



Rector general
Dr. Enrique Fernández Fassnacht

Secretaría general
Mtra. Iris Edith Santacruz Fabila



Dr. Javier Velázquez Moctezuma
Rector

Dr. Óscar Jorge Comas Rodríguez
Secretario

Dr. José Octavio Nateras Domínguez
Director División de Ciencias Sociales y Humanidades

Dra. Norma Zubirán Escoto
Jefa del Departamento de Filosofía

Consejo editorial
Biblioteca de Signos

Alejandra Capistrán-Garza/Norma Angélica Castillo Palma
Max Fernández de Castro/Serafín González García
Margarete Lee Zoreda/Alma Mejía González/Héctor Muñoz Cruz
José Rivera Castro/Carmen Trueba Atienza/Norma Zubirán Escoto

PLUMAS, PINCELES, ACORDES.
Estudios de literatura y cultura
española e hispanoamericana
(siglos XVI al XVIII)

vol. 2

Serafín González Alma Mejía
María José Rodilla Lillian von der Walde

(COORDINADORES)



Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

Departamento de Filosofía

Primera edición: 2011

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
Av. San Rafael Atlixco 186, Col. Vicentina,
Iztapalapa, 09340, México D.F.
Tel.; 5804-4600 ext. 2786
pubf@xanum.uam.mx

Derechos reservados conforme a la ley.
ISBN obra completa: 978-607-477-563-1
ISBN vol. 2: 978-607-477-625-6

Este libro ha sido dictaminado, de manera anónima, por dos especialistas en el tema
externos a la UAM-Iztapalapa.

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

LA CADENA EMBLEMÁTICA DEL *PRIMERO SUEÑO*:
NUEVOS HALLAZGOS E INTERPRETACIONES

ROCÍO OLIVARES

UNO DE LOS LEGADOS MÁS fecundos del formalismo ruso a la crítica literaria contemporánea ha sido la de señalar la raigambre histórica del signo lingüístico, cuya realidad material contiene y sostiene una gama de significados que puede ir del más recto y elemental a los más metafóricos y refractados, cuya reverberación ha de probarse siempre en ese texto material firmemente enlazado a un momento cultural, a sus diversos modos y expresiones, así como a una familia textual que lo origina y lo explica a través de una red de contactos directos e indirectos, familia de la que es a la vez —en los mejores casos desde la literatura de la premodernidad— una audaz innovación en busca de un camino hacia lo otro diverso de la tradición. Las artes hermanas en ese momento cultural nos llevan también a vincular un texto con otras obras no precisamente literarias, incluso híbridas, siendo precisamente la época barroca donde el intenso cultivo de este diálogo fecundo conformó el lenguaje que hoy llamamos alegórico y que la distingue específicamente como la gran era de las artes simbólicas. Además debemos detenernos aunque sea un poco en la diversidad de connotaciones que a su vez la palabra “alegoría” ha tenido, ya no digamos a lo largo de la historia, sino precisamente en esa época barroca en que Sor Juana Inés de la Cruz compuso su *Primero sueño*, poema verdaderamente incomprensible a cabalidad si no atendemos a su com-

posición multívoca y a su riqueza de significados. La multiplicación y diversificación de los repertorios que se ofrecían al escritor y al artista del Barroco fungió como una paleta de pintor cada vez más amplia, donde los clichés del pasado medieval y renacentista quedaron superados por el albedrío compositivo de la individualidad creadora que se vio, por primera vez en la historia, enriquecida de una vasta “colección de colecciones” tópicas, cuyas pinceladas y trazos ponían en el centro del hecho artístico la conciencia y la voluntad personales del artista. Es por esta razón que, de entrada, debemos renunciar a los cotos cerrados respecto a la interpretación de los textos barrocos, añadiéndose esta imposibilidad de estancamiento en la investigación sobre el contexto de una obra barroca a las razones por las que ciertos textos barrocos, sean escritos o pintados, se vuelven obras para todos los tiempos. Poco favor haríamos, por cierto, a magníficos poetas barrocos si consideramos clausurada la posibilidad de una nueva interpretación de su obra. Y toda nueva interpretación, a diferencia de lo que muchos románticos, impresionistas e incluso críticos recientes practican, ha de fundarse en la realidad textual y contextual a la que dicha obra pertenece y no sólo en los intereses propios del crítico. Podemos afirmar, como corolario de esta introducción, que hasta la crítica que atiende más al texto que al propio crítico que la realiza, es siempre perfectible y renovable en medida que el ejercicio crítico va adquiriendo paulatinamente un mayor conocimiento del ámbito cultural que corresponde a ese puñado de letras que es el texto literario.¹

1 He venido elaborando una propuesta metodológica desde 2002 en el IV Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli, “Emisión, función y recepción de la literatura emblemática”, en Zamora, Michoacán, publicada en *Espéculo*, de la Universidad Complutense de Madrid, en 2004 (“El enigma emblemático...”). Poco después, de una manera más elaborada, la he presentado en el Segundo Congreso Internacional de Retórica en México, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2003, y publicado a su vez en la revista *Espéculo* de la Universidad Complutense (“Retórica y emblemática...”). Últimamente puede leerse en una versión más acabada en el libro *Conceptos y objetos de la retórica ayer y hoy* (“Aspectos retóricos...”). A diferencia de las aproximaciones usuales de la crítica contemporánea sobre Sor Juana, propongo la combinación del enfoque de la retórica de Baltasar Gracián con el método de lectura isotópica de François Rastier, procurando que este último actualice las propiedades hermenéuticas contenidas en el primero. Para ello me baso en la noción de “careo” entre dos textos diversos en la retórica de Gracián. En la última versión de mi propuesta,

Antes de entrar de lleno al *Primero sueño*, para ejemplificar lo anterior me valdré de otro ejemplo de Sor Juana: el famoso soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo...”. No hace mucho, en 1999, Frederick Luciani publicó el ensayo “Emblems, Optics, and Sor Juana’s Verse...” en un libro colectivo editado por Georgina Sabat de Rivers. En él aso-

además de retomar el mecanismo que Gracián llama “acolucia” (183, n. 831) para interpretar el *Primero sueño*, subrayo los pormenores instrumentales de la agudeza según Gracián: “en el discurso LI, *De la composición de la agudeza en común*, [Gracián] ha tocado el tema de la correspondencia de una agudeza con otra, que dobla la virtud de la variedad ‘ya por las muchas combinaciones de las agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de uniones’ (171). A estas uniones las llama *delicadeza*. Para lograrla: “No basta la unión del texto para que hagan compuestos asuntos; es menester que digan alguna correlación entre sí y se encadenen en alguna circunstancia o predicado universal a todos ellos” (188). Más adelante dice de la palabra del Evangelio en los discursos: “De ordinario se va cortando a los principios del discurso y al fin se ata” (Gracián 189), manteniendo al auditorio en suspenso y “aguardando en que ha de venir a parar”. Como erudición noticiosa, afirma de este arte de la citación: “Hácese, pues, el careo [entre los dos términos], búscase alguna correlación o consonancia entre las circunstancias o adyacentes de entrambos términos, como son causas, efectos, propiedades, contingencias y todos los demás adherentes, y en descubriéndola, sirve de fundamento y de razón para la aplicación de aquel término con el sujeto” (Gracián 221-222, citado en “Aspectos retóricos...” 173-174). Aunque no lo diga Gracián, esto que él llama “careo” —cotejo de propiedades y circunstancias entre uno y otro asunto—, que debe someterse a una rigurosa “acolucia” u orden lógico y armónico entre las diversas partes del discurso poético (ver comentarios respecto a esta categoría retórico-musical en “El enigma embleático...”), ha de ser traducido a las figuras y tropos necesarios para ello. Hasta aquí queda claro cómo Gracián aconseja codificar un texto dentro de otro. Sin embargo, faltaría precisar el instrumental decodificador, para lo cual el actual método isotópico de Rastier resulta idóneo, como lo expresé ya en 2002. Por eso distingo dos sentidos del término *alegoría*: el simple —la sustitución de un concepto abstracto por un objeto concreto— y la compleja, que equiparo a la antigua *anagogía*: “el término *anagogía* se ha ido asimilando a una segunda acepción más compleja de *alegoría*. En un sentido ulterior, la *alegoría* compleja, al no partir directamente del referente, sino del lenguaje, nos lleva al plano metalingüístico. La similitud con la *anagogía* consiste en su reelaboración semántica; su diferencia, que no necesariamente debe referirse siempre a asuntos divinos, aunque era un presupuesto hacerlo. Sobre la *anagogía*, Helena Beristáin (52-53) recoge la opinión de Rastier (1981) de que es la conjunción de isotopías en lo poético y en lo místico: ‘... sugiere una isotopía jerárquicamente superior en la que otras isotopías se confunden.’ El concepto de *isotopía* nos viene a ayudar para describir el proceso a través del cual se accede a otro sentido más allá del inmediato. Usaré, pues, el término *alegoría* como síntesis de metáforas y conceptos isotópicos” (“El enigma embleático...”).

cia al soneto de Sor Juana una de las *Emblemas moralizadas* (así, en femenino) de Hernando de Soto: *Vera castitas* (véase imagen 1).

Ahí Marcela, mujer de Lacón, ausente, pinta "una sombra vasta" de su marido para "tenerle presente". Pretendida como una Penélope, ella, sin embargo, no cedió a ninguno "detenida" en la sombra, convirtiéndose en paradigma de la fidelidad ante "la bestialidad de la carne", "el vicio de la fornicación" y el "adulterio", según el emblema de Soto (Luciani 166-168). El hallazgo parecía remarcable en su momento y Luciani verdaderamente aportó algo más a la interpretación cabal de este soneto de Sor Juana, pero Luciani prestó casi toda su atención a la imagen y pasó por alto el contenido verbal del emblema. ¿Qué resta? ¿Quedarnos con esa relación y pasar a otra cosa, sin más? Pese a la inercia que invita a ello, encontramos que tanto el soneto como el emblema están en deuda con una fábula de Plinio el Viejo (Rosenblum 279, n. 2) sobre la invención de la pintura.² En ella, la doncella corintia Dibutades —así llamada por el nombre de su padre— no quiere dejar ir a su amante a la guerra, y valiéndose de una tiza dibuja su sombra en un muro para retenerlo de ese modo.

Esta fábula de "la invención de la pintura" (véase imagen 2) recibió particular atención en el siglo xvii, de donde se originaron múltiples representaciones en ése, y sobre todo los dos siglos siguientes, de donde tenemos que el soneto de Sor Juana está más próximo a la fábula matriz que al propio emblema de Hernando de Soto. La red de relaciones cambia palpablemente y vemos cómo el soneto no procede de un derivado más lejano aun del modelo —en el que Dibutades aparece como Marcela, una nueva y casta Penélope o Lucrecia, como dice el texto del emblema de Soto— sino de la fábula misma, donde la pasión de una amante retiene con un trazo febril la sombra del amado. Iconográficamente, la crítica ha ubicado como el primer grabado con este tema uno de Charles Le Brun en el libro de Charles Perrault sobre la pintura, de 1668 (véase imagen 3). Más tarde, en 1676, François

2 "De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum aput ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, adfirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii aput Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operiosior inventa erat, duratque talis etiam nunc..." (Plinio, *Historia naturalis* xxxv, n. 151).

Chauveaux hizo su propio grabado basado en el de Le Brun (Muecke 297-298).³

Verbalmente, por su parte, Francisco Pacheco había recontado el episodio de Dibutades en su *Tratado de la pintura*, publicado en 1649. Es así como, en el ámbito hispánico, Esteban Murillo pintó la fábula en 1666, en la escena conocida como "El cuadro de las sombras" (Busuiocanu) (véase imagen 4).

Precisamente a esto me refiero cuando digo que no valen cotos cerrados en lo que a interpretaciones simbólicas se refiere. Siempre y cuando nos basemos firmemente en el texto y su contexto, la aproximación al sentido original es siem-

pre perfectible y su recuperación puede hacerse más acabada y veraz en beneficio de la obra misma y sus lectores. A veces hay que recordar el dicho de ser más amigo de la verdad que de Platón.

En el caso del *Primero sueño*, el análisis que entregué en 1994 a Alberto Blecua para su revisión y que publiqué en 1995 ha sido reiterado a veces por otros críticos sin examinar por sí mismos ni atender a ciertos escrúpulos que yo ya apuntaba al comentar los ajustes de ciertos emblemas a partes de la obra de Sor Juana, es decir, los desajustes de algunos de ellos. Tal es el caso, por ejemplo, de la empresa del Faro de Francisco Núñez de Cepeda, correspondiente a su libro *Idea del buen pastor en empresas sacras*, donde el Faro representa, precisamente, al pastor de almas. La elevación y la luz del faro sirven a Sor Juana para metaforizar al *spiritus phantasticus*, pero la temática de la fantasía no forma parte en absoluto del emblema de Núñez de Cepeda, y la mención reticente que hice en ese

MORALIZADAS 112

Vera castitas.
La castidad verdadera.



*Estando Laocoon ausente,
Marcela su muger casta,
Del piud vna sombra vasta,
Para tenerle presente.
Era de mil perseguida,
Procurando enternescerla,
Mas no pudieron vencerla
De la sombra detenida.*

Final.

Imagen 1. *Vera castitas*, Hernando de Soto, 1599.

³ El título de libro de Charles Perrault es *La peinture*. Libro y grabado se encuentran en la Bibliothèque Nationale de France, Paris.

entonces ha sido repetida mecánicamente (Oviedo 264).⁴ Poco después encuentro que el tema de la contemplación desde una atalaya fue uno de los predilectos en los Siglos de Oro, sobre todo desde la difusión de las obras de Erasmo (Vivalda), que propugnan por esta contemplación del alma desde lo alto. El mismo San Agustín, en sus *Confesiones*, había encarado la contemplación de la obra divina desde la cima de una montaña, pasaje que por cierto inspiró a Petrarca en una situación semejante, descrita en una de sus epístolas. La base óptica y contemplativa del símbolo —y no pastoral— sirve a su vez como foco de la línea perspectiva catóptica, algo que también indiqué en ese entonces. Mas como punto de encuentro desde el plano inferior, el Faro es igualmente vértice de una pirámide virtual.⁵ Si el alma del *Primero sueño* se ve de pronto remontada a la cima de su monte o pirámide intelectual, debemos preguntarnos algo que no ha ocupado mucho a la crítica sorjuanista: ¿es esa pirámide de la mente un paralelo del Faro de la imaginación? ¿A dónde, exactamente, se ve remontada el alma que sueña: a su intelecto agente o al *spiritus phantasticus*? Si atendemos a la filosofía escolástica, que en este problema específico se basa en Galeno más que en Aristóteles (Serés 65-66),⁶ la sede del alma se encuentra en el cerebro; ahí la cogitativa ocupa el lugar medio central, siendo la base que se une al intelecto agente. La ubicación

4 La repetición de esta referencia mía, como de muchas otras, incurre así en esa reflexión en abismo que va degradando cada vez más la interpretación inicial.

5 La búsqueda de la verdad divina también emparenta a esta figura del Faro en el *Primero sueño* con los emblemas de Hermann Hugo, como sería el del alma que persigue la luz divina, objeto de su deseo, entre las tinieblas (emblema 1), o aquel del alma que toma a Cristo bajo la figura del Faro como paradigma (emblema 17), siendo ésta una de muchas de las ocasiones en que la emblemática jesuita tiene una impronta en Sor Juana. Habría que mencionar, además, el pasaje del *Primero sueño* en que el alma naufraga —ojo, nunca cae, sólo naufraga: el intelecto está tocado por la Gracia, no puede caer—. En *Pia desideria*, el naufragio del alma es resuelto por la mano salvadora del Amor Divino (emblema 11); en el *Primero sueño*, es una “cuerda refleja” o “reportado aviso” que sirve de “carena” al alma y la reconstituye. El emblema aparece también en las *Symbolicae quaestiones*, de Achille Bocchi con esta connotación —“Fortuna forti sublevanda industria”— (emblema 51). Bocchi fue, al parecer, uno de esos emblemistas italianos que eran tan frecuentados por Sor Juana y Sigüenza y Góngora. Protegido del papa, fue ampliamente difundido en la Europa del siglo xvii.

6 Guillermo Serés cita el *Canon medicinae* de Avicena, lib. 1, fen 1, doc. vi, cap. 5, así como a diversos estudiosos contemporáneos del problema.

de la fantasía es muy cercana, tal como lo precisa, por ejemplo, Juan Luis Vives en su *Tratado del alma* (42), quien pone la imaginativa al frente del cerebro y la fantasía en el centro.⁷ Como lo describe Dante Alighieri, la imaginación, comprendiendo tanto imaginativa como fantasía, se comunican por el nervio óptico (600), es decir, muy cerca de la facultad intelectual.⁸ La cercanía de ambos puntos es relevante, puesto que el alma tiene un sueño de elevación que la acerca al lugar de ascenso del camino místico, iluminado por la Gracia, pero como sueño que es, su vuelo es refractado por el espejo del Faro. Como espejo y foco de luz, el Faro no sólo es la fantasía productora de imágenes, sino también refracción de otra luz, la del intelecto mismo, por lo que las imágenes proyectadas a lo largo del poema —que evidentemente acarrear un sentido no errático, como en los sueños comunes, sino intencional— tienen un origen más noble todavía, que es la Gracia divina. Todo esto incide en el tipo de sueño que Sor Juana trata: un sueño enigmático a través de la puerta córnea de los sueños verdaderos (“Los tópicos...” 180-181).

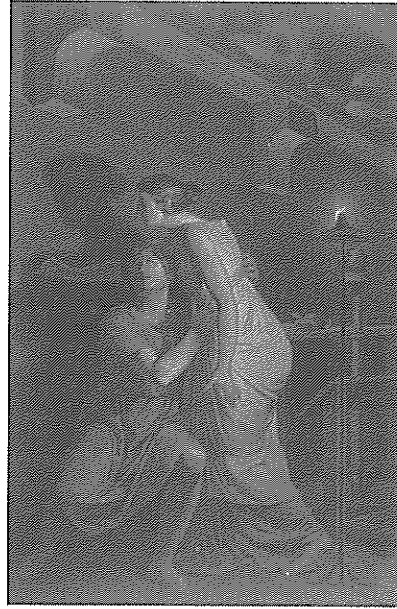


Imagen 2. *La invención de la pintura*, J. B. Suvée, 1791.

7 “Otorgó la Naturaleza a estas facultades diversos instrumentos, a modo de laboratorios distintos, en las partes del cerebro: en la región anterior de éste se afirma que está el origen y asiento de los sentidos y que en este mismo sitio se forma la imaginación; en el centro se hallan la fantasía y la facultad estimativa; la memoria en el occipucio”.

8 “Y aquí hay que saber que, aunque en un momento dado pueden presentarse muchas cosas a la vista, en realidad sólo se ve aquella que viene en línea recta al extremo de la pupila, y sólo ésta se graba en la imaginación. Y esto sucede porque el nervio por el cual corre el espíritu visual está dirigido a aquella parte... y muchas veces, al enderezar esta línea, dispara el arco de aquel a quien toda arma es ligera. Por eso la expresión *que los vio tal dama* significa que sus ojos y los míos se miraron” (*El convite* 2, x).

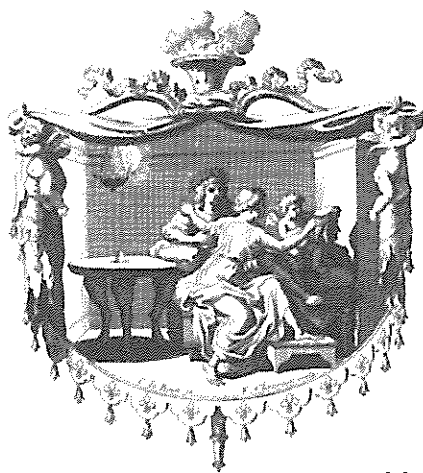


Imagen 3. Versión de F. Chauveaux del grabado de Charles le Brun en *La peinture*, de Charles Perrault, 1668.

Más aún, si nos acercamos a la producción pictórica del Renacimiento italiano, hallaremos mucha tela de dónde cortar a este respecto. Pongamos el caso de la *Alegoría de los sueños* pintada por Juan Bautista Naldini en el estudio de Francesco de Medici, de 1571 a 1574 (véase imagen 5). Harvey Hamburgh publicó en 1996 un excelente análisis de esta pintura que preside la entrada a la alcoba de Francesco I.

En esta escena alusiva a las imágenes fantasmagóricas que emanan tanto de la puerta de marfil como de la córnea, representadas según la descripción de Vincenzo Cartari, quien refiere a Homero y a Virgilio (Hamburgh 686, n. 16).⁹ Naldini sugiere también en la profunda oscuridad al fondo del cuarto “La caverna del dios del sueño” descrita por Ovidio, otro pasaje aludido en el mismo lugar por Cartari, tan consultado por Sor Juana. Ovidio dice que a ella nunca llegaba el mínimo rayo de luz: “ser puede noche en la mitad del día”, dice Sor Juana en sus versos 101 y 102 (337) sobre el recinto donde duerme el pueblo de los animales (“Los tópicos...” 186).¹⁰ Ahí merodean, en la pintura de Naldini, los hijos de Hipnos, quizá Oneiros, Morfeo, Icelos o Fantaso. Una lechuza acompaña al personaje de la Noche, al estilo de la obra escultórica de Miguel Ángel para la Tumba de los Médici (Hamburgh 690). En primer plano, como al final del *Primero sueño*, el Día despierta mientras la Noche retrocede; en tanto, la Aurora, en la

⁹ Hamburgh refiere a *Imagine degli dei d'Antichi*, páginas 330-334 de la edición de Venecia, 1571.

¹⁰ “El ‘consilio’, ‘consejo’ o ‘silencio’ sapiente al que Sor Juana alude también en el *Neptuno alegórico* y figurado en *El sueño* como Harpócrates o la Noche, encarna también en las bestias que pueblan las depresiones hoscas de los montes donde nunca es de día: oscuridad dentro de la oscuridad o antro del sueño, donde la consigna es el sueño vigilante”.

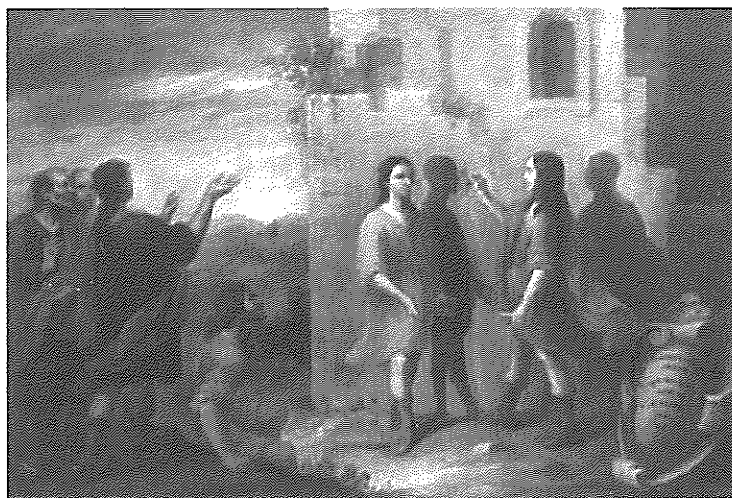


Imagen 4. *El cuadro de las sombras*, Murillo, 1666.

posición central, sostiene una estructura ovalada que asemeja un espejo. No obstante, como observa Hamburg, ese objeto no refleja nada, sino que a través suyo se ven los objetos que se encuentran detrás: se trata de una lente. ¡Hermoso hallazgo!, siendo que la crítica hasta entonces lo había identificado como un espejo, del que se sabe bien que es revelador “de las realidades más profundas de los sueños” y su “símbolo perfecto”, según nos recuerda el propio Hamburg. La presencia de la lente remite a los sueños vistos por la puerta córnea, que es transparente, y son los sueños verdaderos. No es casual que el *Primero sueño* hable primeramente del espejo de Faro y, al final, de la linterna mágica. Hamburg nos remite a Pedro de Abano, filósofo del siglo XIV de la Escuela de Padua, quien disertó sobre el *somnium coeleste* afirmando que las inteligencias celestiales lo imprimen en la mente del durmiente por las mañanas, “porque es cuando la mente está en calma y no ocupada por los humores o consumos del cuerpo” (694). Entre las obras médicas de Abano está el perseguido y luego reivindicado libro de medicina *Conciliator controversiarum*, traducido y citado frecuentemente por Marsilio Ficino en su *De vita* (205, n. 50). La alusión a la ausencia de humores del cuerpo en los 22 versos del 830 al 852 en el poema de Sor Juana es harto clara: “y consiguientemente/ los que de él ascendiendo/

soporíferos, húmedos vapores/ el trono racional embarazaban/ (desde donde a los miembros derramaban/ dulce entorpecimiento),/ a los suaves ardores/ del calor consumidos,/ las cadenas del sueño desataban” (356, vv. 845-852 y 357, vv. 868-869). Y en los versos 868-869, sólo dieciséis versos después, comienza la mención de “las fantasmas” de la “linterna mágica”. El espejo del Faro se ha tornado ahora en una lente evidenciando el sueño del poema como un sueño verdadero y una revelación enigmática. La linterna fantasmática del poema es, por tanto, en sí misma, *alegoría de la alegoría*, en tanto que, primero, suplanta lo real,

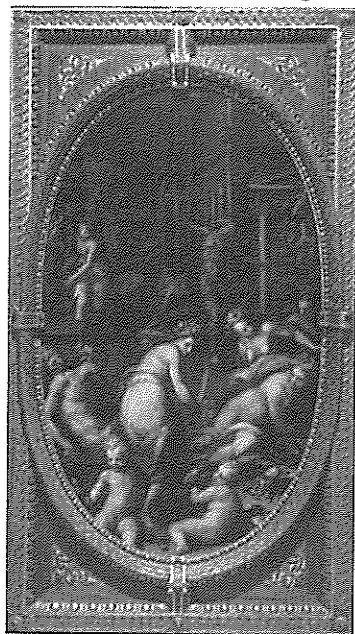


Imagen 5. *Alegoría de los sueños*, Estudio Francesco de Medici, G. B. Naldini, 1571-1574.

y segundo, vuelve pletórico de sentido lo que supuestamente carece de él; es decir, la disolución de “las fantasmas” irreales que dan paso a lo invisible real mientras la aurora anuncia el día. La ilustración de tal linterna por Athanasius Kircher (véase imagen 6) fue una confirmación de estas preocupaciones que ya estaban en la cultura teológica y científica del Renacimiento. Tampoco hay que recurrir de inmediato a Kircher para encontrar en la cultura italiana de principios del siglo XVII a un Francesco Maurolico, cuya obra fue absorbida por la óptica practicada en España décadas antes de conocerse la obra de Kircher. En su libro sobre las luces y las sombras, por ejemplo, Maurolico ilustra geoméricamente la convergencia de una pirámide de luz y otra de sombra (véase imagen 7).¹¹

Evidentemente Kircher, junto con Sor Juana, es una incidencia más del tema óptico en la cultura del Barroco, pero no la fuente principal de la imagen en el *Primero sueño* y mucho menos la única.

11 Comento la probable influencia de Maurolico sobre Sor Juana en un artículo que publicará el Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO), de la Universidad de Navarra: Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz (19-24).

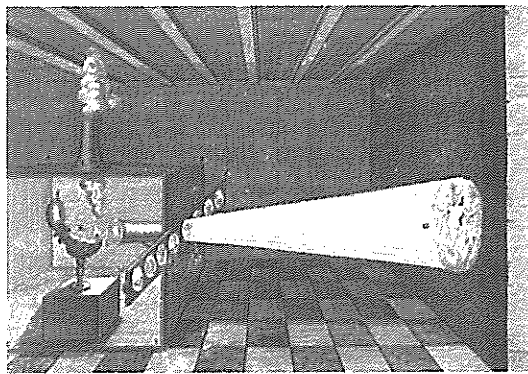


Imagen 6. Linterna mágica en A. Kircher, *Ars magna...*, 1646.

Otra razón que descalifica la hoy tan difundida ilustración no emblemática de la linterna que hace Kircher es que ésta es incorrecta, pues pone la placa con imágenes del lado equivocado del objetivo, convirtiéndola en un simple proyector de sombras chinescas y no en una auténtica linterna, algo

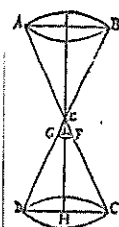
que sólo los curiosos de la óptica aprecian. Así nos percatamos de que las remisiones actuales a esta imagen, tan seguras y excluyentes, son más una asociación fácil de la crítica que una referencia a Kircher por parte de Sor Juana.¹²

Es notable también que la pasión por los aparatos ópticos en el siglo xvii incline al erudito italiano Emmanuel Tesauro, modelo y paralelo de nuestro Baltasar Gracián, a poner como frontispicio simbólico de su *Catalejo aristotélico* o *Anteojos de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa locución, que sirve a toda arte oratoria, lapidaria, y symbolica* las personificaciones de la poesía y la pintura, acompañadas de Aristóteles, mientras la poesía sostiene con las manos un catalejo con el que mira al sol. De acuerdo con la crítica contemporánea Mercedes Blanco (24-25), las manchas solares visibles a través del aparato significan que hasta el sol tiene defectos, pero que descubrirlos impulsa a la intuición a contemplar la belleza perfecta e invisible más allá de ellos. En el emblema

12 Juan Eusebio Nieremberg, por ejemplo, ya describe detalladamente la linterna mágica, años antes que Kircher entre 1645 y 1646, fecha de edición del *Ars Magna Lucis et Umbrae*, como una curiosidad entre sus compañeros de orden (Libro 2, 370), siendo la primera edición de *Curiosa y oculta filosofía. Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones*, de 1643, donde se reúnen la *Curiosa filosofía* (Madrid, 1630) y la *Oculta filosofía* (Madrid, 1634). Entre las menciones de Nieremberg y Kircher median por lo menos quince años. Hay que tener muy en cuenta, contrario a la *vox populi*, que Kircher no fue el inventor de la linterna mágica, sino Christiaan Huygens.

THEOREMA XXII.

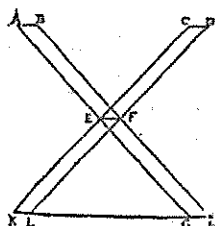
*Lucidram per foramen in planum, quodlibet radiatum fore e conice periguntur. Hinc enim, ut in praefata sit exte adram inter-
sillium. Quod ut distinctius patet, quaedam
de seipsum addidimus.*



Pro lucido enim circuli sunt figurat
sopra bases A B, etque C D, duo cono similes,
veritatem sunt eisdem, quo fit E F
quod sitque recta axis, una recta; quo
fit ut quaevisque recta ab ipsius A B, base
fit circumferentia ad E, verticem apertur,
eodem vertice producta ad ipsius D C, base
fit peripheriam perueniat; idcirco vna erit
ipsa A C, et quod ita demonstratur, cum
enim cono ponantur similes e eundem axis, et
diametri inter se proportionales & anguli
inclinationum, quo efficiuntur axes, aequales
in cono scilicet, ut explicatur definitione
22, vnde cum itaque erit vt E I, ad E H, ita
A B, ad D C, & vna autem A B ad D C, ita de-
mitia I A, ad dimidii C H, erit quoque vt quod
E I, ad E H, ita I A, ad H C, & vice versa vt E I, ad I A, ita E H, ad H C, cum ergo
triangula E I A, E H C, aequales habeant angulos
E I A, E H C, & circa eos latera proportionalia, angulorum erunt
quae angulus e A, angulo H E C, equalis erit; itaque anguli I E A, E H C, erunt
aequales erunt anguli H E C, H E A, sed anguli I E A, E H C, & H E C, H E A, duobus
rectis duobus rectis aequales, erunt quoque H E C, H E A, duobus rec-

THEOREMA XIX.

Quae lucida illustrat res, eisdem praeiis umbrae.



Si enim duo lucida
A B, & C D, rem E F, illa-
stret; protractis radiis
A E G, & B F H, & C E K,
D F L, ad planum K H:
Iam ipsum E F, spatium à
lucido A B, illustratum,
proicit vmbrae G H,
illustratum vero à lucido
C D, vmbrae faciet K L.
Quare ab utroque irra-
diatum duplicem porri-
get vmbrae. Cum enim
spatium G H, à lucido
C D, spatium vero K L, à
lucido A B, tantum illu-
strat, at reliqua plani K H, spatia ab utroque illuminentur; & minus
illustrantur ipsa G H, & K L, quam reliqua spatia. Videbuntur ergo
G H, & K L, spatia tanquam vmbrae à reliquis differre. Et cum G H,
spatium sit ipsius A B, luminis ipsam vero K L, sit ipsius C D, luminis
shentia; & possit vtrumque ipsorum K L, & G H, spatiorum vmbrae
vocari.

Imagen 7. *Theoremata de lumine et umbra*, Maurolico, 1603.

subyace la idea de trascendencia característica de la alegoría y coincide con la idea de la revelación a través de una lente que encontramos en la *Alegoría de los Sueños* de Naldini.

Los casos anteriores son muy ilustrativos de cómo los símbolos emblemáticos están vinculados a un simbolismo compartido por diversas artes y géneros, y no circunscritos sólo a los libros de emblemas. Una obra muy ilustrativa de esto es el libro de Julián Gállego sobre la pintura española del Barroco. Es muy probable que una labor de constante indagación, como debe ser sobre estos temas con repertorios tan vastos, nos lleve a descubrir algún emblema donde un texto escrito acompañe a la imagen simbólica de una lente en una situación determinada. De hecho, existen emblemas no exentos de una simbolización de la alegoría con espejos que refractan los rayos luminosos y emblemas que ilustran diversos tipos de lentes, desde los quevedos (Borja emblema 46 y Covarrubias I, emblema 18) hasta las lupas de todos tamaños (Goodman-Soellner). El siguiente paso sería establecer la conexión con el universo literario de Sor Juana, las coordenadas históricas y culturales y la concordancia en texto al igual que en imagen, teniendo presente que Sor Juana no sólo gozó de la emblemática peninsular, sino de la italiana, la flamenca, la jesuita y las de otras órdenes religiosas, como podemos

constatar en los diversos inventarios de libros que llegaron a la Nueva España.¹³

Ello prueba una vez más que los confines de la crítica están sujetos a una constante revisión. Lo mismo sucede al percatarnos de que algunos de los valientes que se deciden a explorar este terreno —lo que ha sido facilitado ya por los proyectos de digitalización integral de libros de emblemas por parte de universidades europeas y norteamericanas— suelen incurrir en considerar sólo la *res picta* del emblema, dejando de lado la *res significans*, aunque a veces esté en su propio idioma. Y aun cuando no se incurra en lo anterior, se añade al instrumental necesario al investigador, además de las bases elementales que todos recibimos en la carrera, la paciencia de vérselas, a veces, con textos en latín, así como un buen diccionario y el apoyo de los latinistas, la mayoría de los cuales, en nuestro medio, suelen despreciar bastante la literatura en neolatín. Pero si no arrostramos todas estas dificultades, el trabajo filológico se viene abajo y nos quedamos con meras impresiones sostenidas precariamente en sólo un aspecto de un género compuesto como es el emblema. Otra particularidad de esta fascinante diversión de la emblemática a pesar de sus bemoles y aristas es la abundancia —e importancia para

13 Basta con ver, sin necesidad de ser exhaustivos que en el inventario publicado por Irving Leonard (1953) se encuentran los siguientes títulos de emblemática: *Emblemas*, de Andrea Alciato; *Hieroglyphica*, de Pierio Valeriano; *Mitologías*, de Natal Conti; *Hieroglyphica*, de Horapolo; *Empresas*, de Camillo Camilli; *Empresas*, de Girolamo Ruscelli; *Emblemas*, de Adrianus Junius; *El sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna; *Historias*, de Paolo Giovio, al igual que los *Emblemas morales*, de Juan Horozco, además de *Apotegmas* o *Adagios* de Erasmo, que fueron emblemáticos. En los inventarios que recoge Francisco Fernández del Castillo (1914) se encuentran, entre otros, los *Triunfos*, de Petrarca; los *Emblemas*, de Alciato, así como los *Adagios*, de Erasmo. Las obras de Valeriano y Alciato igualmente aparecen en el legado de Francisco Cervantes de Salazar (Millares Carlo). En el siglo XVII, Melchor Pérez de Soto (1947) contaba en su biblioteca con los siguientes: *Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto; la *Filosofía secreta*, de Juan Pérez de Moya; *Los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Victoria; *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias, *Empresas espirituales y morales*, de Juan de Villalba, la *Idea de un príncipe político cristiano*, de Diego de Saavedra y Fajardo; por añadidura, teníamos en la Nueva España representantes de la emblemática flamenca con los *Emblemata de Sambuco* y los llamados *Emblemata de Belden* (Sinne- en Minnebeelden, de Jacob Cats, 1627, sobre el que hay que subrayar que estaba en lengua holandesa), así como los *Emblemata amatoria*, entre otros varios.

la literatura— de los emblemas desnudos, es decir, carentes de imagen. Ellos pueblan las obras de los mitógrafos, por ejemplo Valeriano, Conti y Cartari, tan caros a Sor Juana. También sucede con la emblemática animal o vegetal o con los símbolos de textos filosóficos clásicos o los símbolos teológicos. Las imágenes suelen salir sobrando porque o son reconocidas en el imaginario cultural o son de naturaleza muy abstracta, y resulta trivial señalar tal o cual emblema cuando incluso puede darse el caso de que las coincidencias filológicas sean mucho más afines a un emblema desnudo en el texto de algún autor de la época que examine símbolos, que a un emblema completo entre las páginas de un emblemista. Otro error común del neófito es reputar como emblema cualquier ilustración en un libro antiguo, lo que simplemente es no reconocer la naturaleza del género, y con esto me refiero, por dar sólo un ejemplo, a las ilustraciones no simbólicas que Vesalius (Sawday 38-3) dibuja del interior del cuerpo humano (véase imagen 8) referidas

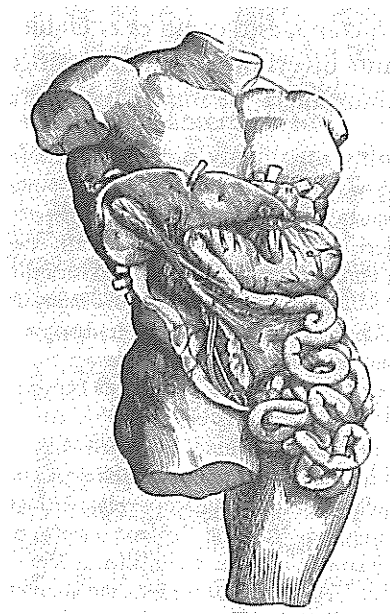


Imagen 8. *De humani corporis fabrica*, Andreas Vesalius, 1543.

alguna vez inadecuadamente a las descripciones metafóricas y simbólicas que Sor Juana hace de su funcionamiento.

De pronto cualquier grabado es un “emblema” y así se le llama sin rigor alguno con tal de tener al público entretenido con una imagen centenaria.

Pero una vez conjurados estos fantasmas —ahora sí freudianos— y teniendo en cuenta que nuestra materia de trabajo es eminentemente simbólica, preferentemente relativa al emblema triplex, pero también a los emblemas llamados desnudos y a los símbolos reproducidos o descritos en la pintura, la literatura y otras disciplinas de la época, podemos realizar con pasión y atención las operaciones ne-

cesarias para establecer las alusiones emblemáticas de un texto literario. Es aquí donde el instrumental fino entra en juego, esto es, las variantes teóricas de las que disponían los autores barrocos sobre los modos de interpretación que partieron de Filón de Alejandría. Sin tocar por el momento la retórica barroca de Tesauro y Gracián, sino a los precedentes, en el caso de Sor Juana pueden mencionarse por lo menos a San Agustín,¹⁴ a Santo Tomás,¹⁵ a Marciano Capella, a Alan de Lille,¹⁶ (Wright) a Dante (587-598 y 812-821)¹⁷ y a fray Luis de León, por no mencionar a los mitógrafos barrocos como Juan Pérez de Moya. Para conocer y manejar bien estos instrumentos hermenéuticos y elegir las sutiles coincidencias y diferencias entre ellos que Sor Juana pudo haber tenido en mente en sus codificaciones poéticas es necesario aproximarnos tanto a las variantes hermenéuticas como a los textos poéticos y observar su aplicación más plausible.

Para empezar, podríamos observar cómo Santo Tomás considera una amplia gama de formas literales de transmisión del texto basado en la propuesta de San Agustín: la histórica, la etiológica y la analógica, estimando por otra parte a la anagógica como la más alta espiritualmente.

También vemos cómo de los tres sentidos del texto de los que habla San Agustín acordes a su tipología de la visión, el sentido literal y el figurativo-literal corresponden respectivamente a la visión corpórea —en la que intervienen los sentidos y la fantasía— y a la espiritual —que resulta de la fantasía racional—, siendo este último bastante claro en el *Primero sueño*. Igualmente vemos cómo Santo Tomás empareja el sentido moral del texto con el figurativo-literal de San Agustín en *De la Doctrina Cristiana*; y que Dante retoma casi igual el esquema tomístico agregando que el sentido literal es el de “fábulas de los poetas” y, por tanto, no está exento de la práctica metafórica que funciona como disfraz; además, vemos que todos ellos coinciden en la invisibilidad a la que se torna el texto visible por lo que se refiere al sentido anagógico, también llamado espiritual o intelectual en cuanto que trasciende a la

14 *De la doctrina cristiana* II, 11, 15; II, 16, 23; III, 5, 9, *Del Génesis a la letra*, XII, 9 (20), 10 (21), 11 (22), 27 (54-55), *De la utilidad de creer*, 3, 5-8.

15 *Suma teológica*, I, 1, 10.

16 *Anticlaudianus* y *Planctu Naturae*.

17 *El convite*, II, 1, y *Cartas*, XIII.

imaginación porque hace a la obra transparente, mientras que la alegoría sólo es percibida en lo material o visible. Fray Luis de León, por su parte, atribuye una *función* moral al sentido literal desde el punto de vista temático, aunque el *sentido* moral propiamente lo ubique entre los sentidos espirituales; con ello amplía las tesituras del sentido literal. Esto nos da una idea de la multiplicidad de capas que el intérprete tie-

CUADRO I: INTEGUMENTOS DE SAN AGUSTÍN A SANTO TOMÁS

SAN AGUSTÍN, FORMAS DE TRANSMISIÓN DEL TEXTO (<i>De utilitate cōcedendi</i> , III y <i>Epistola</i> 48) citado por Santo Tomás (<i>Summa</i> 1, 10)	SANTO TOMÁS (<i>Summa</i> 1, 10)	SANTO TOMÁS, SENTIDOS ESPIRITUALES EN LA TRANSMISIÓN DE UN TEXTO (<i>Summa</i> 1, 10)
HISTÓRICA- relación simple	Sentido literal	
ETIOLÓGICA (FILOLÓGICA)- causa asignada		
ANALÓGICA- no contradicción entre distintos lugares de las <i>Escrituras</i>		
ALEGÓRICA- parte de las tres anteriores		ALEGÓRICO- correspondencia entre Antiguo y Nuevos Testamentos
		MORAL- lo hecho o significado en Cristo: tipos o modelos
		ANAGÓGICO- la Gloria Eterna

ne que ir develando hasta llegar al sentido anagógico al que apunta el *Primer sueño*.

En fin, para terminar por ahora, es preciso subrayar lo que ya debe ser obvio, es decir, no dejar que nos desvíe el sentido actual del término "alegoría". Northrop Frye (Buning) y otros han caracterizado varios prejuicios al respecto, entre los cuales está el considerar la alegoría como "un doble discurso entre lo concreto y lo abstracto", lo que él

CUADRO II: INTEGUMENTOS DE SAN AGUSTÍN A DANTE

SAN AGUSTÍN SENTIDOS DEL TEXTO <i>De Doctrina Cristiana</i>	SAN AGUSTÍN TIPOS DE VISIÓN <i>De Genesi ad Litteram</i>	SANTO TOMÁS SENTIDOS DEL TEXTO <i>Summa 1, 10</i>	DANTE SENTIDOS DEL TEXTO <i>Convivio 1, 1</i>
LITERAL	CORPÓREA (sentidos y FANTASÍA)	LITERAL (Histórico)	LITERAL — "el que no avanza más allá de la letra de las palabras convencionales, como sucede en las FÁBULAS de los poetas" (METÁFORA)
FIGURATIVO- LITERAL	ESPIRITUAL (FANTASÍA racional)	ALEGÓRICO MORAL (tropológico)	ALEGÓRICO — "la verdad debajo del manto de la fábula" MORAL — "el que los intérpretes deben atentamente descubrir en los textos, para utilidad suya y la de sus descendientes"
ESPIRITUAL	INTELLECTUAL (TRASCIENDE LA IMAGINACIÓN)	ANALÓGICO	ANAGÓGICO — "LO SIGNIFICADO TRATA DE LAS COSAS SUBLIMES DE LA GLORIA ETERNA"

atribuye a la alegoría *naïve* o *frígida*, que es la que yo llamo *simple* (“El enigma emblemático...”), o que la alegoría debe ser entendida en un solo concepto cuando en realidad implica toda una escala de explicitud. Paul de Man (Buning), por su parte, atendiendo al uso que los románticos Goethe y Coleridge dieron al término, señala que ellos favorecieron al símbolo sobre la alegoría porque aquél trasciende lo temporal y la alegoría está sujeta a la finitud humana. Ésta es exactamente la diferencia que los clásicos establecían entre la anagogía y la alegoría. ¿Acaso le eran ajenas a Sor Juana estas cuestiones? ¿De qué manera codificó sus imágenes simbólicas? ¿No es su preocupación por el silencio teologal una adscripción tácita sobre todo a la hermenéutica agustiniana de la retórica del silencio, de cara a lo eterno a través del símbolo? Sirva este breve espacio para reflexionar sobre dichas cuestiones y para comenzar a releer nuestros textos barrocos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. *Obras completas de Dante Alighieri, con la “Divina Comedia” en texto bilingüe*. Trad. Nicolás González Ruiz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2ª ed. México: Porrúa, 1988.
- Blanco, Mercedes. “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza.” *Criticón* 43, no. 88 (1988): 13-36.
- Bocchi, Achille. *Symbolicae quaestiones*. Bononiae: Societas Typographiae Bononiensis, 1555 y 1574.
- Borja, Juan de. *Empresas morales*. Praga: Iorge Nigrin, 1581; Bruselas: Frai. Jisco Foppens, 1680.
- Buning, Marius. “Modernity and Medievalism in T. F. Powys’s Mature Fiction.” *Mittelalter-Rezeption* 5 (1996): 153-164. Otra edición en: <<http://www.powys-lannion.net/Powys/medievalism.htm>>.
- Busuioceanu, Alexandru. “A Re-Discovered Painting by Murillo: *El Cuadro de las Sombras*.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 76, no. 443 (February, 1940): 55-59.
- Capella, Marciano. *De nuptiis philologiae [et] septem artibus liberalibus*. Lugduni: 1539.
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.

- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, I. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Fernández del Castillo, Francisco. *Libros y libreros del siglo XVI*. México: Archivo General de la Nación, 1914.
- Ficino, Marsilio. *Tres libros sobre la vida (Luigi Cornaro, De la vida sobria)*. Trad. Marciano Villanueva Salas. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Aguilar, 1972.
- Goodman-Soellner, Elise. "Nicolas Lancret's *Le miroir ardent*: An Emblematic Image of Love." *Simiolus: Neatherlands Quarterly for the History of Art* 13, no. 3-4 (1983): 18-24.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, II. Clásicos Castalia 12. Ed., intro. y notas Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969.
- Granada, fray Luis de. *Los seis libros de la retórica eclesiástica o de la manera de predicar. Obras, Prol. y vida del autor por José Joaquín de Mora*. Biblioteca de Autores Españoles XI. Vol. 3. Madrid: Atlas, 1945.
- Hamburgh, Harvey. "Naldini's *Allegory of Dreams* in Francesco I's *Studiolo*." *Sixteenth Century Journal* 27, no. 3 (1996): 679-704.
- Hugo, Hermann. *Pia desideria*. Antverpiae: Henrici Aertssenii, 1624.
- León, fray Luis de. "Los sentidos de la Sagrada Escritura." *La Ciudad de Dios: Revista Agustiniiana* 170 (1957): 258-334.
- Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Luciani, Frederick. "Emblems, Optics and Sor Juana's Verse: 'Eye' and Thou." "Esta de nuestra América pupila." *Estudios de poesía colonial*. Ed. Georgina Sabat de Rivers. Houston: Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1999. 157-171.
- Maurolico, Francesco. *Theoremata de lumine et umbra*. Lugduni: Bartholomaeum Vincentium, 1613.
- Millares Carlo, Agustín. *Cuatro estudios biobibliograficos mexicanos: Francisco Cervantes de Salazar, Fray Agustín Dávila Padilla, Juan José de Eguiara y Eguren, José Mariano Beristain de Souza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Muecke, Frances. "Taught by Love. The Origin of Painting Again." *The Art Bulletin* 81, no. 2 (June, 1999): 297-302.
- Nieremberg, Juan Eusebio. *Oculca filosofia*. Madrid: Imprenta Real, a costa de Iuan Antonio Bonet. 1686.

- Olivares Zorrilla, Rocío. "Aspectos retóricos de la alusión emblemática en los textos literarios: ejemplos novohispanos." *Conceptos y objetos de la retórica ayer y hoy. Homenaje a Paola Vianello de Córdoba* Ed. Gerardo Ramírez Vidal. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2008. 165-179.
- _____. "Retórica y emblemática en *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32 (marzo a junio 2006). Otra edición en: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29168>>.
- _____. "El enigma emblemático de *El sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 28 (noviembre de 2004 a febrero de 2005). Otra edición en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260529432369503010035/p0000001.htm#I_o_>.
- _____. "Los tópicos del sueño y del microcosmos." *Sor Juana y las vicisitudes de la crítica*. Ed. José Pascual Buxó. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1998.
- Oviedo Pérez de Tudela, Rocío. "El reflejo y la imagen: presencias y emblemáticas en el *Primer sueño*." *Perspectivas trasatlánticas en los estudios coloniales hispanoamericanos*. Ed. Raúl Marrero Fente. Madrid: Verbum, 2004. 245-280.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophia secreta*. Madrid: Francisco Sánchez, 1585.
- Pérez de Soto, Melchor. *Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII*. México: Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1947.
- Rastier, François. "Le développement du concept d'isotopie." *Documents de Recherche* 3, no. 29 (1981): 3-35.
- Rosenblum, Robert. "A Problem in the Iconography of Romantic Classicism." *The Art Bulletin* 39, no. 4 (December, 1957): 279-290.
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1996.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid: Herederos de Juan de Ñiquez de Lequerica, 1599.
- Tesauro, Emanuel. *Cannocchiale aristotelico, esto es, Anteojo de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa locución, que sirve a toda arte oratoria, lapidaria, y simbolica, examinada con los principios del divino Aristóteles*. Madrid: Antonio Marín, 1741.

Vivalda, Nicolás Martín. *Refiguraciones del valor de la experiencia en el siglo XVII español: apuntes desde la modernidad de una episteme alternativa*. Tesis doctoral. Pittsburg: University of Pittsburg, 2006. <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-12062006-122059/unrestricted/vivalda_etd-Pitt2006.pdf>.

Vives, Juan Luis. *Tratado del alma*. Trad. José Ontañón. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.

Wright, Thomas. *Satirical Poets of the Twelfth Century*. London: Rolls Series, 1872.