

## Juegos de ingenio y erudición en *Primero Sueño*

JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA

*Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM*

**RESUMEN.** Las recientes interpretaciones de la obra de Sor Juana olvidan la importante función de los juegos del ingenio y de la erudición. En este ensayo se replantea la necesidad de estudiar la obra de la poetisa dentro de su contexto ideológico heredado de la Contrarreforma católica y de reinterpretar la influencia de la emblemática renacentista a la luz de los juegos retóricos de la poesía del siglo XVII.

Sor Juana, en la redondilla donde “Pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la Hermosura, con otra igual de Música”,<sup>1</sup> recurre a un tópico conceptista que en mi opinión nos

---

<sup>1</sup> El texto completo es el siguiente:

*Pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la Hermosura, con otra de Música.*

Cantar, Feliciana, intento  
tu belleza celebrada;  
y pues ha de ser cantada,  
tú serás el instrumento.

De tu cabeza adornada,  
dice mi amor sin recelo  
que los tiples de tu pelo  
la tienen tan entonada;  
pues con presunción no poca  
publica con voz suave  
que, como componer sabe,  
él solamente te toca.

Las claves y puntos dejas  
que Amor apuntar intente,  
del espacio de tu frente  
a la regla de tus cejas.

sirve para hacer una lectura lúdica de sus poemas. En particular me refiero al juego de metáforas por medio de las cuales nuestra poetisa crea imágenes concatenadas y laberintos lingüísticos. En la redondilla mencionada, la jerónima define la belle-

Tus ojos, al fascistol  
que hace tu rostro capaz,  
de tu nariz al compás  
cantan el *re mi fa sol*.

El clavel bien concentrado  
en tu rostro no disuena,  
porque, junto a la azucena,  
te hacen el color templado.

Tu discreción milagrosa  
con tu hermosura concuerda;  
mas la palabra más cuerda,  
si toca al labio, se roza.

Tu garganta es quien penetra  
al canto las invenciones,  
porque tiene deducciones  
y porque es quien mete letra.

Conquistas los corazones  
con imperio soberano,  
porque tienes en tu mano  
los signos e inclinaciones.

No tocaré la estrechura  
de tu talle primoroso:  
que es paso dificultoso  
el quiebro de tu cintura.

Tiene en tu pie mi esperanza  
todos sus deleites juntos:  
que, como no sabe puntos,  
nunca puede hacer mudanza;

y aunque a subir no se atreve  
en canto llano, de punto,  
en echando contrapunto  
blasona de semibreve.

tu cuerpo, a compás obrado,  
de proporción porfia,  
hace divina armonía  
por lo bien organizado.

Callo, pues mal te descifra  
mi amor en rudas canciones,  
pues que de las perfecciones  
sola tú sabes la cifra.

(Cruz 1:219-220).

za ideal comparando las perfecciones anatómicas femeninas con el lenguaje de la técnica musical. El poema es juguetón, un tanto ingenuo, pero sutil. Pongo por ejemplo la sinestesia en que se describe la hermosura de la cabellera: “De tu cabeza adornada,/dice mi amor sin recelo/que los tiple de tu pelo/la tienen tan entonada...” (vv. 5-8). La armonía del peinado es como una nota aguda (el tiple) bien entonada y proporcionada. Más adelante leemos que la garganta de la Hermosura es como una deducción musical, es decir, una serie de notas que ascienden y descienden diatónicamente, y que dan idea de la finura del cuello. Nótese qué lejos ya está Sor Juana de la imagen gongorina “del lúcente cristal tu gentil cuello...”

En *Los enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, se hace más evidente la vertiente lúdica de la poesía de Sor Juana. Estas miniaturas poéticas funcionan dentro del contexto de las cortes de amor y proponen un exquisito juego de erudición sobre las reglas y los sufrimientos de los amantes. En este curioso entretenimiento de Sor Juana y de sus lectoras lusitanas, la erudita en leyes de amores debería responder, en el verso estipulado por la mexicana, a la siguiente pregunta: “¿Qual es aquella homicida/que, piadosamente ingrata,/siempre en quanto vive mata/y muere quando da vida?” (Enigma 1º).

Alrededor de 1680, la jerónima escribió el *Neptuno alegórico*, obra laudatoria que bien puede estudiarse como poesía política y que nos ofrece un esclarecedor aspecto de la erudición y la concepción metafórica de la monja. En el prólogo, Juana Inés hace un recuento de sus fuentes mitológicas y bíblicas y pone en claro la idea básica del sentido lúdico de sus metáforas: la ilación y las correspondencias.

### *1. El Neptuno alegórico, la retórica de la emblemática y los juegos del ingenio*

Durante la época de Sor Juana, los libros de emblemática se tomaban como prontuarios o manuales de citas eruditas para versificadores u oradores. La misma jerónima en el texto que

explica la manufactura de las alegorías del *Neptuno alegórico* ("Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula") hace un recuento de la bibliografía emblemática que, podemos suponer, frecuentaba. Algunos de los autores que la monja cita son: Vincenzo Cartari (1520-1570) autor de *Le imagini de i dei de gli antichi* (Venecia, 1571) vertida al latín en 1687; Piero Valeriano —Valeriano Bolzani— (1477-1558) autor de la *Hieroglyphica*; Natal Conti —*Natalis Comes*— (1520-1582) autor de *Mythologiae, sive explicationes fabularum* (Venecia, 1560) obra que contribuyó decididamente a la difusión de los mitos ovidianos; Andrés Alciato y una obra del capuchino francés Jacques Bolduc, *De Orgio christiano libri tres, in quibus declarantur antiquissima sacro-santae eucharistiae typica misteria* (Lyon, 1640).

Me pregunto si esta breve lista de obras, sobre el simbolismo del universo, no ha quedado al margen del estudio de la obra sorjuanésca, al ser desplazada por obras realmente herméticas y neoplatónicas muy de moda entre la crítica, pero lejanas al contexto histórico e ideológico de Juana Inés. De ser así, las nuevas tendencias de la crítica se han saltado un paso elemental en la hermenéutica del Barroco al no contemplar que gran parte de las fuentes emblemáticas llegadas a tierras novohispanas, han pasado por el tamiz ideológico de la Contrarreforma, desarmando de esta manera, la ideología reformista, heterodoxa, neoplatónica y 'egipcíaca' con que fue concebida la simbología en la Europa renacentista. Con ésto quiero decir que la presencia, extensión y estudio de la filosofía oculta del tipo de la de Giordano Bruno y todo el *Corpus Hermeticum*, e incluso la influencia del mismo Kircher, se han exagerado. Se ha perdido un poco la perspectiva histórica de la tradición retórica en que se fundamenta la visión del mundo de Sor Juana.

Si nos demoramos en la lectura íntegra del *Neptuno alegórico*, nos daremos cuenta de que la forma en que Sor Juana interpreta la erudición y la retórica de la emblemática y 'jeroglíficos' de los manuales simbólicos dista mucho de ser oscura y de buscar el lado oculto de la sabiduría. Por el contrario, es evidente el placer que la poetisa experimenta por buscar y enlazar

refinadísimas citas eruditas de una manera ingeniosa y juguetona. Un buen ejemplo de esa intención lúdica la señala el doctor Tarsicio Herrera Zapién (373-383). El pasaje que menciona el doctor Herrera es donde Sor Juana señala que el dios Neptuno era llamado por los antiguos “‘dios del silencio’, por ser dios de las aguas, cuyos hijos, los peces, son mudos tal y como los describe Horacio: *O mutis quoque piscibus/donatura cyni, si libeat, sonum* (versos que el mismo Herrera vierte como: ‘Oh, tú que aún a mudos peces/darías voz de cisne, si quisieras’)”. A lo que Sor Juana comenta:

Por lo cual Pitágoras, por ser maestro del silencio, le figuraron en un pez, porque sólo es mudo entre todos los animales; y así era proverbio antiguo: *pisce taciturnior*, a los que mucho callaban; y los egipcios, según Piero, lo pusieron por símbolo del silencio; y Claudiano dice que Radamanto convertía a los locuaces en peces, porque con eterno silencio compensasen lo que habían errado hablando (Herrera 378).

No cabe duda de que hay un evidente uso del icono emblemático para simbolizar el silencio, pero la construcción de la imagen es un juego de erudición donde la monja con suma libertad, lo mismo recurre a la *Oda* IV de Horacio, que a una cita de Claudiano, y de ahí a una de san Agustín que la remite a una mención de Harpócrates a través de “Cartario”.<sup>2</sup> Sor Juana consume, entonces, un exquisito juego de combinaciones de similitudes y cambios de sentido, un poco a la manera de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, sólo como demostración de su dominio de autoridades y como juego del ingenio.

---

<sup>2</sup> El párrafo completo es el siguiente, la traducción de las citas en latín es de Alberto G. Salceda: “[los antiguos] también honraban con silencioso recato a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del silencio, como lo llamó san Agustín [...] y Policiano [...] advirtiéndole que al que los egipcios daban la apelación de Harpócrates, era el dios que veneraban los griegos con el nombre de Sigalión. Cartario, in Miner, (250) [sic]: *Aegyptii silentii deum inter praecipua sua numina sunt venerati, cum Harpocratem vocaverunt, quem graeci Sigalionem dicunt* (Veneraron los egipcios al dios del silencio entre los númenes principales, al llamar Harpócrates al que los griegos llaman Sigalión)”.

En la misma obra, versos 25 al 32, la jerónima habla del símbolo como: “este Cicerón sin lengua/este Demóstenes mudo,/ que entre sus arcanos puros/sube a investigar curioso/los imperceptibles rumbos...” versos cuya simbología la autora misma explica como una costumbre entre los antiguos egipcios utilizada con el fin de “adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias”. De los antiguos egipcios, sigue la monja, se toma que el círculo es el símbolo de la perfección, según dato de Piero Valeriano. Esta misma connotación la sigue Juana Inés en uno de sus villancincos cuando describe la rueda de tormento donde fue puesta santa Catarina: “Fue en su círculo puesta Catarina,/pero no murió en ella: porque siendo/*de Dios el jeroglífico infinito*,/en vez de topar muerte, halló el aliento”.<sup>3</sup> El símbolo del círculo, sin duda, tiene su más remoto origen en la emblemática renacentista, pero es evidente que la monja lo retoma sin la significación original. Digamos que el emblema en el siglo xvii se ha ‘degradado’, o, para decirlo en la jerga semiótica, se ha resemantizado a través de una nueva práctica ideológica, puesto que el icono ha sido incorporado a la cosmovisión contrarreformista. Incluso, dentro de este uso simbolizador de los libros de autoridades, muchos pasajes de la *Biblia* eran tomados como ‘metáforas o apólogos’ inspiradores, a su vez, de nuevos iconos. Así lo hace Sor Juana al referirse a la oliva como “reina de los árboles”. La jerónima no hace otra cosa que apoyarse en el *Libro de los Jueces* (cap. 9): *Ierunt ligna, ut ungerunt super se regem: dixeruntque olivae: Impera nobis* [que Alberto G. Salceda traduce como: “fueron los árboles a ungir un rey sobre sí, y dijeron a la oliva: Reina sobre nosotros”] y hacer una lectura iconográfica bíblica para elaborar una imagen culta —gongorina— del olivo.

Si en el *Neptuno alegórico*, una obra dedicada a la ceremonia política, hay juego y humor basados en el arte del ingenio, ¿por qué no habríamos de encontrar estos mismos elementos en la composición del *Sueño*?

---

<sup>3</sup> Versos citados por Alberto G. Salceda en las notas al tomo IV de las *Obras Completas* de Sor Juana (598). El subrayado es mío.

## 2. La retórica de las correspondencias en el Sueño

El maestro Antonio Alatorre, en su ensayo “Una lectura del *Primero Sueño*” propone releer la silva considerando que la temática del poema es relativamente sencilla:

siento lo mismo del P. Calleja cuando subraya no la dificultad o complejidad del tema del *Sueño*, sino, por el contrario, su increíble, su terrible simplicidad. El tema del *Sueño* —dice [Calleja]— no es sino éste: ‘Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez [o sea de un solo golpe] quería comprender todas las cosas...; no pude, etcétera’. La hazaña de Sor Juana, como la de Góngora, fue, para decirlo con palabras del mismo Calleja, haber exornado un asunto tan simple ‘con tan copiosa elegancia de paráfrasis y fantasías’. Los lectores *ad hoc*, sigue diciendo [el padre Calleja], ‘están bien ciertos de que no escribió nuestra poetisa otro papel que con claridad semejante nos dexasse ver la grandeza de tan sutil espíritu’ (Alatorre 111).

Es decir, en el *Sueño* lo que importa es cómo la poetisa enlaza versos e imágenes dentro de una propuesta temática tan reducida. Valdría decir que Sor Juana, al igual que Baltasar Gracián en su *Arte de ingenio* (Madrid, 1642) “válese de la agudeza de los tropos y figuras retóricas como instrumento para expresar cultamente sus conceptos” (Gracián 1168). Las fuentes a las que recurre la jerónima son más variadas que las del *Neptuno alegórico*, pues el juego es, además, una competencia poética con *Las soledades* de Góngora.

Un buen ejemplo de los juegos eruditos del *Sueño* son las paráfrasis de la *Introducción al símbolo de la fe* (Salamanca, 1582) de fray Luis de Granada. De esta obra, nuestra autora adopta la idea del funcionamiento de la fisiología del microcosmos —tema, en el cual, por cierto, hay elementos bastante prosaicos—. De tal manera, que si el padre Granada escribe: “el corazón está como rey en medio de nuestro pecho y es la fuente del calor de vida”, el *Sueño* lo parafrasea como: “éste, pues, miembro rey y centro vivo/de espíritus vitales” (vv. 210-211).

La anatomía se convierte en la silva, en un largo diálogo entre Sor Juana y la erudición, donde la monja enfrenta el reto de describir un tema poco poético como es el proceso digestivo y la producción de los humores corporales.

Tal vez el tópico que más se ha comentado es el del pasaje donde la poetisa narra la invasión de la noche, cuando las imágenes piramidales, los obeliscos y la oscuridad en sí (“piramidal, funesta, de la tierra/nacida sombra... vanos obeliscos”) extienden su dominio a todo el mundo sublunar. La imagen de la sombra piramidal de la noche es similar a una de las connotaciones que aparecen en el *Mundus Symbolicus*, de Filippo Picinelli<sup>4</sup> (Hannover, 1687), pero habría que señalar que, mientras en el manual, la pirámide —*Pyramis obeliscus*— tiene una significación de Humildad, Fortaleza e imagen de la Fe, en el poema el icono es símbolo de la altivez y la soberbia de lo nocturno. Hay otros casos en los que Sor Juana cambia o invierte el tópico emblemático, un buen ejemplo de ello lo hallamos en el giro que la jerónima da a la iconografía de la grulla —emblemática del cuidado y la vigilancia— cuando la permuta por el ave reina, el águila.<sup>5</sup>

En cambio, Sor Juana, en cuanto a los personajes nocturnos, sigue muy de cerca la iconografía propuesta en los manuales. Así, por ejemplo, Diana, Nictimene, las Minicidas y Harpócrates forman parte del repertorio emblemático que Cesare Ripa incluye en su *Iconografía*.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Mundus symbolicus* ilustra muy bien lo que era un manual emblemático. Esta obra se anuncia en la portada como enciclopedia de los símbolos universales e incluye, para cada símbolo, un buen número de citas de autoridades que “suministran innumerables conceptos a oradores, predicadores, académicos y poetas”. Naturalmente, esta enciclopedia repite los términos, entradas y simbologías de muchos otros libros que seguramente Sor Juana conocía. No digo que Sor Juana hubiera conocido ni consultado el *Mundus Symbolicus*.

<sup>5</sup> Versos 129-135: “De Júpiter el ave generosa/—como al fin Reina—, por no darse entera/al descanso, que vicio considera/si de preciso pasa, cuidadosa/de no incurrir de omisa en el exceso./a un solo pie librada fia el peso/y en otro guarda el cálculo pequeño/—despertador reloj del leve sueño—...”

<sup>6</sup> Cesare Ripa señala en su símbolo de la noche que la Primera Hora Nocturna debe representarse como una “muchacha alada [que] sostendrá con la diestra el símbolo de Júpiter y con la sinietra un murciélago o *vesperilion*”...

La invasión del sueño y de la noche es algo más que una simple preterición inicial, repleta de referencias a *Las metamorfosis* de Ovidio y a los manuales de fisiología. Hay, también, un declarado y fino juego, no exento de cierta ironía, en cada pasaje. Por ejemplo, Juana Inés recurre al tópico del sueño —en *Mundus Symbolicus* leemos en la entrada *Nox*, que el sueño es “*humanum mortem emblemate significitari*”— como imagen de la muerte y lo convierte en una especie de danza de la muerte donde el sueño iguala al pobre con el noble o al prelado y al rey con el campesino de humilde choza.<sup>7</sup>

Creo que en el plano del juego barroco de la erudición y del ingenio, compiten por igual tanto el *Neptuno alegórico*, el *Sueño* y *Los Enigmas*. Sólo que en la silva hay un mayor desarrollo narrativo y un sinnúmero de contrastes. Uno de ellos lo encuentro en los versos 65 al 68 del *Sueño*,<sup>8</sup> donde la lúgubre invasión de la noche se convierte en un son de monótona cadencia en el que el mundo, aburrido de escucharlo, cae profundamente dormido como un auditorio que escuchara una música densa y sin gracia. Este pasaje rompe con la solemnidad del inicio y culmina con la imagen del sueño como señor universal de la noche. El mismo cambio de tono ocurre en los versos 730 al 756, donde Sor Juana, hábil y eruditamente, habla de las vanidades de los cosméticos —“industria femenil”— y las convierte en una imagen oblicua de las vanidades del conocimiento.

---

en cambio la Hora Segunda llevará en la mano izquierda una lechuga y la Hora Tercera un buho “pájaro nocturno cuya fábula narra Ovidio en el lib. V de las *Metamorfosis*”, *Iconografía* (492-493).

<sup>7</sup> Los versos son: “cobarde embiste y venee perezoso/con armas soñolientas,/desde el cayado humilde al cetro altivo,/sin que haya distintivo/que el sayal de la púrpura discierna:/pues su nivel, en todo poderoso,/gradúa por exentas/a ningunas personas,/desde la de a quien tres forman coronas/soberana tiara,/hasta la que pajiza vive choza;/desde la que el Danubio undoso dora,/a la que junco humilde, humilde mora;/y con siempre igual vara/(como, en efecto, imagen poderosa/de la muerte) Morfeo/el sayal mide igual con el brocado” (vv. 175-191).

<sup>8</sup> “Este, pues, triste son intercudente/de la asombrada turba temerosa,/menos a la atención solicitaba/que al sueño persuadía...”

En mi opinión, uno de los puntos climáticos del *Sueño* lo constituyen las estrofas que comprenden de los versos 617 al 780. Es en este episodio donde el arte de la correspondencia es más variado e ingenioso. Sor Juana condensa en la brevedad de 123 versos la variedad de la Gran Cadena del Ser. Para despertar en el lector una idea del asombro y del temor que la visión de la inmensidad de la naturaleza despierta en el conocimiento, Juana Inés recurre a la visión apocalíptica de Juan en la isla de Patmos, para después nombrar dos de los cuatro elementos —el agua y la tierra—, pero de la manera más laberíntica posible. Para el agua, Sor Juana se remite al mito de Thetis —como ya lo había hecho en el *Neptuno...* cuando se refirió a la Marquesa de la Laguna— y nombra el agua en su función más noble, la de madre nutricia de los campos. Para la tierra, nuestra autora describe el inframundo plutónico y el camino que siguen las fuentes subterráneas en una especie de mínima narración del mito de Aretusa y del río Alfeo, que culmina, inesperadamente, en el episodio de la vanidad de los afeites que a su vez es la vanidad del saber. Trescientos años después, Jorge Luis Borges y José Gorostiza lograrán la misma intensidad al describir lo infinito en *El Aleph* y en *Muerte sin fin*.

Estas correspondencias parten de un tópico elemental: el hombre como microcosmos y el mundo como una Gran Cadena del Ser, donde la esencia de la vida, en una vaga reminiscencia de los presocráticos, reside en los cuatro elementos. A partir de esta idea, Sor Juana inventa un mundo de imágenes mitológicas y retruécanos lingüísticos, que muestra una importante cantidad de metáforas en una narración acumulativa y fluida.

Replantear los caminos lúdicos de la retórica barroca nos puede conducir a una nueva interpretación de la poética de Sor Juana. Ganaremos mucho si nos detenemos un poco en tratar de reconstruir la idea de lo que era la retórica del juego y del ingenio poético en la Nueva España del xvii. Reconocer y estudiar el *Sueño* como un divertimento de la erudición, no le resta seriedad a la crítica ni a la obra de nuestra mejor poetisa.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALATORRE, ANTONIO. "Lectura del Primero Sueño" en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. de Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México, 1993. 101-126.
- CRUZ, JUANA INÉS DE LA. *Obras Completas*. Vol. 1. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. 2. Ed. de Alberto G. Salceda. México: FCE, 1982.
- GRACIÁN, BALTASAR. *Obras Completas*. Est. preliminar, bibliografía, notas e índice de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967.
- HERRERA ZAPIÉN, TARSICIO. "Los dísticos de Sor Juana en latín áureo (apología del *Neptuno alegórico*, en su tricentenario)", *Literatura Mexicana*, vol. V. 2, (1994): 373-383.
- PICINELLI, FILIPPO. *Mundus Symbolicus*. Ed. facsimilar de Georg Olms Verlag: New York, 1979.
- RIPA, CESARE. *Iconografía*. Trad. del italiano por Juan Barja y Yago Barja; trad. del latín y del griego por Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, pról. de Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 1987. 2 tomos.