

El *Neptuno alegórico* y su cristalización poética: análisis de los mensajes políticos,  
filosóficos y simbólicos del arco triunfal sorjuanino

by

María Paz Lundin Gaona

B.A., Universidad Diego Portales, 2009

A Thesis Submitted in Partial Fulfilment  
of the Requirements for the Degree of  
MASTER OF ARTS

in the Department of Hispanic and Italian Studies

©María Paz Lundin Gaona, 2016

University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part,  
by photocopy or other means, without the permission of the author.

El *Neptuno alegórico* y su cristalización poética: análisis de los mensajes políticos,  
filosóficos y simbólicos del arco triunfal sorjuanino

by

María Paz Lundin Gaona

B.A., Universidad Diego Portales, 2009

### **Supervisory Committee**

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Departmental Member  
(Department of Hispanic and Italian Studies)

## Abstract

Considering that during the Baroque there was arguably nothing more enigmatic than the emblematic tradition, this thesis discusses how emblems played a role in the configuration of subjectivities in New Spain and, more precisely, in their production of symbolic imagery. Through the analysis of the poetic, political, and philosophical functions of the 1680 *Neptuno alegórico (Allegorical Neptune)*, this study discusses the concepts of "emblem," "ekphrasis," "syncretism," and "neoplatonic tradition" in one of the most rethorical and multifaceted texts of the humanist writer and Hieronymite nun sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

## Table of Contents

Supervisory Committee.....	ii
Abstract.....	iii
Table of Contents.....	iv
Acknowledgments.....	v
Epigraph.....	vi
Introducción.....	1-7
Capítulo I: Más allá de la corte y el claustro de sor Juana: biblioteca y memoria simbólica.....	8-33
Capítulo II: El efímero arco de sor Juana y su cristalización .....	34-60
Capítulo III: Luces y sombras efrásticas del <i>Imago Dei</i> sorjuanino.....	61-86
Capítulo IV: Diosas en el arco sorjuanino: reconstrucción genealógica del saber.....	87-114
Conclusión: El símbolo y la metáfora como subtextos alusivos en el <i>Neptuno alegórico</i> .....	115-129
Bibliografía.....	130-139
Anexo de imágenes.....	140-147

## **Acknowledgments**

I would first like to thank my supervisor Dr. Beatriz de Alba-Koch, who has encouraged me through this entire process and has always been sharing wise insights to help me progress through this investigation. Without her invitation to this Masters Program, and her academic support, this research would not be possible. I would also like thank Dr. Pablo Restrepo-Gautier for his commentaries, suggestions, and revisions, and the Secretary of the Department, Donna Fleming, for her guidance during these two years of studies at UVIC. Finally, I thank my husband, Timothy Bassett, who has helped me spiritually and materially in order to live in Victoria B.C., which has been one of the most wonderful experiences I have ever had.

## Epigraph

"El *Neptuno alegórico*, documento barroco por excelencia, no sólo es muestra palpable de la alteración y conmoción de valores de la época (...) puesto que la autora es una mujer intelectual y, por tanto, la que introduce un tono disonante dentro de la sociedad de su tiempo, sino porque muestra que es maestra excelente en el manejo del ropaje lingüístico y conceptista de los sabios de su época." (Sabat de Rivers, "*El Neptuno de Sor Juana, fiesta barroca y programa político*" 248)

## INTRODUCCIÓN

Como sabemos el *Neptuno alegórico* (1680) de sor Juana Inés de la Cruz es una obra que se inscribe en una tradición clásico-humanista de dedicación de arcos triunfales a virreyes. En estos monumentos efímeros la representación barroca penetró en la esfera del ingenio y lo imaginario, tratando de establecer el lazo que construyera no sólo una identidad, sino también una memoria simbólica del mundo –que en sí mismo contenía el universo–. Es pues, en dicha esfera simbólica en que el texto emblemático sorjuanino adquiere un matiz multifacético. Si bien la capacidad de su lenguaje alegórico le permitió salvaguardar un momento histórico, pareciera en él cristalizarse paralelamente simbologías que van más allá de lo cristiano, de lo criollo o de lo hispano. Sor Juana inscribe en su texto reflexiones filosóficas y de género que nos brindan un nuevo campo de estudio del *Neptuno alegórico*, el cual proponemos como "arte poética" y obra umbral por medio de la cual la monja expone sus primeras exploraciones filosóficas en torno a la escritura y al conocimiento.

Muchos críticos han apuntado que en el *Neptuno* sor Juana intenta construir retóricamente su público y disponerlo jerárquicamente para persuadirlo pero, ¿persuadirlo de qué? Ésta ha sido la pregunta base que nos ha movido a realizar esta investigación y la que nos proponemos, si no a responder, al menos a hechar luces nuevas que guíen mejor próximas lecturas, permitiendo así clarificar ciertos aspectos políticos, simbólicos y retóricos que deliearon el diseño del arco triunfal sorjuanino.

En este intento por iluminar o aclarar las lecturas críticas sobre el *Neptuno*, nos hemos encontrado con una amalgama de perspectivas divergentes, dificultando muchas veces la tarea de trazar puentes que las unan. Aún así, los diversos aportes a su estudio, realizados por Electa Arenal, Verónica Grossi, José Pascual Buxó, Sagrario López, Georgina Sabat de Rivers, Julie Bokser y Nelson Bradley, entre otros, han permitido acercamientos nuevos y relecturas muy sugerentes sobre el texto. Desde la perspectiva de los estudios de la emblemática, por ejemplo, el *Neptuno alegórico* permite enlazar aspectos del arte simbólico del emblema con el relato efrástico para la descripción de imágenes. Sor Juana expone aquí o manifiesta con ello las necesidades de un sujeto de la enunciación ya diferente y trastocado por una distancia epistemológica que responde a la búsqueda de identidad criolla. Asimismo, asume cierta contradicción como base de la subjetividad barroca, subvirtiendo formas retóricas y los discursos con los cuales los sujetos coloniales ya comenzaban a identificarse.

Por ello es que proponemos un análisis literario que no exima lo histórico ni menos los avances de investigación en cuanto a temas de género, ya que creemos que todos estos aportes han sido muy esclarecedores en su conjunto de una obra poco abordada en contraste al resto del corpus sorjuanino. Algunas de las preguntas que han guiado esta investigación son: ¿cómo acercarnos a la comprensión de una obra directamente vinculada con un hecho histórico?, ¿cómo decodificar los mensajes en medio del entramado de alegorías y citas de la tradición clásica? y, ¿cuáles de ellas son piezas fundamentales dentro del catálogo sorjuanino?, por último, ¿qué elementos auténticos hay en el *Neptuno alegórico*? y si estos podrían comprenderse a modo de programa simbólico-poético que la autora siguió trabajando en obras posteriores.

Más allá de una obra por encargo el *Neptuno alegórico* (1680) nos permite acceder a la revisión y reescritura de la tradición clásica, filosófica y alegórica. Por lo cual, hemos considerado importante realizar una lectura de los fenómenos socio-culturales que contextualizan la producción de la obra, centrándonos en torno a dos hechos medulares: la situación de la autora como mujer letrada en el momento de la encomienda del arco triunfal por parte del cabildo metropolitano y la tradición arquitectónica efímera que influye como telón de fondo cultural para la comprensión de las descripciones pictórico-simbólicas que utiliza sor Juana en su diseño para el arco. Por otro lado, muy consciente en cuanto a las complejidades que pueda presentar la crítica literaria feminista —que si bien ha enriquecido el corpus crítico sorjuanino, al mismo tiempo presenta perspectivas anacrónicas que eximen los aspectos historiográficos de su obra— acogemos con rigurosidad las tesis más pertinentes para este estudio, evitando forzadas conclusiones desde un punto de vista crítico.<sup>1</sup> Así, esperamos avanzar y colaborar en los estudios del corpus sorjuanino desde un ánimo unificador entre las perspectivas de género y el estudio histórico y literario.

El análisis que hemos llevado a cabo y en profundidad en los capítulos de esta tesis nos han permitido esclarecer los conocimientos mitológicos y retóricos utilizados de forma ostentosa y única en comparación con el resto de sus obras. Además, en el *Neptuno* se presenta a sor Juana como la primera mujer escritora que se atreve a dar consejos

---

<sup>1</sup> Dicho enfoque postmoderno resulta descontextualizado, o si se quiere fragmentario a modo de "patchwork ideológico," como señala Julia Lewandowska en su artículo: "Sor Juana Inés de la Cruz y la crítica feminista" (43-4). Por otro lado, autoras como Iris Zavala proponen una re-escritura del pasado como escritura pura, según las concepciones postmodernas del lenguaje que interpretan los textos como "discurso de la obsesión a partir de señales como las metáforas" (220-1). Concordamos con Lewandowska entonces en que estas teorías, aunque interesantes, se aplicarían con un sentido ahistórico intentando un sentido universal.

políticos para un virrey desde el claustro. Por último, el texto expone alusiones e intertextualidades con el propósito de revisar y comentar una tradición filosófica neoplatónica, transmitiendo ideas personales y estratégicamente tejidas en una compleja red de subtextos, donde nos presenta a personajes femeninos que resaltan por sus virtudes relativas al logos, como el caso de la diosa egipcia Isis que sor Juana inserta a lo largo de su "Razón de la Fábrica" para explicar los orígenes de la sabiduría.

Así en el **Capítulo I.- Más allá de la corte y el claustro de sor Juana: biblioteca y memoria simbólica**, a través de un análisis de los aspectos biográficos de la escritora, revisamos algunos eventos claves de su vida, los que ayudan a entender mejor su adquisición del repertorio mitológico-alegórico mediado por la cultura de la corte y del claustro. En este capítulo vemos cómo el sujeto hispánico barroco es en definitiva un sujeto capaz de realizar conexiones, dar sentidos, leer símbolos y crear alegorías del mundo. Y sor Juana como sujeto barroco defiende esa capacidad intelectual en su indiscutible rol de sabia. Vemos además cómo sor Juana logra un particular sincretismo entre lo divino y lo humano que le permitiría reconstruir el relato mitológico a partir de una filosofía neoplatónica y hermética.

Para recrear el escenario cultural e histórico en el que se lleva a cabo la producción del texto y la edificación del arco triunfal, revisaremos en el **Capítulo II.- El efímero arco y su cristalización**, los principales aspectos sobre el arte de los arcos triunfales con el motivo de comprender los traspasos culturales de este arte propagandístico imperial en la colonia novohispana. Por último, a modo de puente temático con el próximo capítulo, vislumbraremos de manera breve algunas de las particularidades retóricas presentadas en el *Neptuno* y qué apropiaciones se presentan en

esta primera revisión del texto con el motivo de definir los aspectos políticos que se desprenden de él y que deben seguir siendo investigados.

Porque creemos importante establecer los vínculos entre literatura emblemática y literatura efrástica, ofreceremos reflexiones sobre las bases teóricas y las técnicas que sor Juana utiliza en su *Neptuno* para subvertir las restricciones sociales que la mantuvieron siempre al margen de la vida pública novohispana. En el **Capítulo III.- Luces y sombras efrásticas del *Imago Dei* sorjuanino**, vemos por un lado, cómo a pesar de la naturaleza efímera de estos monumentos arquitectónicos, los textos literarios que los argumentaban formaron parte de un sistema simbólico basado en palabras e imágenes, de manera tal que los conceptos fueran representados "con el buril y con la pluma" (Saavedra Fajardo, a3). Del mismo modo, sor Juana "dibuja" y "delinea" el argumento del arco triunfal dedicado al octavo décimo virrey de México, estableciendo puentes teóricos con la literatura emblemática y la literatura efrástica del Siglo de Oro.

En el **Capítulo IV.- Diosas en el arco sorjuanino: Reconstrucción genealógica del saber**, se analizan de forma exclusiva los elementos mitológicos que argumentaron dos lienzos del arco y los aspectos simbólicos que decoraron uno de los jeroglíficos de las basas e intercolumnios del *Neptuno*, dedicado exclusivamente a la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes. Trataremos de responder cómo sor Juana se apropiaría del corpus enigmático de la literatura emblemática insertando elementos nuevos en el mito y cómo propone con ingenio en sus redondillas para los jeroglíficos conceptos neoplatónicos sobre la belleza entendida como intelecto (Plotino), aspectos filosóficos que dialogan con obras posteriores como el *Divino Narciso* (1689) y el *Primero Sueño* (1692). Concordamos con Verónica Grossi y Electa Arenal quienes

afirman que el lenguaje cifrado (político y retórico) recorre la obra de sor Juana como estrategia para incluir en su discurso problematizaciones sobre el origen del conocimiento, y que según sor Juana derivaría de un principio femenino. Y aquí aprovechamos de incluir un breve paréntesis teórico: si bien concordamos con muchas de las interpretaciones desde los estudios de género, según los cuales sor Juana edificaría un discurso complejo, único, multifacético, a través del ejercicio de la revisión y la reescritura (Grossi, Arenal, Sabat de Rivers), creo fundamental no olvidar el telón de fondo cultural que explicaría las selecciones y gustos eruditos de la monja, así como sus apropiaciones o transgresiones (Paz, Pascual Buxó, Bradley).

Postulamos de este modo que el *Neptuno* se inscribe en un marco humanista y barroco que por medio de agudezas retóricas buscó expandir la posibilidad de sentidos e interpretaciones de una tradición que ya antes había intentado unificar reflexiones entre lo pagano y lo ortodoxo. En este sentido, el gran aporte de sor Juana fue el crear una red simbólica de apropiaciones que le permitiese traer nuevamente a la memoria ecos de una autoridad heterodoxa a través de sutiles pero frecuentes referencias que ella hace a los textos paganos, neoplatónicos y gnósticos. Por otro lado, estos sincretismos ofrecieron un espacio retórico en el cual ella teoriza sobre mitología, filosofía y escritura desde una perspectiva de género. Dibujando con su mente un arco que, si bien se erigió para un virrey, termina alabando las cualidades femeninas de una sabiduría antigua que se proyectan como espejos clarososcuros en las menciones que hace a la virreina, personaje crucial para el desarrollo intelectual de sor Juana durante los años de protección que le ofreció la pareja virreinal a la monja.

En este sentido, el trabajo de investigación para la tesis nos ha permitido

esclarecer el discurso mitológico de las divinidades femeninas que sor Juana rescata y comprender el rol que ella otorga a las diosas antiguas en el mito de Neptuno. Sor Juana termina tapizando el arco de puentes entre una enigmática referencia a un pasado remoto y una representación de lo femenino como ella lo concibe en sus días. Esto demuestra una particular forma de distanciamiento retórico por parte de la de escritora, exponiendo una subjetividad única y que, a pasos agigantados, ya iba marcando la insipiente modernidad de un texto que muchos críticos han despreciado por su cualidad de discurso panegérico, plagado de citas y ostentosas demostraciones de erudicción cortesana. En este sentido, destacamos la habilidad de sor Juana de posicionamiento a través de una estrategia retórica que tomaría acción por primera vez, a tal escala pública, por medio de la escritura del arco: "[I]n indeed, sor Juana has become an acknowledged figure in the rethorical tradition. *La Respuesta* is recongnized by its recent inclusion in several important anthologies. We are now poised to move beyond...to examine her other work, and to acknowledge its political and rethorical complexity" (Bokser 145). De este modo, creemos que el sujeto que se presenta en el texto no es simplemente la poeta oficial de la colonia, sino más bien el discurso sorjuanino que articula una voz de sabiduría metafísica única y compleja, y que delinearía el cuerpo del arco triunfal como el corpus de la obra misma. Así, con el objetivo de responder a las preguntas planteadas en un inicio invitamos a leer este trabajo de investigación y seguir contribuyendo al ánimo reciente con que se ha enfatizado la revisión y estudio del *Neptuno alegórico, simulacro político, océano de colores* de sor Juana Inés de la Cruz.

## Capítulo I

### Más allá de la corte y el claustro de sor Juana: biblioteca y memoria simbólica

Fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas represiones han bastado para que deje de seguir ese natural impulso que Dios puso en mí. (Sor Juana 412).

Sor Juana habla a favor de lo que somos, su palabra reconstruye la integridad de nuestro ser: razón y pasión, cuerpo y mente, conciencia y deseo, libertad y compromiso, pensamiento y vida. No nos reduce a esquemas que nos empobrecen al definirnos, hace que nuestro ser se exprese en el caleidoscopio del tiempo que lo permite. (López Portillo y Solézano, *Aproximaciones* 7)

Para comprender mejor las condiciones socio-históricas que determinaron la creatividad de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) como escritora oficial de Nueva España<sup>2</sup> creemos clave hacer un análisis de los movimientos estratégicos que le permitieron conquistar los espacios públicos y el reconocimiento de los circuitos de poder. Este proceso dio como resultado una escritura debatida entre los intereses de la corte y de la Iglesia,<sup>3</sup> lo que define ese particular sincretismo sorjuanino expuesto en muchas de sus obras y de modo particular en el *Neptuno alegórico* (1680).

Además del muy utilizado corpus biográfico sobre sor Juana ofrecido por la crítica estadounidense Dorothy Schons se encuentra el libro de Octavio Paz, *Sor Juana o Las trampas de la Fe* al cual de modo frecuente recurriremos. A estos dos autores se

---

<sup>2</sup> Ver el estudio realizado por diversos críticos y autores y compilado en: *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*.

<sup>3</sup> Y los propios intereses de sor Juana que no se conformaban ni a los de la Iglesia ni a los de la corte.

suman otros y otras sorjuanistas (Georgina Sabat de Rivers, Electa Arenal, Antonio Alatorre, José Pascual Buxó, Stephanie Merrim, Rosa Perelmutter), quienes han dedicado un sinnúmero de estudios a la amplitud y profundidad de los conocimientos de la escritora, coincidiendo todos en que el saber y educación de sor Juana abarcó esencialmente desde la filosofía escolástica hasta la hermenéutica, manejando muy bien los conceptos tomistas y agustianianos en teología, el neoplatonismo hermético, la cultura alegórica jesuística y la mitología grecolatina. Este repertorio de temas es expuesto por primera vez —y de forma pública— a partir de su diseño para el arco triunfal y efímero que nos incumbe.

Si bien, en su estudio, Paz propone una restitución de la historia del México colonial (Nueva España) a través de la reescritura de la historia de sor Juana Inés de la Cruz, presentando la vida de la monja como "Magistra vitae," también él combina en su análisis diversos temas, como la crítica literaria, la psicología, la historia, la política y la historia de las ideas, ganando en lo atractivo del ensayo biográfico. No obstante, concordamos con Merrim en que este análisis debe ser matizado con los estudios feministas, los que han permitido reevaluar el contexto de los claustros y señalar de un modo más pertinente los factores que habrían motivado a sor Juana en su búsqueda solitaria del conocimiento a través del encierro. Merrim enfatiza en su estudio la imagen de sor Juana como mujer escritora, y no únicamente como mujer (13). En este sentido, acogeremos a lo largo de esta investigación tres aceveraciones desde un punto de vista feminista, las que consideramos innegables al momento comprender mejor la esencia escritural de sor Juana y sus aportes a las letras hispánicas: 1º) Sor Juana defiende los derechos de la mujer a la educación y participación en un mundo dominado por hombres;

2º) Sor Juana buscó la eliminación de la diferencia (femenina), apropiándose de los ámbitos masculinos para lo femenino y para posicionar ambos dentro de un mismo *continuum*; 3º) Sor Juana al escribir para la clase gobernante habría también implicado hacer uso de su derecho como mujer de escribir en ese mundo de hombres (Merrim 14-15).

Siguiendo con esta perspectiva, al revisar la infancia y adolescencia de Juana Inés, concordamos con la proyección de una mujer de agudeza; pero también retraída y entregada con fascinación a sus elucubraciones. Paz la caracteriza a través de una acertada comparación con la madre de la poesía española: "[A]l contrario de Santa Teresa, [sor Juana] debe haber sido más soñadora que aventurera, y más reflexiva que soñadora" (108). Y es que, justamente, por ese aspecto retraído y reservado de su carácter no contamos con mucha información sobre las relaciones que guardaba con sus familiares, lo único que sabemos con certeza es que su familia materna era criolla. Criollos fueron su padrastro, los maridos de sus hermanas y la mujer de su medio hermano (Paz 100). Sus abuelos maternos, Pedro Ramírez de Santillana y Beatriz Rendón, eran de origen andaluz y venían de Sanlúcar de Barrameda. Pedro Ramírez era arrendatario de dos haciendas, ambas propiedad de la Iglesia, la de Neplanta, donde nació Juana Inés, y la de Panoayán, en la que creció. Desde pequeña se habría nutrido de la biblioteca de su abuelo materno, Pedro Ramírez quien –según Paz– sustituiría la imagen paterna de su padre biológico, Pedro Manuel de Asbaje "caballero viscaíno" (Paz 97), quien desaparece tempranamente en la vida de la escritora. Juana Inés Ramírez de Asbaje, mujer en medio de una sociedad altamente misógena, era hija natural de una criolla y de un español.

Amante de la lectura y de la escritura, el escenario que le tocó vivir a Juana Inés Ramírez de Asbaje desde pequeña le fue más bien hostil considerando además el hecho de que no tuvo acceso a una dote, factor que hacía más difícil su posicionamiento social dentro de la lógica patriarcal de la colonia y del mundo hispano en general. Recordemos que la jerarquizada sociedad novohispana del siglo XVII se consolidó a través de una división entre los españoles peninsulares y los criollos, aunque ambos ocupaban la cúspide social. A mediados del siglo XVI se había empezado a usar el término "criollo." El problema que enfrentaron muchos criollos fue precisamente dicha diferenciación respecto a los poderes metropolitanos y las expectativas frustradas en cuanto a formar parte de una aristocracia que se veía amenazada y controlada por las fuerzas metropolitanas, como la comitiva del virrey. Tal como lo indica David Brading, las comitivas virreinales eran extensas y ocupaban altos puestos gubernamentales: "Each viceroy brought over an extensive entourage of relatives and clients whom he installed in public office, appointing his favourites as district magistrates without regard for the long-standing creole clamour for such posts" (294). De este modo, y tal como lo explica Brading, el gobierno y la riqueza de Nueva España fueron rápidamente usados por aquellos grupos de españoles más que por los hijos de conquistadores nacidos en México, pasando a ser los criollos una especie de extranjeros en su propia tierra debido a su "exclusion from the governance of their own country" (313). Sin embargo, el amor por el conocimiento y las letras funcionaría como una fuerza reparadora social para sor Juana dentro de esa compleja estructura de castas, ya que, aún siendo criolla y mujer ella logró conquistar los circuitos virreinales del poder. Es más, y como veremos en el próximo capítulo, sor Juana

recomienda al virrey adoptar medidas sobre este punto en particular, incorporando a criollos en el comité virreinal.

### **La biblioteca como alegoría del mundo**

La biblioteca del abuelo pasa a ser el mundo de la pequeña Juana Inés. De este ella heredaría uno de los pocos ejemplares de poesía latina que se encontraban en ese entonces en México, se trataba de una antología editada en Lyon (1590) y que contenía una selección de poemas de Ovidio, Horacio, Juvenal, Virgilio, Lucrecio, Propercio, Tibulo, entre otros (Paz 116). Suponemos, entonces, que desde muy pequeña la escritora se nutrió de fábulas y filosofía grecolatina. Concordamos con Paz en que su entusiasmo por la cultura y las letras la habrían motivado desde pequeña y habrían transformado su mundo en un conjunto de signos con los cuales ella pudo modificar su realidad a pesar de los obstáculos sociales. Los signos substituyeron a las cosas y la biblioteca pasa a ser un lugar estable. Templo y refugio desde donde ella crea, proyecta y conecta ideas y realidad, desde entonces Juana Inés "vivió en un mundo de signos y ella misma, se convierte más y más en un signo" (Paz 117).<sup>4</sup> En el mundo creado a partir de la biblioteca no hay límites para conectar, relacionar, e interpretar. Todo se alegoriza, todo es alegorizante y alegorizado por la ingeniosa Juana Inés, quien encuentra en ese espacio un mundo de divinidades a las cuales honrar con metáforas y a partir de las cuales contar otra historia, un mito diferenciado. Las Diosas que presenta como caleidoscopios fantasmales de una sabiduría antigua son aquellas en las que Juana Inés proyecta sus

---

<sup>4</sup> Sor Juana, según el escritor mexicano, es una proyección del conocimiento femenino que emana de la divinidad egipcia Isis. Paz dedica un capítulo completo de su libro al tema: "La madre Juana y la diosa Isis" (229-44).

ideas y se proyecta. Así, el mundo simbólico sorjuanino edifica una retórica más política que poética, a partir de la cual ella examina genealogías y fábulas con las cuales posicionar a lo femenino como elemento sustancial del conocimiento, tema que veremos con énfasis en su *Neptuno alegórico*.

Después de vivir con los abuelos maternos, sor Juana fue enviada a la casa de unos tíos, conocidos como los Mata, en la ciudad de México. Creemos, tal como lo ha indicado Sabat de Rivers, que la estaba en la casa de sus tíos, propiciada por el abuelo y probablemente por su madre, fue factible gracias a la insistencia de la joven en su deseo de conocimiento y que sin duda— dicha experiencia "le abrió todo un mundo nuevo" ("Sor Juana" 625). Sobre su estancia en la casa de sus adinerados tíos, su primer biógrafo —el Padre Diego Calleja— explica que la fama de la joven Juana Inés como erudita maduraría durante esos años, en los que ella habría recibido lecciones de latín, entre otras materias.<sup>5</sup> Basta recordar a la misma sor Juana quien explica su precoz motivación por el mundo académico:

Teniendo yo después como seis años o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las habilidades, de labores y costuras que desprenden de las mujeres, oí decir que había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad. (446)

Más tarde, en 1664, gracias a las conexiones de la misma familia, Juana Inés habría sido aceptada en el palacio de los virreyes de Mancera, Antonio Sebastián Álvarez de Toledo Molina y Salazar y Leonor Carreto. Mancera gobernó entre los años 1664 y 1673. Así, a sus quince años, se convierte en dama de la corte. Este ambiente cultural sin

---

<sup>5</sup> Aunque no se sabe con certeza la edad exacta con la que Juan Inés viaja a la ciudad de México, creemos que es cerca de haber cumplido sus trece años. Para mayor información véase la Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz de Georgina Sabat de Rivers. Ver en página 625, nota al pie número 12.

duda le fue favorable, pudiendo continuar y ampliar su apasionado deseo intelectual, tal como ella misma señalaba, con un espíritu humanista: "[E]studiaba continuamente diversas cosas, sin tener para alguna particular inclinación, sino para todas en general" (Cruz, *Obras completas* 449). Concordamos además con Paz cuando advierte que los Mata habrían puesto en contacto a la joven con los virreyes de Mancera, no porque quisiesen descargarse de la responsabilidad que significaba tenerla en casa o porque quisiesen encontrarle un marido, ya que el matrimonio era una opción bastante improbable en el caso de Juana Inés al no poseer ninguna dote y además porque ella nunca lo deseó. Insistimos entonces en la idea de que su inteligencia y saber fueron las llaves que le abrieron las puertas al mundo de la corte virreinal y fueron la razón por la que los Mata la habrían ayudado a obtener una educación humanista y cortesana. Estos hechos cobran mayor sentido si tomamos en cuenta el extraordinario manejo del arte diplomático que demostraba la joven Juana Inés, además de su vivacidad y erudición, características con las que se habría ganado rápidamente la admiración de la virreina, Leonor Carreto, la Laura de sus poemas.

### **La corte y sus laberintos**

La corte, concebida como espacio de patrocinio artístico se tradujo tradicionalmente en un complejo entramado de relaciones jerárquicas al que las mujeres artistas difícilmente podían acceder.<sup>6</sup> Esto se debe mayormente al gran prejuicio que sufrieron las mujeres letradas que debieron batallar a base de retóricas ajedrecísticas y sutiles estrategemas con tal de lograr el anhelado desarrollo intelectual. Siguiendo las

---

<sup>6</sup> Aunque sí había mujeres en la corte, como damas de compañía de la reina o virreina; de todos modos, había pocas mujeres artistas.

ideas de Sabat de Rivers sobre la relevancia de las mujeres nobles que rodearon a sor Juana,<sup>7</sup> concordamos con que las virreinas fueron clave para el desarrollo intelectual de Juana Inés:

No sería extraño, que la autora –quien desde niña sintió verdadera pasión por el estudio– se sintiera a gusto y compartiera su saber con tales mujeres, ya que eran ellas las que con más facilidad podían darse cuenta del valor de su inteligencia y de sus conocimientos; fueron ellas también las que –después de la segura ayuda inicial de las mujeres de su familia– le tendieron la mano en aras de reconocimiento femenino solidario, y dieron a conocer su nombre más allá de los muros del palacio y el convento. (Sabat de Rivers, s.n)

Será este periodo en la corte el que abrirá una nueva biblioteca a la joven Juana Inés, una biblioteca compuesta de libros de poesía y música. A pesar de que sor Juana conocía bien la poesía de Petrarca, ésta no fue la principal fuente para su confección de sonetos cortesanos. Tal como señala Sabat de Rivers en sus estudios biográficos sobre la monja, tenemos que considerar a la Décima Musa como una de las últimas herederas trasatlánticas de la poesía de Boscán, Garcilaso y Calderón de la Barca ("Sor Juana" 396). Sin duda, sor Juana heredó la maestría poética de los poetas españoles entrenados en el entonces popular estilo italiano del endecasílabo. Sin embargo, también podemos notar la originalidad con la que la monja adopta el arte de la *imitatio* con la que llega hasta a superar a muchos de sus precedentes literarios masculinos.

La poesía era considerada en la época de sor Juana uno de los géneros más altos del mundo intelectual, debido a su funcionalidad clave para cualquier evento aristocrático requerido en el ambiente de la corte, como la composición de piezas musicales, la creación de actas festivas sobre ceremonias, la composición de villancicos para los eventos eclesiásticos y para la recitación de loas explicativas en la inauguración de arcos

---

<sup>7</sup> Me refiero al artículo publicado en *Cervantes Biblioteca Virtual* « Mujeres nobles del entorno de sor Juana ». Web. 2005.

triumfales o piras funerarias. La colonia era entonces muy atenta a las formas de escribir que se utilizaban en España, por lo que las novedades poéticas fueron adaptadas con premura por parte de los escritores criollos quienes no querían quedar atrás en dichas modas y estilos. Sor Juana como escritora criolla tampoco se quedó sin adaptar las formas poéticas impuestas por la tradición, ya que era una forma más de ganarse un lugar oficial dentro de la colonia, por lo que aprovechó todas las instancias que se le presentaron para exhibir su maestría en el manejo de las formas literarias, en otras palabras:

Su inteligencia y saber buscaban el merecido lugar que le tocaba en el mundo de la corte, en el centro de la intelectualidad de su época; un modo de conseguirlo era exhibir su maestría poética ante todos, probándose capaz de dominar todas las corrientes, todos los temas, todos los tópicos, todas las fórmulas poéticas que se practicaban. Creía necesario probar su virtuosismo, su ingenio, que era lo que contaba en su época. (Sabat de Rivers, "Sor Juana" 397-8)

La corte de los Mancera fue conocida por su brillante actividad cultural. En el palacio se celebraron con frecuencia muchos saraos, festejos y ceremonias, rituales en los que sor Juana como dama de corte participó escribiendo textos para ser cantados o bailados: redondillas, endechas, seguidillas, sainetes y comedias. Muchas de estas formas poéticas las encontraremos en la composición de emblemas para el arco triunfal que estudiaremos más adelante. No obstante y a pesar de los beneficios que significaron su vida en la corte, no extendió su estadía por mucho tiempo, y en 1667, apadrinada por los mismos virreyes de Mancera, Juana Inés a los diecinueve años entra a la orden de las Carmelitas de San José.

Muchos críticos han estudiado la importancia de la mujer hispana en diversas esferas de desarrollo intelectual y creativo durante el siglo XVII y las formas en que éstas fueron reprimidas por hombres. Una de las formas en que se evidencia mejor el control ejercido por el sistema patriarcal sobre la mujer es el enclaustramiento sistemático de la

mujer ya sea en la casa (el matrimonio) o en el convento (la vida religiosa). Sin embargo, y como bien señala Marry Elizabeth Perry se produce un fenómeno paradójico en este enclaustramiento, ya que muchas veces los mismos conventos fueron espacios que permitieron acceso al conocimiento y creatividad, pasando a ser un espacio en el que algunas pudieron subvertir reglamentaciones y prohibiciones impuestas por una cultura misógena.<sup>8</sup> Acerca de estas prácticas conventuales habría que destacar que: "[T]hey could [the nuns] exercise authority and teach other women [...] they could strike up friendly relationships with clerics and confessors –the latter, in fact, were often influenced by charismatic nuns who propounded affective and visionary spirituality" (Pérez Romero 51-2). Si tomamos en cuenta estas características del ambiente conventual podríamos aceptar la idea que para muchas mujeres también este espacio se presentaba como una vía para el desarrollo espiritual, intelectual o ambos. Es más, en el caso de España –por ejemplo– muchas monjas destacaron por su influencia y por ser promotoras de reformas como santa Teresa de Ávila,<sup>9</sup> mujeres que jugaron un rol bastante significativo durante el siglo XVI:

---

<sup>8</sup> Según la misma Marry Elizabeth Perry, muchas mujeres sobrevivieron las restricciones de género durante la Contrarreforma española, "some by conforming to gender prescriptions, internalizing the lessons of dutiful daughters. Some governed themselves in convents and beaterios, establishing female communities and preserving a sense of freedom even within nuns, beatas [...] But even in conformity, women found a way to push against gender restrictions. [...] Teresa's first abbess of the Reformed Carmelita convent in Seville had to pay the price of many months in solitary confinement for defying authorities, but in the end she regained her position and even more confidence in her freedom within the cloister" (178).

<sup>9</sup> El movimiento de las *beatas* en España es un ejemplo de esto y fue quizás un movimiento femenino sin precedentes. Estas mujeres podían ser contemplativas, místicas, visionarias, profetas y hasta consejeras espirituales, lo que significó en muchos casos un peligro para quienes querían mantener intactos los dogmas de la Iglesia. Tal es el caso de Isabel de la Cruz fue mística y fundadora junto con otros protestantes de Castilla del grupo Alumbrados, que fue perseguido por la Inquisición española en 1525, es decir, antes de que se publicara en España la obra del alemán Martín Lutero (1527). Otro ejemplo, es el de Francisca Hernández a quien muchos monjes franciscanos como Francisco Ortiz recurrieron a su conocimiento místico. La misionera Francisca Hernández formó parte del movimiento erasmista de Alcalá y fue acusada de herejía por el tribunal Inquisitorio de Toledo en 1529. La persecución o represión a las beatas se debía principalmente por ser promotoras de esa nueva religiosidad influenciada por ideas protestantes o luteranas, que proponían –entre muchas otras cosas– reincentivar la fe a través de la vía mística y la revelación. Ver más en: Pérez Romero. Este grupo de mujeres influyentes significaron para la época una transgresión que debía de ser regulada. De algún modo al acercarnos a la historia de las beatas españolas, mujeres visionarias y reformistas, entendemos la amenaza que habrá significado una presencia como la de sor Juana

"They became not only adherents and followers of the era's renewal movements; they also became charismatic leaders, seers, and mystics with influence over men –and over new spirituality itself" (Perez Romero 50). Si bien sería aventurado en este trabajo argumentar el compromiso místico de sor Juana con dicha "nueva espiritualidad" de sus predecesoras españolas, al menos podemos afirmar que la monja mexicana un siglo después y de modo muy conciente perpetúa ese mismo espíritu crítico femenino que venía desarrollándose a la par de importantes reformas religiosas; un ímpetu crítico –y si se quiere profeminista– que hizo ruido en medio de aquel ambiente misógono colonial. Un ruido tan fuerte que ni su etapa final de silencio pudo sosegar la influencia y reconocimiento que hoy en día tiene su obra en las letras y pensamiento filosófico hispanoamericano.

Volviendo a los factores sociales que explicarían el encierro de la escritora, Schons nos explica cómo de modo similar la sociedad de Nueva España interpretó el rol de la mujer como asunto "privado" por parte de las instituciones del poder. Así, la construcción de conventos y casas de refugio para mujeres por parte de la Iglesia fue crucial y estratégico: "The Bishop of Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz built a number of such recogimientos in his diocese, but they would not accomodate all the women clamoring for admission" (Schons 42). En este proceso de enclaustramiento femenino, nos cuenta Schons, los colegios de vírgenes fueron también muy relevantes, ya que era donde se protegía a las mujeres en mayor peligro. Se llegaron a construir recogimientos que acogían a más de 600 mujeres según el jesuita Luis de San Vitores (Schons 42). Por ello, la decisión de entrar al convento por parte de sor Juana radica en la

---

para los directores religiosos novohispanos, ya que sin duda éstos no podían ignorar el poder que podía llegar a ejercer una monja dentro de una orden religiosa.

inestable protección que ponía en peligro su posición en la corte: “It was, undoubtedly, necessary for her to retire from public life at court. There was no recogimiento where she might live until she could decide definitely on her future occupation. She was, therefore, practically forced to choose convent life, or be at the mercy of the world” (Schons 45). Comprendemos, entonces, las pocas posibilidades que tenía Juana Inés de desarrollarse como intelectual siendo mujer en aquella época y cómo el convento le ofreció un espacio seguro para satisfacer dichas ansias de saber.<sup>10</sup> Muchos de los estudios que se ocupan de sus aspectos biográficos abordan la pasión erudita, científica y enciclopédica con que sor Juana superó las barreras de los prejuicios y se defendió frente a la arrogancia misógina con que se discriminaba a las mujeres letradas de la época. A su entrada a las Carmelitas, no pasaron más de tres meses cuando tuvo que retirarse debido al extremo rigor de la orden, entrando finalmente en 1669 y, gracias a la ayuda de su confesor Antonio Núñez de Miranda, al Convento de San Jerónimo, donde permaneció hasta el final de su vida y donde escribiría gran parte de su obra literaria.<sup>11</sup>

### **El claustro barroco: fé en la razón**

Sabemos que sor Juana persiguió siempre un propósito científico-intelectual y también que demostró siempre un abierto rechazo al matrimonio. Y aunque algunos estudiosos han atribuido dicho giro –de la corte al claustro– a supuestos desencuentros

---

<sup>10</sup> Asunción Lavrin nos ofrece en su ensayo "Unlike sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico" nuevos matices y perspectivas que ayudarían a reconstruir las dimensiones esenciales del mundo sorjuanino a partir del entorno del convento en la colonia. Ver en *Feminist Perspectives*.

<sup>11</sup> Para mayores detalles sobre la vida en el monasterio de San Jerónimo, véase el estudio realizado por María Concepción Amerlinck de Corsi. Ver en *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*.

amorosos o al descubrimiento de su condición de hija natural,<sup>12</sup> preferimos ajustarnos a las mismas palabras de sor Juana, quien explica muy bien su decisión:

Entréme a religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin el más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. (446)

Ella siempre fue enfática en cuanto a no querer ser la mujer de nadie, buscando siempre la posibilidad de seguir con sus estudios y con su actividad literaria.

Por otro lado, sabemos también que el barroco fue el modelo creador a partir del cual sor Juana se expresó y reflexionó, y lo que la llevó a esa apasionante búsqueda intelectual, pero ¿cuáles fueron las motivaciones intelectuales que movieron a sor Juana a establecer relaciones con el afán de experimentar? Recordemos lo que ella misma nos confiesa: “Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo y apenas vi el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña, que era la causa motiva, bailaba el trompillo” (459).

El interés de sor Juana al observar el trompo radica no sólo en la figura y en el movimiento, sino en la causa y en el efecto. La causa de ese movimiento es la mano que da el impulso al objeto (el trompo), tal como la escritura modelaría la expresión de la poesía. Es una aspiración casi científica que la incita a originales conjeturas: ella quiere saber si ese impulso sobre el objeto forma figuras perfectas como los círculos, sin

---

<sup>12</sup> Las hijas naturales son hijas de padres que no se han casado pero que conforman un hogar. Las ilegítimas tienen un o ambos progenitores casados con otra persona.

embargo, se encuentra con un repliegue espiráldico del movimiento, un ensimismamiento que terminaría trazando formas igualmente perfectas, pero diferentes. Continúa así la reflexión de sor Juana: "[Y] no contenta con esto hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuando se iba remitiendo el impulso" (459).

Sor Juana, volcada en sí misma, (en su "locura"), elucubra y comprueba esas líneas perfectas al experimentar con el trompo al igual como lo hace con su escritura, inscribiendo en sus textos un particular impulso, un impulso casi motivado por algo superior a ella: "[F]ue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni apenas represiones han bastado para que deje de seguir ese natural impulso que Dios puso en mí" (412). Impulso que también entendemos como deseo de dejar en el papel un vestigio del sujeto-Juana Inés tejido como un signo más dentro de un corpus de referencias literarias que forman su mundo simbólico.

Sobre este mismo punto, y más allá de recordar la conocida tesis de José Antonio Maravall en *La cultura del Barroco* sobre el barroco como un instrumento para lograr efectos, proponemos más bien centrarnos en los efectos barrocos en sor Juana. Es decir, nos centraremos en los efectos que modelaron su selección, estilo y criterios retóricos, y que la llevaron a extremar formas, extender discursos, edificar sutilezas arquitectónicas transformando el discurso en un verdadero desafío intelectual. Estas sutilezas también le permitieron esquivar y defenderse ante las reprimendas de la Iglesia –aunque, hasta donde pudo– .

Sor Juana dejó mucho que decir en secreto, uno de esos temas fue lo relativo a sus motivaciones espirituales y religiosas, las que siempre disfrazó con fundamentos retóricos-lógicos, los que la monja utiliza como base de entendimiento para el resto de las materias:

Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien no sabe el de la ancillas? ¿Cómo sin Lógica sabría yo los métodos generales y particulares con que está escrita la Sagrada Escritura? ¿Cómo sin Retórica entendería sus figuras, tropos y locuciones? (447. Énfasis mío.)

La constante curiosidad intelectual de sor Juana se debe también a la cultura en que ella se ve inmersa, un verdadero sincretismo entre la tradición literaria y filosófica grecolatina. A esto se suma el lenguaje y la retórica neotomista que tenía como eje la dualidad entre lo natural y lo sobrenatural. Y aunque la Iglesia trató de inculcarle la devoción a la piedad y cierta fe en los milagros, sor Juana siempre buscó una manera de sacar provecho de esa cultura dual en la que se encontraba inmersa.<sup>13</sup> Ese saber doble le ayuda a explorar nuevos terrenos de investigación y nuevos enfoques. Y en parte, creemos que en mucho gracias a sor Juana la cultura mexicana de entonces tuvo una apertura a otro corpus simbólico.

Tomando en cuenta el impacto que habrían tenido los tres tomos de *Oedipus Aegyptiacus* (1652-1654) de Anastasio Kircher en sor Juana, haremos énfasis en que éste jesuita alemán escribió en latín un texto de herencia hermética neoplatónica en el que

---

<sup>13</sup> Elías Trabulse citado repetidas veces por Pascual Buxó ofrece un análisis sobre este tema en su ensayo "El hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz". En este ensayo Trabulse explica la paradoja entre el conocimiento científico y la causa divina del mismo, según esto tanto para sor Juana como para los científicos de su época el papel de la ciencia era sintonizar con el Universo, es decir, un cosmos cuajado por las maravillas de ese gran mago que era Dios, el verdadero arquitecto del mundo. También revisar el trabajo de Marie Cécile Bénassy Berling "Sobre el hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz". Ver en *Aproximaciones a sor Juana*.

acumula información sobre distintas civilizaciones y religiones y en el que hace una comparación en la que enfatiza las semejanzas entre la civilización azteca y la egipcia. Imaginemos, ahora, a sor Juana enfrentándose a las ideas de Kircher, investigando sobre los mitos de la Antigüedad Clásica en libros que aparecen como referencia en el *Neptuno*, aquellos tratados de mitología que como bien señala Paz "formaban parte de la biblioteca renacentista de John Dee" (223): la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano; *Mythologiae* de Natalis Comes (Natal Conti); la *Emblemata Liber* de Andrea Alciato. Valeriano era una gran autoridad en los temas sobre jeroglífica y alegoría, pero sobre todo en temas referidos a la comparación de divinidades grecorromanas y egipcias.<sup>14</sup> El *Neptuno alegórico* muestra a una sor Juana en la que no muchos biógrafos han dado énfasis, una sor Juana egipciaca que multiplica el texto de alusiones complejas y sobrecargado de referencias mitológicas, por lo que coincidimos con Paz en que este texto es:

un perfecto ejemplo de la admirable y execrable prosa barroca, prosopopéyica, cruzada de ecos, laberintos, emblemas, paradojas y agudezas, antítesis, coruscante de citas latinas y nombres griegos y egipcios, que en frases interminables y sinuosas, lenta pero no agobiada por sus arreos, avanza por la página con cierta majestad elefantina. (215)

La vida en el monasterio va a ser clave para el desarrollo filosófico hermético de sor Juana. Recordemos que la Compañía de Jesús fue la orden responsable de la educación de los criollos en Nueva España. Los jesuitas además de ser sus maestros fueron sus voceros, fueron también "su conciencia" (Paz 57). De este modo las aspiraciones criollas de reconocimiento fueron canalizadas en los intentos de cosmificación jesuita, influyendo estas ideas religiosas tanto en el pensamiento como en la

---

<sup>14</sup> Otra influencia importante es la de los escritores herméticos alemanes como Caspar Schott y Anastasio Kircher "quienes propugnaron una ciencia basada en la combinación matemática la *Ars Magna Sciendi*" (Buxó, *Lectura Barroca* 92) y el innegable influjo de otro jesuita, el español Sebastián Izquierdo, que ya se había anticipado en el intento de adaptar la lógica aristotélica-tomista.

cultura de la comunidad letrada novohispana. Sor Juana es un buen ejemplo de ese sincretismo científico-religioso, ya que en la Orden de San Jerónimo tuvo como confesor y tutor espiritual a uno de los representantes más poderosos de la Compañía de Jesús, Antonio Núñez de Miranda, y que a pesar de sus posteriores rivalidades fue una figura clave en el desarrollo intelectual de sor Juana: "El la animó a que tomase los hábitos, diciéndole que allá [en el convento] podía, sin perjuicio de sus obligaciones religiosas, continuar con sus estudios" (Paz 541). Concordamos con Paz en que poco a poco Núñez de Miranda habría cambiado su relación con sor Juana. De blando a severo, el confesor habría aprovechado la oposición del estudio (razón) con la vida religiosa (fe) que dividía constantemente a la escritora, acusando de tentación ante sus primeras vacilaciones.

Sin profundizar en las relaciones interpersonales entre sor Juana y su confesor, en este capítulo nos interesa desentrañar los sincretismos jesuitas que se permearon con mayor popularidad en la producción escritural criolla. Uno de estos es la resurrección de un humanismo clásico a través del cual se buscó en un pasado remoto justificaciones históricas para explicar el presente, lo que explica la fascinación, erudición e imaginación con la que muchos escritores del siglo XVII terminaron romanizando a México-Tenochtitlán (Paz 57). Este es uno de los sincretismos que vemos como telón de fondo para la creación de arcos triunfales en Nueva España, lo que sor Juana aplicará al diseño de su propio arco. Creemos importante entonces catalogar los tipos de corpus literarios y filosóficos que influenciarán los argumentos del *Neptuno*, apuntando todos a un sincretismo entre corrientes de pensamiento renacentistas:

i. Corpus científico: la ciencia del siglo XVII que apasionaba a sor Juana no era una ciencia divorciada de toda base teológica. La ciencia renacentista tenía más relación con

magia y esoterismo que con el pensamiento matemático-racional. Lo que hacen los humanistas y sabios en el Renacimiento es remontarse a Pitágoras, a los números, con el propósito de comprender el universo. La ciencia que amaba sor Juana devenía del hermetismo y con propósito casi místico intentaba comprender las relaciones entre el microcosmos (yo) y el macrocosmos (mundo). La ciencia moderna nace en esta compleja relación y sincretismo entre fe, especulación y razón (Beaupied 33).

En su estudio *Ciencia y religión en el Siglo XVII*, Elías Trabulse afirma que sor Juana y Singüenza son las figuras del barroco hispanoamericano que mejor representan el pensamiento heterodoxo o hereje que anuncia la Ilustración, ya que en ellos se vería representada una de las mayores contradicciones modernas: la religión esotérica y las ciencias ocultas, que tanto afectaron a los escritores barrocos (96-189). Trabulse explica que la ciencia moderna está endeudada con la religión y en particular con el hermetismo neoplatónico. Una ciencia moderna que nace de ese claroscuro barroco en el que coexisten fe y razón, episteme que desembocaría finalmente en una fé en la razón.

ii. Corpus religioso: ningún humanista novohispano se mostró poco curioso sobre las teorías de revelación progresiva y universalismo jesuita. Tal como indica Paz, "la política de los jesuitas en Nueva España no era sino parte de su estrategia general en otras regiones del mundo [...] El núcleo espiritual e intelectual de esta estrategia era una visión de la historia del mundo como un paulatino develamiento de una verdad universal y sobrenatural" (56).

Por otro lado, la mentalidad novohispana se erigió en base a un neotomismo, a través del cual se defendió una jerarquía social. Según esta teoría la sociedad no puede ser vista como un conjunto de átomos desorganizados, sino más bien como una

asociación de subsociedades y subgrupos. Por lo tanto, "la jerarquía no es un producto del contrato social, más bien pertenecería al orden del universo y de la naturaleza" (Paz 49), de ahí la necesidad de sor Juana como de muchos sabios en crear alegorías del mundo.

iii. Corpus poético: como decíamos más atrás, el primer incentivo intelectual que experimentó sor Juana fue a temprana edad a través de la biblioteca del abuelo, la cual abundaba más en ficción, romance grecolatino y poesía española que en ciencia. Quizás sea desde ese primer encuentro literario que sor Juana se obsesione con reflexiones estéticas sobre la copia y el original, lo verosímil y lo fabuloso. De este modo, sor Juana emula a Calderón, como también a Góngora, Garcilaso y a Gracián pero siempre agregando algo más a esa copia desengañada del original. Tal como indica Paz, "en sor Juana la función de los espejos es, a un tiempo retórica y simbólica. La estética de los espejos es para ella también una filosofía y una moral. [...] En un segundo momento, la imagen del espejo se transforma en objeto de conocimiento. [...] Un saber que es, para la sensibilidad barroca, un saber desengañado" (123).

Un ejemplo de herencia sincrética en el *Neptuno* es el uso de los conceptos tomistas derivados de la reflexión sobre alegoría (semejanza-semejante); modelo, representación del original, imagen y copia, los que sor Juana utiliza para la reescritura del mito de en su arco triunfal.<sup>15</sup> Si bien analizaremos esto en detalle en el Capítulo III, es importante aquí hacer un paréntesis sobre el origen de dicha influencia intelectual en sor Juana. Sobre estos conceptos habría que considerar las observaciones que el padre Calleja hace sobre la obra de la monja y que nos sirven para tener en cuenta las lecturas que la habrían motivado durante sus años de estudio y escritura en el monasterio. Habría que

---

<sup>15</sup> En el caso del Barroco hispano habrían dos modelos mitopoéticos relevantes: i) el modelo del viaje astral del jesuita alemán Anastasio Kircher presentado en su libro *Iter Extaticum* (1671); ii) el modelo de sutilezas y correlaciones de Baltasar Gracián, que al comprenderlo se comprendería la realidad material bajo cifra.

considerar como texto clave la concepción del discurso alegórico que subyace en *Los diálogos de amor* (1541) del poeta italiano neoplatónico León Hebreo. Los poetas antiguos, decía Hebreo en el segundo de sus diálogos de Filón y Sofía, "enredaron en sus poesías no una sola, sino muchas intenciones, las cuales llaman sentidos" (25). El primer sentido es el que llamamos "sentido literal," que como corteza exterior de la fábula, da lugar a la historia o acciones representadas. Sigue, como corteza más intrínseca, el sentido moral deducible de la historia y aplicable a la vida activa de los hombres, pero luego, debajo de las propias palabras es que se manifiestan los primeros y más evidentes sentidos, es decir, "alguna verdadera inteligencia de las cosas naturales o celestiales, astrologales o teologales" (Hebreo 26). De manera que, en una misma narración se encierran no sólo ciertas acciones dignas de memoria, sino otros sentidos que son como las médulas que la fruta encierra en su corteza, y estos sentidos intrínsecos son precisamente los que reciben el nombre de alegóricos. De este modo sor Juana teorizará sobre dichos conceptos a través de acertadas alegorías con tal de elevar las reflexiones y desafiar sin duda al lector.

### **Transferencia y memoria simbólica**

La cultura sincrética que rodeó a sor Juana nos ayuda a comprender el contexto de Hispanoamérica como terreno en el que se insertaba de modo constante diversas memorias, determinadas por un sincretismo histórico que intentaba unificar el pasado filosófico de la Antigüedad Clásica con el cristianismo del Imperio Romano. De este modo podemos ver a la América colonial como depósito externo de esa memoria europea y que a modo de *hard disk* arcaico grabó y guardó en su cultura un saber ortodoxo

(religioso y político), amenazado por los avances de la ciencia y del protestantismo. América y sus prácticas socioculturales fueron el dispositivo con el que se perpetuó un poder que devenía en decadencia. El rol de los intelectuales hispanoamericanos, entonces, fue clave en dicha tarea reproductiva de los modelos tradicionales del conocimiento con tal de respaldar ese saber moral y cristiano, pero también heterodoxo y humanista. Tal como indica Rodríguez de la Flor, se trata de un “[s]aber, cuya particularidad reside en que la virtud que atesora revierte sobre la humanidad en la forma de una lección moral sustantiva, lo que de paso encamina a este sujeto más allá de sus condiciones históricas y materiales, proyectándose en una memoria colectiva intemporal, ejemplarista” (70-1).

De este modo, la ecuación epistemológica del sujeto hispano barroco se vió debatida entre ortodoxia / heterodoxia, y a su vez regulada por un proceso nemotécnico que buscaba salvaguardar una balanza valórica cristiana.<sup>16</sup> Es decir, lo que imperó primero –a modo de propaganda política– en aquel traspaso intelectual fueron primordialmente los preceptos religiosos ortodoxos que se apagaban con las luces de la razón científica en Europa. Por esto mismo comprendemos por qué la Inquisición llegó a ser una de las ortodoxias trasplantadas severamente en América, siendo una posible amenaza para sor Juana y sus posturas científicas. No olvidemos que una de las cosas que más se le criticarían los tutores espirituales a la monja, antes de su silencio, fue el por qué ella no habría escrito más sobre las sagradas escrituras en vez de literatura pagana.

Estas interconexiones y contradicciones entre depósitos religioso-filosóficos y literario-mitológicos son las que determinan el sincretismo simbólico de sor Juana. Creemos así que, la monja mexicana al no poder evadir su responsabilidad como

---

<sup>16</sup>Véase los estudios del jesuita Lorenzo Ortiz, sobre el sabio y su dimensión cristiana en: *Memoria, entendimiento y voluntad*, quien utiliza de un modo platónico una anagnórisis o reencuentro en el interior del hombre con la huella impresa de Dios.

cristiana-sabia en la reproducción del saber ortodoxo, al momento de justificar sus gustos heterodoxos recurrió casi siempre a la alegoría para codificar estéticamente sus pensamientos más profundos, presentando con ingenio sus preferencias y criterios. Por eso, al leer sus poemas nos encontramos con reflexiones como la siguiente, en la que se debate el pensamiento en esa relación insoslayable entre ciencia y misterios sagrados:

¿Quién duda que es así  
pues Dios, como y cuando quiere  
me turba el conocimiento  
o el discurso me entorpece?  
Porque aunque es natural dote  
la Ciencia en mí, que perderse  
no pueda, puede a lo menos  
minorarse, obscurerse  
cuando Dios intenta que algo  
ignore yo, mayormente  
aquella parte que toca  
a los Secretos Celestes  
que llaman Sabiduría.  
(243-4. Énfasis mío)

Sor Juana establece en sus textos ese correlato alegórico entre fe y lógica; entre palabra y símbolo, bordeando casi siempre la reflexión moral-ética. Por eso el saber científico de la monja se traduce finalmente en un afán emblemático del mundo, a través del cual ella como sabia y humanista:

lee la naturaleza en términos exclusivamente simbólico-existenciales –nunca literalistas– y establece el correlato alegórico del mundo, en lo que es el transcurso de su historia y de su cultura. De este modo desempeña dentro del espacio "moralizado" del saber, un papel trascendental, en cuanto mediador entre la obra enigmática del Creador y su pueblo de insipientes. (Rodríguez de la Flor, *Mundo* 78)

A este corpus sincrético entre religión y ciencia hay que sumar la literatura clásica sobre dioses y diosas que termina modelando el relato alegórico y el corpus simbólico de

la monja.<sup>17</sup> En este sentido coincidimos con la observación de Arenal, quien afirma: "Como para Kircher, para sor Juana adquirir y ordenar conocimientos era sentirse más ser humano y más cercana a lo divino. Para ella, el saber humaniza y diviniza a la vez" ("Del emblema al poema" 19). En el caso de los intelectuales hispanos como sor Juana este sincretismo entre lo divino y lo humano opera de forma enraizante en las variedades fantásticas del mito grecolatino cristianizado, lo que escenificará –a modo de respaldo oficial o memoria– los relatos novohispanos del setecientos. Se trata de un tema central en el *Neptuno alegórico*, pues en él sor Juana reconstruye el relato mitológico grecoromano a partir de la filosofía egipcia y de los valores cristianos; cuestión que abordaremos en los siguientes capítulos.

El sujeto hispánico barroco es en definitiva un sujeto capaz de realizar conexiones, dar sentidos, leer alegorías y símbolos, y hacer conceptos del mundo. Se trata de un sujeto restituído en su capacidad intelectual y en su inescrutable rol de sabio. En el caso de sor Juana, veíamos anteriormente, cómo su mundo se transforma en signos y símbolos, a medida que se nutre de las distintas culturas: la biblioteca del abuelo materno, las lecciones de latín en la casa de los Mata, la participación en saraos en la corte de los virreyes de Mancera, y la creación de su biblioteca personal en el claustro de San Jerónimo. En este sentido, ella se verá supeditada primero al manejo sabio del corpus simbólico (religioso-científico-poético), promoviendo esa memoria antigua a través de alegorías, emblemas y símbolos.

Podemos afirmar que su rol como mujer sabia se basó en el adoptar ese *Ars et doctrina studenti et docendi*, aunque sor Juana no se dedicara explícitamente a enseñar.

---

<sup>17</sup> Concepto derivado del estudio realizado por Fernando Rodríguez de la Flor en *Mundo Simbólico*, el crítico español utiliza el término "Corpus sagrado" para referirse a la tradición simbólica heredada en los tratados de emblemática españoles del seiscientos y setecientos (23 -31).

Lo que sí hizo la monja fue llevar a cabo una transferencia entre el saber europeo (exterior) hacia su interior. Tal como lo planteaban los herméticos, sor Juana lo que hace es establecer asociaciones y conexiones entre lo micro y lo macro, el yo y el universo. Este tipo de transferencia sincrética es la que utilizaría más tarde y de modo estratégico en la *Respuesta* al momento de defender su derecho al conocimiento:

No hay duda de que para inteligencia de muchos lugares es menester hacer historia, costumbres, ceremonias, proverbios y aun maneras de hablar de aquellos tiempos en que se escribieron, para saber qué caen y a qué aluden algunas locuciones de las divinas letras [...] Y así hay tanto comento de Virgilio y de Homero y de todos los poetas y oradores. Pues fuera de esto ¿qué dificultades no se hallan en los lugares sagrados en lo gramatical, de ponerse el plural por singular, de pasar de segunda a tercera persona, como aquello de los *Cantares*: *osculetur me osculo oris sui; quia meliora sunt ubera tua vino?* Aquel poner los adjetivos en genitivo, en vez de acusativo, como *Calicem salutaris accipiam?* Aquel poner el femenino por masculino; y al contrario, llamar adulterio a cualquier pecado? (466-7)

Vemos cómo sor Juana utiliza el corpus religioso (San Pablo, San Agustín)<sup>18</sup> y literario (Quintiliano, Homero, Virgilio) para registrar en la memoria de la comunidad letrada una tradición que avala la educación de las mujeres. Ella responde y se refiere – con la autoridad adquirida como mujer sabia– a los problemas metodológicos que encaran quienes son ignorantes de los tropos literarios al momento de leer las sagradas escrituras, en otras palabras, quienes no han realizado una transferencia sincrética del corpus literario. Sor Juana, aplicando una sorprendente erudicción, en la *Respuesta* incluye en una sola balanza los criterios retóricos cristianos y paganos reconstruyendo argumentos en pos del conocimiento y la educación para las mujeres:

Lo que sólo he deseado es estudiar para ignorar menos: que según san Agustín, unas cosas se aprenden para hacer y otras para sólo saber: *Discimus quaedam, ut sciamus; quaedam, ut faciamus*. Pues ¿en qué ha estado el delito, si aun lo que es

---

<sup>18</sup> Un ejemplo de sincretismo del cual se beneficia la monja y que vemos expuesto en el *Neptuno* es cuando sor Juana explica la correlación entre Neptuno y Harpócrates, diciendo: "Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del Silencio, como lo llamó San Agustín" (361).

lícito a las mujeres que es enseñar escribiendo, no hago yo porque conozco que no tengo caudal para ello, siguiendo el consejo de Quintiliano: *Noscat quisque, et non tantum ex aliensis praeceptis, sed ex natura sua capiat consilium?* (468)

Por último, la pasión por la ordenación del saber fue otra forma de edificación del corpus simbólico por parte de los sabios barrocos, lo que implicó un incremento del discurso bibliográfico y del afán enciclopedista.<sup>19</sup> La biblioteca pasó a ser una especie de microcosmos de papel,<sup>20</sup> una alegoría más dentro de este mundo simbólico, tal como sor Juana proyecta en su *Neptuno alegórico*, que es quizás uno de sus textos más rebosados de citas y referencias a la Antigüedad Clásica.<sup>21</sup> Ese saber enciclopedista no es sino otro vestigio más de la dinámica nostálgica y ambigua del sujeto barroco ante la pérdida del corpus sagrado frente a los tiempos de cambio, modernidad que –paradójicamente– surgía como resultado de esa mismas manifestaciones simbólicas del imaginario barroco.

A modo de recapitulación nos gustaría volver brevemente a uno de los puntos que Merrim ha propuesto para el análisis del estudio biográfico de sor Juana. Tal como la crítica ha indicado, al escribir [sor Juana] para la clase gobernante habría también implicado hacer uso de su derecho como mujer de escribir en ese mundo de hombres. A esto sumamos las ideas de Arenal quien afirma que esto le habría permitido a sor Juana insistir en "la búsqueda y la celebración de la sabiduría, especialmente en las variadas encarnaciones/abstracciones de Sofía (Isis, Minerva, Caterina de Alejandría, María)" (*Del emblema al poema* 19), temática vital a lo largo de su obra y que profundizaremos en el

---

<sup>19</sup> Un autor que ha desarrollado este tema en profundidad es el francés François Géal quien se refiere al movimiento enciclopedista barroco.

<sup>20</sup> Término que utiliza muy acertadamente Rodríguez de la Flor, citando a Jesús Bustamante.

<sup>21</sup> Tal como indica Antonio Alatorre, "en el curso de la obra menciona sor Juana a más de cinco docenas de autores, casi todos antiguos, y cita, casi siempre en latín, frases o párrafos de muchos de ellos. La identificación de esos autores y la localización exacta de esas citas suelen ser difíciles. Alberto G. Salceda, editor (en 1957) del cuarto tomo de las *Obras completas* de sor Juana, donde está el *Neptuno*, cumplió bastante bien esta tarea, hasta donde le fue posible" (273).

Capítulo VI. Sin duda la encomienda del diseño de un arco triunfal a sor Juana adquiere rasgos excepcionales para la realidad socio-cultural de la época ya que su posición como escritora oficial en la colonia sólo adquiere sustento y base segura una vez que ella conquista completamente los espacios públicos. En este sentido, el *Neptuno alegórico* pasa a simbolizar la conquista de ese espacio tradicionalmente masculino. Espacio que más allá de la corte y del claustro se despliega en la arquitectura del monumento efímero y luego en el texto para revelar gran parte del conocimiento sincrético del mundo sorjuanino. Aquellos mismos muros que la separaban de la vida pública le dieron acceso, entonces, a un valioso corpus literario-sagrado a partir del cual ella transforma su mundo en un espacio simbólico del saber, y, en el que ella misma quedaría inscrita como símbolo inigualable, como la Décima Musa, filósofa y madre de las letras hispanoamericanas.

## Capítulo II

### El efímero arco de sor Juana y su cristalización

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza  
es chico el templo, amor os edifica  
otro en las almas de mayor firmeza  
que de mentales pórfidos fabrica:  
que como es tan formal vuestra grandeza,  
inmateriales templos os dedica. (Sor Juana 410)

[En] sor Juana puede advertirse un conocimiento notable de las formas literarias y la conceptualización de su época; penetran con gran finura y honda percepción en el discurso oficial; lo hace suyo, pero en esa misma hondura y con esa misma gracia suele trastocarlo. (Glantz 162)

De modo similar a las ceremonias religiosas en la que se confirmaba la fe cristiana, los ritos imperiales fueron motivo de importantes fiestas durante el Siglo de Oro español. Estas conmemoraciones barrocas fueron practicadas representando de modo artificioso el ejercicio de la soberanía, utilizando elementos de decoración y ambientación como propaganda política. Varios días duraban estas fiestas ya que en ellas se realizaban juegos, procesiones, sermones y certámenes en los que –dependiendo del motivo de la celebración– se construían arcos triunfales, piras funerarias, carros alegóricos, obeliscos, pirámides. Así, la monarquía española se legitimaba en el despliegue de protocolos, por medio de los cuales se abría a “la contemplación pública los aposentos del ‘sitio real’ para que el súbdito se sintiera proyectado en ese gran teatro cortesano, como parte del cuerpo social de una monarquía [...] La Nueva España vivía pendiente de esta ‘parateatralidad’ monárquica si bien a su propia escala, como asiento periférico de una corte y una cátedra con *status*” (Cuadriello 101).

En ello jugó un rol importante la arquitectura emblemática y efímera de arcos triunfales, levantados para las entradas oficiales en honor de grandes personajes. Dichos

actos conmemorativos eran financiados por la Iglesia y otras instituciones del estado, las que convocaban a un importante grupo de profesionales: artistas y artesanos, poetas, arquitectos e ingenieros necesarios para el levantamiento y decoro de estas máquinas alegóricas. A pesar de que estos rituales variaban según el propósito político al que eran dirigidos (entrega de llaves de la ciudad, homenajes a algún personaje público o victorias de batallas), las ceremonias siempre involucraban la confección de arcos que, a modo de programa iconográfico, presentaban símbolos, emblemas y jeroglíficos referidos a la figura homenajeada. Según George Anthony Thomas estos eventos fueron cruciales para el desarrollo de los poetas y artistas, ya que la oportunidad de colaborar en el diseño de un arco triunfal implicaba el reconocimiento de un comité oficial y la posibilidad de publicar sus obras sobre los eventos celebrados.<sup>22</sup> Sor Juana participó en este tipo de eventos escribiendo por encomienda una variedad de textos que cristalizaron un momento histórico y político, lo que le permitió darse a conocer como escritora oficial de la colonia. Las instancias en las que ella participó fueron: entrada de un virrey (1680), muerte de un monarca, de un virrey y de una virreina,<sup>23</sup> la finalización de un gobierno (1665-1674), y un triunfo militar (1691), caso del famoso epinicio de sor Juana que escribe con motivo del triunfo de España en la Batalla de Barlovento contra las tropas

---

<sup>22</sup> Citamos versión del texto en inglés: "During many public celebrations in the viceroyalties, occasional genres that trace their roots to classical literature, like the triumphal arch, were a forum for aspiring artists to showcase their talents. Compositions dedicated to peninsular authorities were often published after the event in commemorative volumes that included both laudatory verse and prose accounts of the festivities" (38).

<sup>23</sup> Nos referiremos a los sonetos: 185 en honor a la muerte de Felipe IV (1665); Sonetos 190-192 en honor a la muerte del virrey de Nueva España el Duque de Veragua (1673); Sonetos 187-189 en honor a la muerte de la virreina de Nueva España, la marquesa de Mancera (1674).

francesas.<sup>24</sup>

Inspirados en el *triumphus romano*, los arcos triunfales pasaron de motivos militares a ser un evento específicamente cívico, a través del cual el pueblo debía recibir al nuevo gobernante u homenajear a alguna autoridad por otro motivo. Ejemplo de esto lo vemos en el importante volumen de construcciones efímeras que se generó durante las jornadas de Felipe II (1581-1592). Según Francisco Javier Pizarro Gómez, “[l]a lectura de las fuentes nos ha revelado una cifra total de 129 arcos triunfales en sus diferentes modalidades constructivas y tipológicas. Sin embargo, la cifra pudiera ser más elevada, pues con frecuencia los cronistas definen como ‘espectáculo’ lo que en realidad constituye un arco” (66). Entendemos entonces, por arcos triunfales los monumentos arquitectónicos, tanto efímeros como permanentes, los que tenían como principal función ser portadoras de contenido religioso y/o político. A modo de máquinas artísticas estos iban decorados con pinturas y grabados que tenían como temas centrales la representación de la virtud como expresión simbólica contra el vicio; y la justicia, a la que con mayor frecuencia se aludía y se vinculaba con la sabiduría y la verdad. Portadoras de mito, historia y poesía, estas construcciones publicitaban los valores de un pueblo representado en su gobernante, en otras palabras: “[S]e trataba de arquitecturas parlantes en las que convergían diversas artes como la literatura, la pintura y la escultura” (Pizarro Gómez 59).

---

<sup>24</sup> El texto fue publicado junto a una descripción en prosa de otro escritor barroco de la colonia, Carlos de Singüenza y Góngora bajo el título *Trofeo de la Justicia Española*. Los editores de entonces lo clasificaron como epinicio, sin embargo, en ediciones actuales se encuentra clasificado como Silva. Véase: Thomas 44.

## Barroca alegoría del poder

En los siglos XVI y XVII la sociedad europea experimenta relevantes transformaciones en el ámbito político. Como sabemos, el modelo social del Renacimiento había sido heredero de una mentalidad medieval socio-política, la cual:

[C]oncebía la sociedad como un cuerpo dotado del poder de autoregulación: el príncipe, en cuanto a cabeza de ese cuerpo, representaba la unidad y el equilibrio entre los miembros a través del ejercicio de la justicia. [...] En este modelo, el pilar del buen gobierno (comparable al bienestar de un organismo biológico) era la virtud del príncipe, pues de ella devendría el buen manejo de la vida comunitaria. (Carneiro 77)

Los tiempos de Reforma y Contrareforma supusieron la crisis de este modelo y una transición ideológica e intelectual en la cual la política dejaba de ser el arte del buen gobierno para ser razón de Estado; en otras palabras, arte del manejo de los medios que permiten conservar el dominio ejercido sobre las gentes o "arte de conservar el Estado" (Viroli 38).<sup>25</sup> Estas transformaciones desembocaron en diversas reacciones, entre las que resalta el desmantelamiento del lenguaje de las virtudes políticas, y que según Sarissa Carneiro habrían heredado mucho de Erasmo.<sup>26</sup> De este modo, y como respuesta a esa eminente pérdida del repertorio simbólico que anunciaba el Protestantismo, el Barroco

---

<sup>25</sup> Viroli analiza el lenguaje político que parte con la tradición de las virtudes políticas que perpetuaban el derecho civil y el aristotelismo con tal de desentrañar las transiciones discursivas que definen a la política como arte del buen gobierno.

<sup>26</sup> En su artículo la investigadora analiza la influencia de Erasmo en la confección del argumento del *Neptuno alegórico*. Según Carneiro junto a la autoridad de Séneca, Erasmo recurre a la sabiduría oculta de los cetos jeroglíficos egipcios, y en la utilización de símbolos como la cigüeña y el hipopótamo. Aclara, Carneiro que la cigüeña era una metáfora de la piedad y el hipopótamo de la fiereza, lo que hacía del cetro egipcio una alegoría que cifraba la clemencia venciendo los impulsos bestiales del gobernante, como la ira, la crueldad y los deseos e venganza (76). Sor Juana sigue la misma lógica de Erasmo al proponer una clara defensa a la paz por sobre la guerra, y en este sentido la monja reproduciría ideas erasmistas del príncipe cristiano concebido por Erasmo en su *Institutio Principis Chirstiani* como un príncipe que como hace Dios, que gana a todos para sí a través del bien. En este sentido, Carneiro afirma: "la clemencia del príncipe no remite únicamente a la sabiduría de los egipcios y de una autoridad como Séneca, sino que adquiere un sentido específicamente cristiano en que el favor del perdón permite la esperanza de compensar los errores de la vida pasada, erigiéndose como virtud primordial del príncipe sabio que imita a Cristo" (80).

buscó en alegorías de la Antigüedad llamar la atención por el lado sensorial, teatralizando y proponiendo, a través de modelos, idealizaciones sobre el poder. El arte barroco aparece así para seducir por medio de la forma, y –en el caso que nos ocupa– esto lo vemos expresado por medio de la edificación de bóvedas alegóricas.

Sin ahondar mucho en este tan estudiado tema, diremos que el o *lo* barroco se traduce en un estilo artístico y también en un *ethos* (una categoría transhistórica y atemporal), que se definió dentro de la historia del arte, primero, por medio de la arquitectura, en la que se reelaboraron los órdenes clásicos y su luminosidad para dar espacio a los juegos ópticos que retasen a la gravedad y al uso de la línea curva. Luego en la pintura, donde se expresó primero como manierismo o preciosismo y luego como chiaroscuro. En la música también se expresó el estilo barroco con armonías confusas o disonancias, a través de la polifonía y el contrapunto. Finalmente, en la literatura se aplicó el término a aquellas obras cargadas de conceptos.

En España el Barroco está ligado históricamente a una sensación de decadencia marcada por las reformas religiosas y crisis económicas, lo que se tradujo en una constante tensión entre la ostentación y la miseria, entre lo eterno y lo perecedero; entre la razón y la fe. En fin, una época marcada de claroscuros. La cultura barroca cobra un valor significativo a través del espectáculo, ya que ésta opera desde lo visual, atribuyéndole al presente esa riqueza (espiritual y material) de otros tiempos. El Barroco pasó a ser entonces el lenguaje de las celebraciones novohispanas, las que reafirmaron la fe política por medio del rito:

La fiesta pública novohispana toma su modelo de la metrópoli, y por ello, sigue parámetros europeos [...] La corona española debía de estar más preocupada por la lealtad de la élite dirigente en cada virreinato que por el sometimiento de la masa indígena a la que controló a través de otros mecanismos como la evangelización.

Es por eso que, pensando en españoles y criollos, se implantó el modelo de fiesta pública europea y barroca, que permitía el empleo de métodos de persuasión a lo que aquellos estaban acostumbrados y la utilización de un lenguaje que era bien conocido –la alegoría, el mito, la metáfora, el jeroglífico y la retórica–. (Mínguez Cornelles 24)

### **El lenguaje de los arcos**

El emblema con su estructura binaria de texto e imagen (alma y cuerpo), tanto en su aplicación social como cultural hay que entenderlo como un *medium* entre los circuitos de poder y la diversa audiencia renacentista y barroca (público letrado y no letrado). A través del emblema se transmitieron ideas y conceptos representados por símbolos e imágenes, pasando a ser una herramienta tremendamente poderosa para permeabilizar efectos sociales y políticos a través de prácticas literarias. A pesar de la popularidad e influencia estética que ejerció el emblema en la decoración barroca de edificios, objetos, trajes y libros de los siglos XVI y XVII, su decodificación exigió siempre una interpretación aguda de un lector capaz de elevarlo "hasta las esferas intelectuales del concepto" (Rodríguez de la Flor, *Mundo* 45). Diremos entonces, que el arte emblemático funcionó como otro lenguaje: un lenguaje complejo y enigmático pero, sobre todo, atractivo y deseante de sentido.

Ahora bien, ¿cómo influyó la emblemática en la producción escritural transatlántica? Sin duda, el poder unificador y simbólico del emblema fue crucial para la configuración de subjetividades emergentes. Ante esto cabe preguntarse ¿qué elementos habrá revisado, modificado y apropiado la Décima Musa? No por nada la monja subtitula su arco de 1680 "*simulacro político, océano de colores*." Pero antes de esto hacemos un breve paréntesis sobre el término "emblema."

Actualmente contamos con interesantes teorizaciones y reflexiones sobre el "emblema,"<sup>27</sup> las que han despertado atención sobre la cultura emblemática en general.<sup>28</sup> Sin embargo, como punto de partida nos remontaremos a las definiciones que hicieron los primeros emblemistas españoles, quienes nos ofrecen mayor matiz para comprender las reflexiones teóricas que hace sor Juana en su texto. Sebastián de Covarrubias, por ejemplo, en su *Tesoro de la Lengua Castellana y Española* nos explica: "Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral" (506). Por otro lado, Juan de Horozco propone la definición del término desde su dimensión pictórica comparándola con el arte del mosaico por su estructura ensamblada: "Emblema es pintura que significa aviso debajo de alguna o muchas figuras, y tomó el nombre de la antigua labor, que así se decía, por ser hecha de muchas partes y encajadas, como es, con menudas piedras de varios colores, la labor que llaman Mosaico" (F. 17 v). Por emblema entenderemos, entonces, un género de carácter moral que contiene al menos dos elementos articulados (texto e imagen). La estructura más clásica del emblema es el que se conoce como *triplex*. Este consta de tres elementos correlacionados entre sí: una imagen; un texto breve o

---

<sup>27</sup> Ver trabajos de: Sagrario López Poza, *Estudios sobre Literatura Emblemática Española*, (2000); Fernando Rodríguez de la Flor. *Mundo simbólico* (2012); Frederick de Armas, *Writing for the eyes in the Spanish Golden Age* (2004) y ; Nelson Bradley *The persistence of presence* (2010).; Elizabeth B. Bearden. (2012).

<sup>28</sup> Ver estudios de Peter M. Daily, John Maning, Elizabeth Breadsley, Mario Praz y Daniel Russell, Nelson Bradley, entre otros. Russell, por ejemplo, estima que históricamente los emblemas fueron concebidos como procesos al ser resultado de una red de colaboraciones entre escritor, editor y artista, fijándose en la historia como proceso particular y característico humanista. Si tomamos como ejemplo a Alciato, éste por ejemplo—según nos cuenta Russell— se dedicó durante 1520 a traducir epigramas griegos al latín, proceso a partir del cual tomaron forma muchos de sus emblemas, los que más tarde fueron publicados en su libro *Emblematus Liber* (1531). En este sentido, Russell acerta bastante bien ya que lo que hizo prácticamente el italiano fue presentar algo antiguo como novedoso a través de modificaciones expuestas— no sólo en el plano textual— sino también en el visual a través del proceso de edición involucrado, pasando a ser el arte emblemático un proceso de renovación estética durante los Siglos de Oro.

mote<sup>29</sup> que encabezaría esa imagen; y otro texto de mayor extensión, a modo de epigrama o comentario doctrinal. A pesar de que no todos los emblemas barrocos siguen estrictamente esta estructura triplex, en los arcos triunfales sí la encontramos de modo más frecuente, ya que "[l]a confluencia de literatura y arte en estos espectáculos multicomunicativos resultaba altamente eficaz desde una perspectiva religiosa o política por su potencial suasorio y por la variedad de códigos sígnicos que podían interpretarse desde distintos niveles culturales" (López Poza, "La erudición de sor Juana" 244).

Como sabemos, el emblema *triplex* fue introducido por Andrea Alciato<sup>30</sup> en su libro *Emblematum liber* (1510); libro que, a pesar de que su traducción llegara con retraso a España,<sup>31</sup> terminó modelando vertiginosamente los tratados políticos y mito-ficcionales del Siglo de Oro, tanto en la metrópolis como en las colonias. Estos tratados fueron la base teórica para muchas de las construcciones alegóricas –efímeras como permanentes–. Al analizar los libros de emblemas españoles notamos que destacan por su profundo contenido político entremezclado con consideraciones religiosas, ideológicas y morales. En esto los jesuitas ejercieron una gran influencia, en particular en el esquema retórico de argumentación.<sup>32</sup> Más allá de ofrecer una guía de valores al gobernante, sus tratados emblemáticos<sup>33</sup> exponen una reflexión en torno a la guerra y la violencia, sus causas y sus

---

<sup>29</sup> Además, al mote o lema se denominó empresa, traducción de la palabra italiana *impresa*, derivada del francés *entreprise* o *emprise*.

<sup>30</sup> A quien sor Juana, rinde honor y cita repetidas veces en su *Neptuno*. Como por ejemplo cuando lo utiliza para justificar la relación etimológica y mítica de la palabra marqués con marchio del celta "Capitán de los caballeros"; y marchia como sinónimo de caballo (370).

<sup>31</sup> *Emblematum liber* aparece en latín el año 1549 en España. Si bien es cierto de que algunos intelectuales españoles leían entonces en latín y en italiano, sólo a partir de su circulación en español aparecen los primeros libros de emblemática española, ejemplo de esto son: *Empresas morales* (Praga, 1581) de Juan de Borja; *Emblemas morales* (Segovia, 1591) de Juan de Horozco y Covarrubias; *Empresas morales* (Madrid, 1610) de Sebastián de Covarrubias; y *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613) de Juan Francisco de Villava.

<sup>32</sup> Ver Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull. 12-3.

<sup>33</sup> Un ejemplo de esto son las *Empresas Sacras* de Núñez de Cepeda (1680).

lamentables consecuencias presentando problemáticas de una España que desde la muerte de Felipe IV (1665) no había descansado de terribles guerras; convirtiéndose el emblema jesuita en un intento de renovación ética y moral dentro de los programas culturales de los siglos XVI-XVII en Europa.<sup>34</sup> Por otro lado, el destacar la función apelativa (la imagen) en la constitución del emblema conlleva también una renovación epistemológica, ya que este género propone una forma de analizar el mundo a través de una unidad sintagmática doble: texto (el alma, lo inteligible) y el grabado o pintura (el cuerpo, lo sensorial). Un efecto similar tendría en cuanto a lo estético; tal como indica de la Flor, los emblemas “condensan, en su conceptuosa arquitectura, el sentido interrelacionado que por entonces se pretende dar a una realidad que enlaza Cultura, Naturaleza y Sobrenatural” (*Mundo* 103). Esa visión ornamentada del mundo irrumpió dando una nueva forma al pensamiento e imaginación del sujeto renacentista, y es en ese replanteamiento donde la producción barroca encuentra –quizás– su mayor esplendor simbólico.

La emblemática, entonces, se asienta con fuerza en España y luego en Nueva España gracias a la educación alegórica impartida por la Compañía de Jesús, institución jesuita que adquiere un rol central durante los tiempos de la Contra Reforma. Los emblemas confeccionados por la Compañía promovían el desarrollo de una conciencia moderna en el plano político a través de la creación de una autoconsciencia en el plano moral. Muy famosa es una centuria<sup>35</sup> de Sebastián de Covarrubias en la que, con tono nostálgico, critica la justificación de la guerra por la codicia del oro:

---

<sup>34</sup> El trayecto evolutivo de la literatura emblemática lo encontramos entre los reinados de Felipe II y Felipe IV.

<sup>35</sup> Ver Anexo, Imagen 3. En la imagen de la centuria se muestra a dos caballeros o militares celebrando las ganancias de la guerra. Sostienen entre ambos un objeto, suponemos de oro, que es lo que valóricamente

Después que se dexaron las puñadas,  
Y se armaron los hombres con el hierro,  
Los de lanzas forjando, y los de espadas  
Con que cometen uno y otro yerro:  
**Lloramos las edades ya pasadas,**  
**Yo me puedo engañar, no sé si yerro;**  
Pero de veras me lamento y lloro,  
**Que los hierros se doran hoy con oro.** (Emblema 62, 262. Énfasis mío)

Dicho escenario nostálgico es precisamente el que apunta a un cambio trascendental en el marco político durante el Renacimiento dando como resultado el nacimiento del sujeto barroco; ya que desencantados por la expresión de un mundo de engaños y desengaños, estos emblemas intentan superar antiguas estructuras morales. A partir de entonces comienzan a tomar cada vez más fuerza temáticas relacionadas a la "dominación" y al "poder" y con ello también sus tensiones y contradicciones históricas – en ambos lados del Atlántico–. Es sólo a partir de entonces que las imágenes emblemáticas parecen adquirir una función más política, tapizando las ciudades con mensajes morales.

Como decíamos, la antigua tradición de construcción de arcos triunfales decorados con emblemas fue fuertemente revivida en el Renacimiento. En México, estos se venían construyendo desde siglo y medio antes del arco de sor Juana fuera construido. Las celebraciones más pomposas que se llevaron a cabo en Nueva España sin duda fueron las entradas de virreyes, para las cuales se requirió siempre el levantamiento de arcos comparables en rango y en importancia a los levantados para coronaciones en

---

simbolizaría la avaricia y las ansias de poder con el que se llevan a cabo las guerras en tiempos de Reforma y Contrareforma. En este sentido el poema del emblema no sólo explica los valores rechazados de la imagen sino que también responde a esa imagen a través del sentido nostálgico. Cabría entonces preguntarse haciendo el mismo ejercicio interpretativo, qué aspectos nostálgicos encontraríamos en los lienzos y emblemas del Neptuno alegórico de sor Juana, qué elementos ella rescataría de otros tiempos, tal vez la imagen misma de Isis puede ser analizada como elemento nostálgico en la obra de la monja, por lo que sería necesario quizás ahondar aún más en la abundancia de citas con que ella maquina el discurso. Aspectos retóricos que abordaremos en el capítulo final de esta Tesis.

España. Según Sagrario López Poza, el primer arco del que se tiene conocimiento es el de 1528, erigido en honor y recibimiento de la primera Real Audiencia, al que le siguieron muchos más. En todos ellos ya se habían utilizado figuras de la mitología tal –como lo haría sor Juana en el *Neptuno*:

[Para] la entrada del marqués de Villena (1640) se tomó a Mercurio como motivo iconográfico para mostrar que el virrey traía a Nueva España prosperidad y paz. El rey Felipe IV, con atributos de Apolo, le entregaba el caduceo, y Venus, con sus palomas, auguraba la concordia y la paz. Al virrey Conde de Baños (1660) se le identificó con Júpiter. El marqués de Manzera (1664) fue equiparado con Eneas, y al virrey duque de Veragua (1673) se asimiló con Perseo, rey de la Argólida, fundador de Micenas. El arco dedicado a este virrey, igual que el que realizaría Sor Juana, explicaba el programa en ocho pinturas y seis emblemas. (López Poza 248)

Tras un viaje de unos noventa días los virreyes desembarcaban en Veracruz y a su llegada tenían que seguir un ritual político que comprendía la entrega simbólica de las llaves de la ciudad, una ceremonia religiosa encabezada por un *Te Deum*. Seguía la portentosa entrada del virrey a caballo en la ciudad de Tlaxcala, precedido por nobles criollos y nobles indígenas, hasta llegar al final de la calle Real donde se había elevado un arco efímero dedicado al virrey. Mientras el virrey pasaba con su consorte por el arco se le declamaba una loa explicativa de las alegorías y pinturas que decoraban el monumento. La entrada oficial del virrey se llevaba a cabo en la Ciudad de México, donde se le daba una bienvenida como si se tratase del rey. La ceremonia de entrega de llaves se realizaba en la plaza de Santo Domingo y una vez finalizado este acto, la comitiva se dirigiría a la Catedral Metropolitana para entonar un *Te Deum*. En el caso que a nosotros nos importa, ahí es donde el Marqués de la Laguna y su comitiva verían el arco diseñado por sor Juana, ante el cual el cortejo se detendría a escuchar la explicación del arco en verso. Una vez dentro de la catedral, "el virrey juraría ante el arzobispo y el cabildo catedralicio

defender la fe católica y a su Iglesia" (López Poza 249). A través de estos actos simbólicos de bienvenida a los nuevos gobernantes se pactaba, entonces, la fidelidad de la colonia para con la corona española, pero además se pactaba una fidelidad entre la comunidad novohispana y el virrey, quien representa el poder de la corona en la Nueva España.

### **El simulacro político de sor Juana**

En 1680 desembarca en Veracruz el octavo décimo virrey de México, Tomás Antonio de la Cerda, conde de Paredes y marqués de la Laguna, y su esposa, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga.<sup>36</sup> El 30 de octubre llegan a la Ciudad de México y como parte de la ceremonia de bienvenida se edificaron dos arcos triunfales y efímeros, tapizados con atractivos emblemas. El arco que se erigió en la Plaza de Santo Domingo fue encomendado por el Cabildo al poeta y humanista Carlos de Singüeza y Góngora<sup>37</sup> y el arco triunfal que se instaló en la fachada occidental de la Catedral Metropolitana, fue encomendado a sor Juana por el Cabildo catedralicio, más precisamente por su amigo el exvirrey obispo, Fray Payo Enríquez de Rivera. Como resultado de esta invitación a la monja tuvo lugar la edificación arquitectónica del *Neptuno alegórico* y además la entrega de un manuscrito<sup>38</sup> con el mismo nombre, publicado nueve años después en el primer volumen de la escritora, *Inundación Castálida*. Otro factor relevante es que el texto es pagado a la monja, por lo que podemos inferir que ya a esas alturas era considerada como

---

36 La virreina poseía un título nobiliario, era princesa de la casa de Mantua y undécima condesa de Paredes. Ver artículo de Antonio Rubial García "Las virreinas novohispanas presencias y ausencias." Esto significa que la virreina poseía un estatus de nobleza por linaje propio y no por ser relativa a familia de virreyes.

37 *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* (1680).

38 Ver Anexo, Imagen 2.

una escritora profesional, así lo indica Arenal en su Introducción a la edición crítica del *Neptuno*: "se le pagan 200 pesos, más de lo que se le había ofrecido en primera instancia, 150 pesos" (17).

El diseño constitutivo del *Neptuno alegórico* es el siguiente: en primer lugar el texto introductorio en prosa, "Dedicatoria al virrey"; en segundo lugar la "Razón de la fábrica alegórica, y la Aplicación de la fábula," también en prosa, donde sor Juana explica el argumento mitológico y genealógico para la confección de los lienzos al óleo, más la explicación de los jeroglíficos de las basas y los intercolumnios; y por último, un poema en silva titulado "Explicación del Arco," pensado para ser recitado en el momento en que el virrey y su consorte pasaran por esa bóveda de imágenes pintadas sobre fingido jaspe, mármol y oro del arco triunfal.

Dependiendo de la cantidad de bóvedas, el arco variaba en tipología. En el caso de los arcos efímeros construidos tanto en España como en la colonia, eran de una bóveda, es decir, de una entrada. En su "Razón de la fábrica" sor Juana explica a modo de écfrasis<sup>39</sup> las dimensiones del arco<sup>40</sup>, el que constaba de treinta varas de altitud (25 metros apróx.) y diesciséis de latitud, (13 metros) terminando en "punta diagonal" (372-3), además contendría tres cuerpos, cada uno de distinto estilo arquitectónico: corintio, dórico y compósito. En cuanto a las decoraciones del arco este incluyó en su cornisa seis esculturas y el escudo de armas del marqués. Estas "seis figuras brutescas" (373), como las llama sor Juana, sostenían un tarjón en que se hallaba la extensa dedicatoria al virrey.

---

<sup>39</sup> Entendemos por écfrasis al recurso retórico implica en su acepción la descripción de una obra de arte desde la imaginación o la mirada de un sujeto observador. Tema que abordaremos en profundidad en el capítulo final de este trabajo.

<sup>40</sup> Ver anexo, Imagen 1.

El cuerpo del arco fue tapizado con ocho lienzos<sup>41</sup> que representaban cada uno una escena pintada al óleo sobre las hazañas del dios Neptuno. Por último, su primer nivel o base de dos intercolumnios y cuatro basas fue decorado con seis jeroglíficos, dos de ellos dedicados a la marquesa. Si bien, no contamos con ningún dato sobre los pintores que llevaron a cabo el trabajo de decoración al óleo del arco, podemos aún así imaginar el estilo barroco que tendría como estampa de la época en que fue construido, tal como Rafael Ramos comenta al respecto:

Es de anotar que las jugosas descripciones de Sor Juana al calificar este arte efímero. Incluso en el título del impreso que explicaba el arco: "Océano de colores", es muy expresivo de los derroteros por los que caminaban las artes plásticas del momento. No olvidemos que por estas fechas (1680-1685), se iniciaba la plenitud de la pintura barroca mexicana con Juan Correa y Cristóbal Villalpando. (267)

Los materiales con los que regularmente se fabricaban los arcos era madera y tela, disfrazados de materiales permanentes (mármol, bronce), por la pintura que los cubría. La principal misión en la construcción de los arcos era enmascarar su humilde realidad material y traslocarla a nobleza y peso de otros tiempos. A esto muchas veces se le sumaba el uso de estaño o cera para aspectos decorativos como esculturas o relieves. El arco de sor Juana estaba hecho de madera, trapo y yeso (Paz 212). Con un espíritu barroco sor Juana diseña el aparato artístico con el fin de que aparentase materiales perpetuos, con tal de recibir elogios de los relatores y cronistas encargados de describir los arcos:

El primer fue cuerpo de obra corintia, fundamentada sobre diez pedestales, que se manifestaban por sus resaltos con sus intercolumnios; las columnas fingían ser de finísimo jaspe, y el zoclo, corona, cornisa y collarín, de bronce, con seis tarjas de lo mismo; sobre que se asentaban seis columnas de fingido jaspe, revestidas en el

---

<sup>41</sup> Para detalles de la distribución de los lienzos, ver imagen 1, anexa. Modelo del arco sorjuanino, de Georgina Sabat de Rivers.

tercio de máscaras de bronce, con un plinto, basa y capitel; el arquitrabe, triglifos y collarín de lo mismo; friso y dentellones de jaspe; cornisa, paflón y volada de bronce. (373)

Al finjir el mármol, el bronce o el jaspe, se definía el programa cromático de la apariencia: "los colores dorados y bronce de algunos detalles decorativos de los arcos proporcionaban a éstos la dimensión suntuaria y fantástica" (Pizarro Gómez 76). Recordemos que la pintura era fundamental en la transformación aparente del arte efímero barroco, ya que convertía la arquitectura en un verdadero *trompe-l'œil*. Para el narrador barroco, el color era otra imagen digna de registrar en la memoria, por lo que el uso cromático alcanzado en las artes efímeras e instalados a los ojos del público constaba primeramente en la simulación de materiales. Según Victoria Soto Caba:

[R]ealizados en materiales efímeros, como la madera, la tela y el lienzo, los arcos de triunfo, los templetos y las fachadas-telón transformaron por un breve tiempo la ciudad. La fiesta se hacía máscara con un colorido luminoso, brillante y vivo; rojo y carmesí, o mármoles, jaspes y lapislázuli, o bien oro y plata. Se trataba de un disfraz cromático al margen de lo urbano y ajeno a la ciudad, con un fulgor más propio de la arquitectura ligada al poder, con un color más acorde a los suntuosos interiores de un palacio o bien más próximo al dorado brillo de las decoraciones arquitectónicas de las iglesias, a la riqueza de altares y retablos. un colorido descrito con minuciosidad y, al igual que la fiesta y todos sus componentes, expresamente utilizado como un instrumento ideológico de servicio del poder. ( 352-3)

### **Revisión del mito**

Sor Juana presenta en los lienzos coloridos del arco las empresas y virtudes del dios Neptuno, imágenes que e inscripciones que—según ella— se llevaron "la atención de los entendidos" (374). A modo de síntesis, la fábula comienza con la llegada de Neptuno y su esposa Anftrite en el primer lienzo, quienes intervienen en la ciudad "ocupada de las saladas iras del mar" (377), y amenazada a perderse por la inundación, como mostraba el segundo lienzo. Una vez fijada, la "isla [...] apareció al mundo": "pues el temor de éste

[el mar] estorbaba su descubrimiento" (lienzo tercero). Luego, en el lienzo cuarto se muestra la piedad de Neptuno hacia Eneas, perdedor de la guerra de Troya, y perseguido por Aquiles. Acto seguido, se muestra en el quinto lienzo a Neptuno como "tutelar numen de las ciencias" (382), quien recibe a los doctos centauros y coloca entre los astros al delfín (ministro), por sus insustituibles servicios (sexto lienzo). Una vez establecida la calma y la paz, se procede a nombrar a la ciudad (Atenas) a través de una competencia de ingenios donde Neptuno es vencido por Minerva, que no es otra que su sabiduría. Así Neptuno controlado o auto-gobernado (séptimo lienzo) puede construir su imperio y manejar su gobierno con la "bondad" como compañera (octavo lienzo).

Como decíamos, en la escritura para el arco, sor Juana usa una variedad retórica con el fin de crear alianzas simbólicas entre los circuitos de poder virreinal y la comunidad letrada a la que ella ya pertenece. Vemos además cómo el ejercicio efrástico está cargado de un sentido ideológico moral desde el cual ella interpreta el mundo. De este modo, y tomando como referencia el análisis de Julie Brokser sobre los mensajes de los lienzos del arco sorjuanino, diremos que en el argumento del *Neptuno* se presentan dos tipos de mensajes políticos, por un lado tenemos un mensaje de carácter funcional referido a los principales problemas de la ciudad de México: en el que le pide al virrey "oportuna intervención" (378), con tal de remediar los problemas de desagüe debido a las inundaciones a las que se ve constantemente sometida la ciudad, y terminar el estado incompleto de la misma Catedral en cuya puerta occidental se instalaría el arco. Por otro lado, el texto presenta un mensaje de carácter ético a través del cual sor Juana recomienda al virrey el cultivo de ciertas virtudes para sus años de gobierno.

En sus mensajes políticos funcionales, sor Juana incluye lo que en su opinión ella

desearía que el virrey hiciera respecto a los problemas de la ciudad los cuales se presentan con énfasis en las pinturas 2, 3, y 8. Revisemos brevemente las pinturas que describe sor Juana y las peticiones que ella expone en cada una.

<b>Pintura 2:</b> Al escuchar la petición de Juno Neptuno remedia la inundación de la ciudad de Argos.	
<b>Tema:</b> Drenaje y construcción.	<b>Mote:</b> <i>Opportuna interventio.</i>
<b>Mito:</b> Sor Juana tomando el mito como referencia le pide al virrey una solución al problema de las inundaciones de ciudad de México por estar asentada en una cuenca cerrada de cinco lagos. Además, le pide la creación de un sistema de drenaje: “un río por donde fluya una laguna, en su tan necesario como ingenioso desagüe” (378).	

<b>Pintura 3:</b> Neptuno, usando el poder de su tridente, fija la isla inestable de Delos.	
<b>Tema:</b> Promesa de estabilidad.	<b>Mote:</b> <i>Te clavum tenente, non mutabit.</i>
<b>Mito:</b> Esta pintura describe la mítica isla de Delos, que fue la cuna de la diosa Diana y de su hermano gemelo Apolo, isla que fue restaurada por Neptuno. Sor Juana representa a Diana como la plata y a Apolo como el oro, simbolizando ambos la riqueza de la tierra mexicana que alguna vez adoró a los astros, siendo la plata la Luna y el Sol el oro: "Ofrece “Diana en plata y Febo en oro (....) Y así, parece que se apareció el mundo a merced de Neptuno; pues éste dio paso a sus ondas para poder gozar sus inmensas riquezas, y para que en sus minerales se probase ser patria del Sol y la Luna" (380). Diana, tal como lo indica Arrenal en su introducción, representa a la razón, y añadimos a este análisis que el oro de Febo simbolizaría entonces la valentía y fuerza con que Neptuno finalizaría los trabajos de la ciudad.  Además, en este lienzo sor Juana pide al virrey no sólo fijar en lo físico a la Ciudad de México, sino también en cuanto a seguridad y estabilidad política y social, expresando explícitamente la necesidad de una razón de estado. <sup>42</sup> Lo que queda plasmado en una décima que termina con esta	

<sup>42</sup> Según Maurizio Viroli la idea de "razón de Estado" fue posible gracias a discursos políticos elaborados en la segunda mitad del siglo XIII y que lograron su momento de gloria durante el humanismo cívico del seiscientos. Según Viroli, la diferenciación entre Estado de alguien y la república era uno de los elementos esenciales del lenguaje político renacentista, ya que las rivalidades entre estos terminaron dando a luz a la razón de Estado. Por ello cuando nos referimos a "política" es el arte de gobernar una república de acuerdo a los principios de justicia y de razón, y la razón de Estado es la ciencia que permite conocer los medios para conservar y engrandecer el Estado. Siendo por tanto el objeto de la política la república, mientras el objetivo de la razón de Estado, el Estado. Este periodo de rivalidad desembocó en una revolución política en la cual se pretendían establecer en Europa dos formas de organización de la vida pública. Una que justificaba las ideas y la otra por los medios, revolución que se vio acentuada por la crisis ideológica-

exclamación:

¡Oh, Méjico, no temas vacilante  
tu república ver, esclarecida,  
viniendo el que, con mando triplicado,  
firmará con las leyes el Estado! (381)

**Pintura 8:** La Catedral con las torres sin terminar, está pintada con la imagen de fondo de la ciudad de Troya. Neptuno, con instrumentos de ingeniería, y Apolo, con su lira, terminan la construcción de la ciudad romana.

**Tema:** Término de la construcción de la Catedral de México.

**Mote:** *Construit imperans, sed suavitate comité.*

**Mito:** Sor Juana le pide al virrey que termine la Catedral así como Neptuno y Apolo terminaron la construcción de la ciudad de Troya, lo que la monja explica en una octava que empieza así:

"Se debió el teucro muro a la asistencia  
del gran Neptuno fuerza y hermosura,  
con que al mundo ostentó, sin competencia,  
el poder de la divina arquitectura " (393).

El mito juega un rol primordial en las pinturas que sor Juana pensó para los pilares del arco, ya que le ayuda a la escritora a justificar los argumentos morales con los que presenta al virrey a modo de héroe restaurando la Ciudad de México. Llama la atención en el caso del octavo lienzo el modo en que sor Juana conecta en el mote como en el mito la labor de reconstrucción de la ciudad con una visión activa sobre el ejercicio de poder. Es decir, el gobierno mismo como acto de construcción de ideales y virtudes desde las cuales se fija la soberanía. De este modo y refiriéndose a la finalización de la construcción de la catedral, toma como ejemplo la épica de Virgilio quien habría descrito en su libro IX de la *Eneida* al dios Neptuno como arquitecto, utilizando sus conocimientos y fuerza en la reconstrucción de una gran pared en Troya, emblema

---

religiosa iniciada con los movimientos luteranos y protestantes, seguidos por la Contrareforma. Ver Viroli 35-44.

acompañado de la siguiente octava:

**Si debió muro a la asistencia  
del gran Neptuno fuerza y hermosura,  
con que al mundo ostentó, sin competencia,  
el poder de divina arquitectura;  
aquí numen mejor, la Providencia,  
sin acabar reserva esta estructura,  
porque reciba su excelsa mano  
su perfección el templo mejicano.** (393. Énfasis mío)

El resto de las cuatro pinturas que se encuentran en las esquinas de cada basa del arco expresan consideraciones ético-morales. Cada uno de los motes indicará una fábula sobre una virtud que el gobernante debe ejercer. A través de la alegoría y del mito, sor Juana pudo construir la imagen de un "príncipe ideal" haciendo del mito renovado un epítome de la tradición clásica y la filosofía antigua. Así, sor Juana propone distintos valores a cultivar y aconseja al virrey:

<b>Pintura 4:</b> Neptuno salvando a Aeneas en la batalla contra Aquiles.	
<b>Consejo y valores:</b> Evadir el orgullo y mostrarse amable hasta con el posible enemigo.	<b>Mote:</b> <i>Sat est videat ut provideat.</i>
<b>Explicación del mito:</b> El hecho destacado por la poeta es que, aunque Aeneas hubiera ofendido en el pasado a Neptuno, el dios aún tiene compasión y lo ayuda, de esta manera "reemplaza una ofensa por un beneficio" (382).	<b>Extracto poema en Décima:</b> "Así Cerda soberano, la piedad que os acredita ampara al que os solicita, sin buscar, para razón, otra recomendación que ver lo que necesita." (382)

<b>Pintura 5:</b> Neptuno dando la bienvenida a los centauros.	
<b>Consejo y valor:</b> Ser sabio, compasivo y virtuoso.	<b>Mote:</b> <i>Addit sapientia vires.</i>
<b>Explicación del mito:</b> Se presenta a Neptuno como "tutelar numen de las ciencias" (382) dando la bienvenida a los centauros a quienes sor Juana describe como conquistadores de la razón. Los centauros, explorando más allá de los pilares, demuestran a Hércules que éste estaba equivocado. En este sentido los centauros pasarían a representar la sabiduría de los conquistadores españoles que se aventuraron a nuevas tierras y que ahora viven en México. Sor Juana al mostrar a Neptuno	

compasivo y entregando asilo a los centauros, aconseja al virrey mostrarse igualmente compasivo con los criollos.

La alegoría del *Plus Ultra* vincula la referencia de la conquista de nuevos territorios. Las islas griegas serían la referencia simbólica para las chinampas aztecas de Tenochtitlán. Haciendo referencia al descubrimiento ultramarino sor Juana pregunta: "¿qué más *manifestum, et apprens*, que la que tantos siglos se ocultó, como en el mar, pues el temor de éste estorbaba su descubrimiento?" (380). Así se dirige sor Juana a él en el poema que acompaña el emblema:

En vos Cerda generoso,  
bien se prueba lo que digo,  
pues es el mundo testigo  
de que en vuestro valor raro,  
si la ciencia encuentra amparo,  
la soberbia halla castigo. (385)

**Pintura 6:** La pintura muestra a un delfín, quien persuade a Anfitrite a casarse con Neptuno.

**Consejos y valores:** Ser liberal y magnificente, demostrando moderación y promoviendo la paz.

**Mote:** *Dignos ad sydera tolles.*

**Explicación del mito:** El delfín es descrito como poseedor de especial elocuencia, como un *oratore*. Dice sor Juana en la prosa explicativa: "Representaba todo este hermoso aparato, la liberalidad y cordura tan notoria en Su Excelencia, de cuya noticia está tan lleno todo el Orbe; y las felicidades que este reino se promete en su tranquilísimo gobierno" (388).

Vemos en la sexta pintura cómo sor Juana propone una unificación, de los poderes de los sujetos sociales,<sup>43</sup> los que –dentro de una lógica imperialista de la que ellos mismos forman parte– autorregularían ese orden jerárquico, la balanza del poder,

<sup>43</sup> Ver Anexo, Imagen 7. La imagen corresponde a un mosaico griego en el que se presenta a Neptuno en su carro tirado de dos caballos marinos y que, como hemos analizado en el lienzo anterior, guardan relación con el símbolo de los sabios centauros. Además vemos la figura del delfín debajo de Neptuno, en la esquina derecha del mosaico, el delfín acompaña a Neptuno, nadando a su lado, tal como sor Juana propone en los lienzos una cooperación y unión de poderes entre los sabios criollos y el virrey para lograr un "gobierno ideal".

entendido como una relación dialéctica entre las partes y roles dentro de la sociedad. Ideas neotomistas que sor Juana incluye en el argumento. Es decir, al tener el príncipe al delfín (sabio - criollo) como ministro, significaría que él mismo representa la inteligencia como virtud, lo que se traduce en periodo de paz para el pueblo. En ese sentido, entendemos que sor Juana usa el arte retórico con tal de persuadir al virrey en la modificación de su comitiva real, considerando a los sabios como ministros; el emblema entonces tendría como propósito la educación moral del gobernante desde una concepción, la humanista, en la que educar al príncipe conlleva la educación de todos.

Si el delfin es el sabio en los territorios peninsulares, podemos entender este lienzo como la representación de la alianza simbólica entre el virrey y la elite letrada (criolla). Recordemos que a pesar de que dichos arcos representaban el poder soberano que ejercía el virrey; sus decisiones y acciones fueron siempre establecidas en contrabalanza respecto al poder que ejercían el resto de los comisionados de la Real Audiencia y la Iglesia. La Real Audiencia estaba conformada por: un presidente (el virrey), ocho oidores, cuatro alcaldes del crimen, dos fiscales (criminal y civil), un alguacil mayor y otros funcionarios menores. En este sentido el virrey debía establecer buenas relaciones con los miembros que conformaban dicha Audiencia antes de establecer su plan político. A su vez la Real Audiencia podía reunirse sin la presencia del virrey, por lo que sus miembros disfrutaban de cierta independencia, aunque sólo en cuanro a temas jurídicos. Sin embargo, en el ámbito político, el virrey tenía absoluto poder.

Estas ideas políticas se sintetizan en la pintura del primer lienzo, donde sor Juana presenta a Neptuno junto a su esposa Anfitrite, diosa de los monstruos marinos, quienes

representan respectivamente a los virreyes de la Laguna. Haciendo énfasis en el símbolo del tridente, sor Juana lo titula con el mote "Munere triplex" (triple en su oficio), y agrega un soneto explicativo en el cual establece las correspondencias analógicas entre las tres dimensiones que gobierna el dios (aguas dulces, saladas y amargas) simbolizadas en el tridente y los tres poderes del virrey: civil, judicial y militar, simbolizados en el bastón:

Tres partes del Tridente significa  
dulce, amarga y salada en sus cristales  
y tantas al Bastón dan conveniencia:

porque lo dulce a lo civil se aplica,  
lo amargo a ejecuciones criminales  
y lo salado a militar prudencia. (377)

Al hacer énfasis en el símbolo del *Munere triplex*, sor Juana advierte al virrey la urgencia de establecer con prudencia y sabiduría el equilibrio de poder entre las tres facultades, con tal de establecer un buen gobierno. De este modo, la monja aconseja clemencia (simbolizada por "lo dulce") en cuanto a los eventos de orden civil; defensa (simbolizada por lo amargo) en cuanto a las ejecuciones criminales; y prudencia en cuanto a la acción militar. Acciones que deben ser reguladas con sabiduría, ya que para sor Juana se pueden perdonar muchas faltas a un gobernante pero "sólo no se puede suplir que no sea sabio; porque la sabiduría, y no el oro, es quien corona los príncipes" (367).<sup>44</sup> Es aquí donde los arcos triunfales jugaron un rol significativo como canalizadores de mensajes para la configuración de los intereses entre los circuitos de poder de la colonia – concentrado en los cabildos catedralicios– y los intereses personales y políticos del nuevo

---

44 Reflexión que ya otros famosos emblemistas españoles habrían hecho durante el reinado de Felipe III proyectando la idea de un príncipe cristiano. Tal como Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull explican en su estudio sobre los emblemistas jesuitas, Andrés Mendo anunciaba por ejemplo: "Válgase [el gobernante] de letras y de armas, que conservan unas lo que ganan otras" (21). Ver "Guerra y Paz en "La emblemática de los jesuitas", páginas 12-13.

gobernante, circuitos que no siempre pudieron ser consolidados en los terrenos trasatlánticos, ya que, como indica Octavio Paz:

Nueva España era un intrincado tejido de influencias, poderes y jurisdicciones. Frente al poder político y judicial del virrey y la Audiencia, el poder moral y religioso del arzobispo de México. A su vez, el arzobispo tenía un rival que era el obispo de Puebla, la otra gran ciudad. Y ambos debían enfrentarse a los poderes y órdenes religiosas. Las querellas entre los príncipes de la Iglesia podían ser terribles, como pudo comprobarlo amargamente, al fin de su vida, sor Juana Inés de la Cruz. (41)

En este sentido, mensajes como el del lienzo sexto y el primer lienzo del arco tenían como propósito no sólo presentar atractivas imágenes al virrey y su consorte, sino también influir en sus decisiones políticas, aconsejando en aspectos ético-morales. En este sentido, la descripción de los lienzos aluden a escenas significativas no sólo en relación a la forma de gobierno, sino al modo en que el gobernante debe ejecutar el poder. Tema que vemos representado en el séptimo lienzo:

<b>Pintura 7:</b> Se presenta en la pintura la competencia entre Neptuno y Minerva.	
<b>Consejos y valores:</b> Promover la paz y la autogobernanza de los impulsos.	<b>Mote:</b> <i>Dum vincitur</i>
<b>Explicación del mito:</b> sor Juana expone en su mito renovado, ella reelabora la genealogía de Minerva y justifica que ésta sería la hija de Neptuno, y por tal razón ella ganaría la guerra contra el Dios. Neptuno al ser vencido por Minerva, lo que demuestra es su sabiduría y autogobierno de los sentidos e impulsos.	
Dice sor Juana: "De donde se colige que Minerva, en este sentido, no es distinta de Neptuno, sino su propia sabiduría" (391).	

Lo que llama específicamente la atención en el *Neptuno* es la insistencia sobre los valores y acciones que refieran al autodomínio racional, los que se ven puestos a prueba en el espacio de la guerra "de entendimientos" (388-92), tema que profundizaremos en el capítulo siguiente.

## El emblema como huella mitohistórica

El emblema representa la máxima disposición hacia la comprensión del mundo como una vasta alegoría que debe ser comprendida en otro plano: el plano simbólico, y de ahí el poder que radica en su discurso, ya que el arte emblemático –a pesar de su carácter público y popular– era dirigido en primer orden y según los intereses de la comunidad letrada y los círculos de poder. Tal como indica Pascual Buxó, no parecería infundado pretender que el modelo barroco de leer poesía:

[F]uese semejante al de interpretar las glosas de las divisas y emblemas entonces tan en boga ... Así procedieron todos los emblemistas, de Alciato a Saavedra Fajardo, y así mismo procedió sor Juana en el *Neptuno alegórico*, haciendo explícitos en los comentarios de la "Razón de la fábrica" lo que en la arquitectura del arco triunfal se expresaba por medio de las pinturas y los mote latinos o los versos castellanos que los acompañaban. (*Lectura Barroca* 202-3)

Si acertamos en la idea de que el arte emblemático consiste en un proceso didáctico-dialéctico, ya que presupone una conversión tanto del escritor como del lector, ambos enfrentados a la revisión y reescritura del corpus; bastaría, entonces, plantearse la siguiente pregunta, ¿qué quería enseñar sor Juana?, ¿qué deseaba que fuese revisado y recordado por medio de los alegóricos lienzos? Al legitimar el poder por medio de la fábula sor Juana aprovecha para exigir ciertos planes de acción al virrey presentando ideologías y visiones del poder desde una posición que– aunque ambigua y compleja– es suficientemente persistente en su intención de comunicar una postura ético-política. Tal como indica Kathryn M. Mayers al analizar la retórica criolla no podemos reducirla a las determinantes socio-históricas del escritor(a), ni a sus características psicológicas; ya que son discursos que responden en sí a características muy diversas y no siempre funcionarían a modo de ventana al contexto histórico. Por ejemplo, sabemos que sor Juana forma parte

de una elite criolla y que pertenece a la Iglesia Católica, no obstante, también sabemos que por el hecho de ser mujer sufrió las restricciones de su época; así como sabemos que su decisión de ser monja no radicaría en una vocación estrictamente espiritual. De este modo, cuando leemos el *Neptuno*, con toda la cantidad de mensajes y niveles de interpretación que implica nos vemos enfrentados a un sujeto escritural con motivaciones no siempre explícitas. Por eso cuando leemos a sor Juana nos encontramos con una subjetividad en esencia barroca, con una territorialidad escritural en constante negociación con el orden imperial, por lo que el mundo simbólico expresado por medio de ese arte efrástico será por momentos escurridizo y ambiguo; ya que a pesar de que estos discursos pretendían construir una imagen cohesiva entre el poder imperial y la ortodoxia religiosa, se filtró de modo inevitable lo que Mabel Moraña denomina como la "singularidad conflictiva de la cultura latinoamericana" (26).

Podemos concluir en que durante este periodo de producción efrástica, sor Juana fue cómplice de esa tremenda paradoja barroca, diseñando con maestría esos engaños y desengaños coloridos del arco. Tanto los mensajes políticos de la fábula como sus sentencias morales sirven como representación simbólica de la colonia, en sí misma entendida como un fenómeno barroco, ya que estaría conformada a partir de contradicciones hegemónicas (y que como si se tratara de un juego de espejos, proyectan dimensiones complejas en el discurso de sor Juana).

Como vimos para la descripción de cada uno de los lienzos, al hacer uso del discurso emblemático sor Juana sería motivada por un "ethos barroco"<sup>45</sup> a partir del cual

---

<sup>45</sup> Concepto propuesto por Bolívar Echeverría en su libro. *La modernidad de lo barroco* (1998), para explicar "la construcción histórica de Latinoamérica", siendo el ethos barroco un fenómeno que "se hace evidente en aquellos momentos en los que se aceptaría más contradicción" (231).

ella busca revertir esa realidad injusta y jerárquica que le tocó vivir; proceso que según Walter Benjamin se debe a esa "constante tensión entre el curso homogéneo de la historia y la opción revolucionaria de lucha por el pasado oprimido"<sup>46</sup> (*Illuminations* 262). En ese sentido, sor Juana se apropia de una retórica no sólo para entregar su visión del buen gobierno sino, también para exhibir el rol que a ella le toca jugar dentro de esa estructura jerárquica del poder. Creemos que la monja se presenta al virrey por medio de la figura del delfín como esa sabia consejera y poeta que el virrey debe amparar durante su gobierno. Mensaje suficientemente convincente: no olvidemos que fueron los virreyes de La Laguna los mecenas más relevantes para la monja. Es más, ¿que sabríamos hoy de sor Juana si no fuera por la protección y patrocinio de sus amigos los marqueses de la Laguna, o si María Luisa Manrique de Lara no la hubiera ayudado con la publicación de los primeros volúmenes? Durante los ocho años de gobierno de Tomás de la Cerda y María Luisa (Lisi de sus poemas) sor Juana desarrolla la más relevante producción literaria y filosófica. Contando con la amistad de esta poderosa pareja, Juana Ramírez de Asbaje esquivó significativamente la condena social que de otro modo hubiera obstaculizado sus metas profesionales. Tal como lo indica Dorothy Schons, bajo este alero virreinal ella logra un contacto con el mundo y presencia en la corte:

this was the beginning of a brilliant and happy period of the gifted nun. Her new patrons encouraged her in her literary ambitions. It was for them that she wrote some of her best works during their residence in New Spain, sor Juana devoted more time than the church approved of the worldly things. The viceroy and his wife were frequent visitors at the convent. The nun became very popular in court circles, and was the object of many attentions (...) she was in constant contact with the world. (46)

---

<sup>46</sup> En sus propias palabras: "a revolutionary chance in the fight for the oppressed past. [The historical subject] takes cognizance of it in order to blast the specific era out of the homogeneous course of history – blasting a specific life out of the era or a specific work out of the lifework" (263).

De este modo creemos que el *Neptuno alegórico* debe ser analizado como umbral, que le permite por un lado conquistar los espacios públicos más allá del claustro y por otro lado, un periodo de producción estratégico que nos ayuda a comprender temas transversales en su obra.<sup>47</sup> En él sor Juana ya demostraba un maduro manejo de la retórica, un vasto espectro de referencias eruditas a la literatura clásica, filosofía y conocimiento de la tradición emblemática, y quizás –de un modo más significativo aún– un muy elaborado discurso y opinión propia sobre la soberanía del intelecto, temas que presenta como primer intento de abordaje metodológico en la escritura del arco y que podemos ver madurados en obras posteriores. Por último, en el *Neptuno alegórico*, sor Juana no sólo cristaliza un momento histórico sino también el texto fijaría las primeras apropiaciones poéticas, los que quizás otorgan una mejor metodología para comprender sus selecciones, gustos, y búsqueda de una voz propia como escritora, temas que seguiremos desarrollando en el siguiente capítulo.

---

<sup>47</sup> Me refiero a los aspectos alegóricos, emblemáticos, mitológicos y retóricos de su obra y que aplica de forma brillante y original en obras posteriores como el *Primero Sueño*. Sin embargo aquí podemos ver el vestigio de un primer discurso en el que desplegó una erudición asombrosa y nos permite acceder a su biblioteca, es decir a al cosmos sorjuanino.

### Capítulo III

#### Luces y sombras ecfrásticas del *Imago Dei* sorjuanino

"Y ya dispuesta la voluntad a obedecer, quiso el discurso no salir del método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra, o ya porque en las sombras de lo fingido campean más luces de lo verdadero (...) o ya porque sea decoro copiar del reflejo, como en un cristal, las perfecciones que son inaccesibles en el original." (Sor Juana 358)

Hay una característica del *Neptuno alegórico* que ya hemos mencionado en capítulos anteriores pero que queremos profundizar en este ensayo de tesis, y es que en el texto sorjuanino no encontramos la imagen de los emblemas que sor Juana diseñó; ya que el *Neptuno* es más bien un argumento retórico-ecfrástico para la construcción del arco. En este sentido, el trabajo de ensamblaje de los componentes (texto e imagen) de los lienzos y figuras jeroglíficas del arco exige un desafío mayor para sus lectores, ya que al no constar con un soporte visual impreso, debemos imaginar lo que a su vez la misma sor Juana imaginó y describió –como sabemos– sin ninguna oportunidad de ver el arco, ya que lo concibe en el claustro.

Además, teniendo en cuenta que el interés por lo visual era un tema ya recurrente en sor Juana,<sup>48</sup> creemos necesario insertar esta motivación en un contexto mucho más

---

<sup>48</sup> Nos referimos esencialmente a sus ovillejos que aparecen en *Inundación castálida* junto con la publicación del *Neptuno alegórico* en 1689. También ver los sonetos amorosos dedicados a las virreinas y a sus mecenas, y el Soneto CXLV, a su retrato. Para los estudios de écfrasis en la obra de sor Juana, recomendamos el estudio de Frederick Luciani, *Literary Self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz* (2010); en él el autor analiza el "perspectivismo" en los ovillejos. Ver también los ensayos de Georgina

amplio relativo a los debates encabezados por varios artistas renacentistas y barrocos. Por ejemplo, uno de los primeros historiadores del arte, Giorgio Vasari en su libro *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568) a través de un intento puramente eufemístico elevó las artes plásticas a artes liberales, homologándolas a la poesía. Con ello los artistas pudieron gozar de un mejor status social y reconocimiento dentro de los circuitos culturales. Vasari pasó a ser inmediatamente precursor el de la literatura emblemática adelantándose incluso al famoso tratado de mitología de Cesare Ripa, *Iconología* (1593), siendo sus ideas constantemente replicadas por escritores como Cervantes, Lope de Vega, entre otros.<sup>49</sup> Otro ejemplo es el famoso texto *Diálogos de pintura* (1633) de Vicente Carducho, quien postulaba que desde la circulación de las *Soledades* de Luis de Góngora no había habido tanta "semejanza y unión"<sup>50</sup> entre pintura y poesía y, más aún, afirmaba el pintor que estas debían imitarse la una a la otra, razón por la que concede en su libro uno de los lugares más elevados a Luis de Góngora, ya que "en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que pinta, y que no es posible ejecutar otro pincel lo que dibuja su pluma" (261, Ctdo. en Pascual Buxó).

---

Sabat de Rivers sobre los retratos de sor Juana (1982, 1984, 1986). Y los estudios de Emelie L. Bergmann sobre écfasis de sor Juana desde una problemática feminista y centrado en el análisis del *Primero Sueño* "Optics and Vocabularies of the Visual in Luis de Góngora and Sor Juana Inés de la Cruz" en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, págs.151-65.

<sup>49</sup> Para estudios de écfasis en la literatura del Siglo de Oro, ver: *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Frederick de Armas (ed.). 2010. En particular recomendamos el ensayo de la Introducción escrito por de Armas: "The Painter and the Writer Are One and the Same" (Mis)placing the Muse: Ekphrasis in Cervantes' *La Galatea*. 7-23.

<sup>50</sup> Referencia parafraseada a Carducho extraída del ensayo de José Pascual Buxó: "Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética". En: *Sor Juana Inés de la Cruz: El sentido y la letra*, 2010. p. 156

No es coincidencia entonces, que sor Juana mencionara en su *Neptuno alegórico* ideas similares a las de Vasari<sup>51</sup> o a las de Carducho como cuando nos dice que hablará con lenguaje alegorizante ya que "porque en las sombras de lo fingido campean más luces de lo verdadero (...) o ya porque sea decoro copiar del reflejo, como en un cristal, las perfecciones que son inaccesibles en el original" (358). Lo que aprovecha de hacer sor Juana es, precisamente, teorizar sobre dichos puentes entre literatura y pintura.<sup>52</sup> A partir de este ánimo ella afirma que el uso de emblemas y alegorías había sido usado por parte de los antiguos con el fin no sólo de "atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia a las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante" (sor Juana 356).

Sobre este carácter didáctico del lenguaje alegorizante, recordemos las reflexiones de José Antonio Maravall, quien enfatiza en su análisis de la cultura del Barroco que la pintura logra posicionarse como modelo de representación visual entre el resto de las artes, afirmando este autor que en una sociedad en la cual la clase dominante tiene la urgencia de atraer la opinión de la comunidad por medio de lo extrarracional, la pintura entonces "confiere un lugar preeminente, por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión" (Maravall 507). En este sentido, si la pintura se usa como medio de persuasión, se entiende la dedicación por parte de escritores y emblemistas por lograr concebir una imagen a través de la

---

<sup>51</sup> A su vez, y tal como explica Liana de Girolami Cheney, Vasari buscó en Aristóteles los fundamentos de sus teorizaciones. Recordemos que en *Poética*, el filósofo explica que el arte de la imitación (*mimesis*) se basa en una cualidad innata del ser humano así como el niño aprende por medio de la imitación. Vasari sigue con estas ideas y conceptualiza la creatividad artística entendida en dos esferas: una divina y otra humana. En la esfera divina el artista sería como el hijo de Dios que lo imita a través del arte. La segunda esfera corresponde a la evolución del arte entendida como una progresión de la vida humana misma. Ver Giorgio Vasari's *Prefaces Art & Theory*.

<sup>52</sup> Ideas y teorizaciones que ya habían sido popularizadas tanto por Cervantes como por Calderón de la Barca y Lope de Vega quienes intentaron elevar las artes plásticas insertando sus técnicas de percepción efrástica en la escritura, posicionando así a la pintura como un arte más allá de lo funcional.

palabra. En otras palabras, lo pictórico se situaba como “objeto de observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme” (Maravall 511). Sor Juana exploró esas dimensiones didácticas y creativas del discurso pictórico, las que le permitieron establecer conexiones entre tradición literaria y arte, y con ello poder transmitir cierta verosimilitud en su discurso, fijando su texto dentro de la tradición simbólica novohispana.

Por otro lado y tal como dice John Maning, durante el Barroco "[t]he past was drawn into the present" (14), y en ese proceso de traspaso visual la representación del mito grecolatino así como los enigmáticos jeroglíficos pasan a ser el telón de fondo que otorga valor moral a la creación literaria. Esto se debe a la creencia neoplatónica de que el retrato pictórico tenía el poder de representar lo que los ojos no podían ver de modo directo. A través de lo visual, entonces, se podía trascender lo material para contemplar la bondades del alma. Por ello, es que para los escritores como sor Juana como Góngora o Garcilaso, la belleza recobraba un valor moral y metafísico llegando a representar una virtud o un bien en sí misma. Como vemos tales postulados fueron popularizados muy acorde a los argumentos religiosos del Concilio de Trento que respondiendo a la crítica Protestante se basaba y defendía un “devotional use of images” (Bergmann 152).<sup>53</sup>

Tomando en cuenta lo anterior, creemos necesario insertar dicho análisis efrástico dentro de un contexto de constante presión política ejercida por la Inquisición y la Iglesia, agentes censuradores de todo lo que pudiera ser transgresor (herejía), lo que sin duda afectó la forma en la cual los artistas ejercían su libertad creadora. Creemos por

---

<sup>53</sup> Citamos la idea completa del original: "In addition, the theological response to Protestants attitudes toward church decoration is evident in the treatises' attention to the devotional uses of images. Carducho cites an episode from the *Life of Teresa of Ávila* to argue that the sensory immediacy of a polychrome sculpture of the cruxifixion was effective in causing spiritual transformation in way that a cruder painting or printed image could not have been (1979, 368)" (Ctdo. en Bergmann, 152).

estas mismas circunstancias es que los escritores buscaron justificar y legitimar sus obras por medio de los puentes que se establecieron entre literatura y otras artes liberales. A modo de salvaguarda, tanto la pintura como la escultura permitieron a los escritores barrocos recrear a partir de obras ya aceptadas o reconocidas por los censores como parte de la tradición. Dichos puentes entre artes fueron más bien un modo de sobrevivencia del ejercicio artístico durante en un período de fuerte represión política y religiosa. En el *Neptuno*, por ejemplo, vemos cómo sor Juana logra –a pesar de las prohibiciones de su época– insertar reflexiones sobre teología simbólica que habrían sido imposibles de instaurar sólo por medio de la escritura. El perspectivismo visual y el simbolismo que sor Juana explora en esta obra derivan del modo efrástico, lo que le permite –además del reconocimiento por parte de sus contemporáneos– insertar temas que se escapaban de un mero ejercicio panegérico, bajo el cual habían sido comúnmente ideados los programas para la construcción de arcos triunfales.

Tradicionalmente los textos involucrados en la construcción de arte efímero eran encomendados a más de un autor, por ejemplo, el argumento y diseño del aparato efímero eran encomendados a un experto en retórica y la loa era encomendada un poeta de la corte. La poesía para ser recitada en el momento del evento y servía para esclarecer los símbolos que adornaban el arco. A esto, se sumaba la participación de un escribano encargado de la crónica o relación de la conmemoración. Muchas veces estos escribanos "levantaban fiel acta de lo presenciado en la fiesta, pero sin entender del todo, en ocasiones, lo que relataban. Otras veces, es la iniciativa de un espontáneo la que nos ha dejado testimonio de un acontecimiento festivo y sus programas" (López Poza 248). En el caso del *Neptuno* no contamos con ninguna relación oficial sobre el encuentro del virrey

con el arco triunfal y su entrada a la Catedral. Sin embargo, tenemos la suerte de que la misma autora fuera la encargada de escribir el poema ekfrástico en silva “Explicación del arco” y el texto retórico en prosa “La razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula,” por lo que ambos conforman de modo coherente un solo programa iconográfico previo a la construcción del arco. En este sentido, los textos por encomienda no solo sirvieron para transmitir un mensaje oficial, sino también fueron transmisores de los deseos de una comunidad letrada, debatida entre la tradición (visión metropolitana) y los conocimientos y sensibilidades de subjetividades emergentes (visión criolla), como respecta al caso de sor Juana. El *Neptuno alegórico*, entonces, es más que una relación y también es más que un "libreto, guión o plan para un arco triunfal" (Arenal, "Introducción" 20). Creemos que se trata principalmente de un texto argumentativo y retórico, quizás uno de los más relevantes en agudeza conceptista barroca. Tal como indica Alatorre llama la atención que a pesar del acortado tiempo que tuvo para preparar el texto, sor Juana "acomodó [con cuidado] los detalles todos de la pieza" (270).

Tal como W. J. T. Mitchell (2005) explica, la relación entre imagen y texto que se desprende de la literatura ekfrástica expone otro factor importante que es el tipo de audiencia a la que va dirigido el texto. En el caso de sor Juana, ella se dirige al virrey y a su comitiva compuesta de nobles españoles, herederos de una cultura humanista europea y conocedores del arte simbólico y alegórico. De este modo, y tal como Buxó explica, el *Neptuno* contiene una de las reflexiones más lúcidas sobre los arcos triunfales como dispositivos claves para el ejercicio del poder imperial debido a "su adecuación o pertinencia respecto de los acontecimientos reales que subyacen en el fastuoso despliegue icónico-verbal" (*Lectura Barroca* 135-6) como el caso de los

mensajes políticos y éticos que sor Juana incluye en algunos de los lienzos del arco y que analizábamos en el capítulo anterior.

Respecto a esto mismo, tanto la Antigüedad como la Modernidad han catalogado a la ékfrasis como un modo relacionado a aspectos éticos, siendo un modo utilizado desde las primeras reflexiones retóricas occidentales. Según Elizabeth Bearden, la ékfrasis puede ser utilizada por tres razones: i. por su asociación retórica con el ethos en su misma creación e interpretación; ii. por su multivalente función a modo de compleja estructura narrativa y iii. por su capacidad para crear una profunda base de tensión ideológica, en una cultura binaria. Pero quizás lo más relevante sea que:

Ekphrasis interpretation, moreover, functions as a form of expressing cultural knowledge and character. Ekphrasis relates narratologically to identity as well (...) Ekphrasis, literally a calling forth, was elaborated principally as a rhetorical device closely associated with ethos, or the character of a speaker or audience. Aristotle recommends ekphrastic description for its power to align the ethos of an audience and its ability to depict character type in his Rhetoric. (Bearden 36. Énfasis mío.)

Proponemos, así, entender el texto sorjuanino como un texto efrástico-etopéyico. La ékfrasis<sup>54</sup> como recurso retórico implica en su acepción la descripción de una obra de arte desde la imaginación o la mirada de un sujeto observador. En el *Neptuno alegórico* el proceso de escritura termina siendo equivalente al proceso de creación pictórica, ya que sor Juana pinta con palabras los lienzos del arco, ejercicio que evidencia más aún en el poema final en lira de la "Explicación del arco." El poema consta de 257 versos en los que sintetiza las ideas más relevantes del argumento en

---

<sup>54</sup> La definición de ékfrasis bajo la cual guiaremos este análisis es el propuesto por Frederick de Armas (2010). Su definición ubica el concepto desde la antigüedad clásica "as the description in words of a work of art goes back to Hellenistic times and can be found in Philostratus's *Eikones*. Before that, the term was applied to any lengthy description that stopped the flow of a narrative" ("(Mis)placing the Muse" 26).

prosa, éste se divide en ocho partes, cada una correspondiente a la descripción de cada uno de los lienzos del arco. Vemos cómo con tono eufónico sor Juana apela directamente al virrey al describir los lienzos:

Aquel lienzo, Señor, que en la fachada  
corona airoosamente la portada,  
en que émulo de Apeles  
con docta imitación de sus pinceles  
al mar usurpa la fluxible plata (...)  
En el otro, Señor, que a mano diestra  
en aquella anegada ciudad muestra  
cuánto puede incitado  
el poder de los dioses irritado (404-5).

El poema finaliza con una invitación al virrey a pasar por la bóveda del arco: "Entrad, Señor, si el que tan grande ha hecho/ tantos años la sabia arquitectura, /es capaz de que quepa en su estructura/ la magnanimidad de vuestro pecho" (410), por lo que no cabe duda de que este texto habría sido concebido para ser recitado en el momento de la inauguración del arco triunfal, y que notamos por su especificación espacial (casi teatral) de la entrada del virrey al arco. En este sentido, éfrasis "are no mere rhetorical showpieces but forge playful and intricate connections with the narrative and its events," [and are presented] "for readers guided by the conventions of the epoch, as illuminators of the text; they promise insight to it, they call for acts of interpretation" (Shadi Bartsch 6, Ctdo. en Beardsley). Es más, en el *Neptuno* encontramos la función narrativa<sup>55</sup> analéptica particular del modo eufónico, a través del cual el relato va hacia atrás en la historia:

Ideóse con estos fundamentos el Arco Triunfal que erigió a su feliz entrada el obsequio de esta Santa Iglesia Metropolitana, en una de las puertas de su

---

<sup>55</sup> También encontramos en los textos eufónicos modos de narración silépticos (que muestran dos perspectivas simultáneas y contrarias), o prolépticos (que narran en un futuro). Ver Bearden, págs. 42-43.

magnífico templo, que mira a la parte occidental, en el costado derecho, por donde sale a la plaza del Marqués; desahogando en lenguas de los pinceles sus bien nacidos afectos; y adornado con tan hermosa máquina la puerta que a tanta dicha: manifestando en ella los cordiales regocijos con que recibía a su pacífico Neptuno, que después de tantos marciales trofeos, viene a enriquecernos de polítimas felicidades. (372. Énfasis mío.)

Estas variaciones narratológicas adhieren variedad a las posibles interpretaciones ékfrásticas del texto. Según Mieke Bal, en un nivel narratológico esto puede ser entendido como un intento de descripción (*Narratology* 36) ya que resulta en una multiplicidad verbal de interpretaciones sobre la representación visual. Es más la multiplicidad de puntos de vista en un texto efrástico abre una variedad interpretativa de la imagen no sólo en cuanto a los aspectos del focalizador de la narración sino que también vivifica la imagen en un sentido más realista y en el caso del texto de sor Juana, cuando lo leemos nos da la impresión de que la misma escritora haya presenciado la bienvenida al virrey. En el discurso narrativo, según Mikhail Bakhtin, la relación entre objeto y palabra ( y en este caso entre objeto visual y artefacto narrativo) es siempre dialógico. Esta relación dialógica es articulada por medio de metáforas sobre la visualidad, lo que va a caracterizar el modelo de percepción visual renacentista. Sobre esto mismo Bearden explica:

The word and object relation essentially enlivens a verbal image, which we can call an ekphrasis. Bakhtin's observations on the relationship between word, object, and image represent not only the multiplicity of possible interpretations in a narrative, but also the way in which these attempts at description vivify the objects they describe. The work of visual art, by extension, calls forth these varied interpretations, making the relation between word and image dialogic. (43)

Sor Juana aplica todos los recursos del discurso efrástico y la relación dialógica desprendiendo la imagen y la palabra con el fin de describir lo más vívidamente posible una idea. Creemos que esto se traduce en otra forma retórica en que sor Juana expresa

su deseo, esta vez un deseo de presencia a través de la imagen proyectada en su texto. De una forma poética, entonces, la escritora se posiciona en el texto, como un sujeto fuera del claustro y como un sujeto público que vio y presencié la bienvenida a los nuevos virreyes. Esto se hace aún más evidente cuando la monja critica (con énfasis en la figura de la virreina) el retrato por parte de los pintores a los virreyes del primer lienzo,<sup>56</sup> relatando en pretérito: "En los rostros de las dos marinas deidades, hurtó el pincel las perfecciones de los de Sus Excelencias, haciendo (especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos por sombras de sus luces, groseros por atrevidos, y cortos por desiguales" (375).

En cuanto al concepto de "etopeya," según el *Diccionario de la Real Academia Española*, este término consiste en la "[d]escripción del carácter, índole y costumbres de una persona." Además, proviene del griego ἠθοποιία (*ethopoeia*), que se compone con *ethos*, que traduce 'manera de hacer las cosas'; *poiein*, que significa 'crear', 'imitar', 'describir', y el sufijo *-ia*, que indica 'acción o cualidad.' De este modo, la etopeya es la descripción por medio de la cual se da a conocer el conjunto de características internas (psicológicas, morales, espirituales). Esta retórica complementaria del texto enriquecerá su primer status de obra por encargo y además la posiciona más allá de la mera descripción efrástica, ya que en ningún momento se traduce como simple tarea para la

---

<sup>56</sup> Octavio Paz en su libro *Trampas de la Fe* analiza de una manera muy convincente cómo sor Juana habría concebido el "mundo como jeroglífico", así como las referencias clásicas que sirvieron de inspiración para su arco triunfal. En sus explicaciones de la pintura del lienzo primero, Paz explica que los virreyes aparecen metamorfoseados en las figuras de Neptuno y su esposa Anfitrite. Esta imagen del tablero habría sido tomada por sor Juana del tratado de mitología de Vincenzo Cartario (Ver páginas 212-228). Ver Anexo, Imagen 6. En el grabado se muestran a ambas figuras divinas del mismo tamaño. Llama la atención la alianza simbolizada por el modo en que Neptuno abraza o sostiene a Anfitrite y que, a pesar de que éste posee en la imagen más elementos simbólicos como el tridente, Anfitrite aparece yuxtapuesta al dios y no como un elemento menor en la constitución del cuerpo emblemático, sino como su igual. Además pareciera que su Belleza abarca a modo de primer plano la imagen. Del mismo modo quizás el lienzo primero del arco sorjuanino presentaría a la pareja virreinal.

escritora y la desafía a extremar el discurso de alabanza a una reflexión sobre la compleja tarea de representar el original sin alejarse de él, sin perderlo de vista en medio del ambicioso acto retórico de búsqueda de metáforas perfectas: "Si acaso, príncipe excelso, /cuando invoco vuestro influjo/ con tan divinos ardores/ yo misma no me confundo; /si acaso, cuando mi voz/ se encomienda tanto asunto,/ no rompe lo que concibo/ las cláusulas que pronuncio" (402).

El modelo es lejano al entendimiento y el arte de la representación termina siendo una representación doble, tanto del objeto como del sujeto de la enunciación, idea que sor Juana incluye hacia el final de la misma estrofa: "[S]i acaso, cuando ambiciosa/ a vuestras luces procuro/ acercarme, no me abrasan/ los mismos rayos que busco" (402), clara teorización estética sobre original y copia a la que sor Juana volverá con frecuencia a lo largo del texto. La écfrasis le permite a sor Juana entonces un cierto distanciamiento, y un encumbramiento del discurso hacia horizontes más filosóficos, relativos al deseo de una imagen aún no concebida y que desde esa mirada caleidoscópica propia de sor Juana, iluminan otras ideas sobre el arte de la representación barroca. Tanto en esta estrofa del poema efrástico como en el texto en general vemos un tratamiento paradójico por parte de sor Juana respecto a un lenguaje en tensión, y debatido en las relaciones que se desprenden de idea ("cláusulas"), objeto ("príncipe excelso"), signo ("vuestro influjo") e imagen ("divinos ardores").

### Imago Dei sorjuanino

En la "Dedicatoria al virrey," sor Juana comienza su texto describiendo las imágenes alegóricas que decoran el arco triunfal haciendo mención al uso de los emblemas, los cuales ella presenta bajo el nombre de jeroglíficos.<sup>57</sup> Sor Juana se detiene en el poder apelativo que tendría la imagen emblemática haciendo uso del testimonio de Pierio Valeriano,<sup>58</sup> quien aseguraba que los egipcios solían representar a dios usando el círculo, por ser símbolo de lo infinito. Sin embargo, más allá de utilizar el lenguaje simbólico de la antigua tradición con fines políticos, ella enfatiza en la imposibilidad de representar, en el cómo hacer visible lo invisible, ante lo cual sor Juana resuelve: "Como eran cosas que carecían de toda forma visible y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de sus ojos), fue necesario buscarle jeroglíficos, que por similitud ya no por perfecta imagen, las representasen" (355).

Aquí es donde comenzamos a naufragar en medio del mar de conceptos que es el *Neptuno alegórico*. El debate lo inició Octavio Paz en *Las trampas de la fe* (1982) donde asegura que el *Neptuno alegórico* es de inspiración hermética-neoplatónica. Es más, dice Paz, "la monja nombra a Egipto 31 veces, y los nombres de ríos, ciudades, y personajes unas 51 veces más" (236). José Pascual Buxó afirma que habría una pretensión más neoplatónica que hermética en la reflexión de sor Juana.<sup>59</sup> Según Buxó, sor Juana seguiría

---

<sup>57</sup> Tal como indica John Maning en su libro *Emblem*, hay que recordar que cuando el emblema aparece en el siglo XVI, por ser una representación simbólica también fue llamado "symbolum," por lo que disfrutó de mayor libertad en cuanto a definición, razón por la cual nos encontramos con los derivados semánticos como: jeroglífico, empresas, impresa, epigramas ilustrados, alegorías, enigmas, iconología.

<sup>58</sup> Autor de *Hieroglyphica* (1556).

<sup>59</sup> A esta visión se suma la perspectiva de Antonio Alatorre quien responde a la interpretación de Octavio Paz y niega toda relación entre las posibles influencias del estudioso egiptólogo Kircher y sor Juana, cito: "Son fantasías de Octavio Paz que, misteriosamente, han tenido una calurosísima y duradera acogida entre

con las ideas de Santo Tomás de Aquino, quien establece una clara distinción entre “ semejanza ” e “ imagen, ”<sup>60</sup> es decir, el concepto de imagen entra en el de semejanza; sin embargo no bastaría cualquier semejanza para obtener una imagen. Sin descartar ambas lecturas críticas y con el fin de evitar el naufragio conceptual, vamos a entender la reflexión de sor Juana como un movimiento doble del sujeto escritural: i) por un lado; de modo consciente se ajustaría al método emblemático para sincretizar imagen y palabra y así extremar la hipérbole de alabanza al virrey, ii) y por otro lado, de modo inconsciente, expone la profunda problemática sobre la imposibilidad de representar haciendo uso exclusivo de la palabra. Este último movimiento o reflexión es la que nos interesa explorar, ya que contendría en sí una de las incursiones filosóficas y estéticas más recurrentes a lo largo del *Neptuno* así como en el marco general de su obra literaria.

Sor Juana usa el modo efrástico en defensa de la imagen, pero al mismo tiempo – y de ahí lo moderno en su discurso– inserta la cuestión filosófica sobre la imposibilidad de representación del modelo. Ante esta premisa, tanto escritor como pintor sin importar cuánto lo intenten siempre se verán supeditados a sus propios deseos, a su propia perspectiva y subjetividad respecto al original, copiando del reflejo del cristal, de la copia de la copia: “[Las] perfecciones son inaccesibles en el original: respeto que se hace guardar el Sol, monarca de las luces, no permitiéndose a la vista” (358). Es en ese intento de copia o imitación del modelo en que el pintor-escritor intenta sacar una obra a todas luces perfecta, siendo el artista –entonces– una especie de mediador entre esa perfección inaccesible (divinidad) y el mundo, trayendo a la vista los colores de una imagen que

---

los sorjuanistas al uso. Por otra parte, es pura fantasía ver en el *Neptuno* un manual de “educación” del príncipe, “isisiano” o no (272). Sin embargo creemos que esta postura es muy extrema, ya que no podemos asegurar que la monja no tuvo ningún contacto con alguna antología relativa a los estudios herméticos de Kircher.

<sup>60</sup> Ver en Gilles Emery *The Trinitarian Theology of Saint Thomas Aquinas* (pp. 292-301).

habla directamente al logos. Es más, para sor Juana el hecho de que el artista cree esa imagen entre "las sombras de lo fingido" (358) no es un impedimento para la verosimilitud, pues según la monja "las fábulas tienen las más su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad, fueron realmente príncipes excelentes, a quienes por sus raras virtudes atribuyeron divinidad, o por haber sido inventores de cosas" (359).

Así, como en muchos de sus poemas, en el *Neptuno alegórico* sor Juana también "se deleita en la dialéctica entre el retrato y el modelo, la imagen y el espejo y el original, la realidad y la apariencia" (Paz 123), invitándonos a entender la verdadera realidad como la apariencia. Retomando la reflexión expuesta en el Capítulo I sobre la agilidad y destreza con que sor Juana revisa y combina los diversos corpus, creemos aquí pertinente detenernos en una de las reflexiones más profundas que hace sor Juana desde un punto de vista estético-filosófico. Creemos que la teoría de la imagen se condensa en este texto en una reflexión sobre el principio de *Imago Dei* tomista.

Como muchos pensadores medievales, Tomás de Aquino trabajó y teorizó el concepto de "imagen" según la sentencia *Imago Dei* derivada del Génesis bíblico que indicaba que el *hombre había sido creado en imagen y semejanza de Dios*, la cual en *Summa Theologiae* (1265-1274), él resuelve de la siguiente manera: la imagen (*imago*) se refiere a todo aquello que ventaja a los seres humanos por sobre otros seres, es decir, el intelecto. Así, imagen tiene que ver con todas las formas en que el logos representa lo divino. Dios es incorpóreo por lo que el concepto de imagen no podía ser relacionado al cuerpo, sino más bien al alma, a lo inteligible. San Agustín ya lo había explicado, pero santo Tomás de Aquino además aprovecha esas explicaciones para agregar una distinción

clara entre los términos de *imagen* y *semejanza*, para ello se apoya en la noción de imagen de la Teología Trinitaria la que explica el origen de la imagen por referencia a su modelo, y a la semejanza específica de la imagen. Sobre esta base Santo Tomás define entonces los tres elementos que constituirían a la imagen: “La noción de imagen consta de tres elementos constitutivos: 1) Es necesario que haya una semejanza; 2) que esta semejanza salga o se tome de la realidad a la que se asemeja, 3) que salga de ella según un aspecto que atañe a la naturaleza específica o a lo que es signo de la especie” (Santo Tomás, *Col 1*, 15 n°31).

El primer elemento no es particularmente difícil, una imagen representa otra cosa, (u otra realidad), presentando su semejanza o similitud. Sin embargo, como decíamos antes una semejanza es insuficiente para que haya una imagen; es decir, es necesario que la imagen se extraiga en cierta medida de su modelo, que contenga en sí el signo que la liga al ese modelo. En efecto, es preciso que uno se derive de otro, que la imagen sea expresión de su modelo, o como bien dice sor Juana refiriéndose a las imágenes del arco: “[Y] aunque iluminado [el príncipe] de tan regios colores y formado de tan divinas líneas, ¿quien duda que distará mucho de la perfección de su original?” (368. Énfasis mío).

La relación entre semejanza y original es fundamental para la teología trinitaria y es el que permitirá reconocer que el nombre “imagen” hace referencia al modelo (Dios/origen) puesto que expone los puntos en común entre filosofía neoplatónica y teología. En este sentido, la imagen representa una realidad que la precede y por tanto hay que especificar qué tipo de semejanza la relaciona al modelo (origen): “Para que haya verdaderamente imagen no basta cualquier semejanza; tiene que haber una semejanza en la naturaleza específica, o al menos el algún signo de la especie” (Tomás de Aquino, I,

q.35 a.1). Ese signo de la especie en el ser humano sería la luz de la inteligencia, que nos relaciona y distancia respecto a Dios (modelo), ya que nuestro signo se mide en semejanza; no en lo semejado. Por lo mismo, para sor Juana los jeroglíficos no son "perfecta imagen" de los modelos sino que representan "similitudes" provisionales. Así, ella reescribe el mito de Neptuno transformando esa imposibilidad en posibilidad de representación, inspirada por el carácter simbólico y abarcador de los emblemas.

A partir de esta reflexión ella aplica las palabras "delinear," "pintar," "dibujar" repetidas veces para establecer conexiones entre ambas figuras (el virrey y el dios Neptuno), así dejó –cito–: “que el pensamiento formase una idea en qué delinearlo” (359). Al ser el virrey el "original", ella tendrá entonces la tarea de encontrar símbolos por medio de los cuales esbozar la figura del virrey.

A esta idea creemos pertinente añadir las definiciones del término "pintar" según su uso en los siglos en los que vivió sor Juana, ya que nos permite comprender mejor las reflexiones teóricas sobre el arte del esbozo que ella misma imprime en su *Neptuno*. Según las definiciones dadas por el *Diccionario de Autoridades* su significado remite a 1) "Figurar en un plano, con el pincel y los colores, alguna imagen de cosa visible." 2) “Metaphoricamente vale describir por escrito u de palabra alguna cosa.” 3) "Se toma algunas veces por imaginar a su arbitrio, o fingir en la imaginación a medida del deseo. Latín. *Effingere. Pingere*." De estas definiciones la que más llama nuestra atención es la última. Si el acto de pintar es concebido para el sujeto barroco como "fingir en la imaginación a medida del deseo," al describir sor Juana una imagen antes de que esta misma se materializara arquitectónica y pictóricamente en el arco, debemos entender esa imagen como figura en potencia (esbozo, idea) o bien, como *imago* del deseo "porque a

lo que no cabía en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado" (359), ejercicio de tendencia barroca por excelencia, ya que sor Juana con ello abre y expande los modos de alegorizar, deleitándose en: "La multiplicidad de significados que pueden tener las cosas con respecto a este texto tan lleno de citas y alusiones que en lo que selecciona y lo que omite se adivinan muchas posturas ideológicas" (Arenal, "Introducción" 32).

Emilie L. Bergmann en su ensayo "Optics and Vocabularies of the Visual" indica que tanto Góngora como sor Juana, trazan dos formas distintas de ejercer la "mirada" sobre el objeto que contemplan. Las imágenes y el vocabulario utilizado por ambos poetas barrocos dejan entrever diferentes deseos: sexuales en las *Soledades* gongorinas y epistemológicos en el caso de las silvas sorjuaninas del *Primero Sueño*, ejercicio muy similar a lo que ella ya había expuesto en el *Neptuno*. Como señala Bergmann sor Juana revela otro tipo de "mirada" que predomina en la mayoría de sus obras, una mirada crítica, incorpórea y casi científica frente al objeto que describe, y vemos cómo tanto en el *Neptuno* como en otras obras posteriores de la monja se dejan entrever diferentes acercamientos al tratamiento de la imagen y, por tanto, de la éfrasis:

The scientific nature of painting treatises offers an approach to the question of optics in Sor Juana, in particular the intersection of the physical sciences of geometry engaged in discussions of perspective, with theological question of employing visual signs to represent the invisible: the emotions and the spirit, and the mental processes of the painting's observer. (152)

Respecto a esta segunda cuestión referente al uso de signos para representar lo invisible, lo inteligible (alma), se debería a que sor Juana sigue y defiende los postulados del maestro Carducho, para quien el arte del *disegno* se debe ejercer trazando primero la línea, es decir, forma, el intelecto; catalogando a las emociones como parte de la materia,

del color.<sup>61</sup> Por lo mismo, la monja habría dado mayor énfasis a la idea, que a la materialidad del arco, olvidando en la mayoría de sus lienzos nombrar hasta el detalle de los colores, tan primordial para la retrato de una imagen. Sólo en el lienzo central encontramos el detalle de los colores<sup>62</sup>, incluyendo adjetivos de colores como "deidad cerúlea," "blancas espumas," "dorados frenos," "verdes cernejas," "verdes cabellos" [de las nereidas], "negro Étíope" [viento Euro]; del latín: "color de la pez" y "cabellos canos" (375-6). Además intuimos colores de frases descriptivas como: "Céfiro... coronado de flores," "plateadas ondas," "mezclando con tornasolados visos las blancas espumas a las verdinegras aguas." Y en el poema de la Explicación del arco, se habrían oído las palabras: "plata argentada, cerúleo tridente, cristalina, dorado, esmaltada cadena." Esta pintura presentaba a Neptuno junto a su esposa Anfítrite rodeados de numerosas nereidas, monstruos marinos, sirenas y un delfín (como símbolo homérico del poeta protegido), y que, como indicábamos en el capítulo anterior, haría mención a la misma sor Juana como protegida y sabia servidora del virrey.

Veamos algunos ejemplos de cómo sor Juana describe efrásticamente el deseo de imagen de en uno de sus jeroglíficos, que sin duda son el componente más creativo del monumento. Y a pesar de que críticas como Georgina Sabat de Rivers afirmen que el programa del arco sorjuanino es un intento muy tradicional por parte de la monja,

---

<sup>61</sup> Citamos del original en inglés: he refers to the learned painter's avoidance of the "hechizo de los colores" [bewitching quality of color] (247) in the practice of beginning with a sketch in black and white, and argues that color is not necessary to painting. Like other painting theorists, he associates color with matter while giving line (or *disegno*) the values of form and intellect. (Bergmann,152).

<sup>62</sup> Para poder tener una idea de los colores que habrían decorado el arco hemos adjuntado en el Anexo, la Imagen 8 que, a pesar de que corresponde a unos años después de la edificación del arco, forma parte de la época y estilo Renacentista que sor Juana emulaba en sus lienzos. Creemos que esta pintura ejemplificaría al menos la constitución espacial del primer lienzo, que es donde la monja incluye mayor detalle los elementos de la pintura, como el caso de los monstruos marinos y los colores cerúleos, verdosos, plateados y blanco-espuma. Además, la imagen rescata la importancia de la figura femenina, que habría sido también inspiración para los pintores del arco sorjuanino, y enfatizada en el lienzo primero.

creemos que en sus metáforas simbólicas encontramos una diversidad de mensajes que desafían las relaciones entre lo real y lo ficticio, lo masculino y lo femenino, o lo humano y lo divino. Por ejemplo, en los imagos que crea para sus basas e intercolumnios del arco ella apela más al arte del ingenio que a la simple configuración nemotécnica del *imago* barroco. Por lo que se trataría de emblemas de gran agudeza. Creemos posible –tomando además en cuenta todo el camino recorrido en nuestra investigación– poder descifrar satisfactoriamente algunos de los enigmáticos deseos sorjuaninos a continuación.

Cuando sor Juana pide pintar en su intercolumnio de la segunda basa de mano diestra "un cielo a quien arrebatan unas manos" (396), ¿cómo interpretamos esta imagen sin recurrir a la teoría del símbolo? Es más, ¿es posible imaginar esa imagen sólo como idea? ¿Cómo habrá sido pintada e interpretada por los artistas que decoraron el arco? En fin, muchas preguntas asaltan al momento de enfrentarnos al segundo intercolumnio. Lo que sí sabemos es que de este emblema no se tiene referencia de originales en la tradición emblemática anterior a la escritora. Y, aunque era muy común incluir manos en el cielo, la cuales siempre sostenían algún elemento en concreto, aquí lo que postula sor Juana es metáfora simbólica. Unas manos que agarran todo el cielo, es decir, algo no tangible, representarían en un sentido general el tomar riesgos, sin embargo al insertar el símbolo celestial y divino del cielo, sor Juana agrega una noción más filosófica y valórica al emblema, que representaría, sí, un riesgo por parte del gobernante, pero con el propósito de alcanzar altos niveles de conocimiento, de un saber divino.

Es más, a través de esta idea de delinear con palabras una imagen del original –sin llegar a representarlo directamente– sor Juana introduce sin censura una valiosa reflexión sobre modelo y copia, así como la idea del proceso mismo de escritura concebida como

un trazo, como un conjunto de líneas capaces de unir extremos que antes parecían distantes: "Ya queda ajustada la grande similitud y conexión que hay entre nuestro Excelentísimo Príncipe y el Padre y Monarca de las Aguas" (375). El modo ecfrástico se presenta en el discurso como solución ante la imposibilidad de representación (y de expresión sin censura). Proponiendo el esbozo y la pintura como lugar seguro desde el cual confeccionar su mundo simbólico y político: "El adorno de este tablero sólo miró a cotejar con los debidos respetos y merecidos aplausos, los retratos de Sus Excelencias" (377).

De alguna manera el modo en que un escritor crea una imagen verbal y al mismo tiempo expone un repertorio alegórico revelando aspectos de identidad estética de la imagen como, por ejemplo, el hecho de que la imagen exista o no en alguna dimensión de realidad, ya sea literaria o no. Por otro lado, la écfrasis como modo retórico permite una mayor verosimilitud argumentativa,<sup>63</sup> ya que funciona como medio de expresión de conocimiento cultural de la tradición alineado con los valores morales de determinada época. No por nada sor Juana enfatiza que "aunque esta manera de escribir está tan aprobada con el uso (...) en las divinas letras también tiene su género de apoyo el uso de las metáforas y apólogos" (359). Ante lo cual concluye la monja en que es el lenguaje simbólico es el único capaz de expresar las virtudes del virrey ya que contendría en él mismo dicha dualidad discursiva que liga lo moral con lo visual y que permitiría expresar ideas que "no es capaz el entendimiento de comprenderlas ni la pluma de expresarlas" (356), concluyendo en que "no habrá sido fuera de la razón el buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representasen" (356) dichas ideas.

---

<sup>63</sup> Aristóteles recomendaba tanto esta técnica por su poder persuasivo y como medio de expresión de *ethos* en su *Retórica*; así como Cicerón en *De oratore* demuestra cómo la descripción vívida de imágenes era entendida como una herramienta poderosa para generar lugares comunes en el discurso.

## "Delinear" como arte de ilustración de una metáfora

Debido a que la emblemática tiene un origen remoto tanto en las sagradas escrituras como en los jeroglíficos egipcios o en las armas y estandartes de los pueblos de la antigüedad, ha sido dura la tarea de establecer y unificar su práctica, o el determinar una "ciencia o arte" emblemático (Praz 82). Sin embargo, eso no impidió que "los autores renacentistas dedicaran numerosas introducciones y largos tratados en los que intentaron reglamentar la teoría de la imagen emblemática" (Arranz García y Gómez 189). Dichos tratados se centraron en la relación de los dos elementos componentes del género que ya hemos nombrado anteriormente: la imagen y el texto (cuerpo y alma, respectivamente).<sup>64</sup> No obstante y como sabemos, todo intento de reglamentación es seguido casi simultáneamente por intentos de diversificación. Por ejemplo, una transformación significativa es la marcada por el tránsito de las empresas heróicas amorosas que relataban hazañas caballerescas a las *imprese* manieristas cultivadas en la academia y centradas en las virtudes morales. En otras palabras, los emblemas en ese entonces ya no forman parte de una declaración pública de un programa militar, "sino un instrumento intelectual compuesto de figuras y palabras que representan metafóricamente e ingeniosamente conceptos internos de los académicos" (Arranz García y Gómez 191). En este sentido, la invención del emblema barroco permitió la relación entre imagen y ethos, así como también la adquisición de una literatura visual y gráfica.

---

<sup>64</sup> Además buscaron definir las características y funciones de ambos elementos por separado. La primera sería de normas es la que impone el artista italiano Paolo Giovo a mediados del XVI, en las que se refería a los componentes gráficos de la impresa; dichas normas, consistieron en:  
1- En cuanto a la forma, éste propone una justa proporción del alma y el cuerpo de la empresa (o emblema).  
2- En cuanto a contenido, indica que no sea tan obscura que nadie pueda decifrar ni tan vulgar como para que cualquier hombre la entienda.  
3- En cuanto a la imagen gráfica se recomiendan imágenes hermosas y llamativas como astros, animales, y elementos de la naturaleza ; y se deben omitir las figuras humanas.

Dicha etapa de diversificación, popularización de la imagen simbólica es la que llega como influencia a los circuitos académicos de Nueva España. Tal como indica Arranz, el emblema barroco pasa a ser imagen que suple al concepto, o bien, concebida como "ilustración de una metáfora" (Arranz García y Gómez 191). De este modo, la imagen es una idea en sí misma y pasa a convertirse en una de las manifestaciones artísticas más ingeniosas durante el seiscientos. En definitiva, eran las imágenes las que constituían la materia y eficacia de los emblemas, ya que sus mensajes debían entrar por los ojos. Razón por la cual muchos emblemistas aplicaron el criterio de "dificultad calculada" (Arranz 194), cuidando de que sus metáforas manifestaran un excesivo hermetismo que impidiera acceder al mensaje. Sin embargo, y a pesar de que esa "dificultad" había sido ciertamente restringida por algunos,<sup>65</sup> bien es cierto también que el emblema nunca fue concebido como ejercicio de interpretación poco desafiante, tal como Maning afirma sobre dichos tratados: "The darkness [mysterious] of these books is often greatly exaggerated. But the emblem was never meant to be obvious" (20). Coincidimos entonces en que los teóricos de la imagen y los emblemistas buscaron la oscuridad de sentido en la imagen y no así en el texto, buscando en las particularidades maravillosas de los elementos naturales una forma creativa para la propuesta de sus imagos. De este modo, es posible encontrarnos con emblemas que superan las reglamentaciones y con ello una forma de interpretar una imagen simbólica según una determinada tradición, por eso creemos que cuando nos enfrentamos a textos como el *Neptuno*, lo que debemos hacer es tratar de contextualizar el emblema no sólo como una manifestación artística, sino también como una forma de concebir una experiencia estética en todas sus dimensiones

---

<sup>65</sup> Muchos sacerdotes jesuitas habrían incluso llegado a rechazar las figuras jeroglíficas en las insignias, pues consideraban que su significación no respondería a la propiedad de su naturaleza, sino a mera imaginación.

interpretativas, en otras palabras, lo que debemos hacer es: "to place emblems into a context of way of thinking and ways of feeling, ways of conceptualizing what we are and what we might be" (Maning, 10).

Emanuele Tesauro en su *Cannocchiale Aristotelico* (1741), por ejemplo, nos explica que los emblemas son "Metáforas Simbólicas" (261). Tomando en cuenta esto, cuando sor Juana nos advierte que hablará con alegorías y símbolos, nos está introduciendo esa dimensión doble del discurso que elaborará a lo largo del texto y proponiendo la unión de símbolo<sup>66</sup> y palabra como elementos constitutivos del discurso. Es más, sor Juana insiste en la idea de que el verdadero saber no consiste en aquellos discursos "sutiles" y "vanos,"<sup>67</sup> sino en el sano empleo que haga el lector de su facultad intelectual, y con ello, por supuesto, se refiere a la virtud del ingenio que se necesita para descifrar dichos símbolos: "[P]ara que se honren estos colores mitológicos de haber, con sus simbólicas líneas, figurado tanto príncipe" (368. Énfasis mío).

Pero siguiendo con Tesauro, en el mismo libro él hace énfasis en el carácter ético que eleva al emblema junto con la literatura efrástica como técnicas innatas del poeta, por su capacidad natural de crear metáforas simbólicas con las que se absorben sentencias morales:

[M]uy verosimil conjetura hace la misma naturaleza, la qual aviendo dado a los ingenios humanos el modo de explicar sus conceptos por vía de symbolos y

---

<sup>66</sup> Como acercamiento crítico al símbolo tomaremos las ideas de Paul Ricoeur, quien propone un análisis del símbolo a partir de la teoría de la metáfora, ya que la función metafórica del lenguaje permitiría apartar el aspecto no lingüístico del símbolo y analizarlo a través de un espectro de contrastes. Un aspecto importante de la teoría de la metáfora son las relaciones que pueden establecerse entre *sentido literal* y *sentido figurativo* ya que dichas relaciones nos proveen una base para establecer la semántica y características del símbolo. Tal como ocurre con la metáfora, el discurso lingüístico del símbolo siempre se referirá a algo más, a otra cosa, que no se encuentra explícita sino que hay que inferir a partir de relaciones o contradicciones. Ver Ricoeur, Paul. Chapter "Metaphor and Symbol" (45-66)

<sup>67</sup> Como dice en su soneto Finjamos que soy feliz: " No es saber, saber hacer/ discursos sutiles, vanos;/ que el saber consiste sólo/ en elegir lo más sano." (*OC*, Tomo I, 13-16).

palabras, también enseñó a juntar las palabras con los simbolos; y principalmente los á los Poetas, sagacilimos imitadores como lo tengo dicho. ¿Y qué otra cosa son las imágenes de Philostrato, que Emblemas compuestos de figuras, y palabras para significar conceptos morales? [...] ¿Qué falta a los Apólogos de Esopo para ser verdaderos Emblemas? Teniendo la figura significante, y la palabra que aplica a la figura, con documentado significado. (263. Énfasis mío)

Por último, queremos recalcar que al comienzo de su texto sor Juana se refiere a un equilibrio simbólico con tal de que sus lienzos sean comprendidos por todo público (por los "entendidos" y por el "vulgo"). No obstante, la monja no mantiene ese equilibrio hermético a lo largo del texto, permitiéndose el desarrollo de mayor dificultad u obscurecimiento del mensaje emblemático sobre todo en sus jeroglíficos. Es más, como veíamos en el capítulo anterior en el *Neptuno* abundan las alusiones a problemas políticos y sociales de Nueva España, mensajes dirigidos para a quienes podían entender alegorías del poder. Dichos mensajes no fueron bien recibidos por todos quienes la rodeaban. Es más, en la llamada carta de Monterrey dirigida a su confesor Antonio Núñez de Miranda, ella se refiere al arco como una gran ofensa según su confesor, uno de sus más críticos enemigos, quien estimaba que ella habría escandalizado la palabra al haber "edificado a dios en su arco" (Ctdo en Alatorre, s/n).

Como hemos dicho antes, los jesuitas eran una indiscutible influencia social novohispana, y el Padre Núñez de Miranda era el que gozaba de más prestigio y autoridad en la sociedad de aquel entonces. Sin embargo, y tal como Alatorre explica "no es que los jesuitas, en general, fueran adversos a Sor Juana" ("Sor Juana y los hombres", s.n). El Padre Calleja, gran amigo de la monja, era muy influyente en Madrid y él mismo le habría encomendado el arco triunfal, sin embargo, el Padre Núñez de Miranda era un fanático de la santidad y bastante estricto con las monjas en cuanto a los votos de

castidad, pobreza, obediencia y clausura. Núñez de Miranda nunca aceptó el hecho de que sor Juana guardara conexiones personales con el mundo de la corte. Por lo mismo es que hubo conflicto cuando apareció el *Neptuno alegórico*, condenándolo como un texto mundano e impropio de una monja. Según Alatorre, muchos sacerdotes se habían escandalizado al ver a Sor Juana que pasaba de su encierro monástico a ser poeta oficial de la corte de los virreyes. Pero el más visible en censura fue el Padre Núñez, quien no toleró las alegorías que posicionaban a la monja como sujeto fuera del convento, y como consejera política del nuevo virrey. El caso es que sor Juana años más tarde se enfrentó a su padre espiritual y lo hizo por escrito. Esto se enmarca en una de las tantas muestras de defensa a la libertad creativa por parte de la escritora y que con la escritura del *Neptuno* podemos evidenciar cómo de modo muy consciente explora discursos políticos e ideológicos desde sus primeras exhibiciones como escritora oficial, actos similares también a muchos pasajes de la *Respuesta* en los que sor Juana defiende la sabiduría como un derecho tanto para hombres como para mujeres. Sobre este tema Alatorre explica que desde el *Neptuno alegórico* y, con ello, desde la llegada de María Luisa Manrique de Lara (futura amiga y protectora de la monja) sor Juana ya había hecho varias otras cosas "mundanas," todas ellas desaprobadas y criticadas por su confesor: "La poesía mundana le abría un campo inmenso y variado, novedoso y seductor, sin comparación posible con el que se le daba en sus series de villancicos religiosos, con temas tan obligados y tan machacados como la gloriosa Asunción de la Virgen o las excelencias de San Pedro Apóstol" (Alatorre, "Sor Juana y los hombres, s.n).

Además, agrega el sorjuanista que el hecho que María Luisa alentaba a la misma sor Juana a crear dichos textos "Poniendo en sus manos, muy probablemente, los libros

que había traído de Madrid" (s/n), libros que nutrían la imaginación, y el repertorio simbólico de la monja, muy inspirado en ideas neoplatónicas sobre la sabiduría, la belleza, y lo divino, y que sigue explorando cada vez que el lenguaje simbólico y la metáfora se lo permiten.

En el diseño de basas e intercolumnios del arco –a diferencia de los lienzos– encontramos plasmada esa noción neoplatónica de absorción de conocimiento por medio de la imagen, y que en algunos casos sor juana presentará desde sus posibilidades no únicamente materiales sino también poéticas. Por ello, creemos que en dichos intentos de restitución simbólica y haciendo uso de la écfrasis se permeó la expresión de un deseo personal de la escritora, expandiendo las alegorías y enigmas del arco a espacios de discusión filosófica y política sobre los roles del género femenino y masculino que terminan delineando la representación del *Imago Dei* sorjuanino. Tema que desarrollaremos en detalle en el siguiente y último capítulo dedicado a la diosa de la sabiduría egipcia, Isis y su relevancia en el argumento retórico-ecfrástico del *Neptuno*.

## Capítulo IV

### Diosas en el arco sorjuanino: reconstrucción genealógica del saber

“Tuvo la sabiduría esta nomenclatura de Isis, entre los varios nombres que le dieron los antiguos.”  
(sor Juana, 366)

“En verdad el Intelecto siendo bello y lo más bello de todo, descansando en pura luz y pura transparencia y habiendo abrazado la naturaleza de los seres, de la que también este bello mundo es una sombra e imagen y descansando en todo su esplendor, porque en él no hay nada que no piense [...]”  
(Plotino, Éneada IV 1s, 25)

Retomando lo expuesto en el Capítulo II, si bien sor Juana expone en su programa alegórico mensajes funcionales y políticos, también podemos afirmar que en él codificó un mensaje privado y una perspectiva personal sobre el poder. En este sentido el *Neptuno alegórico* puede ser leído entre otras cosas como un tratado político. En su habilidad y agilidad para elaborar agudas referencias sor Juana revisa las diversas modalidades del discurso retórico y posiciona otra cosmogonía del saber. Así, de modo similar a lo que ocurrió con monjas intelectuales de la Edad Media como Hildegard Von Bingen y los movimientos de beatas durante la primera mitad del Renacimiento español, sor Juana propuso otra lectura del mundo. A pesar de que se vio constantemente enfrentada a la diferenciación que ejercía la metrópolis (por ser criolla) y a las exigencias de una sociedad colonial (por ser mujer letrada), aún así ella construye en el *Neptuno alegórico* una concepción de la historia apropiándose de un pasado hermético con tal de proponer una identidad femenina frente a lo europeo, refutando así "cualquier duda de que la mujer no era capaz de manejar conceptos abstractos y alegóricos" (Bouvier 46).

La "Razón de la fábrica," sección del texto que nos ocupa en este capítulo, fue dedicada a los virreyes y su comitiva, a los cultos de la Iglesia y a los artistas encargados para la construcción y decoración del arco. Escrita en prosa, esta cumple con elementos retóricos a partir de los cuales sor Juana introduce, revisa y persuade a su audiencia sobre las bases morales para un buen gobierno.<sup>68</sup> Siendo también un texto efrástico, en esta sección ella describe los ocho lienzos y los seis jeroglíficos, cada uno con una descripción de un mote, epigrama o *suscriptio* y la descripción de una imagen.

Como decíamos también en el capítulo anterior, lo que hace la escritora es continuar con una tradición humanista de artistas oficiales del estado y de la Iglesia a quienes se les encargaban este tipo de textos alegóricos. Sin embargo, creemos que ella insertó en este género un sello propio al incluir discusiones retóricas relativas al arte emblemático y visiones filosóficas propias sobre el conocimiento humano y divino. Y aquí aprovechamos para hacer un paréntesis sobre lo que entendemos por original en el caso de una obra por encargo como el *Neptuno alegórico*. Si bien muchos críticos consideran las obras por encargo o "circunstanciales" limitadas en términos creativos,<sup>69</sup> siendo estas categorizadas muchas veces como sólo un intento de exaltación a la autoridad o una pretenciosa exhibición de conocimientos clásicos y retóricos, creemos no obstante que el problema con este tipo de crítica es que desacredita toda obra por encargo

---

<sup>68</sup> La historia durante la colonia [siglos XVI-XVIII] fue vista entonces como "una rama de la retórica, [que] debía cumplir con tres objetivos básicos: enseñar comportamientos morales (*docere*), entretener (*delectare*) y provocar sentimientos de repudio o de admiración (*movere*)" (Rubial García, "La crónica religiosa" 327).

<sup>69</sup> He aquí algunas de las impresiones que recopila Alberto Salceda en su Introducción de las *Obras Completas* de sor Juana (tomo IV, 1957); por ejemplo, Juan León Mena escribió refiriéndose al arco: "es lo que menos vale de lo escrito por sor Juana". Más adelante, agrega que Marcelino Menéndez Pelayo explica que los símbolos y jeroglíficos de obras como el *Neptuno alegórico* "no eran más que un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales y un claro testimonio de cómo la tiranía del medio ambiente puede llegar a pervertir las naturalezas más privilegiadas" y cómo Manuel Toussaint aseveró que el *Neptuno alegórico* está "preñado de citas en latín y escrito en prosa barroca que nadie entiende". (OC, p. xxxvii).

por ser cercana al poder, cuando toda obra en sí es subordinada a un tipo de poder, sea éste la academia, el estado o la ideología misma del autor, en este sentido: "La originalidad de una obra no se puede medir desde su autonomía, sino desde su función y sentido en un contexto histórico y por su relación con la tradición, entendida no solamente como diálogo en el tiempo, sino con los textos" (Galán 21).

A sus veintinueve años, sor Juana acepta el reto de tan alta encomienda y trabaja alrededor de dos meses en la confección del arco en el que no sólo presenta al nuevo virrey, sino que también le brinda consejos políticos y le exige la agilización de los asuntos pendientes en la ciudad. Pero, lo que llama más nuestra atención –razón que ha motivado el análisis de este capítulo– son los personajes femeninos que justifican el argumento mítico del arco; a quienes sor Juana introduce más allá del simple decoro estético renacentista con el que se acostumbraba en la literatura emblemática de entonces. Se trata de personajes que también la inspiraron para la creación de dos jeroglíficos de los intercolumnios dedicados a la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, con quien más adelante sor Juana termina estableciendo una poderosa amistad.

Apoyándose especialmente en los textos de Cartari y Apuleyo la monja escribe más de veinte páginas dedicadas a Isis, la diosa egipcia de la sabiduría. En ella, nos dice, convergen todas las artes y ciencias, ya que es Isis el signo mismo de la sabiduría: "Tuvo la sabiduría esta nomenclatura de Isis, entre los varios nombres que le dieron los antiguos" (366). De este modo y tal como lo indica Arenal: "Si Erasmo escribe un tratado del príncipe cristiano, sor Juana confecciona en el *Neptuno alegórico* un tratado del príncipe Isisiano" ("Del emblema al poema" 24). Y es que sor Juana a lo largo del texto celebra a Isis cada vez que puede equilibrando así las relaciones de poder entre lo masculino (dios

Neptuno) y lo femenino (Isis y otras diosas). Presentadas desde sus relaciones dialógicas, las divinidades derivarían todas de un solo principio: la razón, cuyo génesis radicaría a su vez en la sabiduría de Isis, elevada en el arco sorjuanino como inventora de las letras y las artes, descubridora del trigo y madre de la civilización:

[T]an celebrada fue aquella reina de Egipto, a quien Diódoro Sículo con tanta razón elogia desde los primeros renglones de su Historia, [...] Un libro entero escribió Plutarco de este asunto; Piero Valeriano muchos asuntos; Platón muchos elogios, el cual en el libro 2 de Legib; tratando de la música de los egipcios, dijo: *Ferunt, antiquísimos illos apud eos concentus Isidis esse poemata.* (sor Juana 362)

De este modo, sor Juana revisa y reelabora el mito de la genealogía del dios Neptuno –en parte– para explicar sus vínculos con la diosa Isis, argumentos suficientes para presentar al nuevo virrey como símil de un dios sabio y clemente; en otras palabras, como gobernante ideal. El primer argumento que usa sor Juana en su retórica de alabanza es su selección dentro del repertorio de dioses romanos, lo que le permite la primera coincidencia y juego entre Laguna-Océano, ya que, al ser Tomás de la Cerda, Marqués de la Laguna lo emparentaría con el dios romano de las aguas. Nos dice además sor Juana sobre la genealogía de Neptuno "fue este heróico príncipe hijo de Saturno y hermano de Júpiter" (360) y como éste era rey del cielo, quedó para Neptuno el imperio de las aguas, estrechos e islas.<sup>70</sup> Esta es la una de las pocas referencias que sor Juana hace sobre el padre de Neptuno en todo el texto; haciendo desde aquí en adelante un marcado énfasis a la descripción del lado materno de su genealogía. Continúa entonces ella con el segundo argumento, explicando que la madre de Neptuno habría sido la diosa Opis o Cibele, "la cual es lo mismo que Isis, por representar estos nombres a la Tierra, a la cual llamaron

---

<sup>70</sup> Así lo explica la misma sor Juana citando a Conti (Natal): "*Hic cum Iovis socius, el adiutor fuisset in bellis post Saturnum e regno depulsum, iactis sortibus de totius mundi imperio, mare, el omnes insulas, quae in mari existunt, tenere cum imperio sortitus est Neptunus*" (360).

*Magna Mater*, y creyeron ser la madre de todos los dioses" (360). La monja divaga creativamente y se extiende sobre la genealogía de Isis, esa "diosa errante" (363), llegando a la conclusión de que por ser ésta sinónimo de sabiduría, los antiguos la habían nombrado de distintas formas: "Apuleyo la llama Rea, Venus, Diana, Belona [...] Diódoro Sículo dice que Isis es a la que llamaron Luna, Juno y Ceres; Macrobio afirma no ser sino la Tierra, o la naturaleza de las cosas" (365).

Lo que plantea finalmente sor Juana es que fue a través de Isis la forma en que los antiguos codificaron a la sabiduría, virtud que en sí contiene al conocimiento, a la inteligencia, y que por ende, nos diferencia como seres humanos de otros seres. Inspirada por ideas neoplatónicas y sincréticas, sor Juana propone así un *Imago Dei* pero a partir de modelos femeninos de virtud divina, al ser Isis signo de sabiduría (virtud máxima) sería también el signo por medio del cual el ser humano se identificaría con lo divino. Lo más sorprendente es cuando sor Juana –utilizando una referencia de Jacobo Bolduc–, explica que los antiguos habrían denominado de diversas formas a la sabiduría con tal de dar autoridad a su doctrina, y utilizando nombre de diosas "decían deber lo que de las ciencias alcanzaban, como fue la Egeria de Numa; la Urania de Avito; la Eunoía de Simón el Mago" (366). Tal como Sophia significa sabiduría, las palabras *ennoia* y *epinoia*, fueron comúnmente usadas por los gnósticos, estas significan pensamiento e idea respectivamente y ambas palabras son femeninas. Por lo que parece atrevido que la monja "atribuya un sexo al Espíritu y que ese sexo sea precisamente el femenino" (Paz 250), coincidiendo con los gnósticos y herméticos, tan combatidos por los Padres de la Iglesia. Como decíamos en capítulos anteriores, sor Juana habría conocido estas ideas

neoplatónicas y herméticas a través de los tratados sincretistas de Kircher.<sup>71</sup> Así afirma que la esencia del saber, es decir el espíritu o idea, es también femenino, ideas sin duda heréticas. No obstante, ella las matiza con una referencia etimológica en la que traduce el nombre de la diosa como dos veces hombre, "duplicato nomine hebraeo Is" (sor Juana, 366). Siguiendo con Bolduc, ella explica: "Pero ese nombre de Isis no fue de Sabiduría como quiera, sino de la de Heber y Misraím [...] Declarando bastantemente ser lo mismo Misraím que Isis, cuando ésta representaba sólo a la sabiduría" (366). Y aquí la monja vuelve a complejizar la idea, ya que Isis es signo del hombre, pero también "representa sólo a la sabiduría," es decir a la sabiduría de la primera civilización; heredera del saber bíblico, por tanto los fundadores de Egipto [Heber y Misraím] y tutelares de las ciencias contienen en sí mismos el signo de Isis, diremos entonces, el signo de Dios.

Son estos los argumentos herméticos que sor Juana utiliza para urdir otra genealogía del saber, donde posiciona lo femenino como génesis y principio del que deriva la sabiduría y el intelecto. Así, la imagen de Isis se multiplica como espejos en los lienzos. Minerva y Venus son algunos de esos reflejos. Pero antes de analizar los lienzos

---

<sup>71</sup> Aunque no lo nombra directamente en su *Neptuno alegórico*, la monja debe haber tenido acceso a sus libros, ya que la imaginería simbólica desde la cual rediseña a la diosa egipcia es muy similar a lo que Kircher ya había postulado en sus textos herméticos. Ver imagen 1 (anexa) Isis como *Magna Deorum Matris*. En la imagen se presenta a Isis como nomina varium, y aparecen los mismos nombres de diosas con los que sor Juana nombra Isis (Proserpina, Ceres, Cíbeles, Venus, Minerva, etc). Ver Anexo, Imagen 4. Además la diosa aparece con un conjunto de símbolos relativos a las ciencias las artes y la música. Por otro lado aparece en la lista de la derecha un desglose de Isis símbolo de la tierra, la luna y como maestra. Otro modelo simbólico que sor Juana seguramente sigue del alemán Kircher, es el que presenta en su libro de 1670 *Ars Magna Sciendi*. El libro en sí consiste en el intento del jesuita por abarcar un saber universal y enciclopédico, ya que en la portada (ver Imagen 2) se muestra a una mujer sosteniendo un tarjón con una lista de materias indecifrables, y arriba de ella cuelgan quince esferas cada una con la inscripción de una ciencia, entre ellas: teología, matemática, física, ética moralis, lógica, metafísica, ect. Otros elementos circundan a la deidad femenina del saber en el emblema de Kircher, como ojos dentro de un círculo de luz que emite rayos, y una oreja también dentro de un círculo, ambos como símbolos de lo "sensible y lo inteligible" o bien como todo aquello no evidente a los sentidos, que desde una perspectiva neoplatónica, representarían lo inteligible o conocimiento divino. En este sentido y al filtrar en el *Neptuno*, dicha imaginería kircheriana y neoplatónica en la que se daba un espacio simbólico relevante a lo femenino, lo que hace sor Juana es "emplear estrategias discursivas como extra-literarias para redefinir a través de la memoria, la inteligencia, y la imaginación los conceptos de género y poder" (Bouvier 44).

dedicados a estas diosas, veremos los argumentos con los que sor Juana emparenta a Isis con Neptuno. Para ello, sor Juana hace uso de una cita de Natal donde se menciona a Isis como *Magna Mater*, es decir como madre de todos los dioses y por ende también de Neptuno, insertando en su programa una visión matrística de la cultura<sup>72</sup> (Arenal "Sor Juana's Arch: Public Spectacle, Private Battle"). Otra referencia es la de Plutarco en la que explica cómo en los juegos circenses llamados Neptunalia los antiguos honraban en secreto al dios del consejo y del silencio Harpócrates (hijo de Isis).<sup>73</sup> Valiéndose, por último, de una referencia al corpus religioso concluye el parentesco, diciendo: "Celebraban a Neptuno en el supuesto de Harpócrates, dios grande del Silencio, como lo llamó San Agustín" (360). Así la monja perfila a Neptuno no como el dios temperamental que solía ser, sino como dios del Silencio y del Consejo. Neptuno ejerce ahora la virtud de la sabiduría, aunque heredada y no propia, ya que ésta descende de Isis. De este modo y haciendo énfasis en el linaje materno nos dice la monja: "[S]iendo de ordinario las costumbres maternas norma y ejemplar (...) [al ser Neptuno hijo de Isis], claro está que no le corría menos obligación el de ser sabio "pues el nacer de padres sabios, no tanto es mérito serlo, cuanto obligación para procurarlo" (362).

La escritora urde una red de referencias que le permiten crear un argumento medianamente convincente. Empleando una metáfora proporcional e inspirada por unos versos de Horacio, sor Juana soluciona esta amalgama de extrañas coincidencias,

---

<sup>72</sup> Citamos el texto original donde Arenal explica que sor Juana: "put forth a conception of creation and culture in which knowledge flows from a female principle; in which both sexes appear at each worldly level as dynamic and reasonable subjects; in which matrimony becomes patrimony and metaphors of giving birth and of maternal and paternal nurturance supplant those of bloody battles and of exclusively masculine genealogies" (181).

<sup>73</sup> Ver imagen anexa emblema "D'el Silencio" de Andrea Alciato. Imagen que habría influido a sor Juana para la relación Horus-Silencio.

proponiendo como símbolo de la sabiduría a los peces<sup>74</sup> y estos por pertenecer al mar (gobernado por Neptuno) vinculan al dios romano con el dios del silencio egipcio:

La razón de haber los antiguos venerado a Neptuno por dios del Silencio, confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado; pero si se permite a mi conjetura, dijera que por ser dios de las Aguas, cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio:

*O mutis quoque piscibus  
donatura cyni, si libeat, sonum.* (361)

Vemos cómo sor Juana presenta sus argumentos con perfecto sincretismo entre corpus simbólicos: literario (Homero), religioso (San Agustín) y hasta científico (Pitágoras). Aprovecha así esas posibilidades del lenguaje analógico que ostentaba la literatura emblemática entrelazando mito y realidad de una manera inusual, tejiendo problemáticas sobre las nociones de poder, conocimiento y linaje. Pero quizás lo más atractivo en su discurso sea el hecho de que postule una concepción del origen de la cultura y las ciencias, insertando una dimensión maternal en los discursos mitopoéticos, y que pareciera tener como objetivo "to counter the patria (fatherland/hisland), a sort of matria (motherland/herland)" (Arenal, "Del emblema al poema" 189).

Sobre la simbología de Isis como Madre, aprovechamos de responder aquí a algunas teorías que la vincularían con otras figuras femeninas novohispanas. Nos referimos a las ideas propuestas por Stephanie Merrim en su libro *The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture* (2010). En él la sorjuanista postula que Isis resuelve un "enigma mayor" ligado específicamente a la devoción de la Virgen de

---

<sup>74</sup> Agrega la monja que los peces habrían sido símbolo del silencio en honor a Pitágoras, "por ser maestro del silencio" (361), y que los egipcios habrían adoptado la figura del pez como símbolo del silencio según Piero Valeriano.

Guadalupe,<sup>75</sup> ideas que no quedan fundamentadas en su análisis, ni menos cuando analizamos los criterios sincréticos de sor Juana aplica en el *Neptuno alegórico* respecto la diosa egipcia de la sabiduría. Pareciera entonces postular la sorjuanista que sería imposible ser novohispana sin ser guadalupeana<sup>76</sup>, sobre lo cual diferimos absolutamente.

La Virgen de Guadalupe, como bien lo explica Frances Kennet en su artículo "Sor Juana y Guadalupe", fue una herramienta poderosísima para el proceso de evangelización de la población indígena en México, y utilizada por distintas órdenes (franciscanas, dominicanas y jesuitas).<sup>77</sup> Proponemos entonces que siendo sor Juana muy consciente del propósito evangelizador por medio de imágenes devocionales en México, se reservó ella muchas veces a la mención explícita a Guadalupe, ya sea por criterio personal o bien por las implicancias políticas y masculinas relacionadas a la difusión de la Virgen en la colonia.<sup>78</sup> Por otro lado, sabemos que ella recibe una educación

---

<sup>75</sup> Citamos del original: "The syncretic, all-purpose Isis, finally, helps crack the code of a major enigma. I refer to SorJuana's apparently scant devotion to the Virgin of Guadalupe, hallmark of the plural Mexico, nucleus of creole cultural nationalism, rallying point of the festival city" (Merrim 188).

<sup>76</sup> Si bien sor Juana invoca a María en el silogismo de Isis madre de Neptuno, Isis madre de todos los dioses, por ende, Madre de Dios. No creemos pertinente aquí incluir intenciones criollistas de devoción a Guadalupe por parte de la monja, a pesar de que sí coincidimos con Merrim que sor Juana más de una vez vincula a la Virgen María con Guadalupe: "Almost obsessively, though, Sor Juana does write about the Virgin Mary, often invoking her as a paragon of knowledge and hence as an idealized selfmask. She most frequently confers on Mary the attributes of Guadalupe" (Merrim 188). No obstante, y como justificaremos más adelante, en el caso del arco triunfal pocas son las referencias que nos permitirían afirmar estas conexiones obsesivas que Merrim menciona.

<sup>77</sup> A diferencia de la Virgen de los Remedios (introducida por Cortés), "la Criolla" o "la Morenita" (Guadalupe) se habría aparecido directamente a un indígena (catechumen) recién convertido. Desde esta "aparición" se difunde entonces la creencia en sus poderes curativos y milagros, y de paso, la creación de textos y poemas de alabanza (Ver Kennet páginas 312-315). Coincidimos con Kennet en que los criollos habrían visto en la Virgen de los Remedios una imposición evangelizadora, mientras que Guadalupe simbolizaría una apropiación de las imágenes devocionales por parte de la población indígena, por haberse aparecido directamente a ellos y que, por tanto, pasó a ser una forma menos impuesta de la fe Católica. Visión que habría compartido quizás la Décima Musa.

<sup>78</sup> Nos referimos a las prácticas de traspaso simbólico que la imagen de la Virgen María ya había experimentado desde el proceso de conquista hasta las apropiaciones criollas, lo que Arenal y Stacy Schlauf explican muy bien en su artículo "Thin Lines, Bedeviled Words: Monastic and Inquisitional Texts by Colonial Mexican Women", el cual citamos a continuación: "From very early in the conquest, Malintzin/doña Marina, Cortés's 'tongue' and the Virgin of Guadalupe, the Aztec Tonantzin transformed into Mary, became the allegories of a conceptual game that demonstrates how powerful the role of

principalmente jesuística, orden que apoyó la difusión estratégica de la creencia en Guadalupe con fines evangelizadores, invocándola constantemente a en los sermones (Kennet 315). En este sentido, nos preguntamos: si por parte de su misma orden nunca tuvo restricciones en cuanto a alabar a la Virgen de Guadalupe, ¿por qué entonces no deja explícitos sus vínculos con la madre de Neptuno en su texto de 1680? Si hubiera querido la monja, podría perfectamente haber incluido su nombre entre los tantos otros que le dedica a la diosa Isis. Sin embargo ella no lo hace. Es más, vemos cómo en poemas dedicados a la virgen criolla, ella tampoco la nombra directamente, un ejemplo de esto es el soneto "Rosa Mexicana". En él ella expone esta transferencia simbólica de España a América por medio de la devoción a la virgen de los Remedios de Castilla (introducida por Cortés a los indígenas) y que termina siendo reemplazada por Guadalupe. Sor Juana explica ese proceso de apropiación criolla diciendo: "La compuesta de flores Maravilla, /divina Protectora Americana/ que a ser se pasa Rosa Mejicana/ apareciendo Rosa de Castilla" (OC. vol I.310). Más allá de enaltecer la imagen de Guadalupe por simbolizar en sí misma una virtud (digamos, por ejemplo, la "inteligencia" que simboliza Isis en el *Neptuno*), lo que hace más bien sor Juana es halagar a la figura del jesuita y criollo Francisco de Castro, quien habría desplazado a la virgen española por la virgen americana por medio de la palabra: "pues no menos le dan traslado hermoso/ las flores de

---

woman's body was in demonstrating orthodoxy or heterodoxy. The Indian woman who gave birth to a mestizo son and the Indian goddess who became a mestiza Virgin together embodied national autochthonous identity at the same time as they represented the socio-religious opposition of purity and carnal danger" (35). A partir de estas reflexiones, proponemos que en el caso del *Neptuno* sor Juana no habría utilizado dichas referencias explícitas a Guadalupe-María quizás por formar mayormente parte de un proyecto evangelizador ortodoxo que a un traspaso simbólico heterodoxo, y que tanto le interesa indagar a la monja. Sor Juana propone en su *Neptuno* Isis-María como fórmula sincrética y transhistórica, tema que sigue abordando en otros textos filosóficos, pero que primero profundiza en su *Neptuno*.

tus versos sin iguales, la maravilla de tu culta pluma" (310)<sup>79</sup>. Creemos por tanto que la monja incluso cuando tuvo la oportunidad de alabar a Guadalupe por algo más allá de la fé y devoción que despertaba entre la comunidad novohispana, no le atribuye aspectos relativos al logos o al origen del conocimiento, lo que justificaría el postulado de Merrim. En este sentido, lo que sugerimos es no encasillar a sor Juana bajo un solo enfoque, ya que si bien la multiplicidad de aspectos que recorren su obra permiten ligar sus símbolos a más de una teoría, no hay que olvidar sus criterios únicos y personales como escritora, ya que estos forman parte de un sincretismo coherente a lo largo de su obra. Y volviendo al texto que nos atañe, contraargumentamos entonces la relación entre Isis-Guadalupe. Creemos que sor Juana precisamente por ser muy consciente de las manipulaciones que sufrió el símbolo devocional de la Virgen en la sociedad novohispana<sup>80</sup>, al momento de justificar sus visiones de lo sagrado y lo femenino, siempre prefirió incluir sus propias versiones sobre la madre de Dios, tema que desarrolla profundamente en *el texto para el arco*, y en el cual dichas reflexiones no quedan reducidas en ningún momento al criollismo devocional de la Virgen de Guadalupe.

---

<sup>79</sup> Otro aspecto relevante de este poema es que sor Juana no la nombra, sólo la invoca en su símbolo (las flores que le dieron imagen), además al alabar las cualidades cultas del jesuita sor Juana apoya entonces una evangelización humanística de los indígenas por medio de la poesía y la palabra. En este sentido sor Juana enfatiza las prácticas cultas y humanistas que conllevaban la aplicación de una transferencia simbólica más compleja que la adoración por medio de la imagen.

<sup>80</sup> El mismo Kennet en su artículo explica cómo la imagen de la virgen fue difundida sistemática y estratégicamente en los lugares en los que ya había una devoción por divinidades femeninas, y sin ninguna intención de incorporar los antiguos mitos en la nueva imagen de devoción. Es más todo los aspectos sincréticos que se encuentran en el traspaso simbólico de la Virgen en América, fueron pensados más allá de incorporar en él imaginario indígena, de eliminar todo vestigio de devoción anterior, y desarticular entonces antiguas prácticas sagradas: "There is evidence to suggest that a minority of rurally-based Franciscan missionaries may have planted images of the Virgin Mary in places where goddess cults were particularly strong. A picture appears, an 'apparition' follows, converts gather. The majority of Franciscans despised this manipulation, for it ran counter to orthodox teaching. They were not syncretistic in their approach—if anything they believed that a detailed knowledge of Indian culture was needed only in order to dismantle previous beliefs systems with as much skill as possible—a 'first layer' activity for disempowering the past" (311).

## Los valores y la simbología de lo femenino en los lienzos

Sor Juana elige a Neptuno porque en él, nos dice, se encuentran "las proezas que más combinación tuviesen con las claras virtudes del excelentísimo, señor marqués de la Laguna" (359). La emblemática ofrece aquí una solución tentadora, por el hecho de que si es posible concebir y ver una imagen, es posible entender cierto significado. En otras palabras, para sor Juana la forma más apta de imaginar la grandeza del virrey es a través de las grandiosas hazañas de Neptuno; como también es posible entender la erudición de este dios al establecer su vínculo con la diosa de la sabiduría Isis. Lo que importa pareciera indicar la monja –siguiendo conscientemente el arte de la agudeza de Baltazar Gracián– es delinear únicamente la concordancia que pueda establecerse entre dos extremos cognoscibles:<sup>81</sup>

Ya [...] acabado el trasunto de nuestro héroe; y aunque iluminado de tan regios colores y formado de tan divinas líneas, ¿quién duda que distará mucho de la perfección de su original? Pero como quiera que es preciso cotejarlo, veamos la similitud que se halla entre los dos para que se honren estos colores mitológicos del haber, con sus simbólicas líneas, figurado tanto príncipe. (368)

Como vemos, un aspecto que se desprende de este afán retórico de sor Juana (el de "delinear" y unir extremos) es la aplicación de metáfora por analogía proporcional<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> En su *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* Gracián crea un compendio de todas las formas de artificio en torno al "concepto" que los escritores españoles venían ejercitando y popularizando a través de corrientes culteranas y conceptistas barrocas. El escritor cataloga las formas de sutilezas en el discurso y postula la acepción del término (concepto) como sinónimo de pensamiento al ser ejercicios de la mente: "Son los conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio; concíbense acaso, salen a la luz sin magisterio" (145). De este modo, el concepto es obra del pensamiento; pero no de cualquier pensamiento, sino aquel fabricado con ingenio; y que sorprenda al lector por su agudeza, es decir, que contenga cierto desafío o dificultad. Es decir, la agudeza propone una epistemología, una forma de entender, ya que a través de la dificultad del juego conceptual se activaría el pensamiento: "[E]ntendimiento sin conceptos es sol sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio" (Gracián 145).

<sup>82</sup> Según Aristóteles es cuando se aplicaba el método en que el segundo término era al primero lo que el cuarto era al tercero. Citamos del latín: "Proportionem dico, quando similiter se habeat secundum ad primum ac quartum ad tertium." (*Poética*, 205). Asimismo nos explica Aristóteles sobre la analogía: "

que es uno de los recursos de la retórica barroca que Gracián tanto recomendaba. Según el jesuita español esta retórica consistía en lograr una "primorosa concordancia" o una "armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento"(150).<sup>83</sup> Así, ligando ahora la estirpe de Neptuno con la del Marqués de la Laguna, sor Juana reflexiona con el ingenio gracianesco:

¿Qué otra cosa es ser hijo de Saturno, que es ser hijo de la real estirpe de España, de quien descienden tantos reyes que son deidades de la tierra? Es también Su Excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del Señor Rey Don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos. Misraím español, a cuyos compases parece que obedecía el curso de las estrellas. (369)

Sólo al desenredar el argumento retórico, uniendo los extremos, es decir al aceptar al marqués como Neptuno y a Neptuno como hijo de Isis (Harpócrates), nos parece coherente la idea de que el gobernante adquiriera dicha sabiduría antigua y no la habitual ira y fuerza que lo caracterizan como dios de las aguas. En este sentido, cada uno de los motes del arco indicará una virtud que el virrey debe tener y cultivar; y las pinturas aludirán a escenas significativas no sólo en relación a la forma de gobierno, sino al modo en que el gobernante debe ejecutar el poder. Para ello, sor Juana repasa un vasto repertorio mitológico de la Antigüedad clásica.<sup>84</sup> Hay que notar aquí que sor Juana en esta

---

Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido" (*Poética*, 205).

<sup>83</sup> La primera especie de concepto, nos explica Gracián, es el que resulta de una armonía y agradable correspondencia entre sí de dos extremos. De este modo, el acto de unir los extremos se traduce en una "obra grande del ingenio" (151), por eso Gracián introduce la agudeza como tropo de la tradición clásica, explicando cómo los antiguos aplicaron el método del silogismo, "con el que sellaron la agudeza remitiéndola a la valentía del ingenio" (145).

<sup>84</sup> Sor Juana inserta citas de Homero, Virgilio, Ovidio, Plinio, Macrobio, Natal, Cartario y Textor, los que no siempre son citados de forma directa. Sobre esto y tal como indica Pascual Buxó: "En este sentido sor Juana también heredó del maestro de la sutileza Gracián, para quien los conceptos de acomodación tanto de verso antiguo como de texto autorizado debían ser incluidos por medio de alusiones en las que se exprima la esencia del texto pero "apenas apuntándolo," ya que esto se traducía en muestra de excelente

temprana etapa ya demostraba un espíritu reformador de valores del género, ya que no sólo se limita a revisar la tradición sino que la reescribe modificando –especialmente– el rol de los personajes femeninos. Lo que veremos a continuación con el ejemplo de dos lienzos.

En el séptimo lienzo, la pintura descrita es la famosa competencia entre Neptuno y Minerva para la elección de un nombre para la ciudad de Atenas. Sor Juana comienza la descripción citando a Conti (a quien ella llama Natal).<sup>85</sup> En este episodio, Neptuno ofrece un caballo y Minerva un olivo, saliendo ella victoriosa ante los jueces. Lo interesante es cómo sor Juana ofrece una interpretación diferente sobre la victoria de la diosa. Mientras Conti reproduce la simple idea de que Minerva buscaba distraer a los ciudadanos del arte de la navegación para que se dedicaran al cultivo de la tierra, sor Juana da énfasis a los valores y acciones que se refieren al autodomínio emocional, los que se ven puestos a prueba en el espacio de la "contienda" o guerra "de entendimientos" (388-92). Según sor Juana en la competencia, Neptuno hace aparecer el caballo anunciando guerras con sus sonoros relinchos a modo de desprecio a la tierra, mientras Minerva: "[C]on hermosa oliva daba verdes anuncios de paz en sus floridos ramos" (389. Énfasis mío). La versión propuesta por sor Juana presenta el símbolo animal e impetuoso del caballo en contraposición a la serenidad y sabiduría del verde esperanzador de la oliva. Así, la disputa entre Neptuno y Minerva sirve a sor Juana para representar y aconsejar la victoria de la sabiduría por sobre la fuerza física, en otras palabras, el dominio por medio de la razón. Sor Juana aprovecha dichas virtudes femeninas para proyectar a su gobernante

---

conocimiento e ingenio tanto del autor como para el lector capaz de inferir la cita o referencia conceptual utilizada (*Lectura barroca* 134-37).

<sup>85</sup> Citando a sor Juana: "como lo refiere Plutarco, a quien sigue Natal con toda la escuela mitológica" (388).

ideal, para ello, rediseña la genealogía de Minerva y explica que ésta sería hija de Neptuno en vez de hija de Júpiter, factor que le atribuye al dios una victoria indirecta. El lienzo fue titulado con el mote *Dum vincitur, vincit*; es decir, Neptuno sería un vencedor vencido, ya que al ganarle su propia hija, él llevaría en sí mismo las virtudes de la sabiduría y el autodomínio emocional. De este modo, sor Juana subvierte la versión tradicional del mito que simbolizaba al dios de las aguas con la imprudencia y crueldad; delineándolo ahora como un Neptuno que logra el vencimiento de sí mismo por medio de la razón. Es más, en la sección del poema "Explicación del arco" dedicada al lienzo VII, sor Juana hace hincapié en estos mismos elementos, lo que nos permite reafirmar mejor esta celebración a la sabiduría femenina con la que presenta a Minerva:

El otro lienzo copia belicosa  
a la Tritonia Diosa  
Que engendada una vez, dos veces concebida  
Y ninguna nacida,  
Fue inventora de armas y las ciencias;  
De la Deidad que adora poderosa  
Océano, del Sol tumba espumosa;  
A quien con verdinegros labios besa  
Por más gloriosa empresa [...] (326. Énfasis mío)

Llama sor Juana a Minerva "Tritonia" por ser protectora del lago Tritón en Boecia (Arenal, "Del emblema al poema" 23 ). Cuenta el mito que Minerva es la hija de Júpiter y Metis, su primera esposa. No obstante, cuando éste descubre que su esposa engendraría hijos más poderosos que él, engulle a Metis. Por eso sor Juana dice que es "dos veces concebida". Ahora, la frase "nunca nacida" se debe a que Minerva sale de la cabeza de Júpiter tras ser golpeado éste por el hacha de Vulcano. Minerva- Atenas, sale de la cabeza de su padre ya adulta y completamente vestida con armas de guerra. No obstante estas armas de guerra adquieren en sor Juana los símbolos con los que combate por la Paz,

presentándola como la divinidad protegida por la Gran Madre (la tierra), siendo Minerva la "hermosísima sabia vencedora" quien ayuda a Neptuno a lograr su autodomínio emocional, virtudes que la escritora enfatiza con las siguientes relaciones semánticas: vencimiento/vencedora; triunfo/triunfante; paz/pacíficas; sabiduría/sabia. De este modo, sor Juana adjetiviza cada concepto del mito para enfatizar las virtudes de la diosa:

Competidora pues, y aun vencedora  
a la Gran Madre ahora  
Apenas hiere, cuando pululantes  
Aunque siempre de Paz, siempre triunfante,  
Verde produce oliva, que adornada  
Da pacíficas señas y agravada [...]  
La Paz, pues preferida,  
fue de alto coro, y la deidad  
vencida del húmedo elemento,  
hizo triunfo del mismo vencimiento:  
pues siendo prole a quien él mismo honora  
la hermosísima sabia vencedora,  
solamente podía a su propia ceder sabiduría. (409. Énfasis mío)

Otro ejemplo de Neptuno siendo influido por el poder de la sabiduría femenina lo encontramos en el cuarto lienzo del arco. La referencia es del libro V de la *Eneida* de Virgilio. Neptuno, respondiendo a los ruegos de Venus, defiende a Eneas y lo salva de la furia de Aquiles. Nuevamente sor Juana presenta a Neptuno sabio y clemente, finalizando la alegoría con el conocido jeroglífico del cetro con una cigüeña.<sup>86</sup> A modo de recordatorio nos dice la monja: "[L]os egipcios ponían en los cetros y reales insignias, una cigüeña sobre un pie de hipopótamo, animal feroz y cruel, para dar a entender que los príncipes han de anteponer la piedad al rigor" (382). De este modo sor Juana insiste en la

---

<sup>86</sup> El original es de Erasmo en su *Institutio principis christiani* (1532) y popularizado por Horapollo, Piero Valeriano y Ripa, entre otros.

visión de un gobernante pasivo y clemente<sup>87</sup> pero sobretodo compasivo, agregando en una décima la aplicación moral de la fábula dirigida al virrey:

Así Cerda soberano,  
la piedad que os acredita  
ampara al que os solicita,  
sin buscar, para razón,  
otra recomendación  
que ver lo que necesita. (382)

Sólo sumergiéndonos en ese océano de colores comprendemos mejor el simulacro político propuesto en el texto, la definición de un gobernante ideal, quien además de ser pasivo y clemente sería, por sobre todo, inteligente y sabio gracias a la intervención o mediación de las diosas. Vemos así cómo propone dichas modificaciones conceptuales a través del replanteamiento valórico de las figuras femeninas del mito, tanto la diosa de la guerra Minerva, como Venus, diosa del amor y la fertilidad, simbolizan ahora la sapiencia, es decir, ambas se presentarían como espejo de la diosa egipcia Isis.

Si bien el arte barroco entra en escena para seducir por medio del artificio de la imagen, la paradoja de vivir lo verdadero en el seno de lo falso, conocido tópico del desengaño; también éste propone subvertir los límites impuestos por la forma y la tradición. Por eso, sor Juana deconstruye esa voz de la autoridad histórica de Conti abriendo un nuevo marco de referencia para comprender el nacimiento de otra subjetividad, “avecinando,” según Nelson Bradley, “la aparición de la Modernidad” (106). En ese sentido, sor Juana buscaría lo posible en lo imposible a través de la

---

<sup>87</sup> El famoso emblema de Alciato que menciona sor Juana fue el popularizado por Horapolo, Valeriano y después Ripa (ver Anexo, Imagen 5). Sin embargo, recordemos que habría sido primero circulado en *Institutio principis christiani* de Erasmo de Rotterdam (cap. I, 76). La sutileza de la monja es insistir en un sentido profundamente cristiano de la clemencia, un claro llamado al nuevo virrey a que, como el dios Neptuno, refrene el rigor como muestra de esa "vencida victoria" que no es sino una muestra de sabiduría y piedad; como virtudes que combaten lo irracional para un buen ejercicio del poder.

constitución emblemática que le permitía aunar diversas tradiciones de pensamiento (religioso, literario y filosófico). A partir de la revisión del mito, intenta recuperar el valor e interpretación de un pasado y proyectarlo desde su propio deseo utópico.

Si consideramos historia y mito como elementos interdependientes para la configuración estética e ideológica del sujeto barroco, podemos afirmar que al reescribir la fábula, sor Juana abre un nuevo campo para la interpretación valórica de la historia, y nos hace renacer como lectores a partir de esta genealogía del saber matriarcal de Isis<sup>88</sup>, personaje que evolucionaría más tarde en su ensayo filosófico *Primero Sueño* (1692).

### **Jeroglíficos a la virreina: olas y luz del intelecto**

Como veíamos en el capítulo anterior, desde su desembarco en Veracruz los virreyes recibían todo tipo de festejos por parte de la comunidad novohispana. Ahora bien, aunque el rol de las virreinas estaba regido según las restricciones de género de la época colonial –y, por tanto, supeditado al de su marido– sus intereses personales se dejaron sentir en el ambiente cultural de la corte, siendo éstas muchas veces el espíritu que animaba los saraos y festejos; así también, la presencia de estas mujeres se hizo sentir también en las representaciones alegóricas para arco triunfales (Rubial, "Las virreinas novohispanas" 9-11), siendo estas instancias una de las pocas en que las virreinas se mostraban en sociedad y de modo público.<sup>89</sup>

Como hemos visto sor Juana en su arco replantea la genealogía de Neptuno armonizándolo con la influencia de su madre Isis y su homóloga Minerva, ambas diosas

---

<sup>88</sup> Ver Anexo, Imagen 4.

<sup>89</sup> Tal como explica Rubial en el mismo artículo, las virreinas apenas llegaban a México se dedicaba absolutamente a la acomodación de su consorte en la casa real, lugar en el que pasarían gran parte de su estadía.

de la sabiduría. A esto hay que sumar dos jeroglíficos dedicados a la virreina. Estas imágenes que muestran callando irían en los intercolumnios del arco: uno dedicado a la etimología de su nombre María siendo el mar símbolo con que se cifra "todas las bellezas en lo fabuloso" (399) y que "en lo verdadero es madre y principio de todas las aguas" (399). En otro jeroglífico compara a la virreina con la diosa Venus, por ser el lucero de la mañana, y al ser la virreina regente del mar anunciaba "serenidades a este reino" (401).

Tal como lo indica Paz, sor Juana conoció a María Luisa ya mujer madura, la monja acababa de cumplir 31 años, había atravesado momentos difíciles de desamparo familiar, problemas de salud y de vocación religiosa en las Carmelitas; pero a pesar de ello sor Juana estaba en la plenitud de su talento artístico. La condesa tenía casi la misma edad que sor Juana ya que había nacido sólo un año después de la poeta (1649). Creemos, como Paz, que la amistad de María Luisa fue tremendamente significativa y benéfica para sor Juana ya que "no sólo le dio independencia y seguridad frente a sus dos hermanas de San Jerónimo sino que le debemos varios poemas memorables" (259), entre estos los poemas que encriptaron mensajes de alabanza neoplatónica para su –entonces futura– amiga, la marquesa de la Laguna.

Por supuesto sor Juana no fue la primera ni la única en dedicar parte del arco triunfal a una virreina. Un caso similar es el del arco erigido para el conde de Moctezuma (1696) encomendado al mercedario fray Juan de Bonilla Rodríguez quien dedicó uno de los emblemas a Andrea de Guzmán, la virreina aparecía representada como diosa de la abundancia "en su carro triunfal, coronada de flores, con una cornucopia de frutos en su mano derecha y un racimo de uvas en la izquierda" (Rubial, "Las virreinas novohispanas" 8). Otro clásico ejemplo es el del arco erigido al marqués de las Amarillas en 1755, en el

cual se representó debajo del escudo nobiliario a su esposa Luisa María del Rosario de Ahumada y Bruna acompañando al virrey y recibida ésta por tres diosas. Todas representaciones funcionales y decorativas de la virreina, ya que ninguna de éstas adquiere las connotaciones filosófico-simbólicas que alcanza la figura de la virreina en el arco de sor Juana, al postularla como una belleza en un sentido neoplatónico, es decir, belleza como vía para la elevación del alma a lo ininteligible.

En el cuarto emblema del primer intercolumnio de mano diestra sor Juana manda pintar un mar lleno de ojos. El jeroglífico simboliza la belleza de la virreina "hermosura que el mismo Mar, que significa su nombre" (400). Además ese Mar/María se lleva así las miradas de todos. Al igual que los padres de la emblemática sor Juana incluye un elemento decorado con ojos, siendo comunes en los emblemas clásicos los elementos concretos como las prendas o manos con ojos, los que simbolizaban desde la figura del espía hasta la incredulidad, sin embargo aquí lo que postula sor Juana es mucho más abstracto que simbólico, cito: "Pintóse éste lleno de ojos, aludiendo a los que forma con sus aguas" (400). ¿Cómo nos enfrentamos a esta indicación? ¿Cómo interpretamos la imagen? En este caso, el valor lo asignamos tal como cuando leemos un poema, por lo que deducimos que sor Juana busca en la emblemática no sólo proyectar una imagen posible de materializar, sino que inserta en su composición alegórica la imposibilidad de la imagen única, una especie de enigma poético donde se sincretiza de modo muy tentador imagen deseada e idea, pero no cualquier idea, sino una idea de base filosófica. Y aquí cabe recalcar una particularidad de sor Juana que se ve expresa en el diseño del arco, el afán retórico con el que cada imagen arrastra al lector a profundas reflexiones más allá de lo simbólico. Sor Juana extrema la imagen a imagen poética, es decir, una

imagen imposible de materializar sin ser antes interpretada. Un mar que se lleva los ojos, no es cualquier mar. ¿Qué es, entonces? El deseo de la imagen sólo nos invita a leerla, reasignándole un valor. El mar, interpretado como símbolo de la belleza en un sentido neoplatónico sería símbolo del Intelecto, que atrae desde lo sensible, desde lo bello expresado en el signo del mar a ese conjunto de ojos, instrumentos neoplatónicos del intelecto (o peces mudos como diría la monja). La belleza conmueve y atrae así al alma que se eleva al intelecto, en ese sentido "la belleza es inseparable del Intelecto como la auréola de la tríada que arraiga en su profundidad real" (García Bazán 18). De este modo sor Juana presentaría a María Luisa como otro reflejo de esa sabiduría femenina isisiana, otorgándole un espacio relevante en la configuración poética del arco.

Pascual Buxó en su famoso ensayo "Sor Juana egipcia" <sup>90</sup> explica las referencias neoplatónicas que habría utilizado la monja para el argumento de su ensayo filosófico *Primero sueño*, aclarando que la monja ya habría manejado muy bien en él referencias filosóficas y herméticas sobre lo inteligible, temas generalmente compartidos por los humanistas barrocos para reflexionar sobre la sabiduría. Lo que cabe preguntarse ahora, tal como lo indica Buxó es qué clase de sabiduría era la que motivaba el argumento de escritores como sor Juana, a lo que el mismo autor responde:

[A]unque el contenido de los Hermética no sea exactamente homogéneo (muestra, por lo demás, del sincretismo ideológico que los caracteriza) y aunque no pueda extraerse de ellos un único sistema filosófico coherente, es indudable su conexión con el neoplatonismo alejandrino y con las ideas que [...] expuso ampliamente Plotino en sus Eneadas. (Pascual Buxó 6)

Creemos así que estos mismos argumentos filosóficos habrían ya sido parte del corpus filosófico de la monja y por ende relevantes para comprender parte del argumento

---

<sup>90</sup> El ensayo en general se centra en el posible rechazo de los sueños de la razón para conformarse con la fe, y en la admiración que Juana Inés siente por la sabiduría y la unión de la naturaleza humana con la divina.

del arco.<sup>91</sup> Como continuador de la escuela platónica, Plotino (s.III) se dedicó en dos lecciones<sup>92</sup> de su *Enéada* (254 a.c) a desarrollar el tema de la belleza y a su contemplación, ya que de ésta irradiaría el Intelecto y transportaría al alma al Bien.<sup>93</sup> Sobre la belleza sensible Plotino dirá: "no siendo más que imágenes y sombras que se desvanecen adentrándose en la materia, la adornan y al mostrársenos, nos conmueven" (I, 6, 3, 33). De este modo Plotino se pregunta qué es esa luz en la que brillan las virtudes, concluyendo que es la Belleza la que precede al Bien; es el signo y reflejo del Bien a través del cual el alma se eleva de lo sensible a la luz de lo ininteligible:

[D]espedita toda enseñanza, conducido hasta aquí e instalado en la Belleza, en la que está, hasta aquí piensa, pero si llevado por la ola de su intelecto se eleva por la ola que se hincha, ve de repente no sabiendo cómo, sino que la visión habiendo llenado de luz los ojos no genera otra visión, sino que el espectáculo es la Luz misma. Porque en Aquello no existe lo visto y su luz, ni el intelecto y el objeto de pensamiento, sino un resplandor que los genera posteriormente y emite el ser desde sí; pero Él es una luz única que engendra el Intelecto (Enéada VI, 7, 36).

Por lo tanto un alma (intelecto) que se eleva también crece en belleza. Así mismo, sor Juana pondera los conceptos de belleza en sus jeroglíficos y los simboliza con elementos alegóricos de lo intelectual: los ojos formados por las olas en el primer jeroglífico y la luz astral que alumbraba el mar en el segundo. Para la monja, al ser la

---

<sup>91</sup> Para más aspectos filosóficos y neoplatónicos en sor Juana, véase: «Sor Juana y la docta ignorancia» ensayo de Juliana González. La autora realiza una breve exploración de los significados filosóficos y particularmente platónicos y neoplatónicos que pueden defenderse en su lectura y en especial en obras como el *Primero Sueño*; su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* y su *Carta atenagórica*.

<sup>92</sup> Enéada I, 6 (1) –“Sobre lo bello”– y Enéada V, 8 (31) –“Sobre la belleza inteligible”–. En ellas, Plotino se refiere a aspectos sobre la belleza y a lo que ésta implica: la percepción estética, el sentimiento de lo bello, la contemplación de la belleza, la irradiación de lo bello en el Intelecto y, lo bello en sí que, transportaría al alma contemplante hacia el Bien.

<sup>93</sup> Francisco García Bazán en su artículo "Plotino y la fenomenología de la belleza", sintetiza muy bien la teoría del neoplatónico: "En efecto, el alma acoge o se siente atraída por el ente bello y se repliega o retrocede ante el feo: esto es así porque como ella procede de algo bello cuando percibe algo de su estirpe (syggenés) o una huella, se contenta (khaírei) y se conmueve o emociona (dieptóetai-diaptoéo), lo ve como algo propio y despierta el recuerdo de sí y de lo suyo. Es que al proceso psíquico descrito subyace la semejanza (homoiótes). Se entiende por consiguiente que lo bello lo sea por comunión con una razón divina" (11).

Belleza sinónimo de Intelecto, aprovecha todas las posibles correlaciones estéticas del arte emblemático que le permitan –en un sentido neoplatónico– trascender los significados y connotaciones de los símbolos mismos. Por ello, al decir en el jeroglífico del primer intercolumnio de mano diestra: "Fue el mar en el sentir de los antiguos, la fuente de las más célebres y famosas hermosuras, de cuyas espumas salió la hermosa Venus" (398. Énfasis mío). Sor Juana aquí, lo que hace es presentar al mar como uno de los símbolos de la belleza del cual nace "todas esas hermosas comparaciones"(399), es decir, todas las formas de nombrar lo bello que es finalmente el conocimiento divino. Sor Juana hace referencia a la *Metamorfosis* de Ovidio, a Boccaccio y a Virgilio para nombrar a todos los reflejos de Venus (399) que encuentran un símil en la virreina: "Finalmente fue el mar una cifra de todas las bellezas en lo fabuloso, y en lo verdadero es madre y principio de todas las aguas [...] Y como la excelentísima señora doña María Luisa Manrique de Lara [...], admira el mundo mucho más que la fabulosa Venus todo el imperio de la belleza"(400). Explicación que sor Juana extrema estéticamente con una redondilla y que termina correlacionando a modo de silogismo. Si el mar (María) es bello y lo bello es Intelecto; entonces María es Intelecto:

Si al mar sirven de despojos  
los ojos de agua que cría,  
de la belleza es María  
mar que se lleva los ojos. (400)

Ahora bien, en el caso del segundo intercolumnio, el jeroglífico, también parte invocando a la diosa Venus pero ahora como "la más hermosa del firmamento" (400). Ella es la que con rayos apacibles y lucientes anuncia el aparecer (nacer) del Sol. Sor Juana presenta a Venus como el mensajero de lo divino, valiéndose de una cita de referencias a Claudiano y Virgilio, la monja nos dice: [Venus/astro mensajero] "El cual

no solo es precursor del día en su nacimiento, pero alumbra y alegra la tarde [...] De manera que este nobilísimo astro tan atento al sol en el oriente como en el ocaso, por lo cual los egipcios lo ponían como símbolo del crepúsculo"(401). Aquí sor Juana liga la mitología antigua con la etimología del nombre de la virreina, explicando las raíces mitopoéticas relativas a María<sup>94</sup> como señora, doctora y maestra del mar, es decir, como representante de la serenidad emocional y el desplante racional: "Propia idea de nuestra refulgente estrella, la excelentísima señora doña María Luisa, en quien se hayan todas las propiedades de lucero que anuncia con sus rayos serenidades a este reino; señora del mar, pues su nombre en el hebreo significa *Domina Maris, vel Doctrix, et Magistra Maris*" (401. Énfasis mío).

Es más, si unimos las reflexiones anteriores sobre Isis como Ennoia, espíritu creador, quedan aún más claras las constantes referencias e intertextualidades neoplatónicas por parte de la monja. Recordemos que uno de los grandes aportes de Plotino fue el de volver a libros como *Fedro* de Platón y analizar las dialécticas entre alma e intelecto, estimando que "si a los dioses varones los identificamos con el Intelecto y a las diosas con las Almas de aquéllos basándonos en que junto con cada intelecto hay un Alma como socia" (*Enéada III*, Trat III 5, 139), reafirmando con ello ideas del principio femenino (alma) como la co-credora del universo. Es más nos explica Plotino, utilizando una referencia a la mitología: "también por este concepto Afrodita se identificará con el Alma de Zeus. Un nuevo testimonio en pro de esta teoría es el de los sacerdotes y teólogos, que identifican a Hera con Afrodita y llaman estrella de Hera a la estrella de Afrodita (Venus) que brilla en el cielo"(139), ideas que sor Juana plasma en

---

<sup>94</sup> En su edición del 2008 (Cátedra), Electa Arenal y Vincent Martin explican que sor Juana se habría basado en argumentos de Sebastián de Covarrubias. Ver nota al pie página 187.

sus versos para la virreina al simbolizarla como esa "refulgente estrella" (401) de la razón.

Así pues, y retomando las reflexiones de Rubial, creemos que como mujer sor Juana "se salía de los trillados tópicos de la belleza femenina y ofrecía como modelo a la nueva virreina, un papel de guía, maestra y madre del reino" ("Las virreinas" 10) situándola en un espacio poético del poder no menos significativo que el ocupado por el virrey. No es coincidencia el énfasis que hace la monja en el hecho de que la virreina poseía título nobiliario por linaje propio, al ser "princesa de la casa de Mantua y undécima condesa de Paredes" (Rubial "Las virreinas" 5). Juana agrega que "no podía venir este lucero clarísimo sino de España [...] Y más propiamente de Italia, [...] donde tiene origen la noblísima casa de los señores duques de Mantua, aquella tan amada patria de Virgilio" (401).

Al igual que Kircher, sor Juana correlaciona diversas materias, buscando puntos en común entre argumentos y conceptos, cuestiona, teoriza y reflexiona en torno a la construcción de conocimiento. Pero, además, sugiere alternativas sobre las ideas impuestas sobre el rol de la mujer en la historia (reflexiones que madurarán en las cartas escritas a su confesor Núñez de Miranda). Aquí se desprende un factor desafiante en el *Neptuno*, ya que su estilo barroco le permite a la escritora el manejo de cierta flexibilidad temática para abordar otras cosas más allá de la petición oficial (el arreglo del sistema de acueductos y la fachada de la Catedral Metropolitana). Verónica Grossi propone que al inventar al virrey como Neptuno, la escritora compone una alegoría que le permite tratar otros temas más allá de los que se les habían originalmente encargado:

En tanto que el arco anuncia una multiplicidad de preocupaciones. Inventa y explora etimologías y un lenguaje que propone significados polivalentes y

profundos. Insiste que lo abstracto e ingenioso se relaciona con la inteligencia y el intelecto. Abarca Sor Juana, por tanto, mucho más que las dos peticiones que le encargan los oficiales de la ciudad. (97)

Cuando sor Juana dice que Neptuno es el dios del silencio egipcio, claro está que está aplicando la lógica humanista de la época, basada en la fusión del clasicismo cristiano con las paganas y que respondería a un propósito muy consciente de "actualización de las imágenes profanas en los términos conceptuales del clasicismo cristiano" (Pascual Buxó, *Lectura* 325). Sin embargo, sor Juana no sólo propone una visión erasmista del gobernante, sino que crea un corpus basado en una memoria histórica diferenciada. Como mujer sabia de su época, sor Juana Inés de la Cruz propone otra configuración valórica basada en un corpus sagrado, a partir del cual ella analiza el principio femenino y su influencia en la historia del hombre, transformando a Neptuno en ese gobernante ideal y persuadiendo al virrey sobre temas ético-morales. Así el arco sorjuanino se presenta como modelo de valores políticos para una comunidad novohispana no excluida de mujeres sabias, y basado en una construcción de un mundo que se respaldara en "un modelo explicado y fundado en términos mitopoéticos" (Rodríguez de la Flor, *Mundo* 9-10).

Por último, como sabemos, el arco de Carlos de Singüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas* (1680), ha tenido más discusión crítica que el de sor Juana. Muchos estudios se han realizado a partir de los dos arcos, coincidiendo todos en la importancia de las connotaciones simbólicas y emblemáticas de ambos, así como también muchos críticos se han detenido en las semejanzas con la que ambos escritores enfrentaron su identidad criolla y sus puntos de vista sobre la cultura colonial de la época. Sin embargo, lo que más llama nuestra atención son las diferencias entre ambos modelos simbólicos de

los arcos. Al comparar los dos arcos triunfales vemos que, por un lado, el arco de Singüenza y Góngora, desde una perspectiva jesuítica intenta retratar la historia del Imperio azteca como un *continuum*, insertándola y homologándola dentro de la historia universal-greorromana. En este sentido, lo que hace el escritor es construir una legitimación propia a través de la reconstrucción de la historia americana donde se establece y reafirma la superioridad de la política peninsular. Mientras, sor Juana deconstruye esa voz de la autoridad histórico-mitológica de Conti abriendo un nuevo marco de referencia para comprender el nacimiento de otra subjetividad, “avecinando,” según Nelson Bradley, “la aparición de la Modernidad” (106). En ese sentido sor Juana revisa el discurso emblemático mismo, teorizando a partir de las particularidades del género y replanteando los discursos mitológicos y genealógicos. Además, ella crea un nuevo génesis alterando la cosmología del mito, “by subversively encoding her true theme” (Arenal, “Public Spectacle, Private Battle”, 177). Tal como indica Electa Arenal, el arco de sor Juana aún no ha sido analizado en sus dimensiones más críticas. Razones por las cuales nos hemos propuesto hacer ese análisis y demostrar que el *Neptuno alegórico* está lejos de ser un fiel programa ortodoxo como ha sido catalogado. Por lo mismo, nos parece relevante seguir estableciendo diferencias que delinear el arco sorjuanino como una apuesta diferente dentro de la tradición de arte emblemático hispanoamericano. Coincidimos entonces en la idea que, sor Juana –como otros tratadistas barrocos– aprovecha de hacer una interpretación hermética expresada a través de un lenguaje emblemático por ser éste el más adecuado para formular verdades políticas y morales. No obstante, creemos importante destacar que, al hacer uso del emblema como unidad alegórica, ella también replantea los valores impuestos por la

tradición y propone su propia simbología del poder, tanto masculino como femenino, al tiempo que cristaliza en la escritura la naturaleza efímera del arco triunfal, proponiendo su propio simulacro político, visual y poético.

## Conclusión:

### El símbolo y la metáfora como subtextos alusivos en el *Neptuno alegórico*

Como sabemos, cuando nos referimos a los símbolos nos encontramos con un primer y un segundo orden de significados (uno lingüístico y otro no lingüístico), en otras palabras, un sentido alegórico; y como hemos visto en este trabajo de tesis, los símbolos sorjuaninos como los conceptos gracianescos apelan al pensamiento, a la idea, haciendo referencia al discurso retórico.<sup>95</sup> En este aspecto la metáfora juega un rol central para descifrar el símbolo desde su cualidad semántica y discursiva. Y es desde aquí desde donde debemos delimitar el campo de análisis para los símbolos sorjuaninos en el arco triunfal de sor Juana Inés de la Cruz.

Si bien ya hemos analizado a lo largo de esta investigación las reflexiones sorjuaninas sobre el "delinear" una idea y "trazar líneas que unan conceptos"; creemos necesario como conclusión final ligar dicha reflexión con la idea de "fábrica" que sor Juana propone en el *Neptuno*. Como sabemos, la palabra "fábrica" también puede ser entendida como "confección," "invención" y, por qué no, como "alegoría." Al revisar términos similares en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias, todo cobra mayor sentido. Si bien la palabra fábrica aparece mencionada en

---

<sup>95</sup> El discurso retórico recurre a tropos literarios tanto para rellenar aquellas lagunas del discurso; o bien, para ornamentarlo y hacerlo atractivo para la audiencia. El primero de los casos corresponde a cuando quien enuncia o escribe posee más ideas que palabras capaces de expresarlas, de modo que debe extender la red de significados más allá del su sentido ordinario. El segundo caso correspondería a cuando el enunciante, teniendo los conceptos muy disponibles, utiliza otros más figurados con el fin de seducir a la audiencia, persuadiéndola. Ambos casos podemos verlos manifiestos en el *Neptuno alegórico*.

diversos artículos sin pasar esta misma a ser una definición en sí misma, entre los artículos que llaman nuestra atención es el que la relaciona con la definición de "arquetipo" (del griego *Architipos*):

En nuestro Castellano le llamamos modelo, y es lo primero que se fabrica en una parte para exemplo, y cosa que tiene materia y cuerpo, le llamamos modelo si es dibujo y delineado (...) También le llamanos original en la pintura, y lo que se saca de aquella copia, como en la escritura del registro original, que los traslados que de allí se sacan, llaman copias o traslados. (58. Énfasis mío.)

Si entendemos la fábrica como arquetipo, partimos de la idea de que el texto mismo funcionaría como relato de otra cosa, como una meta-metáfora que ofrece un sentido literal y otro implícito. Cuando interpretamos un texto, ambos sentidos son conciliados una vez que otorgamos una unidad (modelo) a cierta dialéctica discursiva. En otras palabras podríamos decir que, cuando nos enfrentamos tanto a símbolos como metáforas lo que hacemos es tratar de transformar una inconsistencia en consistencia, o una incoherencia en coherencia, en fin, buscar un punto de unión a dicha tensión entre elementos, tal como sor Juana propone en su *Neptuno alegórico* al unir los extremos (nuevo virrey-dios de las aguas) delineando un arquetipo del argumento mitológico: “Razones que me movieron a delinear algo en las singulares virtudes de nuestro Príncipe, en el dios Neptuno, en el cual parece que no acaso, sino con particular esmero, quiso la erudita antigüedad hacer un dibujo de su Excelencia tan verdadero como lo dirían las concordancias de sus hazañas” (360. Énfasis mío).

Ahora bien, sor Juana manejaba el uso de la metáfora según la tradición renacentista que se remitía al modelo clásico.<sup>96</sup> Según la retórica tradicional la metáfora fue entendida como un tipo de tropo literario que se limitaba al juego de la sustitución

---

96 Aristóteles, proponía una definición de la metáfora como el uso comparativo de imágenes, ideas o palabras. Modelo que fue luego reducido por Cicerón y Quintiliano, quienes afirmaban que la metáfora es una simple comparación abreviada.

conceptual,<sup>97</sup> situando a la metáfora como una figura basada en el concepto de semejanza<sup>98</sup> y negando su carácter restitutivo,<sup>99</sup> reduciéndola a algo que "does not represent a semantic innovation, does not bring new information" (Ricoeur 49). A estas ideas es lo que precisamente van a responder muchos pensadores y críticos modernos (Jakobson, Lacan, Freud, Derrida, Deleuze) afirmando que sí aporta nueva información. No obstante, al comienzo de la "Razón de la fábrica" sor Juana ya nos presenta reflexiones sobre la cualidad mudable del tropo, indicando que "en la comparación [metáfora proporcional] resaltan más las perfecciones que se copian" (358). Es decir, la metáfora es un medio por el cual se transforma algo, perfeccionándolo. Por ello, creemos que sor Juana se adelanta al pensamiento crítico-teórico del siglo XX exponiendo con ello, como ya lo hemos dicho a lo largo de la tesis, una particular "modernidad."

Por otro lado, tomando en cuenta las teorizaciones previas de Covarrubias sobre arquetipo y modelo, revisamos una vez más un extracto del *Neptuno* que ya hemos analizado anteriormente en el Capítulo III, pero de modo desglosado, y que queremos ahora citar nuevamente:

Y ya dispuesta la voluntad a obedecer, quiso el discurso no salir del método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra, o ya porque en las sombras de lo fingido campean más luces de lo verdadero (...) o ya porque sea decoro copiar del reflejo, como en un cristal, las perfecciones que son inaccesibles en el original: respeto que se hace guardar el Sol, monarca de las luces, no permitiéndose a la vista; o ya porque en la comparación resaltan más las perfecciones que se copian (...) o ya porque la Naturaleza, con las cosas muy grandes, se ha como un diestro artífice, que para sacar la obra a todas luces perfecta, forma primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto, porque después la obra tenga todas las circunstancias

---

<sup>97</sup> Según Aristóteles, "la metáfora es la trasposición de un nombre de una cosa a una cosa distinta de la que tal nombre significa" (114).

<sup>98</sup> Concepto que sor Juana utilizará a lo largo de su texto y en torno al cual reflexiona sobre la imposibilidad de representación fiel del original. Ver páginas 355, 358, 368.

<sup>99</sup> Según Paul Ricoeur: "resemblance serves as the reason for substituting a figurative word for a missing or an absent literal word" (47-8).

de consumada: y así ninguna cosa vemos muy insigne (aun en las sagradas letras) a quien no hayan precedido diversas figuras que como en dibujo la representen. (358-9. Énfasis mío)

Para sor Juana, entonces, la metáfora (o, sombras de lo fingido en que campea lo verdadero) no puede reducirse al simple juego de nombrar unas cosas por otras, ya que ésta le ayudaría a crear esa fábrica y "sacar la obra a todas luces perfecta" (359). Además, al ser compuesta de símbolos, la metáfora funcionaría en sí misma como una unidad sintagmática mayor. Creemos entonces que esta representación alegórica que explora sor Juana ofrece un modelo de representación y de interpretación, tal como lo expone Monroe C. Beardsley: "[M]etaphore is a miniature poem and the explanation of a metaphore is a model of all explanation" (144).

Sin embargo, es necesario contextualizar dichas teorizaciones de acuerdo a la realidad socio-cultural de la escritora y retomando el análisis realizado en los dos primeros capítulos de esta investigación sobre el sincretismo sorjuanino, concluimos que dichas teorizaciones corresponden a técnicas retóricas que sor Juana aprendió en sus primeros años de claustro y que derivan –a su vez– de modelos retóricos de interpretación de los textos sagrados como la "alusión."<sup>100</sup> Tal como explica Aída Beaupied en su *Narciso Hermético*: "[L]a capacidad revisionista de la alusión es una cualidad inherente de los textos bíblicos, los que constantemente expanden y modifican el significado de un tratado anterior por medio de las alusiones intra y extra textuales que en ellos aparecen"

---

<sup>100</sup> Beaupied a su vez desarrolla esta tesis basada en las ideas de Robert Alter, quien en su introducción a *The Literary Guide to the Bible*, explica la técnica retórica de la alusión: "The restrospective act of canonization has created a unity among the disparate texts that we as later readers can scarcely ignore; and this unity in turns reflects, though with a pronounced element of exaggeration an intrinsic feature of the original text –their allusive character" (13).

(81).<sup>101</sup> Siguiendo estas ideas, podríamos entender la alusión como una forma de "diseminación" o "expansión" metafórica en búsqueda de un subtexto que resuelva las dicotomías del discurso sugiriendo algo diferente, cambiando el sentido original del mismo y subvirtiéndolo.<sup>102</sup>

Pero antes de recapitular esos "subtextos" en el *Neptuno*, quisieramos añadir una breve aproximación sobre la teoría simbólica del uso de los mismos. El teórico estructuralista Michel Riffaterre nos explica algo esencial para comprender mejor las semejanzas entre metáfora, símbolo y subtexto: si la metáfora es un tipo de subtexto –es decir, al contener en sí misma un sistema simbólico– debemos analizarla como un set de sintagmas dentro de un sintagma mayor; como "palabras complejas" (54).<sup>103</sup> Es decir, dentro de un subtexto nos encontramos con un sistema organizado de correlaciones y que como la metáfora extendería el campo de significados e interpretaciones dentro del texto –acercándose ambos a la idea de "concepto" gracianesco–. Por ello, para llegar a la determinación de que Neptuno es sabio, sor Juana se valió de varios subtextos que van tejiendo la red de conexiones intertextuales y alusivas, en fin, subtextos que resumimos en:

---

<sup>101</sup> En su estudio *Beaupied* aplica la idea de la alusión según John Hollander, para quien esta se traduciría en el ejercicio de un "eco poético" que subvirtiría el significado original por medio de la creación y proliferación de metáforas. El lenguaje entonces subvierte el original (*al principio fue el Verbo*), y relaciona estas ideas con los postulados derrideanos sobre la palabra diseminada y que según *Beaupied* encontramos ejemplos de ello en obras de sor Juana como *El Divino Narciso*, *El Neptuno alegórico* y en el *Primero Sueño*: "Esa es entonces la escritura de la diseminación, de la cual el sofista es uno de sus portavoces y Eco una de sus representaciones simbólicas (...) La obra de sor Juana entra a formar parte de esa búsqueda y diseminación de las metáforas, al establecer un diálogo intertextual con las obras sagradas y paganas" (81).

<sup>102</sup> Aquí nos referimos específicamente a las ideas de Hollander sobre el eco poético: "The rebounds of intertextual echo generally, then, distort the original voice in order to interpret it" (Ctdo. en *Beaupied* 81).

<sup>103</sup> El resto de los principios de los subtextos son: i. poseen su propia gramática basada en derivación tautológica, ii. ofrecen una lectura metalingüística sobre de lo que aborda el texto; iii. constituyen una autoridad sobre cualquier aspecto narrado del texto, v. tienen sus propios motivos y temas, externos a los temas del texto mismo (Riffaterre 54-5).

i. Referencias a los mitos de la Antigüedad Clásica (Plutarco, Ovidio, Natal-Conti). En especial, recordemos los casos de los lienzos séptimo y cuarto que analizamos en el capítulo IV y en los cuales se presenta el mito grecolatino con cambios simbólicos que permiten justificar la relación de Neptuno con la sapiencia y la clemencia, las que además de ser virtudes cristianas, terminan siendo interpretadas como virtudes *isisianas*.

El lenguaje metafórico que usa sor Juana sirve a modo de "apropiación" simbólica, pasando a ser uno de los ejemplos máximos del texto en cuanto a agudeza barroca. Al mismo tiempo creemos que las sutilezas que teje la escritora en el argumento derivan no sólo de dicha intertextualidad y constante alusión a una cultura antigua, sino que también derivan de una constante tensión entre conceptos y elementos visuales. El texto se refiere al diseño de emblemas, los que a su vez expanden los paralelismos y por tanto crean una memoria lingüística y visual como cuando contraponen los atributos visuales del laurel verde de la esperanza de Minerva con los caballos de guerra de Neptuno en el argumento del lienzo séptimo del arco.

ii. Alusiones y referencias a la literatura hermética-neoplatónica (Apuleyo, Kircher, Plotino). Tal como vimos también en los capítulos III y IV, en los jeroglíficos sor Juana presenta la figura mitológica de Isis como madre de las ciencias y las artes, y madre además de todos los dioses. Estas teorías derivan de los textos de Apuleyo y Kircher, quienes presentaban a Isis ya helenizada, y a las que la monja alude constantemente en su texto. Por otro lado, como alusiva intertextualidad, sor Juana teje las ideas neoplatónicas de Plotino sobre la "belleza" como virtud divina y relativa al logos en el argumento de los jeroglíficos dedicados a la virreina, como vimos detalladamente en el Capítulo IV.

Al incluir sor Juana en sus emblemas y jeroglíficos relaciones silogísticas entre sustantivos, adjetivos y símbolos, crea subtextos que como ecos paralelos al argumento mitológico del arco, proponen transformaciones y otros significados.

1º silogismo:

El virrey es Neptuno como Neptuno es Harpócrates, hijo de Isis.

*apropiación simbólica:* Neptuno=dios de las aguas =padre de los peces=peces=silencio; silencio=Harpócrates; Neptuno=Harpócrates, y por tanto todas sus cualidades son heredadas de Isis.

Dicha apropiación nos permite realizar una conversión retórica para la interpretación del argumento y concluimos que al ser Neptuno una representación simbólica del virrey, el virrey queda representado en el arco como heredero de una sabiduría antigua de corriente materna y simbolizada por medio de todas las diosas del arco. Así como concluimos en el capítulo IV, sor Juana a través de esas correlaciones aprovecha ideas poco ortodoxas sobre la sabiduría y el conocimiento que derivan de la mitología de Isis. Dichas ideas no son mera coincidencia ya que para sor Juana esta diosa errante es la fuente de la cual emanan todas virtudes superiores del conocimiento, ideas que plantea por medio de dos silogismos más en el texto:

2º silogismo. Isis es la diosa epicia de la sabiduría y madre de todos los dioses, Neptuno es Harpócrates; por tanto Isis es madre de Neptuno.

*apropiación conceptual:* Isis= espíritu creador (*Ennoia*)=madre de Harpócrates=madre de los dioses= matriz de todo conocimiento.

Por otro lado, al crear el silogismo Isis - Sabiduría- Madre, lo que hace sor Juana, es aludir al subtexto de Isis = María, y que resumimos en el último silogismo:

3º silogismo. Isis es madre de todos los dioses como María es madre de dios, por tanto Isis =María, siendo ambas representaciones del conocimiento divino.

*apropiación conceptual*: la virreina, al llamarse **María** Luisa, es también una representación de conocimiento divino al traer promesas de paz al nuevo gobierno.

*apropiación simbólica, silogismo 2 y 3*: Isis=dios=círculo=infinito.

En fin, lo que hacen los subtextos en el *Neptuno* es crear, por una parte, una "verosimilitud" a través de una memoria simbólica que dependa no sólo en la mimesis, sino en la proliferación de elementos semióticos que saturan esa mimesis a través de la repetición enfática de analogías. En segundo lugar, lo que permiten estos subtextos es una expansión del significado original y su final transformación conceptual-simbólica y que como vemos en la expansión de sentidos que expone sor Juana en el texto todo apunta a Isis como fuente de sabiduría.

Las ideas sobre del conocimiento como principio femenino ya las había trabajado sor Juana en textos dedicados a la figura de la virgen María como los *Ejercicios Devotos* (escritos entre 1685-85) y en los villancicos dedicados a la asunción de la virgen escritos entre 1676-1690,<sup>104</sup> –y que veremos desarrollado más tarde en la loa el *Divino Narciso* (1690) y en el *Primero Sueño* (1692).

La simbología de María forma parte de los conceptos gnósticos y herméticos que la escritora aprovecha de reciclar y aludir en sus obras. Para sor Juana la Virgen María es la representación de lo que los gnósticos consideraban como divinidad compuesta de un principio doble: femenino y masculino. Ya que María como madre de Jesús llevaría en ella misma a Dios; así como Isis lleva en sí misma a Harpócrates, dios niño del silencio. En este sentido María sirve de subtexto final que permite reafirmar las ideas paganas y

---

<sup>104</sup> Para el análisis de estos aspectos en los villancicos, ver Tesis de Magíster: Janice Shewey. "Hacia el dinamismo, la creatividad y la feminización de la divinidad: Los villancicos asuncionistas de sor Juana Inés de la Cruz" (UVIC, 2010). Tal como indica la investigadora, en muchos villancicos de la monja se desprenden temáticas y elementos en favor a la figura femenina de la Biblia, la Virgen María, presentándola como un personaje de valentía, erudicción y activa participante de la creación divina.

heréticas de sor Juana sobre dios como principio femenino. Por lo que los silogismos del texto quedarían resueltos en las siguientes progresiones de interpretación que se resuelven en una misma hipótesis final:

Progresión del subtexto 1:

*Neptuno=dios sabio=dios cristiano= dios en la tierra=cristo=Dios=hijo de María= María=madre de Dios.*

Progresión del subtexto 2 y 3:

*Isis=diosa de la sabiduría= madre de Neptuno=Madre de cristo=María=madre de Dios.*

Como hemos indicado anteriormente y a lo largo de la tesis hay una marcada intención en sor Juana por femenizar a dios en sus obras por medio de la simbología de Isis<sup>105</sup> y presentar a esta diosa egipcia como una representación antigua del principio creadora de todo conocimiento humano. Estas ideas, consideradas en su época como paganas, eran imposible de expresar sin confeccionar antes imbrincadas alegorías y símbolos que las justificasen.<sup>106</sup> Concordamos con Electa Arenal en que:

When sor Juana unites the Virgen Mary to the God-head, she emphasizes the partnership [...] Queen of Wisdom, Mary conceives the eternal Word [...] If Christ becomes the image and likeness of man, Mary becomes the image and likeness of God the Father, who is also her son. Sor Juana's presentation of the theme is quite different from that of Patristic Tradition. Mary is not simply a vessel, she is the Creator, and the Author, related not so much to primeval forces of nature, or to mother earth as to the wisdom of original creation ("Sor Juana: Speaking the Mother Tongue," 96).

---

<sup>105</sup> Ideas que sor Juana elabora basándose en dos textos de la Antigüedad en los que aparece la diosa Isis helenizada: *El asno de oro de Apuleyo* y *El Tratado sobre Isis y Osiris* de Plutarco, obras que cita directamente en el *Neptuno alegórico*.

<sup>106</sup> Nos referimos a sus frecuentes correlaciones entre Espíritu-Dios-Femenino. Por ejemplo, en el *Divino Narciso* nos encontramos con similares ideas que claramente fueron ideas heréticas y paganas para su época. En esta obra sor Juana busca demostrar la manifestación del Espíritu Santo como principio femenino, principio que simbolizaría a la diosa Isis. Este mismo empeño de femenizar a dios se ve expuesto en otras obras de la monja, como en sus "Ejercicios devotos" dedicados a la Virgen María, sobre los cuales Arenal afirma que el interés de sor Juana por la Virgen va más allá de una exhortación devota, y que se debe más bien a su esfuerzo por justificar a la virgen como modelo que la autorizara a la hora de escribir.

Y aunque estas referencias a María como la co-creadora del universo no son propias de sor Juana<sup>107</sup>, lo que sí cabe recalcar es que dichas alusiones en el *Neptuno* derivan finalmente a esa alabanza a un conocimiento neoplatónico y que en esencia justificaría muchas ideas paganas y gnósticas que se escapaban a los preceptos cristianos ortodoxos. Por lo que sor Juana no sólo aprovecha de crear espejos y similitudes entre Isis y María, sino que más allá de ello trata de reconstruir una génesis del logos desde una rama mitológica que excede el mito cristiano, y que en sí pareciera sugerir un emblema de esa sabiduría como lo masculino en lo femenino, Neptuno en Isis/ Dios-Jesus en María. A esto agregamos las influencias de ideas neoplatónicas de Plotino sobre la belleza como forma de manifestación del logos (lo intelectual) a las que sor Juana alude y que creemos importante seguir analizando en próximas investigaciones, incorporando contrastes con textos posteriores como el poema en forma de ensayo filosófico *Primero Sueño* (1692), en el que se evidencia no sólo esa tradición filosófica neoplatónica que ya venía ejercitado la monja, sino también reflexiones evidentemente aristotélicas sobre la búsqueda del alma por el conocimiento.

Concluimos entonces que sor Juana no sólo crea una compleja red de subtextos alegóricos con tal de transmitir símbolos e ideas heréticas en una época de restricciones cristianas y ortodoxas, sino que además ella reivindica con afán revisionista cierta construcción simbólica del conocimiento humano y divino, e insiste en el reconocimiento de la veta materna en dicha construcción epistemológica, y por tanto, tarea de todo sabio

---

<sup>107</sup> En su artículo "Los Ejercicios de la encarnación en sor Juana Inés de la Cruz: Sermones de Imitatio Mariae" Beatriz de Alba-Koch discute y explica los orígenes de dichas problemáticas marianas. Según de Alba-Koch, sor Juana habría sido impactada no sólo por Loyola, sino también por la mariología medieval sobre la Virgen, aplicando en sus Ejercicios de devoción "la *regula convenientiae*, regla del superlativo propia de esta mariología" (163), denominando a la Virgen como "Reina Soberana", "Absoluta Señora de todo lo creado" (sor Juana, 475 ctdo en Alba-Koch).

sería el reconocerlo. Como afirma sor Juana: "Siendo de ordinario las costumbres maternas norma y ejemplar por donde compone las suyas, no sólo lo tierno de la infancia, sino lo robusto de la juventud, mal se percibían en ellos las prendas de que nunca se adoraron" (362).

Ahora bien, ¿qué categoría cumplen los textos emblemáticos dentro de este modelo de subtextos? Tomando en cuenta este marco de referencia intertextual a lo largo del argumento sorjuanino, el emblema mismo puede ser entendido como un gran subtexto o cuerpo simbólico que crea "verosimilitud" a través de la saturación de elementos visuales que van reafirmando conceptos y símbolos propuestos por una subjetividad artística y que forman ese cuerpo enfático de mensajes, que es el emblema. Tal como explica Riffaterre:

In such interpretation-dictating representations, the body, if the allegory consists of a personification, is only a pretext for repeating the personified concept. The adjectives modifying the nouns of the limbs of the body or separately, but adjectivation exhibits consistent features that in fact correspond to the allegorized idea rather than to its physical embodiment. Adjectives form a repetitive series saturating the character's anatomy with tags that bear the emblematic message. (17)

De este modo, como lectores del *Neptuno* debemos sumar a esas correlaciones retóricas sorjuaninas, los aspectos visuales del cuerpo emblemático (arco) que despliegan subtextos que reafirman a su vez esos silogismos, planteando ese proceso de lectura como algo en constante adquisición de sentido. Ante esto, cabe preguntarse, ¿es el emblema un producto o un proceso? Convenimos en que, si la metáfora siendo una unidad menor al emblema puede ser entendida como un proceso de lectura, entonces el emblema también debería ser analizado desde esa arista. La teoría literaria moderna ha centrado su análisis en las relaciones desprendidas entre imagen y palabra en el emblema, las que dan como

resultado no sólo un significado, sino también un sentido y un significante a través de la relación entre lo inteligible y lo sensible. Por lo tanto, cuando analizamos los tipos de subtextos presentes en el emblema, debemos pensarlos como una red doble de referencialidad: semiótica y semántica, interrelacionadas entre sí. Sin embargo los subtextos sorjuaninos van más allá de la imagen, ya que es un deseo de imagen proyectado en los delineamientos y exploraciones poéticas de la monja. Esa imagen que como huella fantasmal e imaginaria habla al alma (la idea), y el alma explica una sentencia moral que a su vez también es respaldada en el cuerpo del emblema a través de símbolos. Así, nos enfrentamos como lectores a una verdadera máquina fijadora de significados debido a la multiplicidad de subtextos que la constituyen.

Emblema, diremos entonces, es movimiento, proceso de transformación ya que opera desde la adquisición de sentido en diversos niveles. En este sentido, los emblemas habrían ayudado a los lectores "in their personalized interpretation of texts" (Russell 178).<sup>108</sup> Por ello, cuando sor Juana en la "Razón de la Fábrica" nos dice "que para sacar la obra a todas luces perfecta, forma [La Naturaleza] primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto" (358-9), lo que hace la monja es teorizar no sólo sobre temas estéticos sobre el original y la copia, sino además sobre el acto de producción y reproducción de la misma obra de arte.<sup>109</sup> En fin, una visión de la literatura como algo siempre previo, como un pretexto. Así pues, vemos expuesto a lo largo del *Neptuno* cómo sor Juana inserta todas esas correlaciones, proponiendo el uso

---

<sup>108</sup> De ahí que la teoría de la recepción sea fundamental para este tipo de análisis, ya que es la única que se centra en las relaciones dialógicas entre el receptor y el emisor para la búsqueda y adquisición de sentido, como también las relaciones entre propósito del mensaje y sus posibles interpretaciones según los horizontes de expectativas del emisor y receptor.

<sup>109</sup> Reflexiones que sería interesante seguir explorando en otros trabajos de investigación, ya que se trata pues de una especie de reflexión meta-escritural, o alegoría de la escritura como ensayo, experimento, o bien, una reflexión sobre el acto mismo de edición.

del símbolo y la alegoría como una forma de encontrar sentido a través de ese "delinear" una palabra que, como signo de la escritura, se inscribe en *ese juego de adquisición de sentido*, deseante siempre de significado. Si para sor Juana la escritura es un trazo, un delineamiento y pretexto, esto puede ser matizado con los postulados derridianos sobre la escritura entendida como "huella." Lo que sugiere Derrida es que se conciba a la escritura como un momento antes del lenguaje y entonces al "lenguaje natural u original" como algo no intacto o intocado por la escritura, sino como un lenguaje que en sí mismo ha sido siempre una escritura" ("El afuera es el adentro", 113). En este sentido, los trazos y delineamientos a los que se refiere sor Juana serían una teorización sobre un momento previo a la codificación, en su caso, en la emblemática.

Creemos, por lo tanto, que los emblemas y epigramas barrocos, tal como sor Juana y sus contemporáneos los usaron, indudablemente son un ejemplo maestro de *metáfora viva* como diría Ricoeur, es decir, una metáfora que exige el desciframiento de una aguda hermenéutica. El arte emblemático-ecfrástico que sor Juana exhibe en el *Neptuno* se basa precisamente en el arte de ensamblamiento de elementos tanto en la dimensión alfabética del texto como en la dimensión corporal del símbolo que lo compone, exigiéndonos como lectores establecer relaciones –muchas veces impensables– para su decodificación, como si se tratase de un juego de ingenio y desciframiento de enigmas. Encontramos además aquí un puente teórico entre la teoría moderna y la literatura barroca. Gracián entendía la metáfora como interpretación que exigía una "armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento" (150). Tanto las ideas de Gracián como las de Ricoeur o las de Riffaterre coinciden en lo siguiente: la metáfora sería formada de dos elementos distantes, y lo que

el lector haría sería ensamblar dichos elementos, unir los extremos para lograr una interpretación; apropiándose así el rol clave de este tropo, ya que la metáfora no existe por sí sola sino "in and through an interpretation" (Ricoeur 50). De este modo el lenguaje alegórico en el *Neptuno* implicaría un proceso cognitivo clave para la adquisición de sentido a través de la apropiación simbólica, ejercicio que sor Juana comprendió y manejó a la perfección.

Desembarcamos así en la idea de que el *Neptuno alegórico* es un texto complejo precisamente por su carácter multifacético y a medida que avanzamos en su desciframiento se torna una tarea aún más pesada, transformándose en un mar de referencias ante las cuales debemos preguntarnos por qué sor Juana elige ciertos argumentos y cuáles omite de los diversos corpus sincréticos que manejó, dejando así mucho material simbólico que debemos seguir explorando.

Por último, concluimos que por medio de alegorías y alusiones, lo que hace sor Juana es revisar una tradición y como humanista neoplatónica de su época eso significaba también una revisión de los valores planteados por la mitología pagana. Como sabemos, la práctica de incorporar un texto por medio de alusiones es tan antigua como la escritura misma y en ello, el trabajo de atribución de significado moral a la mitología antigua es fundamental.<sup>110</sup> Los neoplatónicos reviven el método y lo usan a gran escala incorporando no sólo la tradición clásica, sino también todas las tradiciones religiosas a su alcance. Por eso, cuando Emanuele Tesauro se refiere a los emblemas como un arte hermético, denominando a cierto tipo de emblemas como "imágenes mirables," resume en ello dicha

---

<sup>110</sup> Tal como indica Jean Seznec a comienzos de la era cristiana la alegoría y la alusión cumplen la función vital de facilitar el estudio de los textos clásicos, y son los tropos los que terminan helenizando los mitos grecolatinos paganos "it forces [mithology] the gods back into a matrix of allegory, decking them out again into the exotic finery which they had shed with such difficulty at the end of the earlier period [...] from the fifteenth century on, the gods had been gradually regaining their incarnation in human shape" (256).

pretensión neoplatónica de absorción de un conocimiento heterodoxo, repleto de intertextualidad, subtextos y alusiones a otras tradiciones religiosas y culturas extranjeras (que tanto fascinaban a sor Juana) y que él describe de la siguiente manera:

[S]aliendo de las ordinarias leyes de la naturaleza, tienen el ánimo algo suspenso, y maravillado, como la aguja de los navegantes, que como si tuviese ojos, por sí misma se vuelve a la sola estrella polar [...]; y la yerba de loto, que naciendo de noche en las aguas del río Éufrates, saliendo el sol, levanta la cabeza y al medio día se pone derecha en pie; y trasmontándose el planeta, se trasmonta ella en sus aguas, y se esconde. (217-9).

A medida que el arte emblemático y efrástico se va sofisticando nos encontramos con una proliferación de textos que intentaron fijar la memoria simbólica de una época. Sor Juana continúa con esa tradición y, es más, la desarrolla con maestría. Tal como hemos visto en los capítulos de esta tesis, sor Juana no sólo reflexiona sobre el poder de la imagen emblemática sino que la transforma, expandiendo su campo de interpretación.

Esperamos entonces con este trabajo de investigación incentivar el análisis del carácter efrástico del *Neptuno alegórico*, ya que tanto su capacidad retórica para descripción de imágenes como la elaboración de aspectos morales del argumento le permitieron a sor Juana una flexibilidad temática y un perspectivismo desde el cual ella logra cuestionar la tradición, proponiendo otras lecturas.

Tomando en cuenta los posibles aportes que se perfilan con este trabajo de análisis, proponemos entender el *Neptuno alegórico* como "obra umbral" es decir, como fundamento y génesis de las bases epistemológicas con las que sor Juana se apropia de temas complejos y que encontramos de modo transversal en su obra, exhibiendo esa enorme riqueza intertextual que caracteriza a sor Juana como una escritora que, a pesar de la adversidad de su tiempo, se atrevió a indagar otras perspectivas diferentes a las de sus contemporáneos, feminizando cuestiones estéticas sobre mitología, teología y filosofía.

## BIBLIOGRAFIA

### FUENTES PRIMARIAS

Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. Tomo I y Tomo IV. Alberto G. Salceda (Ed.). México: FCE, 1957.

### FUENTES SECUNDARIAS

Alatorre, Antonio. "En torno al *Neptuno Alegórico* de Sor Juana." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 58.1 (2010): 269-78.

---. "Sor Juana y los hombres". *Estudios*. 7 (1986): 7-27.

Alba-Koch, Beatriz de. "Los *Ejercicios de la Encarnación* de Sor Juana Inés de la Cruz: Sermones de *Imitatio Mariae*." *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos* 16 (2010): 159-68.

Arenal, Electa. Introducción. *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz. Ed. Vincent Martin. Madrid: Cátedra, 2009. 11-25.

---. "Del emblema al poema. Leyendo como una mujer la imagen de la mujer." Lorenzano 19-27.

---. "Sor Juana: speaking the Mother Tongue." *University of Dayton Review*. 16 (1983): 9-12..

--- "Sor Juana's Arch: Public Spectacle, Private Battle". En: *Crossing Boundaries: Attending to Early Modern Women*. Jane Donawerth and Adele Seeff (Ed.). Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2000. 173-194.

---, Stacey Schlau. "Thin Lines, Bedeviled Words: Monastic and Inquisitional Texts by Colonial Mexican Women", en: L. Charon-Deutsch (ed.). *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat Rivers* (Madrid: Editorial Castalia, 1992).

Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

Arranz García, José Julio y Francisco Javier Pizarro Gómez. "Teoría y práctica de la imagen de las *imprese* en los Siglos XVI-XVII." *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza. Madrid: Akal, 2000. 190-207.

Armas, Frederick de. "(Mis)placing the Muse". *Writing for the eyes in the Spanish Golden Age*. Ed. Frederick A. de Armas. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.

Bal, Mieke. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Bartsch, Shadi. *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: UP, 1989.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Carly Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

Bazán García, Francisco. "Plotino y la fenomenología de la belleza." *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 22 (2005): 7-28.

Bearden, Elizabeth. B. *The Emblematics of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*. Toronto: U of Toronto P, 2012.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace & World, 1958.

Beaupied, Aída. "La tradición hermética y su influencia en las obras de sor Juana y Lezama Lima." *Narciso Hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*. Liverpool: Liverpool UP, 1997. 1-22.

Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 2007.

Bernat, Antonio y John T. Cull. "Guerra y paz en la emblemática de los jesuitas en España." *Estudios sobre literatura emblemática española*. Ed. Sagrario López Poza. Corruña: Valle Inclán, 2000. 9-30.

Bergmann, Emilie. "Optics and Vocabularies of the Visual in Luis de Góngora and Sor Juana Inés de la Cruz." *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Ed. Frederick de Armas. Lewisburg: Bucknell UP, 2010. 151-66.

Bokser, Julie A. "Reading and Writing Sor Juana's Arch: Rhetorics of Belonging, Criollo Identity, and Feminist Histories". *Rethoric Society Quarterly*. Chicago: DePaul U. Vol. 42. Issue 2 (2012): 144-163.

Bouvier, Virginia. "La construcción de poder en el *Neptuno alegórico* y *Ejercicios de la Encarnación*." Lorenzano 43-54.

Bouzy, Christian. "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos." *Criticón* 58 (1993): 35-45.

Bustamante, Jesús. "La biblioteca como microcosmos de papel." *El compás y el príncipe*. Valencia: Generalitat, 2000. 144-53.

Brading, David. A. *The First America. The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Bradley, Nelson. "Sor Juana's *Neptuno alegórico*: An Inquiry into Baroque Strategies of Hegemonic Redemption and Dissolution." *Crosscurrents: Transatlantic Approaches to Early Modern Spanish and Spanish-American Theater*. Eds. Mindy Badía y Bonnie Gasior. Lewisburg: Bucknell UP, 2006. 104-23.

Bosse Mónica, Barbara Potthast y André Stoll. "La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, ". *Teatro del Siglo de Oro*. 51. I (1999): IX-XXXI.

Carneiro, Sarissa. "La clemencia del príncipe: su representación alegórica en emblemas y empresas de España y América Colonial." *Revista Chilena de Literatura* 85 (2013): 75-100.

Chang Rodríguez, Raquel. Ed. *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Covarrubias Horozco, Sebastián. *Emblemas morales*. Madrid: 1610. Web 1 March. 2016: <https://archive.org/stream/emblemasmoralesd00covar#page/552/mode/2up>

Cuadriello, Jaime. "Los jeroglíficos de Nueva España." *Juegos de ingenio y agudeza. Lapintura emblemática de la Nueva España*. Ed. Jaime Cuadriello. México: Museo Nacional de Arte, 1994. 91-101.

Cull, John y Antonio Bernat Vistarini. "Guerra y Paz en la emblemática de los jesuitas", en Sagrario López Poza (ed.) *Estudios sobre literatura emblemática española*. La Corruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 200. 9-31.

Daly, Peter M. *The Emblem in Early Modern Europe: Contributions to the Theory of the Emblem*. Montreal: McGill UP, 2014.

Derrida, Jacques. "The Outside is the Inside". *Of Grammatology*. Trans. Gayatari Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016. 47-70.

*Diccionario De Autoridades*. Real Academia Española. 1979.

*Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: ERA, 1998.

- - -. "El *Tesoro de la lengua castellana o española*: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición." *Criticón* 54 (1992): 127-44.

Emery, Gilles. *The Trinitarian Theology of Saint Thomas Aquinas*. Francesca Aran Murphy (Trans). Oxford: Oxford University Press, 2007.

Galán F., Carmen. *Obelisco para el ocaso de un príncipe*. Judith Navarro Salazar, Magdalena Okhuysen Casal (Eds). Zacatecas: U de Zacatecas, Texere Editores, 2011.

García Bazán, Francisco. "Plotino y la fenomenología de la belleza". *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 22 (2005): 7-28.

Géal, François. *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'or*. Paris: Honoré Champion, 1999.

Girolami, Cheney. Liana de. *Giorgio Vasari's Prefaces. Arte & Theory*. Ed, Trans. Liana de Girolami. New York: Peter Lang, 2012.

Glantz, Margo. *La desnudez como naufragio*. Madrid: Iberoamericana, 2005. 7-44.

González, Juliana. "Sor Juana y la docta ignorancia." *Sor Juana y su mundo. Memoria del Congreso Internacional*. Ed. Carmen Beatriz López Portillo. México: U del Claustro de Sor Juana y FCE, 1998. 39-51.

Gracián, Baltazar. *Obras completas*. Ed. Alonso Santos. Madrid: Catedra, 2011.

Grossi, Verónica. *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007.

Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Trad. Inca Garcilaso de la Vega. Madrid: Victoriano Suárez, 1949.

Horozco, Juan. *Empresas morales*. Segovia, 1589. Web. 1 March 2016:

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-70804>

Katz, Steven T. "Mystical Speech and Mystical Meaning." *Mysticism and Language*. Ed. Steven T. Katz. Oxford: Oxford UP, 1992. 3-41.

Kennet, Frances. "Sor Juana and the Guadalupe" en: *Feminist theology*. 3 (2003): 307-324.

Kirk, Pamela. "Points of Departure". *Sor Juana Inés de la Cruz. Religion, Art and Feminism*. Ed. Pamela Kirk. New York: Continuum, 1999. 15-36.

Lavrin, Asunción. "Unlike sor Juana? The Model Nun in the Religious Literature of Colonial Mexico". en: *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Stephanie Merrim (ed.). Detroit: Wayne State UP, 1991. 61-85

Lewandowska, Julia. "Sor Juana Inés de la Cruz y la crítica literaria feminista: controversias y contribuciones" en: *Itinerario* 15 (2012): 43-65.

López Portillo, Carmen Beatriz, Ed. *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*. México: U del Claustro de Sor Juana, 1998.

López-Portillo, Carmen Beatriz y Sandra Lorenzano. Presentación. Lorenzano 7-9.

Lorenzano, Sandra. Ed. *Aproximaciones a sor Juana*. México: FCE, 2005.

López Poza, Sagrario. "La erudición de sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*." *La Perinola* 7 (2003): 241-70.

Luciani, Frederick. *Literary Self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Presses, 2010.

Maning, John. *Emblem*. London: Reaktion Books, 2002.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2011.

Mayers, Kathryn M. "Introduction". *Visions of Empire in Colonial Spanish American Ekphrasis*. Ed. Aníbal González. Lewisburg: Bucknell UP, 2012. 9-19.

Merrim, Stephanie. Ed. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State UP, 1991.

---. "The Spectacular City, Mexico, and Colonial Hispanic Literary Culture." *Austin: U of Texas P*, 2010. 182-9.

---. "Toward a Feminist Reading of Sor Juana Inés de la Cruz: Past, Present and Future Directions in Sor Juana Criticism." Merrim 11-37.

Mínguez Cornelles, Víctor. "Reyes españoles y súbditos americanos. La fiesta barroca como mecanismo de cohesión." *Los reyes distantes: imágenes del poder de México virreinal*. Castelló : Servei de Publicacions. Castelló de la Plana: U de Jaume I, 1995. 22-9.

Mitchell, W. J. Thomas. *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: U of Chicago P, 2005.

Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.

Ortiz, Lorenzo. *Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral, y en lo político*. Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1677. 20 Junio, 2016:

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_ulGuCfh-TOsC](https://archive.org/details/bub_gb_ulGuCfh-TOsC)

Pascual Buxó, José. "Francisco Cervantes de Salazar y sor Juana Inés de la Cruz: el arte emblemático en la Nueva España." *Tres siglos. Memoria del primer coloquio "Letras de la Nueva España."* Ed. José Quiñones Melgoza. México: UNAM, 2000. 47-66.

- - -. *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura Barroca de la poesía.* Madrid: Renacimiento, 2006.

- - -. "Sor Juana egipciana: aspectos neoplatónicos de El Sueño." *Mester*, Vol 18, 2 (1989): 2-17. <http://escholarship.org/uc/item/3kf2f9m5>

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.* México: FCE, 2010.

Pérez Romero, Antonio. *St. Teresa and the New Spirituality. Subversion and Liberation in the Writings of St. Teresa of Avila.* Amsterdam: Rodopi, 1996.

Perry, Mary Elizabeth. *Gender and Disorder in Early Modern Seville.* Princeton: Princeton UP, 1990.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II.* Madrid: Encuentro, 1999.

Plotino, *Enéadas III-IV.* Ed. y Trad. Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1985.

Praz, Mario. *Studies in Seventeenth Century Imagery.* London: Warburg Institute, 1964.

Ramos Soza, Rafael. "La fiesta barroca en Ciudad de México y Lima". en: *Historia* 30 (1997): 263-286.

Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning.* Fort Worth: Texas Christian UP, 1976.

Riffaterre, Michael. *Fictional Truth.* Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.

Rodríguez de la Flor, Fernando. *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680).* Madrid: Cátedra, 2002.

- - -. *Mundo simbólico. Poética, política y teírgia en el Barroco hispano.* Madrid: Akal,

2012.

Rubial García, Antonio. "La crónica religiosa: historia sagrada y conciencia criolla." *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Ed. Raquel Chang Rodríguez. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. 325-28.

- - -. "Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias". *Estudios de historia novohispana* 5 (2014): 3-44

Rubio Mañé, Ignacio. *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*. México: Ediciones Selectas, 1955.

Russell, Daniel. *The Emblem and Device in France*. Lexington: French Forum, 1985.

Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas. Idea de un príncipe cristiano*.

Madrid:1789. Web. 1 March. 2016: <https://archive.org/details/ideadeunprincipe42saav>

Sabat de Rivers, Georgina. "El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político." *University of Dayton Review* 16.2 (1983): 63-73.

- - -. Introducción. *Inundación castálida* de Sor Juana Inés de la Cruz. Ed. Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Castalia, 1982. 63-70.

- - - . "Mujeres nobles del entorno de sor Juana". Cervantes Biblioteca Virtual Web. 2005.

- - - . "Sor Juana Inés de la Cruz." Chang Rodríguez 619-71.

Salceda, Alberto. "Introducción". *Obras Completas de sor Juana* (tomo IV), 1957. VII-XLVIII.

Schons, Dorothy. "Some obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz." Merrim 38-60.

Scott, Joan W. "Gender as a useful Category of Historical Analysis".

En: *American Historical Review* 91. 5 (1986): 1053-75.

Seznec, Jean. *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Trans. Barbara F. Sessions. New York: Pantheon, 1953. 257-78.

Shewey, Janice Ann. "Hacia el dinamismo, la creatividad y la feminización de la divinidad: Los villancicos asuncionistas de sor Juana Inés de la Cruz" (MA Thesis). Victoria: University of Victoria, 2010.

Soto Caba, Victoria. *La Fiesta en el mundo hispánico*. Madrid: U de Castilla, 2004.

Tesauro, Emanuele. *Cannocchiale Aristotelico* (1741).

de:<https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa>

Thomas, George Anthony. "The Poet of Empire: Imperial Ceremony and *Imitatio Horati*." *The Politics and Poetics of Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. George Anthony Thomas. Burlington: Ashgate, 2012. 37-56.

Trabulse, Elías. "El hermetismo de Sor Juana Inés de la Cruz". *El círculo roto*. México: Fondo de Cultura Económica.

- - -. "El universo científico de Sor Juana Inés de la Cruz." *Colonial Latin American Review* 4.2 (1995): 41-50.

- - -. *Ciencia y religión en el Siglo XVII*. México: Colegio de México. 1974.

Viroli, Maurizio. *De la política a la razón de Estado. La adquisición y transformación del lenguaje político (1250-1600)*. Trad. Sandra Chaparro. Madrid: Akal, 1992.

Zavala, Iris M. "Los hombres feministas y la crítica literaria" en: *Tropelías* N°2. (1991): 219-227.

- - -. "Representing the Colonial Subject". *Re/Discovering Colonial Writing.*" *Hispanic Issues* 4 (1989): 321-348.

## Anexo

Imagen 1: Estructura del Neptuno alegórico de sor Juana Inés de la Cruz, por Georgina Sabat de Rivers. En: *Cervantes virtual*.

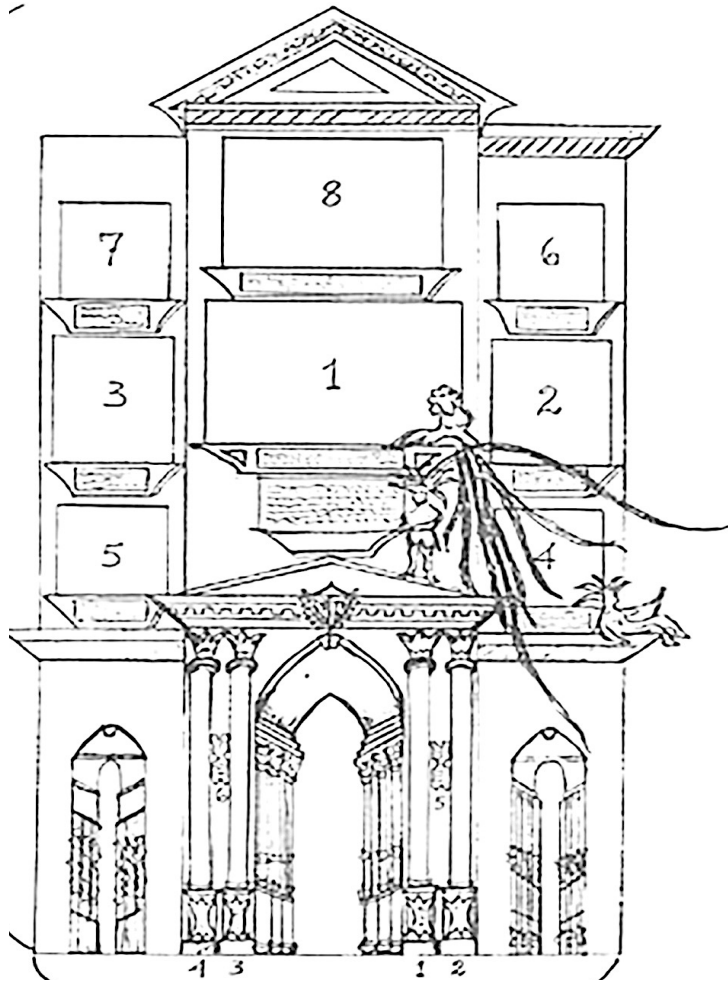


Imagen 2: Manuscrito del *Neptuno alegórico*. Extraído de: *Cervantes Virtual*.

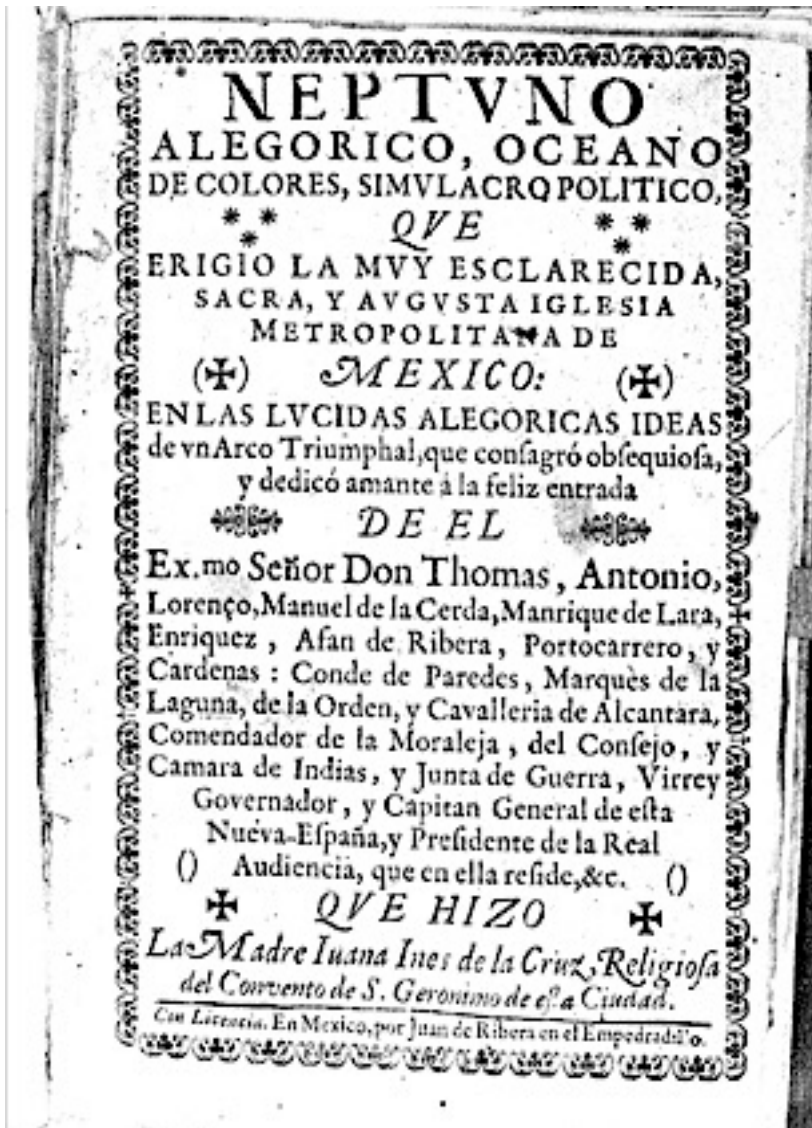


Imagen 3: Sebastián de Covarrubias Horozco. Cent 3, Emblema 62. *Emblemas Morales*. Madrid: Luis Sánchez (Ed.), 1610.



Imagen 4: Isis, "Madre diosa". En: *Anastasio Kircher*. Madrid: Siruela, 1990. p. 218.



Imagen 5: *Emblematum Liber*. "D'el Silencio". Ottava Rima. Alciato, 1548.



Imagen 6: *Neptuno y Anfitrite*. Grabado extraído del libro de Vincenzo Cartari: *Le imagini de i dei de gli antichi*. Venecia, 1571



Imagen 7: *Triumph of Neptune standing on a chariot pulled by two sea horses.* Mid-third century AD. Musée archéologique de Sousse.



Imagen 8: Sebastiano Ricci. *Neptuno y Anfítrite* (1691.1694). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Óleo sobre canvas.

