

La reinención de la melancolía: “Primer sueño” de Sor Juana y *Melancholia I* de Durero

Robin Ann Rice Carlssohn
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

Resumen:

Hasta el siglo XV, la medicina natural consideraba la melancolía como una enfermedad lamentable que afectaba la moralidad y el ser físico del hombre. Bajo las influencias del pensamiento neoplatónico florentino, el melancólico surgió como prototipo del genio artístico moderno. Tanto Durero, que produjo su *Melancholia I* en 1514, como Sor Juana Inés de la Cruz, que redactó el “Primer sueño” por 1685, fueron fuertemente influenciados por el humanismo italiano. La hipótesis del trabajo es que el “Primer sueño” es una ecfrasis ideológica, posiblemente indirecta, de *Melancholia I* y que las dos obras son un parteaguas en la historia de la percepción de la melancolía. Bajo el influjo del pensamiento de Ficino, entre otros, la melancolía se convirtió en signo del genio y su deseo de desamarrarse del terreno físico para ascender a la contemplación divina.

Palabras clave: Durero, Sor Juana Inés de la Cruz, melancolía, Ficino, ecfrasis.

Abstract:

Until the fifteenth century, Natural Medicine considered that melancholy was a lamentable disease that morally and physically affected the person afflicted by it. Under the influence of Florentine Neo-platonic thought, the melancholic became the prototype for the modern artistic genius. Dürer, who produced Melancholia 1 in 1514 and Sor Juana Inés de la Cruz who penned “Primero sueño” around 1685 were heavily influenced by Italian Humanism. The article’s hypothesis is that “Primero sueño” is an ideological ecfrasis of Melancholia 1 and that the two works are a watershed for the perceptual change of melancholy. Under the influence of Ficino’s thought, amongst others, melancholy became a sign of genius and the desire to untie oneself from physical space and ascend to the divine contemplation.

Keywords: Dürer, Sor Juana Inés de la Cruz, Melancholy, Ficino, Ecfrasis.

Introducción

Desde la antigüedad, los pensadores han intentado precisar y dilucidar la naturaleza física y anímica del ser humano. Hace más de 2000 años, Hipócrates reelaboró e integró en su *Sobre la naturaleza del hombre* las especulaciones filosóficas de Alcmeón, Empédocles y Filistión, además, facilitó la integración de “una serie de categorías tetrádicas” (Klibansky, 2012: 30) que pretendió representar los elementos esenciales que relacionaban el microcosmos —el hombre— con el macrocosmos —el universo—. Después de un largo lapso, en el siglo XII, se revivió la caracterología humoral en la filosofía natural occidental pero aun así ésta seguía siendo una descripción fisionómica y no caracterológica. Una combinación del sistema hipocrático con las aportaciones de la caracterología humoral se vería cómo:

HUMOR	ESTACIÓN	CUALIDADES	CARACTEROLOGÍA HUMORAL	PLANETAS
Sangre	Primavera	Caliente y húmeda	Sanguíneo	Júpiter y Venus
Bilis amarilla	Verano	Caliente y seca	Colérico	Sol y Marte
Bilis negra	Otoño	Fría y seca	Melancólico	Saturno
Flema	Invierno	Fría y húmeda	Flemático	Luna

Desde el punto de vista de la medicina natural, antes del siglo XV, los humores eran materia prima anímica y destino, es decir, podrían determinar la composición psicológica e incluso moral de los sujetos. En el quattrocento, se empezó a resignificar las características del melancólico: por un lado, Nicolás de Cusa denominó sus vicios “pestilentes” y a él como “avariento, ladrón, usurero y rapiñador” (Klibansky, 2012: 133); por otro lado, se formuló un nuevo concepto del hombre, gracias a la escuela neoplatónica italiana, que otorgó una posición privilegiada a la melancolía y su impulso a “la creación de una doctrina moderna de la genialidad” (Klibansky, 2012: 88). En toda la literatura moderna europea, el siglo XV es cuando “la expresión ‘melancolía’ [...] perdió el significado de cualidad y adquirió en cambio el de ‘estado de ánimo’” (Klibansky 2012: 220). Hubo una especie de doble renacimiento en cuanto a la conceptualización de este estado: “en primer lugar, el de la idea neoplatónica de Saturno, según la cual el más alto de los planetas encarnaba, y otorgaba también, las facultades más altas y nobles del alma, la razón y la especulación” (Klibansky 2012: 244). En combinación con ésta, hay la “doctrina ‘aristotélica’ de la melancolía, según la cual todos los grandes hombres eran melancólicos” (Klibansky 2012: 244). Los humanistas italianos valoraron la polaridad inherente en el concepto de la melancolía que le otor-

gó un valor positivo pero, al mismo tiempo, le legó rasgos trágicos, especialmente la *hybris*. En efecto, el héroe trágico por excelencia es melancólico. (vid. Benjamin, 2009).

En el siglo XVI, uno de los artistas más importantes de la época, Alberto Durero, grabó una obra enigmática cuyo título es *Melancholia I*, fechada en 1514. Han prevalecido muchas teorías sobre el porqué del “I” en el título pero, para este estudio, es importante únicamente por la relación que revela con otra gran obra, esta vez poética, también, enigmática, que ostenta el número uno y es el “Primer sueño”, obra maestra de Sor Juana Inés de la Cruz, publicada por primera vez en 1692.¹ Ninguno de los dos genios produjo una segunda obra en su serie. Quizás esta falta de seguimiento es en sí una señal de “la complexión melancólica de ambos artistas, quienes llegaron, por distintos medios, a la misma revelación intelectual: No existe una verdad alcanzable por medio del hombre” (Schuessler 1995: 419-420). El tema del poema y del grabado es el mismo: el intento del intelecto melancólico solitario de ascender al Cosmos para contemplar la Causa Primera. Es, sin embargo, una aspiración fútil porque su persona es incapaz de traducir esta experiencia en un concepto inteligible. Desconcertado y desalentado, el experimento es sólo otro recordatorio al “yo” poético de su condición humana y una demostración más de su defecto trágico: el *hybris*. Mi hipótesis es que los dos textos representan un punto de inflexión en cuanto a la concepción moderna de la melancolía. Bajo la influencia del pensamiento neoplatónico hermético, los dos artistas conciben la influencia de Saturno como un requisito para lo que Ficino llamó la “contemplación divina”.

¹ En su libro, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Octavio Paz concluye el capítulo sobre el “Primer sueño” con una proposición interesante. El premio Nobel conjetura que el tema del poema y el grabado, *Melancholia I* de Durero es el mismo: el intento solitario del espíritu humano de ascender al cielo para contemplar la Causa Primera (Paz, 1995: 505-507).

Las dos obras manifiestan el deseo de trascender lo material y de explorar lo incógnito por medio de un “yo” poético melancólico. El propósito de este análisis es reflexionar sobre la evolución conceptual moderna de la melancolía y demostrar que el “Primer sueño” es una especie de ecfrosis indirecta de *Melancholia I*. Es decir, si bien Sor Juana nunca vio el grabado, pese a la posibilidad de haberlo visto cómo se verá más adelante, por lo menos las dos obras demuestran una compartida *Weltanschauung* en cuanto a su concepción intelectual de la melancolía y a su manera de representarla artísticamente.

Ecfrosis: Durero y Sor Juana.

Quizás el primer ejemplo de ecfrosis en la literatura es la descripción homérica del escudo de Aquiles en la *Iliada*, pero su trasfondo teórico tiene antecedentes antiguos tanto retóricos como poéticos (Mitchell, 1994: 152). El tipo de ecfrosis o representación de lo visual en lo escrito que se analiza en este estudio es quizás el tipo que Mitchell llama la “esperanza ecfástica”. En esta fase, la ecfrosis se distancia de su significado ortodoxo en la antigüedad y es referente a una tendencia fundamental de toda expresión lingüística. Es cuando las doctrinas de *ut pictura poesis* ponen el lenguaje al servicio de la visión (Mitchell, 1994: 153). Pero, quizás la usanza que tengo en mente cuando me refiero al “Primer sueño” como una ecfrosis del grabado de Durero es una aplicación más general que propuso Murray Krieger y sugiere que el término incluye cualquier descripción fija que pretende presentar a una persona, a un lugar, a una pintura, etc., en la imaginación del lector. Incluso, Krieger llegó a generalizar todavía más el uso del término para llegar a denominarlo una estética lingüística que crea un “still moment” (Mitchell, 1994: 153). Las artes visuales son una metáfora para la distribución del lenguaje en patrones formales que detienen el

movimiento de la temporalidad lingüística y lo desplazan espacialmente.²

La monja mexicana, Sor Juana, redactó el “Primer sueño” en su madurez, cerca de 1685. Además, es su texto más íntimo, según lo dice ella misma en la “Respuesta”. *Melancholia I* es considerada una obra autobiográfica (Finkelstein, 2005: 5). Sor Juana escribió únicamente dos silvas, una de ellas el “Primer sueño”, género que se distinguió en el Siglo de Oro por dos motivos: era un formato poético más propenso para encarnar el pensamiento meditativo y, siguiendo su antecesora la silva latina, tendía a la ecfrasis (Olivares, 2004-2005: 1), pues las “Soledades” de Góngora son una silva. No se sabe si Sor Juana estuvo familiarizada con la obra de Durero pero como anotó Riffaterre: “la ecfrasis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje y a propósito del arte” (apud Agudelo, 2011: 79). En este caso, si Sor Juana nunca había visto el grabado, tanto Durero como ella bebieron de las mismas fuentes. Harold Bloom, por ejemplo, utiliza el término “influencia” como una metáfora. Implica una “matrix” de relaciones: de imágenes, temporales, espirituales, psicológicas (Bloom, 1997: xxiii). Los dos artistas son productos del pensamiento humanista italiano: los *Hieroglyphica* de Valeriano³ basados en el manuscrito de Horapolo,⁴ Ficino, Pico de la Mirándola,⁵ Erasmo, Kircher, Alciato y un sinfín de otros autores que les había llegado directa o indirectamente. Durero había hecho las ilustraciones por la traducción de los *Hieroglyphica* de

² Sobre la espacialidad de la literatura ver Joseph Frank (1991) y (1963), o bien, James A. W. Heffernan (2006).

³ Ver Olivares, “Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana”: 2 y Klibansky, 2012: 303.

⁴ Ver Olivares, “Spiritus phantasticus”: epifanía y artificio en el ‘Primer sueño’: 2.

⁵ Ver Olivares, “Spiritus phantasticus”: epifanía y artificio en el ‘Primer sueño’: 2.

Pirckheimer, basados en el manuscrito de Horapolo (Finkelstein, 2005: 3).

A pesar de la similitud inesperada entre los elementos compositivos del poema y del grabado, no existe evidencia de que Sor Juana hubiera visto el grabado, pero es muy posible. En sus tiempos, Durero era el artista más importante de la Europa septentrional y, además, sabía cómo promocionar su obra. Él y sus agentes promovieron sus grabados por todos los Países Bajos. Estuvo presente en la coronación de Carlos V en Aquisgrán y es más que factible que las obras de Durero se transportaran a la Nueva España. Christopher Heuer cita el caso de Mateo Pérez de Alesia, un pintor italiano fincado en Perú, que en 1587 pagó 490 ducados por un álbum de todos los grabados de Durero y otros maestros antiguos (2008: 246). Por su estrecha relación con los virreyes en turno que llegaban a la Nueva España, es factible que Sor Juana conociera *Melancholia I* de Durero. También, el orden de los Jerónimos habría tenido un interés particular en sus obras porque una de sus piezas más importantes, considerada parte de una trilogía con *Melancholia I* y *El caballero, la muerte y el diablo*, es *San Jerónimo en su gabinete* (Finkelstien, 2005: 12). Durero reverenciaba a San Jerónimo, demostrado por los diversos dibujos que realizó del santo (Finkels-tien, 2005: 19). Tuviera o no contacto con la obra del artista, la similitud entre las dos obras en cuanto a su programa iconográfico y concepción del mundo intelectual es notable, los dos indicativos de “un simbolismo altamente abstracto que era ideográfico más que representacional” (Klibansky, 2012: 301).

El poema forma parte de una tradición literaria y filosófica que floreció en los siglos II y III d.C. cuyos temas eran “sueños de anábasis”:⁶ 6 vuelos de la imaginación en que el sujeto podría explorar el reino espiritual durante un estado de sueño o ensueño, el

⁶ Platón usa el término para referirse a “the turning of one’s gaze to the Good and the intelligible sun, out of the cavern” (Derrida, 1996: 7).

propósito de estos viajes varió de época a época (Paz, 1995: 473). Una de las observaciones antropológicas sobre el melancólico es su inclinación al viaje, hecho que vemos en las dos obras tanto metafórica como físicamente. En efecto, el horizonte marino en el trasfondo del grabado (Benjamin, 2009: 149) y el alma que vuela por paisajes de todo tipo son reminiscentes de esta característica. Posiblemente, las fuentes de la jerónima son Cicerón y Macrobio, pero también, apuntalan a las “ideas griegas de la *República* o del *Timeo* barnizadas de colores egipcios” (Olivares, 1998: 181-182). El acercamiento sorjuanino a la búsqueda de un “yo” intelectual que trascendiera el mundo físico, proviene de su conocimiento de Atanasio Kircher y sus obras herméticas neoplatónicas, específicamente el *Iter extaticum coeleste*, influenciadas por el humanismo italiano. Por otro lado, Octavio Paz ha notado que la obra de Durero, *Melancholia 1*, grabada entre 1513 y 1514, también fue estimulada por el pensamiento hermético neoplatónico, específicamente, Ficino y Cornelius Agrippa (Paz, 1995: 506). Durero habría conocido a Agrippa, miembro controvertido de la escuela florentina neoplatónica, en 1510 cuando visitó Nuremburgo con el manuscrito de *De occulta philosophia* (Finkelstein, 2005: 8). Según Agrippa, los humores melancólicos atraen ciertos espíritus que causan un estado de éxtasis y visiones. En el caso de los artistas, la melancolía afecta la imaginación que es personificada, en este caso, por los retratos intelectuales presentados en el “Primer sueño” de Sor Juana y *Melancholia 1* de Durero (Paz, 1995: 506). Las dos obras utilizan sueños de anábasis para examinar el Universo con el fin de meditar la Causa Primera. A pesar de su añoranza para entrever lo ininteligible, ambos viajes oníricos necesariamente terminan en fracaso porque:

de la misma manera que el objeto propio del intelecto humano es la esencia de las cosas sensibles, la inteligencia divina tiene “al ser mismo subsistente de Dios” (al que es idéntico) como tal. [...] la

inteligencia del hombre, siendo creada, está en completa desproporción para tener la visión de la esencia de su Creador, porque sólo Dios se tiene a sí como objeto propio (Soriano, 2000: 106).

Ficino fue quien categóricamente desarrolló la percepción moderna de la melancolía propuesta en sus esquemas del misticismo neoplatónico cristiano. Se adscribió a la medicina astrológica que implicó el abuso y el uso de las fuerzas cosmológicas. El sistema de Ficino “conseguía dar a la ‘contradicción inmanente’ de Saturno un poder redentor: el melancólico altamente dotado [...] podía salvarse precisamente con una orientación voluntaria hacia el mismo Saturno” (Klibansky, 2012: 264). El melancólico debería participar en “esa actividad que constituye el reino particular del astro sublime de la especulación, y que el planeta propicia con la misma fuerza con que estorba y perjudica las funciones ordinarias del cuerpo y del alma: [...] la contemplación creadora” (Klibansky, 2012: 264). En un texto atribuido a Aristóteles y explicado en “Problema xxx”, declara “¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólico, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por bilis negra?” (apud Klibansky, 2012: 42). La transformación de la melancolía en una característica del genio moderno es la que asocia las dos obras. El antídoto por el vacío interno del genio melancólico es el ascenso metafórico hacia arriba por la esperanza de contemplar la Causa Primera. Tanto Durero como Sor Juana representan alegóricamente en sus obras un “yo” poético melancólico, es decir, seres que sobresalen intelectualmente o que poseen el “furor divino” platónico. Este tipo de mente es conducido por Saturno “a la contemplación de asuntos más altos y más ocultos, y él mismo, como dice Ficino en más de un lugar, significa ‘la divina contemplación’” (Klibansky, 2012: 254-255).

estado de ensueño, circundada por un telón de fondo alegórico. La persona posa con “el gesto meditabundo de la mano que sostiene la mejilla”, (Klibansky, 2012: 283) atenta a su estado onírico con sus ojos alertos que miran por arriba y a la distancia a la luz de Saturno y al estandarte que dice “Melencolia I”. La mujer alada que personifica *Melancholia*, el título de la obra, ha dejado sus instrumentos geométricos dispersos, desocupados a sus pies porque “su mente está preocupada por visiones interiores, de suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido” (Klibansky, 2012: 307). Los componentes simbólicos del retrato tradicional de melancolía ahora se transforman en nuevos significados. Melancolía es personificada como “genio alado [...] el puño cerrado [...] ahora simboliza la concentración fanática de una mente que ha asido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo como de desecharlo” (Klibansky, 2012: 307-308). La mirada distante y elevada de las dos personas poéticas es una nueva postura melancólica. Anteriormente, todo lo saturnino apuntaba a lo hondo de la tierra. Agrippa había proclamado que la semilla de las profundidades y los tesoros de la tierra eran los regalos de Saturno (Benjamin, 2009: 153). En Sor Juana y Durero, las personas miran a las alturas con el afán de contemplar la Causa Primera.

La ambientación del “Primer sueño” es notablemente similar a la de *Melancholia I*: la escena es abrumada por la sombra piramidal y los obeliscos que apuntan al cielo como el fondo del grabado. La noche es denotada como una figura piramidal tenebrosa que nace de la tierra y se dirige hacia el cielo. La mirada de Melancholia alcanza la cima de la pirámide donde se figura la luz de Saturno cuyos rayos no pueden penetrar el mundo supralunar y son detenidos en el cóncavo de la esfera de la luna. Los límites entre el cóncavo y

en notable coincidencia con las características usuales del melancólico” (2012: n. 156, 317-318).

el convexo se ilustran como un anillo que constriñe el espacio de la contemplación humana. En el poema, la obscuridad que nace de la tierra tampoco logra sobrepasar el cóncavo del cielo para llegar al convexo supralunar (Méndez Plancarte, 1995: 582) igual que en el grabado, los rayos de luz melancólica que emite Saturno son limitados por el cóncavo del universo visible.

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
[...]
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa (vv. 1-13).⁸

Así como el lenguaje ambientador del texto es entrelazado con palabras como “funesta”, “tenebrosa”, “negros vapores”, “pavorosa sombra”, “nocturnas”, “obscuras”, “graves”, “empañaba”, “denso”, también, el grabado es dominado por un extraño esquema luminoso desconcertante. Dos distintas fuentes de luz iluminan sombriamente el grabado: la luz rara de Saturno, planeta señalado por el estandarte “Melencolia I” junto a él, que se dispara por arriba y por afuera en el fondo, y otra fuente de luz que proviene de un punto imaginario externo al primer plano de la obra y aclara con luz tanto la manga y como la pierna izquierdas de Melancholia pero no alcanza su cara que es oscura y con una mirada penetrante.

⁸ Todas las citas del “Primer sueño” son de la edición de Méndez Plancarte.

te. La personificación de la sombra externa como “atezado ceño”⁹ se refleja en la cara de la mujer alada del grabado.¹⁰ Los “negros vapores” que caracterizan al melancólico darán lugar más tarde en el poema a los efectos positivos de este humor.

En el poema, una segunda niebla es formada por las hijas de Minias, tristemente convertidas en murciélagos y alusivos al murciélago que, en la obra visual, sostiene el estandarte de “Melencolia 1”. El murciélago simboliza el antídoto para la melancolía porque su corazón, según Agrippa, es un talismán contra la somnolencia (Földényi 2008, 108). La calma brisa y el perro adormitado de Sor Juana son reflejados literalmente en el grabado en la forma de un liso, tranquilo cuerpo de agua y el perro grande que duerme a los pies de la Melancholia alada.

El viento sosegado, el can dormido
 éste yace, aquél quedo
 los átomos no mueve,
 con el susurro hacer temiendo leve,
 aunque poco, sacrílego rüido,
 violador del silencio sosegado (vv. 80-85).

⁹ “Atezado ceño” cobra un doble sentido. “Atezado”: “Que tiene la piel tostada y oscurecida por el sol” y “De color negro”. Por otro lado, “ceño”: “Cercos o arcos que ciñen alguna cosa” pero, también, “Desmostración o señal de enfado y enojo, que se hace con el rostro, dejando caer el sobrecejo o arrugando la frente”. Por lo tanto, “atezado ceño” significa en el poema los límites oscuros de las sombras terrenales que no sobrepasan el cóncavo del cielo. En el grabado, estas limitaciones impuestas por el anillo en el cielo provocan un “atezado ceño” de frustración o desengaño en el personaje de Melancholia.

¹⁰ En su artículo “La figura melancólica de la melancolía en *El sueño* de Sor Juana”, Jorge Alcázar no alcanza a hacer la analogía entre la mujer alada de Durero y el “atezado ceño” de Sor Juana. El autor menciona: “Su ‘atezado ceño’ (v. 11) recuerda la *facies nigra* del saturnino reflexivo” (1996: 140).

La ambientación subraya el silencio profundo del mundo. Desde un punto de vista literario, el sujeto melancólico es el héroe trágico por antonomasia y tiene un solo lenguaje: el silencio (Benjamin 2003: 107-108). El silencio imperioso del escenario poético y visual es la ambientación del espacio de acción de los saturninos. El héroe trágico moderno recrea la tragedia del hombre absoluto y su relación con la Causa Primera (Benjamin, 2003: 112).

Con el mundo físico dormido, la inteligencia humana es excitada y el resto del poema y el grabado se concentran en esta muy simbólica y alegórica *rêverie* liberadora. Ambas obras representan el alma humana intelectual, reinventada por el nuevo concepto positivo de melancolía: “Ficino, que veía en la melancolía el escalón más alto de la vida intelectual, pensaba que comenzaba allí donde acababa la facultad imaginativa, de suerte que sólo la contemplación, ya no aherrojada por la imaginación, merecía el título de melancolía” (Klibansky, 2012: 333). El intelecto está meditando la luz del Cosmos, tamizada por la de Saturno, pero es abatida y perturbada porque ella no es capaz de transformar esta contemplación en una forma o en una idea de la Primera Causa. El intelecto melancólico “está de duelo no por un Objeto sino por la Cosa [...] [y] desde los albores de la filosofía griega, la aprehensión de la *cosa* es solidaria con el enunciado de una *proposición* y de su *verdad*” (Kristeva, 1997: 17). En el Renacimiento, reconocieron en los rasgos del contemplativo apesadumbrado el reflejo de una luz distante incrustado en la profundidad de su ensimismamiento (Benjamin, 2009: 157).

En Sor Juana, la persona intenta resumir intelectualmente el Universo que se transmite simbólicamente en el grabado por la imagen de la variada selección de instrumentos de medición que simbolizan los esfuerzos frívolos de Melancholia de hacer lo mismo. También, representan la suspensión de las actividades diurnas para poder descansar y entrar en el mundo de la ensoñación:

El conticinio casi ya pasando
iba, y la sombra dimidiaba, cuando
de las diurnas tareas fatigados
—y no sólo oprimidos
del afán ponderoso
del corporal trabajo, mas cansados
del deleite también (que también cansa
objeto continuado a los sentidos aun siendo deleitoso:
que la Naturaleza siempre alterna
ya una, ya otra balanza,
distribuyendo varios ejercicios,
ya al ocio, ya al trabajo destinados,
en el fiel infiel con que gobierna
la aparatosa máquina del mundo)— (vv. 151-165)

El reloj de arena representa el paso del tiempo humano, una “vanitas” recordada cada vez que es revertida para iniciar el conteo de nuevo. Así, son los pulmones que repiten la acción de respirar pero, a la vez, marcan el paso del tiempo y la disminución acompañada de la vida humana.

Reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.
Este, pues, miembro rey y centro vivo
de espíritus vitales,
con su asociado respirante fuelle
—pulmón,
[...]
su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
algún tiempo llorados,

nunca recuperados,
si ahora no sentidos de su dueño,
que, repetido, no hay robo pequeño... (vv. 210-225)

Para la poetisa, las pirámides de Egipto y la Torre de Babel son arrogantes signos físicos del Alma que anhela alcanzar la Causa Primera.

según Homero, digo, la sentencia,
las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la Causa Primera siempre aspira
—céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia— (vv. 399-411)

En Durero, la Melancholia alada ha estado erigiendo una torre, posiblemente una Torre de Babel metafórica, no obstante, ha cesado su trabajo y ha desechado sus instrumentos en el suelo tal vez dándose cuenta que todos sus empeños físicos jamás bastarían para materializar su ambición intelectual. El compás en su mano derecha alude a la posibilidad de trazar un círculo perfecto que simboliza la Causa Primera que es —céntrico punto donde recta tira/la línea, si ya no circunferencia,/que contiene, infinita, toda esencia—” (vv. 409-411) pero el intento ha sido frustrado.

El cuerpo de la Melancholia alada está relajada, las piernas aflojadas, el pelo desarreglado, pero sus ojos son extrañamente animados, astutos e inteligentes. Su semblante físico iguala al Alma de

la persona poética que, por fin, es libre y sin miedo de las grandes distancias, capaz de entrever toda la creación pero incapaz de vislumbrar el mundo supralunar.

En cuya casi elevación inmensa,
gozosa mas suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar Reina soberana,
la vista perspicaz, libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos,
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado:
cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no; que —entorpecía
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia—
retrocedió cobarde (vv. 435-453).

Esta claridad de visión no puede durar y el barco del Alma “mal le hizo de su grado/en la mental orilla/dar fondo” (vv. 565-567), ejemplificado por el barquito caprichosamente exiliado hacia la orilla del cuerpo de agua en el grabado. Se atrevió hacer acciones intelectuales superiores al ser humano: “Cuando el alma del Primero sueño intenta conocer el mundo creado, atraviesa también por los objetos naturales buscando en su infinitud la infinitud divina. Para ello, ha debido pagar el precio de romper su discurso en astillas” (Olivares, “*Spiritus fantasticus*”: 2). Reconsiderando su metodología, el alma poética, tímidamente, decide usar las diez

Categorías aristotélicas para crear una escalera para ascender a la Causa Primera, captada por Durero en la escalera de Melancholia que parece poseer diez peldaños, algunos visibles, algunos virtuales, que trata de alcanzar la cima de la torre figurativa del conocimiento.

Más juzgó conveniente
a singular asunto reducirse,
[...]
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías:
reducción metafísica que enseña
[...]
ciencia a formar de los universales,
[...]
haciendo escala, de un concepto
en otro va ascendiendo grado a grado, (576-594)

El Ser Humano es “círculo que cierra/la Esfera con la tierra,/última perfección de lo criado” (vv. 671-673), un concepto plasmado por el anillo celestial que supera en altura la pirámide sombría cuyo crecimiento se culmina en la luz de Saturno/Melancholia y se lanza a la tierra como el círculo que “cierra/la Esfera con la tierra,” y apunta a la mujer alada. El Ser Humano, precisamente por ser compuesto de lo divino celeste y de lo humano terrenal siempre está en conflicto: por un lado, la parte celeste lo impela a seguir luchando para contemplar la Causa Primera pese su torpeza humana que lo arrastra hacia lo terrenal. La persona de la silva no es cobarde y su audacia es comparada con la de dos héroes trágicos, predilectos de la Décima Musa: Faetón e Ícaro. El poema colecta dos iconos presentes en la figura de Melancholia que son la corona de lauro y las alas mencionadas en la conglomeración de imágenes

en la sección sobre los dos héroes sorjuaninos que en ambas obras representan la *hybris*:

Otras —más esforzado—,
 demasiado acusaba cobardía
 el lauro antes ceder, que en la lid dura
 haber siquiera entrado:
 [...]

 tipo es, antes, modelo:
 ejemplar pernicioso
 que alas engendra a repetido vuelo,
 del ánimo ambicioso
 que —del mismo terror haciendo halago
 que al valor lisonjea—,
 las glorias deletrea
 entre los caracteres del estrago (vv. 781-810).

El espíritu ambicioso persevera y, como el malhadado Ícaro, “las glorias deletrea/entre los caracteres del estrago” (vv. 809-810) se asemejan a las letras que deletrean literalmente “Melencolía I” en el inscripto de Durero que son una anagrama para la gloriosa “Limen Caelo” o la puerta en el cielo (Finkelstein, 2005: 11). De esta manera, la mirada metafórica de las dos *personae* artísticas, es hacia el cenit imaginario de la *Limen Caelo*, fuente de su angustia pero también de su apaciguamiento. La “Melencolía I” o *Limen Caelo* es a la vez la dolencia y el talismán del genio artístico neoplatónico. Éste es un recordatorio de la transformación por la cual pasó el concepto de melancolía desde una enfermedad oscura a una inteligencia privilegiada que abrió camino a la especulación filosófica. Como reiteró Ficino, el artista melancólico tiene que compensar su vacío interno por el consuelo momentáneo de poder contemplar, mas no traspasar, la puerta en el cielo. La teoría de la tragedia atañe íntimamente el mundo revelado por la mirada perspicaz del melancólico, pues todo sentimiento está encadenado a un objeto *a*

priori y la representación de este objeto es su propia fenomenología (Benjamin, 2009: 139). El grabado está congelado en el tiempo justo antes del amanecer cuando la Melancholia alada será despertada de su *rêverie*. En el poema, la persona se despierta porque el mundo se ilumina así privando el Alma de su capacidad de proyectarse hacia el Cosmos. Antes de hacer el grabado, Durero había escrito que la mente humana era incapaz de aprehender la belleza absoluta y parece que en *Melancholia 1* dictaminó lo mismo sobre la Verdad o la Causa Primera (Finkelstein, 2005: 16).

Conclusiones

La comparación entre las artes produce interpretaciones sinérgicas. “Primer sueño” parece ser otra ejemplificación de *ut pictura poesis* en el Siglo de Oro si comparamos las imágenes vívidas poéticas con el grabado de Durero, *Melancholia 1*. Es posible que Sor Juana conociera el grabado, pero, si no, los dos artistas adaptaron la nueva concepción neoplatónica de la melancolía. Ambos presentan una persona solitaria circundada por pirámides alegóricas y obeliscos que crean un paisaje triste mientras nos recuerdan del concepto moderno de la imaginación melancólica. Desde una enfermedad oscura humoral al complejo espíritu moderno, hinchado con poderes visionarios artísticos, la personalidad melancólica es reevaluada en las dos obras por la tradición hermética neoplatónica. Las obras reproducen el nuevamente descubierto furor divino platónico convertido en un arte poética del genio moderno que dará lugar al desarrollo exacerbado de *l'enfant terrible* del Romanticismo y del siglo XX.

Bibliografía

- Agudelo, Pedro, 2011, “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”, *Lingüística y Literatura*, núm. 60, pp. 75-92.
- Alcázar, Jorge, 1996, “La figura emblemática de la melancolía en *El sueño de Sor Juana*”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, México, UNAM, pp. 123-150.
- Benjamin, Walter, 2009, *The Origin of German Tragic Drama*, Londres / Nueva York, Verso.
- Bloom, Harold, 1997, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press.
- Derrida, Jacques, 1996, *The Gift of Death*, D. Wills (trad.), Chicago, University of Chicago Press.
- Findlen, Paula, 2004, “A Jesuit’s Books in the New World. Athanasius Kircher and His American Readers”, en *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, P. Findlen (ed.), Nueva York, Routledge, pp. 329-364.
- Finkelstein, David, 2005, “The *Melancholia* Code”, disponible en http://www.citizenarcane.com/files/2005/April/21/melancholia_code_by_finkelstein.pdf, (consultado el 28/I/2013).
- Földényi, László, 2008, *Melancholia*, España, Galaxia Gutenberg.
- Frank, Joseph, 1991, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick / Londres, Rutgers University Press.
- _____, 1963, *The Widening Gyre*, New Brunswick / Londres, Rutgers University Press.
- Heffernan, A. W., 2006, *Cultivating Picturacy*, Texas, Baylor University Press.

- Heuer, Christopher, 2008, "Difference, Repetition and Utopia. Early Modern Print's New Worlds", disponible en: http://www.princeton.edu/artandarchaeology/faculty/cheuer/0531-CIHA_041_1.pdf, pp. 244-250, (consultado el 2/IV/2014).
- Klibansky, Raymond y Panofsky, Erwin, 2012, *Saturno y la melancolía*, M. Balseiro (trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Kristeva, Julia, 1987, *Sol negro. Depresión y melancolía*, M. Urdaneta (trad.), Venezuela, Ediciones Gallimard.
- Méndez Plancarte, Alfonso, 1995, "Notas ilustrativas", en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. I, A. Méndez Plancarte (ed.), México, FCE, pp. 581-603.
- Mitchell, W.J.T., 1994, *The Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Olivares Zorrilla, Rocío, noviembre 2004-febrero 2005, "El enigma emblemática de *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Espéculo*, núm. 28, año X, pp. 1-9.
- _____, 1998, "Los tópicos del sueño y del microcosmos: la tradición de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, José Pascual Buxó (ed.), México, UNAM, pp. 179-211.
- _____, "Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-8, disponible en <http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9h2> (consultado el 15/X/2014).
- _____, "Refracción e imagen emblemática en el "Primero sueño", de Sor Juana", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-40, disponible en: <http://cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmc7p9h2> (consultado el 15/X/2014).
- _____, "'Spiritus phantasticus': epifanía y artificio en el 'Primero sueño'", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 1-9, dis-

ponible en: <http://cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmcp-c3g0> (consultado el 15/X/2014).

Paz, Octavio, 1995, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE.

Schuessler, Michael, 1995, “La Melancolía del entendimiento: *El Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz y *Melancholia I* de Albrecht Dürer”, en *Memoria del Coloquio Internacional. Sor Juana Inés de la Cruz y El Pensamiento Novohispano*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, pp. 411-424.

Sor Juana Inés de la Cruz, 1995, “El Sueño” en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. I, A. Méndez Plancarte (ed.), México, FCE, pp. 333-359.

Soriano Vallés, Alejandro, 2000, *El “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz. Bases tomistas*, México, UNAM.

(Recibido: 14 de enero de 2015,
aceptado: 5 de febrero de 2015)