

SOR JUANA, HARPÓCRATES Y EL SILENCIO

Jorge Alcázar

Universidad Nacional Autónoma de México

Varios estudiosos de Sor Juana Inés de la Cruz han reparado en la trascendencia que la literatura emblemática y las figuras simbólicas tienen en su obra, en especial en *El sueño*. Así José Pascual Buxó, en el capítulo final de *Las figuraciones del sentido*, planteó la posibilidad de leer alegóricamente este intrincado poema, recurriendo a las *empresas* de Saavedra Fajardo y ofreciéndonos una plausible interpretación moral de las aves nocturnas que cruzan los primeros versos de la obra (1984, 235-67). Por su parte Octavio Paz dedica numerosas páginas de su copiosa biografía crítica a recalcar la red de “reflejos, ecos y correspondencias” de un cosmos visto como jeroglífico, que sirve como telón de fondo a varios de los textos de nuestra poetisa. Entre otras muchas cosas, Paz sugiere, en su libro *Las trampas de la fe*, que “Sor Juana estaba fascinada por la figura de Harpócrates” (1983, 217). ¿Qué afinidad pudo haber encontrado la Décima Musa con este personaje mitológico que representaba al silencio? Comencemos por buscar una primera respuesta en los rasgos de su genealogía.

Harpócrates es una deidad egipcia tardía. Aparece asociada con Horus, y representa al sol que acaba de nacer. Algunas veces se le puede ver como un infante, al cual su madre Isis alimenta. (Fig. 1) Hay críticos que ven en esta imagen, la madre protectora al cuidado de su hijo, una prefiguración del motivo de la *madonna* con el niño. En otras lo encontramos en amuletos, gemas y monedas. Por ejemplo, en una gema gnóstica se le ve sentado sobre una flor de loto, en su postura característica con un dedo cerca de la boca en señal de silencio. (Fig. 2) En una variante de ella, se ve a Harpócrates flanqueado por las letras alpha y omega, las cuales significaban para los griegos el inicio y el fin de la creación—la semilla y su manifestación—y, durante el periodo helenístico, pasaron asociarse con el Eón, la eternidad personificada como ente mitológico (Fideler 1993, 272). (Fig. 3)

Este ademán formaba parte de las religiones de misterio y revelación de los primeros siglos de nuestra era. Doctrinas y religiones como el pitagorismo, el misticismo alejandrino, el gnosticismo o el mitraísmo exigían de sus adeptos un voto de silencio. Y este es el punto de partida del estudio de Edgar Wind sobre los misterios paganos en el Renacimiento. Wind—siguiendo a Festugière—distingue entre el misterio como ritual iniciático y el misterio como fenómeno literario. De esta manera, los humanistas renacentistas—ya sea un Pico o un Ficino—parecen más preocupados por la adaptación filosófica que el misterio implica que por el culto original (Wind 1968, 1-7). Hagamos un ejercicio de imaginación y preguntémosnos cómo pudieron haber reaccionado cuando alguno de ellos leyó en el tratado XIII—del entonces mal fechado *Corpus hermeticum*—que Hermes Trismegisto advierte a Tat: “Oh, hijo mío, la sabiduría ideal está en el silencio, y la semilla es el verdadero bien” (Louis Menard 1979, 129); cuando podían engarzar esta

advertencia con algo que aparece al final de las *Enéadas* de Plotino: “lo que es divino es inefable, se prohíbe hablar de ello al que no ha tenido la dicha de verlo” (1980, 381).

La sensación de misterio rodeo a los libros de emblemas desde la publicación en 1505 de los *Hieroglyphica* de Horapolo, obra que cumplió dos funciones: por un lado, reafirmó la creencia de que el lenguaje del Egipto milenario estaba compuesto de símbolos sagrados (opinión que repetirá Sor Juana, siguiendo el ejemplo de Valeriano y Kircher); y, por el otro, alimentó la imaginación de pintores y artistas con un acervo de símbolos codificados. Fue un antecedente importante para el primer libro de emblemas, propiamente dicho, el *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato. Éste estableció su formato tradicional integrado por una sentencia breve o mote (Sor Juana la llamará rótulo como veremos al final), también conocida como ánima o letra; un grabado ilustrativo, llamado figura, cuerpo o cifra; y unos versos explicativos. Su propósito fundamental fue, como indica Sez nec, simbolizar un vicio o una virtud, o dar cuerpo a una verdad moral (1972, 101). Cabe añadir, como dato curioso que la primera edición de esta obra—con pie de imprenta mexicano, fechado en 1577—fue una de tan sólo 41 páginas en cuarto, que contenía únicamente el texto latino, para uso escolar en los cursos de retórica y prosodia, impartidos por los jesuitas (Campa 1990, 33).

El emblema XI del libro de Alciato, titulado *Silentium*, nos presenta a un hombre mayor sentado en su estudio, ante una mesa con un libro abierto, con el dedo índice sobre la boca. (Fig. 4) La versión castellana del “Pinciano”, de 1549, dice a la letra:

El necio no diffier' si esta callando
De aquel en quien está toda cordura.
La lengua y voz descubren en hablando
(Como señal del pecho) su locura.
Luego encubrirse su boca cerrando
Al necio cosa es cierta y muy segura,
Tomando la figura de aquel sabio
Que a callar muestra con el dedo al labio.

Las rimas de Bernardino Daza destruyen el efecto epigramático de Alciato, calcado de la *Antología Planudia* y tan celebrado en su momento, pero aun con el sacrificio de la fidelidad, nos pueden dejar la sensación de cómo se les leía entonces.

Notemos que la corta edad de Harpócrates ha quedado atrás. Esto no implica necesariamente una distorsión de la figura original. Cesare Ripa, en su *Iconología* de 1493, nos presenta varias formas de simbolizar al silencio, una como jovencito (*Giovanetto*) o como hombre viejo. Del primero dice los siguiente: “Se pinta joven porque es en éstos principalmente en los que el silencio da signo de modestia y actitud virtuosa, siguiéndose con ello la costumbre de los Antiguos que representaban a Arpócrates como un joven con alas y con el rostro negro, pues el silencio, como dicen los Poetas, es amigo de la noche” (1987, 2: 315). Este es el Harpócrates que va a servir de modelo de discreción y cautela para futuras *empresas* de principes y gobernantes, como es el caso del grabado número 29 de los *Emblemas* horacianos de Otto Vaenius, según lo comenta Pilar Pedraza (1988). (Fig. 5) Por lo que toca al hombre mayor, Ripa lo presenta así:

Hombre viejo que pone sobre sus labios un dedo, pintándose además y cerca de él un Ganso con una piedra en el pico.

Como la edad senil suele ser silenciosa, confiándose por entonces más en el solo mérito que no en la fama adquirida por las palabras, se representa el silencio como una figura de dicha edad. (1987, 2: 315)

Y aquí Ripa retoma lo dicho por Alciato, al añadir que el silencio iguala a los ignorantes con los doctos, ya que como dice un sabio “el hombre se parece a las vasijas y pucheros, pues muchas veces no se sabe si están enteras o rotas hasta que se hacen sonar”.

En otro orden de cosas, se puede notar que varios de los motivos mencionados hasta ahora—el silencio, el afán por el estudio, el ambiente nocturno—nos remiten necesariamente a los atributos iconológicos con los que se caracteriza al espíritu melancólico. Sigámonos valiendo de Cesare Ripa, quien representa en el capítulo de las complexiones al humor melancólico en estos términos. (Fig. 6)

Hombre de tez oscura que con la mano izquierda sostiene un libro abierto, viéndosele enfrascado en su estudio. Lleva la boca ceñida por una venda, y sostiene en la diestra una bolsa cerrada. Sobre su cabeza se verá el Pájaro Solitario.

La venda que le cubre la boca simboliza el silencio que suele dominar a los melancólicos, siendo éstos fríos y secos por naturaleza. Pues al igual que la calidez produce locuacidad, al contrario el silencio viene provocado por la frigidez.

El libro abierto y la atención centrada en el estudio muestran como los melancólicos son muy dados a estudiar, haciendo muchos progresos en dicha actividad, mientras rehuyen el trato con sus semejantes. De ahí que diga Horacio en la última Epístola de su lib. II:

*Scriptorum chorus omnis amat nemus
Et fugit Urbes.*

(1987, 1:205)

[Todo el coro de los escritores ama el bosque y rehuye las ciudades.]

Los versos de Horacio resuenan en la oda a “La vida retirada” de Fray Luis de León. Pero con la imagen—incluyendo la bolsa cerrada de la mano derecha—estamos de lleno en el universo simbólico y nocturno de Alberto Durero y su famosa creación la *Melencolia I*. Y traigo a colación a Durero por el hecho de que varios estudiosos del *Primero sueño* han explorado una serie de similitudes entre el grabado de Durero, a la vez fascinante e inquietante, y el magno y filosófico—casi se antojaría decir epistemológico—poema de Sor Juana; entre ellos se cuentan Octavio Paz (1983, 505-507), Michael Schuessler (1995) y el que esto escribe (Alcázar, 1996).

Y como sería de esperarse, en *El sueño* no podría faltar la presencia—ya familiar para nosotros—de Harpócrates. En efecto, en la sección que Méndez Plancarte denomina “El sueño del cosmos” y Pascual Buxó “El sueño del mundo inferior”, lo encontramos, después de oír a la “capilla pavorosa” de emblemáticas aves nocturnas, entrelazadas con el “tardo compás” del flemático viento:

Este, pues, triste són intercadente
de la asombrada turba temerosa,
menos a la atención solicitaba
que al sueño persuadía;
antes sí, lentamente,
su obtusa consonancia espaciosa
al sosiego inducía
y al reposo sus miembros convidaba
—el silencio intimando a los vivientes,
uno y otro sellando labio oscuro
con indicante dedo,
Harpócrates, la noche, silencioso;
a cuyo, aunque no duro,
si bien imperioso
precepto, todos fueron obedientes—.

(vv. 65-79, Juana 1951, 337)

Con este verso de ritmo pausado, se pasa revista visual al “viento sosegado, el can dormido”, el mar placido,

y los dormidos, siempre mudos, peces,
en los lechos lamosos
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran dos veces,

(vv. 89-92)

Y de aquí podemos saltar a la razón de la fábrica del *Neptuno alegórico*, donde también se habla de un pez, pero en este caso hermanado con la figura de Pitágoras quien

por ser maestro del silencio, le figuraron en un pez, porque sólo él es mudo entre todos los animales, y así era proverbio antiguo *pisce taciturnior*, [más taciturno que un pez] a los que mucho callaban: y los egipcios según Pierio, lo pusieron por símbolo del silencio; (Juana 1957, 361)

Regresamos al punto donde iniciamos esta comunicación, pero a estas alturas de la historia ya han aparecido y cumplido su papel los compiladores y mitógrafos del siglo XVI, cuyas obras ejercieron un embeleso singular sobre la fantasía de la poetisa novohispana. Cada uno de ellos—Natal Conti, Cartario, Pierio Valeriano—ofrecía a su manera algo especial. Natal se presentaba con credenciales de filósofo y gustaba de traspasar la corteza que rodea a las fábulas, penetrando en el sentido oculto de los mitos; Cartario estaba más interesado en los rasgos iconográficos; Pierio Valeriano se adhería a la tradición de Horapolo y afirmaba la procedencia egipcia y el carácter jeroglífico de los emblemas. Los tres formaron parte de una nueva generación de comentaristas y de una moda que orientalizó a las deidades grecorromanas (Seznec 1972, 229-56). Toda esta “sapiencia antiquísima” fascinó a Sor Juana, quien podía encontrar en las páginas del

polígrafo jesuita—Athanasius Kircher, un personaje altamente estimado en el México colonial—una imagen un poco grotesca del niño Harpócrates, sentado sobre la consabida flor de loto. (Fig. 7)

De vuelta al *Neptuno alegórico*, encontramos que al referirse a Harpócrates, como “dios grande del silencio”, la autora lo hace recurriendo a la autoridad de un padre de la iglesia: San Agustín. Si revisamos *La ciudad de Dios* y el contexto de donde procede la cita (Libro XVIII, cap. 5), veremos que allí se asume su presencia de manera tácita al lado de Serapis e Isis:

Como en casi todos los templos donde adoraban a Isis y a Serapis había también una imagen que, puesto el dedo en la boca, parecía que advertía que se guardase silencio, piensa el mismo Varrón que esto significaba que callasen el haber sido hombre. (1979, 426)

De aquí parece que proviene el Emblema XXXVII del libro II de Juan de Horozco y Covarrubias, al que lo acompañan estos versos:

De la gente del Nilo venerados
la Isis y el Serapis han querido
estar con el silencio acompañados,
que muestra no se diga lo que han sido:
y tales son aquellos que olvidados
de sí con la fortuna que han tenido,
sin obligar a nadie con llaneza
pretenden que se olvide su baxeza.

(Pedraza 1988, 333)

En términos muy diferentes nos presenta Sor Juana a Isis en el *Neptuno alegórico*, donde—tomándose la libertad de “lo que no cabía en los límites naturales, se le diese toda la latitud de lo imaginado”—la poetisa funde, con el apoyo de todo tipo de citas provenientes de los mitógrafos arriba mencionados, a esa deidad egipcia con Minerva y la convierte en la madre espiritual del Marques de la Laguna. Este nuevo Neptuno, a quien están dedicados los arcos triunfales, se vuelve a su vez otra manifestación del silencio, por eso de que en sus dominios habitan los peces, mudos—como ya vimos—por partida doble. Octavio Paz ha encontrado en esta Isis otro más de los muchos dobles simbólicos de Sor Juana, como la copia del reflejo en un cristal—añadiríamos nosotros—del que se habla en esta fábrica alegórica. Y por encima de la extraña cadena transformadora Io-Isis-Minerva, llama aún más la atención del poeta la extravagante etimología que se nos ofrece de Isis=dos veces varón. Isis es la diosa paridora, la madre tierra (*Magna Mater*, dice Sor Juana), y la generadora de las letras. En palabras de Paz, “Juana Inés, a través de Isis, trasciende la ‘masculinidad’ inherente a la cultura y la ‘neutralidad’ que le imponen los hábitos en una suerte de feminidad ideal y en una maternidad universal simbólica” (1983, 232).

Otra inversión de género semejante podría descubrirse en uno de los autores bastante frecuentados por nuestra monja poeta. Me refiero a Ovidio, que en el libro

noveno de sus *Metamorfosis* nos cuenta la historia de otra mujer. Ifis—no Isis—como niña no esperada por su padre Ligdo, un plebeyo libre, mas no por eso menos estricto, tiene que vivir disfrazada como varón. A la edad debida se le busca pareja idónea: una joven rubia, Yante, en muchos sentidos semejante a ella. Como es de esperarse se enamoran, compartiendo un amor que semeja una herida. Cada una abriga expectativas distintas. Ifis teme el momento que se descubra su identidad sexual; Yante anhela la llegada de Himeneo, para que el mancebo que quiere se muestre como tal. Ifis ama sin esperanza de llegar a poseer el objeto de su pasión, imposibilidad que aún más la excita, y que contraviene los cursos naturales del deseo. Por fin se aproxima el día de la boda. La madre, en compañía de su hija, pide—como lo hizo en otra ocasión—la protección de Isis. Al salir del templo, la Ifis que camina a su lado no es la misma, se ha transformado en varón. Paz, al sondear la relación entre Sor Juana y la Condesa de Paredes, no deja de percibir demasiado parecido entre ambos casos, especialmente cuando alude al Romance 48, la respuesta al admirador peruano que trata de disuadir a la Madre Juana de convertirse en hombre (1983, 290-91).

Sin embargo, la parte que realmente nos concierne del episodio de Ovidio es la aparición de Isis en un sueño cuando tranquiliza a Teletusa, la madre temerosa de que se cumpla la amenaza del marido en caso de que dé a luz una niña.

Y ya apenas podía
 ser de ella llevado el vientre grave por su carga madura,
 cuando a medio espacio de la noche, bajo imagen de sueño,
 la Inaquia ante su lecho, acompañada de pompa de ritos,
 o se paró o lo pareció; estaban en su frente los cuernos
 lunares, con espigas rojeantes de nítido oro,
 y el decoro real; el ladrador Anubis con ella,
 y la santa Bubastis, y Apis, de colores variado,
 y el que oprime la voz, y con el dedo silencios persuade,
 y estaban los sistros, y Osiris, nunca bastante buscado,
 y la peregrina sierpe, plena de venenos somníferos.

(IX, vv. 684-694)

En un cuadro de conjunto semejante a los descritos por San Agustín, Valeriano o Covarrubias, de nuevo volvemos a encontrar a las deidades egipcias que se han tornado hartamente familiares en este recorrido, sin ser la menos conspicua la del silente y a veces innombrado Harpócrates.

Al pasar por el trago amargo que implicó la confrontación epistolar con Manuel Fernández de Santa Cruz, Sor Juana vuelve a valerse de la figura cifrada “que oprime la voz”. Retomemos algunos de los términos en que se presentó tal disputa. En primer lugar hay que tener presente que el obispo de Puebla, enmascarado con el pseudónimo de Sor Filotea de la Cruz, criticó la afición de la monja por las letras profanas afirmando con contundencia, para él evidente, que “Letras que engendran elación, no las quiere Dios en la mujer”. Asimismo el prelado reprobaba el tiempo empleado por ella “en estas ciencias curiosas”, con lo que bien pudiera aludir al hechizo que ejercía todo lo egipcio y gitano

sobre la poetisa; ya que aun cuando reconociera que en Egipto “empezaron las primeras letras del mundo, y se admiraron los jeroglíficos”, concluía con ortodoxia agustina:

Y con todo eso, el Espíritu Santo dice abiertamente que el pueblo de los egipcios es bárbaro: porque toda su sabiduría, cuando más, penetraba los movimientos de las estrellas y cielos, pero no servía para enfrentar los desórdenes de las pasiones; toda su ciencia tenía por empleo perfeccionar al hombre en la vida política, pero no ilustraba para conseguir la eterna. Y ciencia que no alumbraba para salvarse, Dios que todo lo sabe, la califica por necedad. (Juana 1957, 695)

La Respuesta a Sor Filotea se ha convertido en un documento histórico que puede ser interpretado desde múltiples ángulos y perspectivas: como autobiografía, como defensa profeminista, como credo estético. Su riqueza textual es innegable. En la parte final sólo quisiera tocar el aspecto agipciano que se relaciona con nuestro tema. En primer lugar tomemos nota de que Sor Juana al presentar su defensa razonada juega con las ambigüedades del silencio. Por un lado quisiera callar,

para huir la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada. (Juana 1957, 441)

Mejor descripción del carácter alegórico y emblemático de Harpócrates, incluyendo algún *mote* que lo acompañe, no podríamos hallar. Por otra parte, Sor Juana está conciente de la situación desventajosa en que se encuentra desde la publicación de la *Carta atenagórica*, misma que la ha colocado en una posición vulnerable, ya que en ella iba implícita una crítica al arzobispo Aguiar y Seijas (Paz 1983, 524). El ser un peón manipulable en el tablero de las contiendas del poder eclesiástico seguramente no le agradaba. Sea lo que fuere, hubiera preferido no haberla escrito, puesto que lo hizo “con más repugnancia que otra cosa”, movida sólo por la insistencia del prelado. Tal reparo encuentra su lugar en la epístola de manera altamente metafórica:

Y creo que si pudiera haber prevenido el dichoso destino a que nacía—pues, como a otro Moisés, la arrojé expósita a las aguas del Nilo del silencio, donde la halló y acarició una princesa como vos[Fernández de Santa Cruz]—; creo, vuelvo a decir, que si yo tal pensara, la ahogara antes entre las mismas manos en que nacía, de miedo de que pareciesen a la luz de vuestro saber los torpes borrones de mi ignorancia. (Juana 1957, 471)

Juego de reverencia y desaire, encubiertos en léxico aparentemente bíblico. Pero los términos escogidos por Sor Juana aluden—de manera velada—a ese egipcianismo que el

obispo de Puebla criticó antes en su acerba carta. Se nos vuelve a mostrar Harpócrates quien con indicante dedo—como hemos visto en varias composiciones emblemáticas—representa los arcanos que es menester callar. Sor Juana deja de escribir, pero sabe en el fondo de sí que el silencio trascendente por el que ha optado estará preñado de sentido para las generaciones de futuros lectores que se acerquen a sus "torpes borriones". Tiene plena conciencia—al igual que el jeroglífico silencioso con que concluye el *Oedipus aegyptiacus* de Kircher—que: *Hoc uno arcana recludo*. (Fig. 8)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcázar, Jorge. 1996. "La figura emblemática de la melancolía en *El sueño* de Sor Juana. *Poligrafías* 1, 123-150.
- Alciato. 1975. *Emblemas*. Madrid: Editora Nacional.
- Campa, Pedro F. 1990. *Emblemata Hispanica*. Durham: Duke University Press.
- Fideler, David. 1993. *Jesus Christ, Sun of God: Ancient Cosmology and Early Christian Symbolism*. Wheaton: Quest Books.
- Godwin, Jocelyn. 1986. *Athanasius Kircher*. Madrid: Swan.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. 1951. *Obras completas*. Vol. I. *Lírica personal*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: F. C. E.
- _____. 1957. *Obras completas*. Vol. IV. *Comedias, sainetes y prosa*. Ed. Alberto G. Salceda. México: F. C. E.
- Menard, Louis, ed. 1979. *Los libros de Hermes Trismegisto*. Barcelona: Visión.
- Ovidio. 1980. *Metamorfosis*. 2 vol. Trad. Ruben Bonifaz Nuño. México: UNAM.
- Pascual Buxó, José. 1984. *Las figuraciones del sentido*. México: F. C. E.
- Paz, Octavio. 1983. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3a. ed. México: F. C. E.
- Pedraza, Pilar. 1988. "El Silencio: algunas repercusiones de la emblemática renacentista en la cultura política del barroco", en *Actas del Simposio Filosofía y ciencia en el Renacimiento*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela
- Plotino. 1980. *Selección de las Enéadas*. México: Ateneo.
- Ripa, Cesare. 1987. *Iconología*. 2 vol. Madrid: Akal.
- Seznec, Jean. 1972. *The Survival of the Pagan Gods*. Princeton: Princeton University Press.
- Schuessler, Michael Karl. 1995. "La melancolía del entendimiento", en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura/UAEM.
- Wind, Edgar. 1968. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York: Norton.