²⁸ En él un bosque tupido oculta un templo, símbolo del enigma sagrado.

La lectura concertada de los emblemas a que alude el poema de Sor Juana nos va conduciendo, con el alma protagónica, a la manifestación nocturna del silencio iniciático, del sueño vigilante y del camino de la prudencia natural hacia la meta divina del hombre. Del alma hacia lo alto y de lo alto hacia la naturaleza, el vaivén de las sucesivas apariciones y alusiones del *Primero sueño* es a la vez visión reveladora, enseñanza teologal y alabanza del mundo creado.

²⁶ Valeriano, *op. cit.*, Liber XXXVI e, p. 262.

²⁷ Pico de la Mirándola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas*, (1486), trad. de Eduardo Sierra, Barcelona: Obelisco, 1982, p. 290

²⁸ Jesús María González de Zárate, Jesús María. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Pról. de Santiago Sebastián, Madrid, Tuero, 1987 (Emblemática, I), pp. 98-99.