

VARIACIONES ALEGÓRICAS Y OSCURIDAD SIMBÓLICA EN EL *NEPTUNO ALEGÓRICO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ ¹

Por Cristina Beatriz Fernández

SOBRE LA ALEGORÍA

Es cosa sabida que el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz es un texto cuya función original era la de conservar, en el soporte material del libro, la descripción del arco triunfal erigido para honrar la entrada del Marqués de la Laguna, virrey de la Nueva España, en la ciudad de México en el año de 1680. El texto que hoy nos llega bajo el título de *Neptuno alegórico*, contiene no sólo la descripción de cada una de las fachadas del arco triunfal, sino que incluye al final los versos que se supone fueron leídos durante la ceremonia de recepción del virrey, los cuales eran una glosa verbal de las pinturas que decoraban el arco ². Por lo tanto, puede decirse que, entre las pinturas del arco, los poemas amurados al mismo, los versos que se leyeron durante la recepción —lo que yo llamo el *Neptuno alegórico* en verso— y el *Neptuno alegórico* en prosa, se da una combinación de textos verbales y pictóricos que parecen glosarse unos a otros.

Esta combinación entre la palabra y la imagen se centra en un procedimiento que escapa al marco lingüístico en que se originó: la alegoría. En efecto, tanto las pinturas del arco como los textos en prosa y en verso se elaboran sobre la base de una alegoría fundamental: la referencia al marqués de la Laguna, el virrey, a través de la figura del dios pagano Neptuno, cuyas muchas virtudes se intenta equiparar a las detentadas por el funcionario entrante. De esa alegoría primera se desprende toda una serie de identificaciones: si el virrey es Neptuno, la virreina es la bella Anftrite, los funcionarios virreinales las deidades marinas del cortejo del dios, etc. La alegoría, que la retórica clásica entendía como un encadenamiento de metáforas (Mortara

¹ En el presente artículo se exponen conclusiones parciales del proyecto de investigación *Representación barroca y transculturación en América Latina. Proyecciones hacia el neobarroco*, realizado bajo la dirección de la Lic. Mónica Scarano de la Universidad Nacional de Mar del Plata y financiado mediante una beca de la Fundación Antorchas de Buenos Aires, Argentina. Una versión preliminar del primer apartado fue presentada como ponencia a las *Segundas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA)* en Tucumán, Argentina, agosto de 1995.

² En opinión de Manuel Toussaint y Alberto Salceda, el libro que explicaba las pinturas alegóricas que adornaban el arco triunfal se publicó en ese mismo año de 1680 o en el siguiente. Luego aparecería reproducido en el primer tomo de las obras de la poetisa, la *Inundación Castálida*, de 1689. Cfr. las notas de Alberto Salceda al *Neptuno Alegórico*, en Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tomo IV. Edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda. México/Bs. As., FCE, 1957, 625.

Garavelli, 296; Todorov, 33), alcanza en este caso un nivel de desvío exagerado respecto del objeto al cual en definitiva busca hacer referencia —el virrey—, al punto de convertirse en lo que los retóricos llamaban un *enigma*, una figura del discurso emparentada, en razón de su grado de oscuridad, con profecías y oráculos (Mortara Garavelli, 301).

Además, la alegoría es un procedimiento paradigmático dentro de los modos indirectos del discurso, a los que Sor Juana defiende con no poco acopio de información sagrada y profana, como cuando cita un pasaje de la Biblia para decir:

Y aunque esta manera de escribir está tan aprobada con el uso, no quiero dejar de decir que en las divinas letras tiene también su género de apoyo el uso de las metáforas y apólogos, pues en el Libro de los Jueces, cap. 9, se lee: [Fueron los árboles a ungir un rey sobre sí, y dijeron a la oliva: Reina sobre nosotros]³.

Una vez justificada la recurrencia a los modos indirectos del discurso, se desarrolla la alegoría. Respecto de esto debemos notar que el procedimiento de la alegoresis —siempre convencional y arbitrario dentro de una tradición—, tiene dos momentos: en primer término la producción de una construcción narrativa que debe entenderse en sentido traslaticio —por ejemplo, los escritores de la Biblia serían constructores de alegorías—; en segundo término, la interpretación o exégesis de los textos —siguiendo con el ejemplo, los teólogos que buscan el sentido de las alegorías bíblicas—. En el *Neptuno alegórico*, producción e interpretación, las dos fases del procedimiento alegórico, se superponen: Sor Juana construye el relato de una genealogía para Neptuno, la figura a través de la cual se refiere al virrey, pero también busca la confirmación de las virtudes que le atribuye a sus personajes interpretando una serie de datos vinculados con el Marqués de la Laguna y el dios: nombres, linaje, posición política, características físicas, textos sagrados y profanos que engarza hábilmente. Por ejemplo, identifica al Marqués de la Laguna con Neptuno por su acuático apellido, porque el virrey tiene un báculo así como Neptuno un tridente, porque Neptuno —según la peculiar genealogía que le atribuye— es hijo de la diosa egipcia Isis, deidad de la sabiduría, y el Marqués es descendiente de Alfonso el Sabio. También encuentra motivo de correspondencia en el hecho de que haya autores antiguos que consideren a Neptuno padre de la caballería, y como la etimología celta de la palabra «marqués» significa «señor de los caballeros» (786) y el marqués se apellida De la Cerda, por una marca física que tenía uno de sus ancestros, la similitud entre el virrey y Neptuno se va estrechando. Toma además en cuenta los símbolos de la heráldica, como cuando nota la coincidencia entre el hecho de que las vacas solían ofrendarse a Isis y la figura de ese animal forma parte del escudo de la casa francesa de Fox, de la cual el virrey es descendiente. Como vemos, ante tamañas sutilezas, la alegoría necesita de la argumentación discursiva para sostenerse. Sor Juana la construye en los textos del *Neptuno alegórico*, pero recordemos que esos textos eran a la vez develación del enigma planteado en las figuras del arco triunfal. La alegoría se construye y se aclara simultáneamente, a diferencia de lo que ocurría con el procedimiento alegórico en la tradición religiosa

³ Sor Juana Inés DE LA CRUZ, *Obras completas*. México, Porrúa, 1992, 779. Como todas las citas del texto corresponden a esta edición, se citará de aquí en adelante el número de página entre paréntesis.

—un sujeto construía la alegoría y otro la interpretaba—. El procedimiento es aquí circular. Producción e interpretación se llevan a cabo a un tiempo, evidenciando el artificio del procedimiento.

Cabe destacar, en relación con esto, la importancia de la alegoría en la cultura del barroco. Erwin Panofsky explica cómo el mundo sensible, con el resurgimiento de la doctrina platónica de las ideas, era interpretado como alegoría de un contenido espiritual. Y en el arte, no sólo se creaban obras alegóricas, sino que se interpretaban alegóricamente obras del pasado (Panofsky, 90-91). Si atendemos ahora a las características que Benjamin atribuye a la alegoría, hay algunos aspectos que nos resultan útiles aquí. La alegoría procede por la acumulación de fragmentos o trozos de la tradición, manipulando los modelos de la Antigüedad en una combinatoria que la convierte en un *ars inveniendi*⁴. En efecto, lo que se pretende es encontrar, en el acervo del legado cultural, los elementos más propicios para esa combinatoria, lo cual se asocia con el ideal barroco del saber, que tiene mucho de almacenamiento, y en donde la dificultad es máspreciada que la originalidad. Pero el autor no desaparece, pues es el centro de los efectos intencionados y el que produce, a partir de esa sumatoria, un producto de sentido diferente al que los fragmentos tenían en su contexto original (Benjamin, 171-177). De algún modo eso es lo que ocurre al tomar, dentro de la tradición clásica, la figura de Neptuno para hablar del Marqués, seleccionando entre los personajes míticos los «que más combinación tuviesen» (779) con el virrey. Así, Sor Juana lee los relatos mitológicos en función del acontecimiento que se festeja, y el resultado es una reescritura apropiada de los mismos que se justifica al presentarse como una hermenéutica de la tradición, una suerte de interpretación de la figura de Neptuno, en la cual estaba prefigurada la del marqués. Explica lo antedicho diciendo que

(...) la Naturaleza, con las cosas muy grandes, se ha como un diestro artífice, que para sacar la obra a todas luces perfecta, forma primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto, porque después la obra tenga todas las circunstancias de consumada: y así ninguna cosa vemos muy insigne (aun en las sagradas letras) a quien no hayan precedido diversas figuras que como en dibujo la representen (779).

Esta suerte de analogía universal es la que Michel Foucault considera ser la forma por antonomasia del conocimiento durante el Renacimiento: las cosas son conocidas en tanto pueden subsumirse en una red de analogías, en base a la universal similitud entre todos los órdenes del universo (Foucault, 30). Creo que podemos decir que en Sor Juana todavía funciona, de algún modo, ese presupuesto de la similitud entre todas las cosas. De hecho, en un interesante pasaje de la «Respuesta a Sor Filotea», Sor Juana enuncia lo que podría entenderse como la síntesis de una teoría del conocimiento:

Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos metafóricos de otras artes (...) (833).

⁴ «El griego *héuresis* y el latín *inventio* no significan, en el uso retórico, *invención*, sino búsqueda y hallazgo de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis». En calidad de tal, la *inventio* está asociada con la memoria. Cfr. Bice MORTARA GARAVELLI, *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra, 1991 (1988), 67.

Al establecer una relación metafórica entre unas disciplinas y otras, Sor Juana está postulando una base universal de comparación entre todos los objetos del conocimiento, lo cual avalaría su inclusión —aunque con ciertas marcas de modernidad— en esa episteme fundada en la analogía de que habla Foucault. No obstante, también hay conciencia de que la similitud no es la identidad total. Así, refiriéndose a los «jeroglíficos» con que los egipcios representaban los misterios del culto, Sor Juana habla de una representación «por similitud, ya que no por perfecta imagen» (777). Pero, en definitiva, es en esta línea de la universal similitud donde se encuadra la búsqueda de un símil mitológico para un funcionario del virreinato de la Nueva España. Dice que en Neptuno «quiso la erudita antigüedad hacer un dibujo de Su Excelencia tan verdadero como lo dirán las concordancias de sus hazañas» (780), el dios es llamado «prototipo oportuno» (808) del marqués.

La sombra de la similitud y la repetición se puede rastrear a lo largo de todo el texto del *Neptuno alegórico*, en su estructura —que reproduce las partes del monumento arquitectónico—, y en la caracterización del marqués/Neptuno. Pero seguramente lo más significativo de esta similitud es que sirve para encuadrar un hecho circunstancial —la llegada del virrey— en el sistema fijo de la tradición mitológica, refiriéndolo a ese repertorio de abstracciones heredado del Renacimiento (Alonso, 100; Hatzfeld, 63). Esto permite poner orden en los sucesos, insertarlos en un esquema universal, anular el fluir del tiempo, tan preocupante para la mentalidad del barroco, mediante la fijación en los arquetipos de la alegoría (Benjamin, 159). El mito se confunde con el momento presente, al cual se le asigna así una cuota de eternidad.

Esta representación del virrey mediante la figura de Neptuno, es susceptible, además, de interpretarse a la luz de los conceptos de Roger Chartier, para quien la palabra «representación» tiene dos acepciones básicas: por un lado, toda representación pone en evidencia una ausencia, hay una clara disociación entre la representación y lo representado, pero, por otro lado, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o persona (Chartier, 56-60). En este caso, las dos acepciones del término se confunden y complementan: el virrey, que involucra en su persona la representación del poder político en la sociedad novohispana, se ve representado a su vez en una construcción arquitectónica y discursiva. El representante se convierte en representado merced a la analogía y alegoría, dos procedimientos que entrafían la similitud. Con la equiparación Marqués/Neptuno, Sor Juana establece un continuo entre lo real y lo mítico, entre el cristiano imperio español y la cultura clásica, insertando al poder del virrey en la Nueva España en una red universal de poderes divinos y humanos. Su construcción alegórica llena así la brecha del vacío instalado por el corte de la conquista. Y no hablamos en vano del llenado de un vacío: en el título del *Neptuno alegórico* se hablaba de un «simulacro político», y toda simulación, como bien sostiene Severo Sarduy, busca encubrir una carencia —uno simula lo que no es⁵—. El efecto de

⁵ El título completo del texto es: *NEPTUNO ALEGÓRICO, OCÉANO DE COLORES, SIMULACRO POLÍTICO, QUE ERIGIÓ LA MUY ESCLARECIDA, SACRA Y AUGUSTA IGLESIA METROPOLITANA DE MÉJICO, EN LAS LUCIDAS ALEGÓRICAS IDEAS DE UN ARCO TRIUNFAL QUE CONSAGRÓ OBSEQUIOSA Y DEDICÓ AMANTE A LA FELIZ ENTRADA DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON TOMÁS ANTONIO LORENZO MANUEL DE LA CERDA (...) CONDE DE PAREDES, MARQUÉS DE LA LAGUNA (...) VIRREY, GOBERNADOR Y CAPITÁN GENERAL DE ESTA NUEVA ESPAÑA,* (...), etc.

continuidad se logra, en este caso, por las volutas barrocas de una alegoría que se cierra sobre sí misma.

OSCURIDAD Y SACRIFICIO

En la dedicatoria al virrey con que se inicia el *Neptuno alegórico*, Sor Juana expone una poética de la oscuridad y justifica el empleo de imágenes visuales, tomando como modelo la escritura jeroglífica. Transcribo el fragmento, un poco extenso pero importante:

...Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos y formas varias (...) No porque juzgasen que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino porque, como eran cosas que carecían de toda forma visible; y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen (...).

Hiciéronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante (...) (777).

Esta costumbre es la que sigue Sor Juana, quien declara que va a «buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen» al Marqués (778). La necesidad de explicar a los ojos para someter la voluntad de los hombres vulgares, así como el encomio de la oscuridad como frontera que separa a los doctos del resto, son todos aspectos que hablan de una jerarquización en el horizonte de receptores, jerarquización propia del funcionamiento de la clase letrada. Pero además, en el fragmento transcrito, se suma la conciencia manifiesta de cómo el secreto está asociado a la veneración, al culto de los dioses.

Esta idea es muy significativa, sobre todo teniendo en cuenta que Sor Juana la extiende al culto católico, pues, hablando de la Biblia, justifica el que se la mantenga en latín, diciendo de las letras sagradas que «no se permiten en vulgar, porque el mucho trato no menoscabe la veneración» (778). Esta asociación entre el misterio y la sumisión, esta preconización del oscurantismo, se asocia con toda una teoría del símbolo, de filiación hermética, en la que la poetisa se inserta. En efecto, ya Claude Mignault, prologuista de los *Emblemas* de Alciato, asociaba los jeroglíficos con el necesario ocultamiento de los misterios a los profanos y definía el símbolo, que para la concepción humanista derivaba de los jeroglíficos, en función de la dificultad, como

...una sentencia, un término etimológico, un oráculo o vaticinio, o cierto signo, con que se encubre algo y que se propone a la comprensión de doctos oídos⁶.

⁶ Sigo la traducción hecha por Camarero del *Syntagma de symbolis, stemmatvm et schematvm ratione, quae insignia sev arma gentilitia vulgo nominantvr, deque emblematis*, un tratado publicado como prefacio a los *Emblemas* de Alciato desde la edición de 1581, por Claude MIGNAULT. Antonio CAMARERO, «Teoría del símbolo, empresa y emblema en el humanismo renacentista (Claude Mignault,

Para Mignault, la práctica simbólica acrecienta el ingenio, ejercita la memoria, y es fuente de un placer grande para quien logra desentrañar su significado (apud Camarero, 86). Explicando la estructura del símbolo en los emblemas, dice que el símbolo propiamente dicho es «el cuerpo» y la frase que lo explica «el alma», la cual puede ser un verso tomado de algún autor prestigioso o puede ser elaborada por otro cualquiera, siempre y cuando se trate de un hombre docto, que use cierta oscuridad y el lenguaje digno que conviene, aunque no tan oscuro que no se pueda entender o descifrar (apud Camarero, 94-95). Esta estética del símbolo es la que organiza el *Neptuno alegórico*. De hecho, se sabe que la presencia de los emblemas era constitutiva del género de los arcos triunfales en un comienzo, pues se reproducían, con mucha frecuencia, los de Alciato o los *Hieroglyphica* de Valeriano, optándose posteriormente por invenciones de los letrados comisionados para diseñar el monumento (Villar Dégano, 51).

La fusión de los emblemas con los jeroglíficos en la mentalidad del siglo XVII, se pone en evidencia en una frase de Sor Juana, donde dice que las vacas son «divisa» y «empresa» de Isis, a las que también llama su «símbolo» (786). Sor Juana traduce aquí una antigua modalidad de representación a términos contemporáneos, pero también nos muestra que los límites entre jeroglíficos, empresas, emblemas, divisas y símbolos no eran tan tajantes. De hecho, la categoría de símbolo los subsumía a todos.

Otro aspecto a considerar es la motivación por similitud entre el símbolo ofrendado en homenaje y el destinatario del mismo. Sor Juana explica por qué, en uno de los «jeroglíficos» del arco, representó a la virreina en la figura del mar, advirtiendo que «no se halló mejor jeroglífico a su hermosura que el mismo Mar, que significa su nombre» (803) —recordemos que la virreina se llamaba María—. El modelo lo proporcionan aquí los egipcios, que en el culto de Isis le sacrificaban su propio símbolo, una vaca:

...Porque siendo Isis la sabiduría, no pudieran hacerle mayor cortejo que sacrificarle la misma sabiduría en su símbolo, que era la vaca, en que a ella la idearon (...) (782).

1536-1606)», *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, UNS, 11 (julio de 1969-junio de 1971): 72. Como todas las citas pertenecen a esa edición, se indicará entre paréntesis el número de página.

La antigüedad, con la consiguiente proximidad a los orígenes que ello implica, era uno de los factores que otorgaban prestigio al símbolo. Por ello los jeroglíficos egipcios, que en la época de Sor Juana se consideraban la escritura más antigua, eran el símbolo paradigmático. Su autoría se atribuía a Hermes Trismegisto, hipotético autor de una recopilación de textos arcaicos efectuada entre los siglos II y III d. C., pero que en el siglo XVII se creía anterior a Platón. Los jeroglíficos sirvieron en gran medida de fundamento a la estética barroca, ya que legitimaban la retórica de la imagen visual, en la que se basaba, por ejemplo, la literatura de emblemas. El resurgimiento de los jeroglíficos se debió en gran medida al neoplatonismo renacentista, y se manifestó en una serie de obras que recopilaban y recreaban los símbolos tradicionales. Entre ellas se cuentan *Chiliades adagiorum* de Erasmo (1508), *Emblemata* de Andrea Alciato (1531) y el tratado *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii* de Pierio Valeriano (1556). Los dos últimos son mencionados por Sor Juana en el *Neptuno alegórico*.

Además, cabe recordar que en el contexto de la Nueva España, la escritura jeroglífica tenía una variante en los signos picto-ideográficos de las culturas precortesianas, los cuales fueron considerados por eruditos como Athanasius Kircher o Sigüenza y Góngora como prueba del origen egipcio de los pobladores americanos.

Esta fusión entre la víctima del sacrificio y el destinatario, tiene su máxima expresión en el monumento completo del arco triunfal. En efecto, el arco triunfal, efímero, caro, grande, es un artefacto sacrificado en los altares del poder. Si recordamos ahora el título del *Neptuno alegórico* notaremos que se lo llamaba «Océano de colores». Siguiendo con el programa de los egipcios, Sor Juana le dedica a su Neptuno, el Marqués de la Laguna, un océano entero. Y, coherente con los requisitos del culto, celebra la ceremonia amparada en la oscuridad de la alegoría, de los símbolos, de la tradición mitológica, en fin, de la cultura letrada.

LA ROMA DEL NUEVO MUNDO

La alegoría, fundada en la identificación del Marqués con Neptuno, se proyecta sobre la historia de México y sobre el espacio de la ciudad. Eso ocurre, por ejemplo, al presentarse a la ciudad de México como otra Delos, sirviendo para sostener la alegoría el hecho de que ambas, la ciudad y la isla griega, estuviesen sustentadas en las aguas. Pero, además, se alude al episodio según el cual la segunda habría sido fijada en su sitio por mandato de Neptuno. En este caso, vemos que la alegoría encubría una petición: concretamente, que el virrey se ocupara de las inundaciones que se producían con frecuencia en la ciudad y rescatara a Delos/México del azote de las aguas. Así queda expresado el deseo, en uno de los poemas amurados al arco:

queda ya la cabeza de Occidente
segura de inundantes invasiones,
pues con un templo, auxilio haya oportuno
en la tutela de mejor Neptuno (791).

En efecto, si se empieza por notar una similitud de virtudes entre Neptuno y el virrey es para alcanzar una similitud de conductas. Así, por ejemplo, Sor Juana apela al hecho de que Neptuno hubiese edificado los muros de Troya para pedir al virrey que terminé el templo de la ciudad de México. Esta propuesta de imitar conductas es intensificada al declarar que el amor de los mexicanos ha construido un templo en sus corazones al bienvenido virrey:

Pero entrad, que si acaso a tanta alteza
es chico el templo, amor os edifica
otro en las almas de mayor firmeza

que de mentales pórfidos fabrica:
que como es tan formal vuestra grandeza,
inmateriales templos os dedica (10).

Este templo incorpóreo funciona como un correlato del templo material cuya edificación se espera de la gestión del virrey. Desde este punto de vista, la selección del mito de Neptuno para referirse al virrey es muy significativa. Si es cierto que «las nociones de colección y ritual son claves para desconstruir los vínculos entre cultura y poder» (García Canclini, 152), las elecciones operadas por Sor Juana sobre la colección de bienes simbólicos de su cultura en función del rito de la

asunción del virrey, deben poder leerse en relación con los intereses de su sociedad. En efecto, Neptuno no es solamente un dios virtuoso, es un dios hacedor de cosas, transformador, y su figura es oportuna para incitar al representante del rey, bajo la analogía, a obrar de determinada manera. Es sabido que los mitos formalizan una información aceptada por una comunidad en un entramado simbólico-arquetípico, que es siempre susceptible de *desmitologización* y una nueva *mitologización* en nuevas categorías culturales y simbólicas⁷. En este caso, Sor Juana pone el mito al servicio de la ciudad, convirtiendo al Dios en una variación de un aristócrata español y apelando al pasado mitológico para legitimar, mediante el prestigio del patrimonio cultural, la hegemonía española en América. Y, a la vez, coloca a la ciudad de México a la sombra del poder español. En efecto, en varios pasajes hace referencia a la situación preeminente de su ciudad en América: la llama «cabeza de Occidente» (791), «cabeza del reino americano» (806), «laguna imperial del Occidente» (790) —haciendo referencia a su base acuática— y, finalmente, «émula de Roma» (792), en un intento por hacer de México la cabeza espiritual y cultural de América, como Roma lo era de Europa. El Nuevo Mundo se presenta, así, como una barroca variación del Viejo, merodeando entre ambos la sombra de la repetición.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1960.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990 (1928).
- BINABURO ITÚRBIDE, J. A., «El mito como paradigma de saber sapiencial (Aproximación al mito como símbolo y metáfora colectiva que garantiza la permanencia de la memoria del hombre y su mundo)», *Letras de Deusto*, vol. 23, 57 (enero-febrero 1993): 25-36.
- CAMARERO, Antonio, «Teoría del símbolo, empresa y emblema en el humanismo renacentista (Claude Mignault, 1536-1606)», *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, UNS, 11 (julio de 1969-junio de 1971): 63-103.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- DAREMBERG, Ch., Edm. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Graz, Austria, Akademische Druck, Verlagsanstalt, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 1993 (1966).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*. Madrid, Gredos, 1973.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manual de Retórica*. Madrid, Cátedra, 1991 (1988).
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 1989.

⁷ Para estos conceptos sigo a J. A. BINABURO ITÚRBIDE, «El mito como paradigma de saber sapiencial (Aproximación al mito como símbolo y metáfora colectiva que garantiza la permanencia de la memoria del hombre y su mundo)», *Letras de Deusto*, vol. 23, 57 (enero-febrero 1993): 25-36.

- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Bs. As., FCE, 1992 (1982).
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*. México/Bs. As., FCE, 1987.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto Salceda. 4 tomos. México/Bs. As., FCE, 1951-1957.
- *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1992.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1993 (1977).
- VILLAR DÉGANO, Juan F., «Espacio, tiempo y figuración en las *celebraciones españolas del barroco*», *Letras de Deusto*, vol. 23, 60 (1993): 45-69.