

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS AUTOS SACRAMENTALES DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ



T E S I S  
Que para obtener el título de  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA  
HISPANICAS  
P R E S E N T A  
LUIS ENRIQUE SENDOYA HORTA



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A NENA  
A MARIA CATALINA  
A LUIS ERNESTO  
HOMENAJE DE AMOR.

AL DOCTOR CARLOS SOLORZANO  
AL DOCTOR JOSE PASCUAL BUXO  
AL MAESTRO RAMON XIRAU  
HOMENAJE DE RECONOCIMIENTO

# I N D I C E

		Páginas
I.-	Nuevos conceptos de análisis literario. ....	1-14
II.-	Marco histórico-ideológico de Auto Sacramental .....	15-20
III.-	El contenido temático de la obra de arte, según Erwin Panofsky .....	21-30
IV.-	Naturaleza de la alegoría como procedimiento literario ...	31-35
A.-	Naturaleza del Auto Sacramental .....	36-39
B.-	Las exigencias dogmáticas del Auto Sacramental, según Alexander A. Parker. ....	40-45
C.-	Posible aplicación de una teoría de Alexander A. Parker al Auto Sacramental. ....	46-51
V.-	El Mártir del Sacramento, San Hermenegildo. Auto histo- rial-alegórico. ....	51 Bis
A.-	Introducción. ....	52-53
B.-	Los Autos Sacramentales en la Nueva España. ....	53-56
C.-	Elementos constitutivos.....	56
1.	La preeminencia de la trama conceptual. ....	56-62
2.	El elemento alegórico como símbolo .....	63-60
3.	Los personajes principales. ....	69-78
VI.-	El Auto Sacramental de "El Divino Narciso".	
A.-	Los símbolos de Sor Juana. ....	79-82
B.-	La búsqueda de Dios. ....	82-87
C.-	La aparición de Narciso. ....	87-91
D.-	La aproximación de la Naturaleza a Narciso. ....	91-98
E.-	La contemplación de Narciso. ....	98-104
F.-	Los celos y dudas de Sor Juana. ....	104-108
G.-	Apoteosis y muerte de Narciso. ....	108-115
VII.-	El Auto histórico-alegórico del "El Cetro de José".	
A.-	La fábula en el sentido aristotélico. ....	116-121
B.-	La subordinación de los personajes a la acción. ....	121-125
C.-	La subordinación de la acción al tema. ....	125-128
1.	Los hermanos de José. ....	128-131
2.	Los personajes alegóricos. ....	131-135
D.-	La justicia poética del Auto Sacramental. ....	136-143
	Bibliografía .....	144-145



## CAPITULO I

### NUEVOS CONCEPTOS DE ANALISIS LITERARIO.

Se debe a Roman Jakobson el haber puesto en claro que la poesía es, - prima facie, una estructura lingüística; y que no es saludable al desarrollo de los estudios literarios el que los lingüistas sigan mirando la función poética - del lenguaje como algo marginal, como tampoco que los literatos vean con indife- rencia el estudio lingüístico de los fenómenos poéticos. Es por ello que el mis- mo Jakobson consideró la Poética como parte de la lingüística, siendo su objeto el estudio de los discursos poéticos, así llamados porque prevalece en ellos la función poética, sin que las otras funciones no se hallen presentes, de alguna - manera.

Sin embargo, los presupuestos de una lingüística poética no son otros que los de una teoría general de la lengua que defina las funciones de ésta, co- mo también las relaciones múltiples de aquellas, en un texto dado. Fueron las - Tesis del Círculo Lingüista de Praga las que fijaron, acertadamente, conceptos - básicos para un estudio riguroso y científico de los problemas de la lengua, la cual aparece definida como "un sistema de medios de expresión apropiados para un fin". Ese fin no es otro que el de la comunicación de los hablantes que, al co- municarse entre sí, tienen un propósito, o finalidad. Mas, siendo diversos los fines, es lógico que también lo sean las funciones, y diversos los códigos que - cifran los diferentes mensajes. En otras palabras, cada hecho de lengua pertene- ce a sistemas funcionales cuyo modo de realización es distinto, según sea su pro- pósito. "No puede llegarse a comprender ningún hecho de lengua sin tener en - cuenta el sistema al cual pertenece".<sup>1</sup>

---

1. B. Trnka et al., El Círculo lingüístico de Praga, Barcelona, Ed. Anagrama, - 1971, p. 31.

Las Tesis dieron a conocer, también, las relaciones que ~~contrae~~ el lenguaje, dentro de su función social, unas veces con la realidad extralingüística, y, otras, consigo mismo. En el primer caso, la lengua va hacia los referentes, directamente; los halla como sustitutos de la palabra y, al nombrarlos, los sitúa en un campo de objetividad donde ~~significante y significado~~ ~~las dos fases~~ o elementos del signo son solidarios. En el segundo caso, el lenguaje se orienta hacia la expresión; se vuelve sobre sí mismo en un intento de reflexión sobre el signo, portador del mensaje, que ahora no depende de los referentes, sino de la expresión lingüística. En este caso, el lenguaje no se hace solidario con los referentes extralingüísticos, ni se dirige a ellos para nombrarlos en primer término, puesto que el lenguaje poético no está interesado en designar objetivamente las cosas, como sucede en los discursos de la comunicación teórica-práctica o referencial. Por el contrario, designa las cosas de otra manera, en lo —cual consiste el arte, según la expresión de Oscar Wilde. Las sitúa dentro del lenguaje en tanto que magnitudes artísticas que no dependen de la realidad inmediata para subsistir, sino de su propia entidad otorgada por la lengua. Se suspenden sí, (sin desaparecer), las normas propias de la función referencial y se cambian por otras, como son las del código poético, donde la función poética es dominante y de donde nace "aquel tipo de discurso que se orienta, no a designar primordialmente las realidades extraverbales, sino a construir con medios lingüísticos un objeto artístico de valor autónomo".<sup>1</sup>

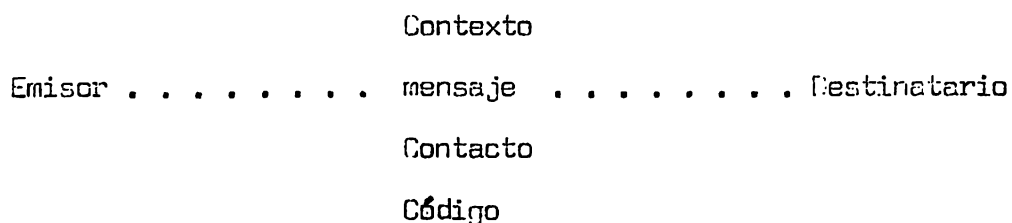
No obstante haber participado Jakobson, junto con Mukarovsky, en la —elaboración de los bosquejos de las Tesis de Praga, finalmente redactadas por el profesor Vilen Mathocius, la teoría de una poética lingüística estaba apenas en marcha. Corresponió al mismo Jakobson llevarla a mayor coherencia con trabajos posteriores a 1929. En 1958 reelaboró la teoría de las funciones de la lengua y

---

1. José Pascual Buxó, La lingüística y los estudios literarios, en Revista de la Universidad de México, volumen XXXI, número 1, (Sep. de 1976), pp. 25-30.

dió énfasis a aspectos desconocidos o involucrados en el modelo triádico de Karl Bühler. Para éste, el lenguaje sólo tiene tres funciones: a) una expresiva que, generalmente, comunica los sentimientos del emisor, expresada en primeras personas: yo, nosotros; b) una apelativa o conativa que se dirige al destinatario - en un intento de súplica, mandato o imprecación, expresada primordialmente con el imperativo o el subjuntivo; c) una representativa o referencial que habla de los referentes o contenidos extralingüísticos del mensaje, como los objetos, los sentimientos, situaciones, de los que se hace mención en el discurso, expresado en terceras personas de singular o de plural.

Jakobson añadió a los tres factores de la comunicación señalados por Bühler, otros tres, que no habían sido tenidos en cuenta. Configuró así un cuadro general de factores:



Identificados los factores, surgieron de allí otras tantas funciones, cada una de ellas con sus características propias, y sus códigos adecuados a la función correspondiente; porque como se ha dicho, cada hecho de lengua pertenece a un sistema funcional específico. La lengua fue considerada, entonces, como un sistema de sistemas. Pero también como unidad global, con leyes invariantes que se encuentran en la raíz de todo acto de habla. Los sub-sistemas, a su vez, tenían su lengua propia -las lenguas de cada una de las funciones-, apropiadas - al fin que les corresponde, pero sin perder la relación con la unidad total de la que son integrantes.

Antiguamente, los manuales habían manifestado especial interés en definir la lengua como instrumento de comunicación, como herramienta hecha de distintas partes, o elementos de trabajo, pero disgregados entre sí. Se gozaba en —

"trazar el pedigree de sus disjecta membra".<sup>1</sup> Ahora el sistema lingüístico — desplegaba su variedad, pero adquiría coherencia; las funciones daban razón de las manifestaciones concretas de que la lengua es capaz, pero se precisaban las normas particulares de cada una y se separaban los códigos en razón de las zonas de la realidad contemplada: las de la realidad extralingüística, tratadas con un código referencial, desde un punto de vista de la realidad objetiva; las de la realidad intralingüística, consideradas con un código poético, desde el punto de vista de la "sensación del objeto como visión y no como reconocimiento".<sup>2</sup> — Era evidente que con estos parámetros se ponían bases científicas de una poética lingüística nueva, y surgía una metodología en el análisis de la obra de arte — verbal.

Para llegar a estas conclusiones Jakobson dedicó solícito cuidado a la teoría de la comunicación relacionada con la lingüística. Entre otras cosas, ha bía insistido en que "la lengua nunca es monolítica", porque "su código general incluye un conjunto de subcódigos";<sup>3</sup> había aprendido de sus contactos con la fonología que "los lingüistas han encontrado paulatinamente el modo de reducir — el lenguaje y, sobre todo, la relación entre los significantes generales y contextuales a un asunto intrínsecamente lingüístico, y separado de modo distinto — de los problemas ontológicos de la referencia".<sup>4</sup> Con lo cual daba mayor autonomía al signo respecto de sus referentes en el lenguaje poético. Y, sobre todo, — hacía ver que "las creaciones metafísicas no son aberraciones, sino procesos regulares de ciertas variantes estilísticas que son sub-códigos de un código general",<sup>5</sup> lo que equivale a decir, que el ornatus difficilis del discurso poéti-

---

1. Roman Jakobson, Ensayos de Lingüística general, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 139.

2. Viktor Shklovski, El arte como artificio, Buenos Aires, Ed. Signos, 1970, pp. — 55-70.

3. Roman Jakobson, Op. cit., p. 85.

4. Ibidem, p. 90.

5. Roman Jakobson, Op. cit., p. 92.

co es tan natural dentro de su código propio, como el de cualquier otra función en el suyo. En forma concluyente volvía a insistir que hay una presencia simultánea de funciones, en un mismo mensaje, con la primacía eventual de una de ellas sobre las demás; y que, una vez puestas en movimiento las posibilidades múltiples de la comunicación, se pueden suspender las normas de un código para sustituir las por otro, no menos natural y lógico, en otro plano de significación; y que, gracias a procedimientos retóricos, la función poética no es un cuerpo extraño en el sistema de la lengua, sino la misma lengua natural, manejada con criterios que corresponden a la poeticidad del discurso.

Fue ese concepto de poeticidad el que dió origen a una metodología que se venía elaborando desde las primeras tentativas del maestro para dar explicación coherente a los textos privilegiados por el arte verbal. Por medio de este concepto, se puso en evidencia el distanciamiento entre el discurso plano o directo y el discurso oblicuo o figurado; entre el ornatus facilis y el ornatus difficilis; entre el signo lingüístico vertido hacia realidades extraverbales, conocidas como magnitudes reales, y el signo lingüístico introvertido hacia la expresión misma que se reifica, haciéndose objeto literario independiente. Entre uno y otro, está de por medio un código diferente. La interacción de los dos, sin embargo, es la clave de la teoría jakobsoniana. Cada uno de estos dos tipos de discurso es auto-suficiente y autónomo en su respectiva función. Sólo cuando concurren en un texto poético dado, se interrelacionan las dos paradigmáticas en el objeto literario que es fruto de la interacción mutua. Veamos más en detalle cómo están constituidos estos dos códigos: el referencial y el retórico.

El Código referencial corresponde a la función cognoscitiva de la lengua, mediante la cual, el signo lingüístico, como se ha señalado, se dirige a contenidos o significados que no dependen del mensaje mismo, sino de sus referentes. La referencia establece un circuito de relación entre significante y signi-

cado. El signo verbal tiene dos fases que corresponden al reverso y al anverso de una misma moneda, o a las caras de una hoja de papel, según la conocida expresión de De Saussure. Como lo refiere Jakobson, los estoicos denominaron Signans (significante) al aspecto sensible y sensorial, y signatum (significado) al aspecto inteligible o más propiamente dicho, traducible, del signo.<sup>1</sup> El mismo autor ha enseñado en otra parte que "la llamada función referencial, 'denotativa', 'cognitiva' es el hilo conductor de varios mensajes". Llama la atención, sin embargo, sobre el hecho de que la dicha función no anda sola en el entramado de la lengua: "El lingüista atento no puede menos que tomar en cuenta la integración accesoria de las demás funciones en tales mensajes".<sup>2</sup>

Esta función denotativa está ligada con las realidades que permanecen fuera de la lengua. Se dirige, pues, hacia ellas, en tanto que fenómenos o cosas, no configurados lingüísticamente. Realidades y fenómenos de la diaria ocurrencia que están "ahí, en un campo de observación que remite al 'mundo' como repertorio de seres, los cuales si no fuera por la vida que les presta la palabra, permanecerían desconocidos y alejados del comercio humano, en su existencia anterior a la nominación.

Pero los signos no son las cosas; ni éstas se identifican con los nombres que reciben. Los significados de las palabras han sido convenidos por la comunidad. Son convenciones sociales. En este sentido, son unidades culturales o culturemas de una comunidad lingüística.

Por sus estudios de la fonología, Jakobson aprendió -junto con sus compañeros- "a sentir la delicada distinción existente entre el signatum y el denotatum, y, a partir de aquí, a asignar una posición intrínsecamente lingüística -primero al signatum, y después, por deducción, igualmente a su inevitable compa-

---

1. Roman Jakobson, Op. cit., p. 139.

2. Ibidem, p. 353.

ñero, es decir, al signans".<sup>1</sup>

Esto iba a tener relevancia desde el punto de vista de la creación artística considerada, a veces, como un mecanismo que cambia, a través del lenguaje, las realidades nombradas. Es obvio, que en la función denotativa significantes y significados son solidarios entre sí, pues el primero implica al segundo, y viceversa. De Saussure dice: "ya sea que busquemos el sentido de la palabra latina arbor o la palabra con que el latín designa el concepto 'árbol', es evidente que las vinculaciones consagradas por la lengua son las únicas que nos aparecen conformes con la realidad..."<sup>2</sup> Pero, como hemos dicho, los significados que "acreditan una posición estrictamente lingüística", son convenciones sociales o culturemas plenos de carga significativa. No son ellos la realidad nombrada ni se confunden con la misma. Mal haríamos en creerlos vinculados a entidades objetivas, los referentes, cuando son unidades de la cultura de una época o de un tiempo, formalizaciones de un concepto y no representaciones de un objeto. Cuando más podríamos aproximarlos al concepto de "idea" que según Léopold Flamn es de la misma raíz que "ídolo". "Los ídolos son las imágenes de las cosas. La imagen produce una clasificación y una jerarquía en la experiencia del mundo", comenta J. M. González Ruiz. De ese modo los Códigos ideológicos que tanto tienen que ver con el discurso poético, podrían ser considerados como conjunto de imágenes que convertidas en sistema hacen comprensible el mundo o lo justifican culturalmente, cuando no es que lo han hecho supuestamente necesario en un período clausurado del devenir histórico.

En resumen, digamos que el Código referencial prevalece en los textos del lenguaje teórico-práctico, en la formulación comunicativa lata, o en la llamada lengua literaria que, según Fraga, expresa "la vida de la cultura y la civi

---

1. Roman Jakobson, Op. cit., p. 140.

2. Ferdinand De Saussure, Curso de lingüística general, Buenos Aires, Ed. Losada, (sexta edición), 1967.

lización (funcionamiento y resultado del pensamiento científico, filosófico y religioso, político y social, jurídico y administrativo)".<sup>1</sup> La información — que así se presenta en los mensajes es el "aspecto traducible" del significado mediante el empleo de interpretantes que hacen explícito el contenido de los — referentes, gracias a los sistemas de intra-traducción que el lenguaje posee — para hacerse más claro. Es lo que se ha llamado la redenominación del signo.

Signos e interpretantes entran en relación mutua, sin mudar por ello la sustancia del contenido. Si aquéllos son unidades semánticas culturales, — éstos son signos que permiten las distintas representaciones verbales del mismo referente. Unos y otros son signos. Y signos ejemplares de nuestra capacidad de intercomunicación e niveles mínimos de significación. Los primeros, como símbolos de unidades culturales dadas por las civilizaciones. Los segundos como símbolos de un signo, consagrado por el uso. Los primeros son los para—digmas léxicos que la lengua propone para parcelar los contenidos de la realidad. Los segundos son los sub-sistemas que traducen, dentro de un sistema, — los valores equivalentes de la significación.

Se comprende ahora que para los efectos de la estructuración de una teoría lingüístico-poética, J. Pascual Buxó haya considerado que la función — emotiva, conativa y fática, sean homologables con la función referencial. Sus referentes también son extralingüísticos y no están orientados a la expresión verbal.

No obstante lo dicho, esta función del Código referencial es base de todas las demás, pues no hay conocimiento posible sin una referencia mínima a las entidades que fundan, esquemáticamente, toda realidad, la del mundo y la — de la fantasía. Se trata del "hilo conductor" que lleva el mensaje a sus diversas posibilidades. Sobre ese hilo se inserta el código poético que "profundo

---

1. B. Trnka et al., Op. cit., p. 44.



diza la decotomía fundamental entre signos y objetos".<sup>1</sup>

El Código poético.- Hemos dicho anteriormente que el concepto de poeticidad del discurso fue origen de la metodología que Jakobson venía buscando desde sus primeros ensayos, en 1919, para dar explicación coherente a los textos privilegiados por el arte verbal. Y hemos reiterado que el Código referencial corresponde a la función cognoscitiva de la lengua.

El código poético no presenta las sustancias del contenido de manera directa, sino de modo indirecto o figurado. Es el Sermo obliquus de los antiguos retóricos que puso de manifiesto en las composiciones un conjunto de procedimientos lingüísticos, que, tomando el lenguaje desde sus niveles referenciales, lo traslada a categorías de otra índole significativa, las que operan un cambio en la expresión que afecta los contenidos de la misma.

Este código presenta una información específicamente distinta. No cambia la naturaleza de las cosas, ni instaura nuevas realidades (ontologización de la palabra), ni superpone lo inventado por la ficción lingüística a lo ya existente en la naturaleza. Suscita, en cambio, nuevas formas de belleza, expresiones de inusitada ocurrencia, gracias a las relaciones establecidas entre distintos paradigmas que, al integrarse en el sintagma, producen la función estética del lenguaje. "La poesía es el lenguaje en su función estética", afirmó Jakobson en un ensayo de 1919.

Por la misma época, sostuvo la especificidad de las obras llamadas artísticas, con aseveraciones como estas: 1) "El objeto de la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la literariedad"; 2) "En la obra literaria manejamos esencialmente, no el pensamiento, sino hechos verbales"; 3) La orientación del enunciado hacia la expresión "afecta no sólo a la combinación

---

1. Roman Jakobson, Op. cit., p. 358.

de las palabras, sino también a la forma de la palabra". Postuló, sobre todo uno de los principios de los futuristas rusos: "Si se da una forma nueva, también hay un contenido nuevo, la forma determina el contenido".

Para llegar a tales premisas, había estudiado las comparaciones usadas por el poeta Válemir Khlebnikov. No se justificaban estas comparaciones - usadas por el poeta "por una impresión de semejanza real entre los objetos, sino que aparecían en función de la composición"<sup>1</sup>. Eran, según el concepto que Jakobson se había formado de la comparación, "uno de los medios de introducir dentro de la andadura del discurso elementos que no son proporcionados por la marcha lógica de la narración". Pero, la comparación era apenas uno de los posibles medios, no el único, que tenía que ser completado con el procedimiento elemental que tiene el lenguaje para aproximar las unidades semánticas. Este procedimiento iba a ser elevado a la categoría de "personaje" único, si se esperaba que los estudios literarios dejaran de ser amable cotorreo para convertirse en ciencia verdadera. "Después vendría la cuestión fundamental de la aplicación, de la justificación del procedimiento"<sup>2</sup>.

En consecuencia, el Código poético, entendido como procedimiento fundamental comprendía, por una parte, el uso de variantes semánticas y, por otra, el manejo de variantes eufónicas, para convertirse en el "personaje" anunciado. Las variantes semánticas incluían el paralelismo, la comparación (caso particular de paralelismo), la metamorfosis (parablismo proyectado en el tiempo), la metáfora (paralelismo reducido a un punto)"<sup>3</sup>.

A su vez, las variantes eufónicas eran la rima, la asonancia, la aliteración y el recurso privilegiado de la eufonía que "no reposa sobre sonidos

---

1. Roman Jakobson, Questions de poétique, p. 19.

2. Ibidem, p. 15.

3. Ibidem, p. 21.

sino sobre fonemas, es decir, sobre representaciones acústicas capaces de asociarse con representaciones semánticas".<sup>1</sup> Unas y otras reducen al mínimo la asociación mecánica producida por la contigüidad entre sonido y sentido, cuando se trata del lenguaje práctico, e instauran una nueva asociación entre los elementos verbales, producida por el paralelismo que es recurso poético, por excelencia, como Hopkins dice, y como el mismo Jakobson lo ha comprobado después: "Debemos tomar constantemente en cuenta el hecho irrecusable de que a todos los niveles de la lengua, la esencia, en poesía, de la técnica artística, reside en los retornos reiterados".<sup>2</sup>

En 1933, Jakobson hizo aportaciones a su teoría en un ensayo nuevo y formuló aclaraciones que conviene tener en cuenta. Defendió la autonomía de la función poética, contra quienes lo acusaron de estar al lado de la reacción burguesa. Indicó que no se pueden marcar fronteras tajantes entre poesía y prosa porque las mismas técnicas de expresión se emplean en los lenguajes de comunicación práctica, usadas con fines publicitarios o propagandísticos. Con esto daba a entender que la función poética o algunos de sus componentes puede caber en textos no poéticos, aunque en condiciones subalternas respecto de la estructura principal del texto, pues "la estructura verbal de un mensaje depende, primariamente, de la función dominante".

Con todo, fue la poeticidad, llamada así la que antes era literariedad, la que fue definida mejor, adquiriendo un rango superior y definitivo. Se la puede considerar, desde ahora, como "un elemento sui generis, un elemento que no se puede reducir mecánicamente a alguno de los otros elementos".<sup>3</sup> Es "un componente de una estructura compleja [la obra verbal], pero un componente que transforma necesariamente los demás elementos y determina, necesaria

---

1. Roman Jakobson, Questions de poétique, p. 21.

2. Ibidem, p. 234.

3. Ibidem, p. 123.

mente, el comportamiento del conjunto".<sup>1</sup> Es, también, la presencia inequívoca del arte verbal, en su expresividad máxima: "Si la poeticidad, una función poética decisiva, aparece en una obra literaria, podremos hablar de poesía".<sup>2</sup>

No se puede decir, sin embargo, que la poeticidad se aísla, olímpicamente sola, y que se identifica con la obra poética conclusa, porque el poema o la obra de arte, terminada pero no acabada, según Baudelaire, es apenas el punto de convergencia de otras funciones de la lengua. Allí se encuentran las otras funciones. Y en torno de ellas, las semiologías latentes.

Ha habido, pues, un cambio notable, en la estructuración de la teoría de Jakobson. La "literariedad" que en 1919 constituía la "orientación del enunciado hacia la expresión", sigue siendo el criterio práctico para identificar la obra de arte. Ahora, en 1933, se dice que se manifiesta "en la palabra sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado, ni como expresión emotiva".<sup>3</sup> Más tarde, en 1935, la obra poética entra a caracterizarse con un elemento más: la dominante.

La dominante es la que especifica la obra. Es la única constante, - "no sólo en la obra poética de un artista individual, no sólo en el canon poético y el conjunto de normas de una escuela poética, sino, también, en el arte de una época, considerada como un todo".<sup>4</sup> La precisión añadida ahora modificó, según el Dr. J. Pascual Buxó, "la precedente definición de poesía (un enunciado orientado a la expresión) por otra, más amplia y más rica: 'un mensaje verbal en el cual la función poética es la dominante'".<sup>5</sup>

---

1. Roman Jakobson, Questions... p. 124.

2. Ibidem, p. 124.

3. Ibidem, p. 124.

4. Ibidem, p. 146.

5. José Pascual Buxó, La lingüística y los estudios literarios, en Revista de la Universidad de México, V. XXXI, N° 1, Sept. de 1976, pp. 25-30.

La inclusión de las otras funciones de la lengua dentro de la poeticidad, en forma paralela, aunque en ordenada subordinación jerárquica, parece indicar en Jakobson que el análisis lingüístico de una obra dada es insuficiente y que, por necesidad obligada, tiene que abrirse a los conglomerados no verbales, pero verbalizables, que conocemos como ideologías, las cuales no son más que sistemas de imágenes o "ídolos" según Flamm, y conjuntos sistematizados de ideas que la mente humana codificó, en una época, para explicar el universo establecido.

En síntesis, el Código poético comienza en la manera particular de presentar las sustancias de contenido en una forma verbal liberada de las asociaciones mecánicas de los signos. Maneja las variantes semánticas y las variantes eufónicas con el propósito de producir un discurso reiterativo que, no concluye en la repetición, sino que se amplía, cada vez más, hacia otros campos más anchos y profundos que los de la simple suma de los significados, solos o aislados, de cada término. Encuentra en especificidad en la introversión del signo, en la orientación hacia la expresión misma, hecha de asociones y de relaciones que aproximan todos los planos de la lengua, en todas las direcciones y en todos los elementos que conforman la secuencia. "La relación entre significante y significado funciona a todos los niveles lingüísticos y adquiere un valor particular en el verso donde el carácter introvertido de la función poética alcanza su apogeo".<sup>1</sup> El código poético, en fin, no es la funcion exclusiva de la "literariedad"; ni tampoco la presencia de procedimientos exclusivamente lingüísticos que, en un caso dado, podrían fallar para producir una obra de arte, sino la poeticidad en función paralela, aunque dominante, con todas las demás funciones que integran la lengua. "Desde este punto de vista, podemos concluir con Jakobson, una obra poética no podría definirse

---

1. Roman Jakobson, Questions..., p. 483.

como una obra que llena exclusivamente una función estética, sino como una — obra que llena una función estética paralelamente a otras funciones".<sup>1</sup>

La poeticidad, pues, no se confunde con la obra poética en su totalidad, porque, como hemos dicho, esta es la suma de funciones jerarquizadas. — Del mismo modo la obra poética, aunque no prevalezca sobre los demás valores, — en el conjunto de los valores sociales, no deja de ser "la organizadora fundamental de la ideología, a cuyo fin tiende constantemente".<sup>2</sup> Esto, dicho por — Jakobson, quiere decir que el Código poético incluye otros códigos diferentes del lingüístico, es decir, los conglomerados filosóficos, políticos, religio—'sos, y económicos, o lo que es lo mismo, las imágenes y representaciones sistetemáticas de la realidad, configuradas de acuerdo con una visión del mundo en un momento determinado de la historia.

## CAPITULO II

## MARCO HISTORICO-IDEOLOGICO DEL AUTO SACRAMENTAL.

La realidad poética de España al comenzar el siglo XVII es harto conocida desde el punto de vista histórico. Muerto Felipe II (1556-1589), entregó el inmenso imperio de los Austrias a su hijo Felipe III (1598-1621). El sucesor no tenía las cualidades de un administrador sagaz ni de un político hábil. Era más bien dado a los placeres del ocio, El informe que su padre pidió a los preceptores del joven monarca cuando éste tenía diecinueve años, no es favorable, ni brillante. "Si se levantara más temprano y se dedicara más a los ejercicios al aire libre, por la noche no pasaría tanto tiempo oyendo música y en succulentas comidas", refiere González de Avila.

De otra parte, la expulsión de los moriscos, acaecida en el reinado de los Reyes Católicos, había arruinado la industria y la agricultura de la nación, en un largo proceso de privaciones que sólo tardíamente dejó ver sus resultados. El país entero se había arruinado con guerras, ocupaciones militares, conquistas en Europa y América que, naturalmente, habían repercutido en la hacienda pública.

En tiempos de Felipe IV (1621-1665) la situación empeoró todavía más: rebeliones en Nápoles y Sicilia, insurrección de Cataluña, independencia de Holanda, garantizada por la paz de Westfalia, la Paz de los Pirineos (1659) que acabó con la hegemonía de España en Europa. En 1662 el desvalido rey español declaraba al omnipotente Luis XIV que en adelante, los embajadores hispanos cederían el paso en todas partes, a los franceses. Esto sucedía en el exterior. Por dentro, se ahondaba la crisis con la caótica situación de la corte, la corrupción administrativa, la proliferación de vicios y deshonestidades que de tanto abundar en lo privado, salieron a la vida pública, según gráfica impresión del Padre Mariana.

Lo que sucedió durante el reinado de Carlos II (1665-1700) fue apenas el prolongamiento de una agonía; el desaparacer del imperio más grande - de entonces que había comenzado con Carlos V (1517-1556).

Durante toda esta larga centuria, sin embargo, se había producido — una de las extraordinarias culturas jamás conocidas. La habían gestado acontecimientos dispares, circunstancias diversas, y ella les iba a dar unidad. Habían concurrido a producirla, conjuntamente, fracasos espirituales y económicos, los oprobios y desigualdades que sufren las sociedades pero, sobre todo, — los individuos, cuando son el producto de un medio hostil. Sin embargo, esa — cultura que no era expresión de características individuales o nacionales — como se ha pretendido —, sino "un concepto de época que se extiende, en principio a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma",<sup>1</sup> esa cultura, digo, poseyó como ninguna los instrumentos adecuados para responder, — estéticamente, a la incitación histórica. Y, así, de los dispersos elementos de una civilización en crisis extrajo formas de vida. "La crisis social más larga que la económica, que amenazadoramente se presentó en Europa, a fines del — Siglo XV, permitió que se "congelaran formas de respuesta" que, sistematizadas son el Barroco".<sup>2</sup> Formas de respuesta que todavía son objeto de admiración y — estudio.

El barroco es, pues, "un concepto de época"; el resultado de múltiples factores que no operan separadamente ni se pueden aislar. } Abarca una centuria de tensiones, de problemas y perplejidades diversas que van desde lo institucional a lo cultural, pasando por lo religioso o eclesiástico, sin que ningún elemento prevalezca solo. { La Iglesia, la religión, el Estado, los mismos estamentos sociales padecen las consecuencias de la historia y son el resulta

---

1. J. A. Maravall, La Cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1975, p. 29.

2. J. A. Maravall, Op. cit., p. 61.



do final, dolorosísimo, de la situación vivida como totalidad. Con razón ha podido afirmar Ph. Butler: "La Contrarreforma misma, así como la ciencia, el pensamiento, el arte y la poesía barrocos, son una consecuencia de las transformaciones profundas que se operan en la conciencia y en la sensibilidad de los hombres del siglo XVI y XVII. Y esas transformaciones se ligan a causas múltiples, culturales, políticas, sociales, económicas, geográficas, técnicas y no simplemente religiosas".<sup>1</sup>

Es cierto que en sus comienzos, la crisis fue económica; después, institucional o política. Prácticamente era el derrumbamiento de un imperio, la caída de un gigante que se creyó depositario del mundo para sojuzgarlo por mandato superior y divino. De ahí las estrechas conexiones entre poder eclesiástico y civil, vertientes únicas del Reino de Dios en la tierra, para el español de los siglos XVI y XVII, aunque con frecuencia el Imperio prevaleció sobre el Reino, como en el saqueo de Roma.

Fuera de lo económico había síntomas que alteraban las relaciones interpersonales, los valores consagrados, los conceptos tradicionales de vasallajes, propiedad, el nacionalismo, para reemplazarlos por otros. Era que desde fuera y, quizá desde la represión y el atraso, emergían las "formas de respuesta" que se enfrentaban a la historia de la Península, concebida como eternidad congelada y única.

España se hallaba ante un cambio histórico, pero también ante la voluntad resuelta de impedirlo. El proceso que había comenzado en el Renacimiento, de una sociedad optimista, confiada en sí misma y vertida hacia el porvenir, exigía su continuidad. Admitirlo, sin embargo, era poner a la monarquía española en trance de desaparición. Y por otra parte, había hechos, no previstos hasta entonces, que complicaban el fenómeno. Ya hemos enumerado algunos.

---

1. Ph. Butler, Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine, París, 1959, citado por J. A. Maravall, Op. cit., p. 47.

Baste añadir que el movimiento demográfico del Siglo XVII que venía preocupando a los gobernantes desde fines del siglo anterior había alcanzado niveles de saturación urbana que dejaba a la "nobleza" sin oficio y alteraba el papel de los estamentos sociales conocidos, con la aparición de una clase social. El auge de las ciencias modernas patrocinado por la difusión del libro daba las primeras manifestaciones de una cultura de masas.

La monarquía tenía que tener en cuenta estas circunstancias, pues no era lo mismo para ella el régimen feudal anterior con su cultura agraria - cuya peligrosidad para los designios de la clase dirigente había desaparecido.-

En consecuencia, los gobernantes se vieron en la necesidad de usar la cultura como un instrumento de atracción y de dominio, con las masas, por un lado y, con los artistas, por otro. Felipe IV atrajo a Velázquez, Alonso Cano, Zurbarán, Rubens, Cardaccio. Cuando murió Carlos I, el embajador español en Londres lo compró a la Corona inglesa la mejor colección de pinturas para enriquecer a España como en efecto lo hizo.

Al patrocinar a los artistas, sin embargo, se hacía un doble juego. Se pensaba, desde lo alto, que las relaciones entre ideología y orden social existente debían ser de acuerdo mutuo, cuando no de cooperación interesada. La cultura barroca, bajo este aspecto fue una cultura sutilmente dirigida. La clase alta, por otra parte, comprendió desde su amenazada situación de privilegio la fuerza de la opinión pública, la necesidad de convencer a las multitudes ganándose sus favores o, al menos, dándoles la ilusión de una participación utópica en el manejo de las cosas humanas.

A estas alturas, (la sociedad barroca del XVII no hubiera tenido la solidez necesaria para enfrentarse a la historia misma, si no hubiera tenido una visión del mundo o, lo que es lo mismo, una formalización cultural en sistema compacto de ideas que explicara la realidad y sus posibles realizaciones. Filosóficamente buscó su orientación en el clasicismo a través del Renacimien-

to, con lo cual se explica la presencia de Platón y Aristóteles, junto con las mitologías paganas, al lado del pensamiento cristiano, en autores tan ortodoxos como Calderón y Sor Juana. De raíz clásica eran, también, las rígidas preceptivas, como la Poética de Aristóteles y el arte renacentista cuyos "antecedentes medievales", ha observado Panofsky.<sup>1</sup> Pero, fue a partir de la concepción judío-cristiana del universo que el Barroco elaboró un sistema coherente prestigiado con el triunfo de la Escolástica y promovido siempre por la Iglesia Católica identificada con la mentalidad monárquica. Al proclamarse la Reforma Protestante, Europa se preparó a asimilar los progresos de la ciencia y las exigencias de una búsqueda del Conocimiento con medios netamente humanos, desvinculando fe y razón y aislando el hecho político del sometimiento a credos religiosos. Sólo España, Campeona del Catolicismo, insistió en identificar a la religión con la política, Iglesia y Estado, Cristianismo con nacionalismo, y lo que es igual, destino sobrenatural y destino histórico, en fuerza de una fusión de poderes temporales y eternos.]

Como era de esperar, la Iglesia Católica en "su condición de poder monárquico absoluto", ejerció su influencia capital. Pugnó como, es natural, por dar su respuesta, su "congelada respuesta", una de las posibles respuestas a la situación. A través de ella, la Contrarreforma aparece como vuelta al pasado, como vigorizador elemento tradicional y enemiga del cambio histórico propuesto.

España, no es ya el imperio más poderoso de la tierra; pero persiste en serlo; vuelve a las fuentes primitivas, saltando esta vez del Renacimiento al Medio Evo con una visión ahistórica que deforma lo real e inclusive lo fantástico. España convierte lo cierto en dudoso, lo inmediato en apariencia, lo trascendente en lo único positivo y legítimo. El pesimismo, el engaño, la melancolía, son para el hombre barroco un lente y lo insólito, como pro-

---

1. Erwin Panofsky, Estudios sobre iconología, Madrid, 1972, p. 95.

cedimiento artístico, se convierte en algo normal para explicar lo natural y lo divino, lo posible y lo imposible. Las cosas pensó, el hombre de - entonces, dan, su rostro, su verdadera faz significativa, si miramos lo dado que trata de esconderse, lo mismo que la Naturaleza como había dicho Herá-clito. "En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad".<sup>1</sup>

Con la presencia de una sociedad urbana, más o menos culta, caracterizada por las tensiones de todo orden, en busca del camino y cohibida por los poderes absolutistas, el teatro fue el marco más adecuado para expresar una situación caótica. La gente va a gozar allí, viendo la representación de sus - propios problemas y buscando alivio en el sueño cuando la realidad verdadera - está bien lejos de ser codiciable. Los conflictos de la gran masa humana no - eran sólo sociales sino ideológicos. Las preocupaciones pungentes de la economía -vivas siempre en la carne- había que subordinarlas ahora a búsquedas espirituales, centradas en la fe, en consideraciones éticas y en las verdades trascendentales y abstractas, matizadas de una terrible obsesión religiosa: salvar el alma, vivir fuera del tiempo, anticipar los tiempos venideros o pertenecer desde ya a los "eones" mesiánicos.

## CAPITULO III

EL CONTENIDO TEMÁTICO DE LA OBRA DE ARTE,  
SEGUN ERWIN PANOFESKY

Para lograr sus fines, el teatro barroco puso en marcha paralelos medios de significación, semióticas dobles sincronizadas en el espacio y el tiempo donde sobre un mismo referente se acumularon palabras y palabras en tropes metafóricos. Al mismo tiempo, se desplegaron allí las exuberancias de la escenografía y las representaciones visuales con la contribución de íconos, jeroglíficos e imágenes para producir una literatura "emblemática" que cautivara la atención.

El emblema, según la clásica definición que dió el Maréchal de Tavannes, general y almirante de Francisco I (1515-1547), tenía cuerpo, alma y espíritu. "El cuerpo es la figura, el espíritu la invención, el alma el emblema".<sup>1</sup> Participaba conjunta y armoniosamente de una cuádruple naturaleza, según Panofsky que, en esta ocasión, habla recordando a la máxima autoridad en la materia como es Andrea Alciato, famoso por sus Emblemata, publicados en 1531: (el emblema)... "participa de la naturaleza del símbolo (sólo que es particular y no universal), el acertijo (sólo que no es tan difícil), el apotegma (sólo que es visual y no verbal), y el proverbio (sólo que es erudito y no un lugar común)".<sup>2</sup>

Dado el interés por la antigüedad remota, no solamente clásica, que promovió el Humanismo del Renacimiento y, añadiendo a esto, el hallazgo de los Hieroglyphica de Horapolo, en 1419, se produjo un "espíritu emblemático", o tendencia de cautivar la atención mediante representaciones que, aunque originarias de las artes visuales (escultura, pintura y arquitectura fundadas sobre el diseño) pasaron después a la literatura:

- 
1. Mémoires de M. Gaspard de Saulx, Maréchal de Tavannes, Château de Lagny, — 1653, p. 63.
  2. Erwin Panofsky, El significado de las Artes Visuales, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, p. 138.

Recordemos que el año de 1419 asistió al hallazgo de los Hieroglyphica de Horapollo y dicho hallazgo no sólo dió lugar a enorme entusiasmo por todo lo que fuera o se quisiera egipcio sino que también produjo —o, al menos fomentó enormemente— ese espíritu "emblemático" que es tan característico de los siglos XVI y XVII. Un conjunto de símbolos rodeados por el halo de la antigüedad remota y que constituía un vocabulario ideográfico independiente de las diferencias lingüísticas, ampliabile ad libitum y sólo inteligible para una élite internacional, tenía necesariamente que cautivar la imaginación de los humanistas, sus protectores y sus amigos artistas. Y bajo la influencia de los Hieroglyphica de Horapollo surgieron esos incontables libros de emblemas, serie iniciada por los Emblemata de Andrea Alciati, en 1531, cuyo propósito mismo era complicar lo sencillo y oscurecer lo evidente en tanto que las representaciones gráficas medievales habían procurado simplificar lo complejo y aclarar lo difícil.<sup>1</sup>

[Dentro de ese marco del Siglo XVII se dió el Auto Sacramental.] [Era a la vez, objeto poético] realizado con técnicas de una preceptiva exigente; [espectáculo de masas urbanas, hecho con fines muy claros de exaltación religiosa y persuasión a nivel doctrinal; síntesis lograda de un pensamiento filosófico-teológico y, por ende, discurso aludido, y manifestación latente de la ideología católica de entonces, a través de combinados sistemas de significación.]

[Como objeto poético en sí, era el resultado de un proceso,] en el sentido hjelmslöviano del término, respaldado por paradigmáticas diferentes, pero complementarias. No era, pues, una construcción sencilla, fácil de captar a los no iniciados, ajeno al "espíritu emblemático" de la época y era complicado hasta cierto punto, por la acumulación de niveles significativos que, partiendo de lo aparente y fenoménico, pasaba por las convenciones del arte y llegaba a los altos principios rectores de las culturas que ahora nos son desconocidos, pero que en su tiempo fueron evidentes.

---

1. Erwin Panofsky, Op. cit., p. 144.

Vistas así las cosas, el acudir a los recursos de la teoría del contenido temático de la obra de arte, según Panofsky, ayuda a explicar el Auto Sacramental. No es que en todas sus partes pueda ser aplicable, pero sí contribuye positivamente a distinguir mejor los grados de significación y los procedimientos artísticos, involucrados los unos en los otros.

Según el renombrado profesor de Princeton, el contenido temático o significado de la obra de arte gira sobre niveles diversos de significación que, por sus relaciones de interdependencia, constituyen un todo. En una obra concreta de arte y por lo tanto también en un Auto Sacramental determinado, nos encontramos con un primer significado natural o primario. Es este nivel como el fundamento sobre el cual giran los demás, constituido como está por los referentes que sirven de soporte a construcciones posteriores. "El significado así percibido, ha dicho Panofsky, es de naturaleza elemental y fácil de comprender... - aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones y acontecimientos".<sup>1</sup>

No hay duda de que este primer nivel tan fácilmente reconocible y adscrito al mundo de los seres y los acontecimientos naturales, corresponde al nivel referencial o, lo que es lo mismo, a la función cognoscitiva de la lengua, - al hilo "conductor" de que habló Roman Jakobson, el cual subyace a todo sistema semiótico.

Siempre el conocimiento es de algo o de alguien; con antecedentes intelectuales reconocidos, o con referentes naturales, reconocibles de alguna manera. Hay, pues, evidentes relaciones de identificación entre formas puras naturales, El mundo de los motivos artísticos- y las representaciones semióticas o conceptos. "Los objetos y acontecimientos cuya representación por líneas, co

---

1. E. Panofsky, Op. cit., p. 37.

lores y volúmenes constituye el mundo de los motivos, pueden identificarse, según hemos visto, sobre la base de nuestra experiencia práctica. Cualquiera puede reconocer la forma y el comportamiento de seres humanos, animales y plantas, y cualquiera puede diferenciar un rostro alegre y un rostro iracundo".<sup>1</sup> Pero, el saber así adquirido no rebasa los límites de la ciencia, es decir, el límite de las cosas que, ontológicamente, tienen su entidad propia y nada más que eso. En otras palabras, el mundo de los objetos que Panofsky llama de los "motivos artísticos", en pintura, no sale todavía de su carácter denotativo, sin ninguna figuración estética, aunque sólo por vía de análisis podemos hacer estas separaciones tajantes, tan arbitrarias.

Pero hay un segundo nivel en la obra de arte que enfoca específicamente su contenido temático, deducible sin embargo, no de los objetos o referentes, sino de su expresión connotada. Cuando la representación de los objetos naturales o, lo que en pintura constituye el mundo de los motivos artísticos, se asocia con temas o conceptos, expresados artísticamente, entonces, estamos en presencia de un significado secundario o convencional. Secundario, porque un mero sentido se superpone al primero; convencional, porque esa significación que adviene al término o a la figura, es producto de la invención humana. En este sentido, el arte es lo que el hombre añade a la Naturaleza, o el hombre añadido a ella (*homo additus Naturae*), como dijo Francis Bacon.

Resulta, para Panofsky, como fino observador de la Naturaleza igual que Bacon, que detrás de los objetos y de las acciones humanas que constituyen el mundo práctico, existe "el mundo de costumbres y de tradiciones culturales, peculiar de una civilización determinada y que trasciende lo práctico".<sup>2</sup> Es decir, que el mundo de los motivos artísticos, de las formas puras portadoras de un significado denotativo, se llena de temas y conceptos cuando nos aproximamos

---

1. Erwin Panofsky, Op. cit., p. 42.

2. Erwin Panofsky, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza Editorial, 1971 - p. 14.



a él por medio de imágenes o combinaciones de imágenes artísticamente elaboradas. Si la forma del Contenido no fuera diferente a este segundo nivel, los significados de los objetos naturales permanecerían inalterables, y sin el juego de sustituciones que enriquecen la expresión y, mediante ella, los contenidos. [Panofsky reconoce que la "alegoría" es uno de los instrumentos adecuados por llenar los motivos artísticos de un segundo significado;] rebasa lo práctico, e instauro, de hecho, lo que no estaba previsto en el lenguaje original de las cosas, pero que una vez configurado por la composición artística, tiene un plus de significación que hace de la figura pura, una figura simbólica. "Las imágenes que transmiten la idea no de personas y objetos concretos y aislados (tales como San Bartolomé, Venus, la Sra. Jones, o Castillo de Windsor), sino de [n]ociones abstractas, tales como la Fe, la Lujuria, la Sabiduría, etc., se llaman personificaciones o símbolos (no en el sentido que les da Cassirer, sino en el sentido corriente)..."<sup>1</sup>] Sentido éste que es el de [las intenciones significativas múltiples, construídas a través de la imagen misma o las combinaciones de imágenes.]

Aunque Panofsky haya relacionado el mundo de los motivos y de las combinaciones de motivos artísticos —que él llama Composiciones— con temas y conceptos, (para producir "el asunto secundario o convencional, que constituye el mundo de las imágenes, narraciones y alegorías), es patente que se trata de semióticas connotativas; o de procesos de creación expresados en lenguajes figurados, tanto pictórica como lingüísticamente, a través de una forma que manifiesta múltiples contenidos.

Este segundo nivel es el resultado de invenciones humanas, de recursos y artificios humanos, de [construcciones verbales o pictóricas, sustentadas en sí mismas, en virtud de la autonomía de los signos;] y que no operan, así no más, por los meros procedimientos de la experiencia práctica, [sino porque,] en —

1. Erwin Panofsky, Estudios de iconología, p. 16.

la historia de la cultura, hay técnicas propias de cada arte, para que éste sea lo que debe ser y no otra cosa. Constituido como está, por "objetos y acontecimientos", este nivel "se manifiesta en imágenes, narraciones y alegorías, en oposición al nivel del asunto primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos", es decir, los seres naturales puros. No en vano se ha mencionado a la alegoría como uno de los procedimientos obligados, tanto en literatura como en pintura, para producir este segundo nivel de significación. Pero hay otros procedimientos análogos que cumplen igual cometido. Tales son los de la retórica tradicional, cuando sobre el plano de una semiótica connotativa, se trata de conferir especificidad a conceptos que carecen de forma.

¿Cómo se reconoce este segundo nivel? Panofsky responde: "Se lo aprehende al comprender que una figura masculina con un cuchillo representa un San Bartolomé, que una figura femenina con un durazno en la mano es una personificación de la veracidad, que un grupo de figuras sentadas a una mesa de comedor y dispuestas en determinada forma y en determinadas poses representan la Última Cena..."<sup>1</sup> Es decir, que no basta el saber que nace de la experiencia común y corriente, conocida como la práctica humana, sino que se requiere otro saber distinto. Como también estar en posesión de equipos de interpretación, hechos de fuentes literarias, bien reconocidas y frecuentadas (como en el caso de la pintura), y de ciencias particulares, para los otros dominios del arte.

El significado secundario o convencional se apoya en la identificación de los objetos, por una parte, pero, por otra, sólo se logra en la descripción iconográfica, cuando los elementos formales de la composición son considerados técnica y estéticamente, en cuanto imágenes, narraciones y alegorías que superan lo fáctico. En este estadio de significación, inclusive lo convencional induce a pensar en otros valores que subyacen a estas manifestaciones y, es entonces cuando surge la iconología, considerada como "una iconografía que ha -

1. E. Panofsky, El significado....., p. 39.

pasado a la interpretación, convirtiéndose así en parte integrante de la historia del arte en vez de reducirse a la función de examen estadístico preliminar".<sup>1</sup>

Esta es la razón principal para que el autor haya hablado de un tercer nivel de "significado intrínseco, o contenido que constituye el mundo de los valores 'simbólicos'".<sup>2</sup> "Puede definírsele como un principio unificador que explica y fundamenta el acontecimiento visible y su significación inteligible y que determina incluso la forma en que se configura el acontecimiento visible. Este significado intrínseco o contenido está normalmente, tan por encima de la volición consciente cuando el significado expresivo está por debajo de esta esfera".<sup>3</sup>

Como se ha venido insistiendo, los significados se organizan de lo inferior a lo superior, de lo fáctico a lo secundario o convencional; y de aquí a lo ideológico o profundo. Si se proyecta una mirada superficial sobre la obra de arte, nada se capta de sus significados intrínsecos, latentes, bajo los dos anteriores, pues es a través de las formas como se pueden manifestar los contenidos; y mientras más perfecta sea la adecuación entre forma y contenido, éste encuentra su expresión máxima a través de aquella. Esto lo previó Panofsky cuando, al comparar el elemento "forma", con el elemento "idea", de la vieja dicotomía escolástica, afirmó que: "mientras más se aproxima la proporción de énfasis en 'idea' y 'forma' a un estado de equilibrio, la obra revelará con tanta más elocuencia lo que se denomina 'contenido'".<sup>4</sup> En otra parte del mismo ensayo publicado en Princeton, en 1940, fue más enfático: "En el caso de una obra de arte, el interés en la idea está compensado, y hasta puede ser eclipsa-

---

1. Erwin Panofsky, El significado....., p. 41.

2. Ibidem, p. 46.

3. Ibidem, p. 39.

4. Ibidem, p. 24.

do, por el interés en la forma".<sup>1</sup>

De cualquier manera, el tercer nivel de significado se halla en los antecedentes de la obra de arte, en las circunstancias que rodearon al autor de ella, en la historia social y política, en las fuerzas que plasman la personalidad, en la actitud mental de los contemporáneos. Todo ello a la altura de un detalle apenas insinuado, de una idea aludida, de un pensamiento que roza la fábula, de una palabra o un silencio; de un emblema o de una historia que remiten a sus complicados orígenes, más complicados todavía. éstos que sus síntomas culturales.

[En la obra práctica, según lo concibe Panofsky, pero también en los objetos poéticos, este trans-mundo de la significación no es otro que el de una suma de ideologías y tradiciones -entendidas las primeras como conglomerados conceptuales sistemáticos-, las cuales están presentes debajo del aparato de la representación simbólica. Se descubren en la medida en que el espectador sea un humanista, un conocedor de las corrientes culturales o de los estilos, con una buena dosis de sensibilidad y de profundo estudio.] Es en este sentido cuando el humanista es fundamentalmente un historiador, según Panofsky.

Si quisiéramos un criterio práctico para descubrir con precisión lo que halla tácito debajo de las apariencias, sólo basta aproximarse a la obra y mirarla desde dentro "reconociendo aquellos principios subyacentes que revelan la actitud básica de una nación, una clase, [una convicción religiosa o filosófica, todo ello modificado por una personalidad y condensado en una obra".<sup>2</sup>]

Ahora bien: ¿Cómo están formalizados esos "principios subyacentes"? y, por ende ¿cómo se manifiestan? Habría que responder que por los "métodos de composición", es decir, por las técnicas propias y exclusivas de cada arte, por

---

1. Erwin Panofsky, El significado de....., p. 23.

2. Ibidem, p. 40.

la significación iconográfica, en la pintura, y por las figuras y artificios retóricos, en los procesos lingüísticos.

Es entonces cuando los objetos naturales del primer nivel, como tam— bién los temas y conceptos, del segundo, vertidos éstos artísticamente y eleva— dos a una categoría estética, se comportan como manifestaciones de ideas filosó— ficas, teológicas, políticas, e inclusive económicas y se hacen parte de una vi— sión particular del mundo que, en una época determinada, configuraron la reali— dad o plasmaron el carácter humano. Tales elementos histórico-filosóficos y — culturales fue lo que Ernst Cassirer llamó valores "simbólicos". "El descubri— miento y la interpretación de estos valores 'simbólicos' (que a menudo son des— conocidos por el mismo artista y hasta pueden diferir categóricamente de lo que éste se propone conscientemente expresar) es objeto de lo que denominamos 'ico— nología' para distinguirla de la 'iconografía'".<sup>1</sup>

Una sola figura tricéfala, como la descrita por Panofsky en su estu— dio sobre La "Alegoría de la Prudencia," del Ticiano, revela una concepción del tiempo a través de una máxima moral;<sup>2</sup> una alegoría bíblica de Sor Juana nos — conduce al mundo sacramental y teológico del Catolicismo español del Siglo XVII; imagen poética, elegida entre muchas, nos descubre el transferido cultural de — Garcilaso o Sóngora.

Con el temor de ser obsesivo sobre el asunto, quiero transcribir lo — que Panofsky dijo en 1940 en "La historia del arte como disciplina humanista",— un año después de haber escrito sus Estudios de Iconografía o Iconología: "El Contenido para diferenciarlo del tema, puede describirse, con palabras de Pier— ce, como aquello que una obra revela pero no ostenta".<sup>3</sup> En consecuencia, el —

---

1. Erwin Panofsky, Op. cit., p. 41.

2. Ibidem, pp. 137-154.

3. Ibidem, p. 24.

Contenido no es la obra de arte en sí misma, ni siquiera su caracterización por los rasgos inherentes propios, o lo que es igual, su entidad como un "objeto de factura humana que exige ser experimentado estéticamente".<sup>1</sup> Está más allá de lo iconográfico o de lo retórico, según el caso; de los procedimientos específicos de la composición e invención, de la identificación de imágenes, narraciones y alegorías, y de la percepción de lo particular en cada signo sensible. — Es todo eso y más. Es la acumulación de síntomas culturales y de principios — rectores de una civilización, de un pueblo, de una personalidad robusta, representados y concentrados allí, iconográfica y poéticamente en una obra. Para — captarlo, de veras, en su extensión y posibilidades, se requiere — fuera de conocimientos específicos especializados— lo que Panofsky llamó "intuición sintética", es decir, "la familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana, condicionada por la psicología personal y la "Weltanschauung",<sup>2</sup> es decir, — por una cosmovisión totalizadora, históricamente reconocible y, de alguna manera, convertida en sistema.

---

1. Erwin Panofsky, Op. cit., p. 24.

2. Ibidem, p. 47.

## CAPITULO IV

## NATURALEZA DE LA ALEGORIA, COMO PROCEDIMIENTO LITERARIO.

Al lado de la articulación de signos lingüísticos, productores de significado, el Auto Sacramental empleó, también, signos visuales fundados en la técnica del diseño, cuyo resultado era el de ratificar o reafirmar con las representaciones manifiestas o formas visibles, lo que ya estaba sustentado en palabras.

En consecuencia, el Auto Sacramental vino a decir de otro modo lo que ya estaba dicho, lingüísticamente, empleando los materiales de la representación emblemática como son los de la alegoría que "abarca -según Dubois- unidades de significación iguales o superiores a los de la palabra".<sup>1</sup> La estructura simbólica de la alegoría radica, precisamente, en su doble carácter articulatorio. De una parte, el sentido primario o la denotación patentizada por la figura misma y, de otra, el sentido secundario, convencional, o connotativo, sólo cognoscible por la referencia a códigos ideológicos, semióticamente expresados.

La alegoría, pues, articula una doble vertiente de significación. — Los espectadores descubren, primero, el signo-cosa, al parecer concreto y sensorial, lo materialmente objetivo; en seguida, desde esa presencia material, se desprende lo insólito, lo añadido a lo fáctico, como núcleo de intenciones significativas. Paul Ricoeur piensa que esas intenciones significativas son "las significaciones analógicas, espontáneamente formadas e inmediatamente dadoras de sentido".

El mecanismo de la Alegoría es igual al de los metalogismos puesto que es uno de ellos. Dubois ha dicho que éstos, en particular, "son procedimientos, operaciones, maniobras, que pueden doblar una operación metasemiótica y que pueden también, aunque menos frecuentemente, pasar por metasememas".<sup>2</sup> Unos

y otros no son homologables. El metalogismo, traducible o no, conserva su sentido. El metasemema (las metáforas) sólo cambia un grupo de semas (o un simema) por otro. La extensión del primero resulta de los límites impuestos por su definición. En cambio, la definición del metalogismo no tiene ningún límite a su extensión, sino el de las unidades de significación iguales o superiores a las de la palabra.

Estas unidades significativas, de naturaleza mítica, por lo general, son tantas que a veces constituyen una constelación mítica; y son válidas en cuanto se integran a sistemas ideológicos que forman un conjunto totalizador, fuera del cual carecen de sentido, del mismo modo que las formalizaciones verbales de un texto sólo tienen su valor expresivo dentro de la función propia que les corresponde en la lengua.

Sin embargo, el plano de la expresión del metalogismo, se diferencia del plano expresivo de una semiótica connotativa que sea exclusivamente verbal y no representativa. La figura retórica, según Gérard Genette es "desviación entre signo y sentido, como espacio interior del lenguaje". Aunque la esencia de ese espacio interior no se haya definido con precisión, se podría imaginar que está formado por la introversión del signo lingüístico o, lo que es igual, por la expresión dirigida hacia sí misma, en la terminología de Jakobson. En cambio, el metalogismo postularía un espacio exterior al lenguaje, lo que concuerda con la idea de Dubois cuando dice que el Metalogismo, cualquiera que sea su forma, necesita de un referente extralingüístico,<sup>3</sup> que es lo que sucede con la alegoría. Su descodificación exige el conocimiento exacto de los referentes, los cuales hacen parte de conglomerados filosóficos o teológicos, exteriores al texto mismo. Para llegar hasta ellos, se requiere apoyarse en las marcas o indicadores de la alegoría, que como soportes de una ideología también son de categoría extralingüística.

Para ampliar los términos de su eficacia comunicativa, la alegoría —



comprendió los atributos que los siglos XVI y XVII le dieron al "emblema", como lenguaje icónico. Era, a la vez, símbolo y acertijo, apotegma y proverbio. — Reunía, en sí, lo universal con lo particular, lo erudito y complicado con lo sencillo y popular, concentrándolo todo en la figura alegórica, accesible ésta a las masas, objetivada en el Auto Sacramental como artificio de la técnica escénica, y tanto más eficaz cuanto el lenguaje hablado se sumaba a las representaciones, para mover o impresionar los resortes sensibles y los poderes de la inteligencia, simultáneamente.

Panofsky ha observado que las imágenes plásticas que transmiten nociones abstractas o muy generales, reciben el nombre de personificaciones o símbolos. "Así, dice, las alegorías en cuanto opuestas a las historias, pueden ser definidas como combinaciones de personificaciones o símbolos, o ambas cosas a la vez".<sup>4</sup>

En los Autos Sacramentales, dichas alegorías eran la manera adecuada o el procedimiento simbólico más conducente para dar manifestación concreta a las complicadas abstracciones del dogma católico, a la concepción de sus virtudes operativas y principios doctrinales. Pero, como lo hemos repetido, ellas mismas estaban investidas de significaciones y alusiones, lo que vale decir, que manifestación sensible y significación intrínseca eran recíprocas; lo uno no se daba sin lo otro y que, mientras la abstracción se hacía palpable en la representación, ésta desde su significación primaria, patente y natural, remitía a otro, secundario y oculto.

En el Auto historial-alegórico de San Hermenegildo mártir, el significado intrínseco de la obra lo constituye la lucha dialéctica entre el Santo y las Virtudes —Verdad, Misericordia, Paz, Justicia— cada una de las cuales se disputa la última corona con que se premiará al esforzado héroe. De por sí, las palabras organizadas en sintagmas, forman una colección de signos dispuestos a explicitar el sentido del poema. Pero resulta que, al mismo tiempo, los

símbolos alegóricos, las Virtudes concretamente, van acompañadas, fuera de su - escritura, de "emblemas" clásicos que la iconografía medieval, enraizada en la tradición, asignó a cada una de las Virtudes descritas: un espejo para la Verdad, una rama de oliva para la Misericordia, una bandera blanca para la Paz, y una balanza para la Justicia. Lo cual nos da a entender que a una semiótica — verbal apoyada por los artificios retóricos, Sor Juana añadió otra semiótica, — hecha de signos visuales, de "unidades de significación iguales o superiores a las de la palabra". Es decir, que en un solo signo se concentraron dos sistemas de comunicación, distintos pero complementarios: la palabra poética y la — iconografía barroca. Figura y palabra se fusionaron para apoyarse mutuamente, — descubriendo ambas el último sentido que la obra tiene.

#### NOTAS

1. Jacques Dubois et al., Rhétorique générale, Librairie Larousse, Paris, 1970, p. 132.
2. Ibid., Op. cit., p. 128.
3. Ibid., Op. cit., p. 125.
4. Erwin Panofsky, Estudios sobre Iconología, Alianza Universidad, Madrid, 1972, p. 16.

## A. NATURALEZA DEL AUTO SACRAMENTAL.

Ludwig Pfandl ha definido el Auto Sacramental como "un drama religioso de ideas, de asunto preferentemente histórico, es decir, orientado en el sentido histórico de la fe".<sup>1</sup> Esta definición, entre otras muchas dadas por autores como Angel Valbuena Pratt y Alexander A. Parker, permiten precisar la naturaleza del objeto literario que estudiamos y situarlo, además, en el contexto socio-cultural de la época a que pertenece.

En efecto, el Auto Sacramental hace parte de un conjunto dogmático en cuanto remite a verdades religiosas propuestas por la Iglesia Católica. El dogma, a su vez, constituye un sistema de creencias, capaces por sí mismas de configurar una ideología que abarca desde el origen del mundo hasta las postrimerías o ultimitades del cristiano: muerte, juicio, infierno o gloria. Comprende, también, los puntos centrales sobre los que se apoya el andamiaje teológico del Cristianismo, como son la creación universal y absoluta, sacada de la nada por la omnipotencia de Dios, la elevación de la naturaleza humana a un orden sobrenatural, la caída del hombre, el pecado, la gracia y los Sacramentos, considerados éstos como los canales o instrumentos adecuados para otorgar a las almas su nueva condición, en cuanto partícipes de la filiación divina. Entre los Sacramentos, la Eucaristía aparece en su doble vertiente de Sacramento y Sacrificio, sirviendo a los fines doctrinales y salvíficos como apretada síntesis de todos los dogmas y como la evidencia amorosa de la acción de Dios sobre el cristiano en el mundo.

El Auto Sacramental pertenece, igualmente, a un conjunto histórico, es decir, se da como un fenómeno cultural, casi exclusivo del siglo XVII español, llamado del Barroco. Siendo éste un concepto de época y el producto de una situación histórica en conflicto, no es de extrañarse que las implicaciones de aquél, se hagan presentes en las manifestaciones de la cultura barroca, una

de las cucler y -no la menor- es la manifestación religiosa. Así, pues, el Auto Sacramental se ubica en el ámbito hispánico y tiene como características las mismas marcas de un período que, como el del Barroco, condensa factores estilísticos e ideológicos, comunes no sólo a España sino a las naciones del Occidente europeo que vivieron iguales circunstancias: "De todo ello queda en claro, dice Maravall, que la cultura barroca se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social y de la obra humana... que la zona geográfica a que se extiende esa cultura -sin que debamos ahora distinguir entre producciones originales y derivadas- abarca principalmente a todos los países de la mitad occidental de Europa, desde donde se exporta a las colonias americanas o llegan ecos a la Europa oriental".<sup>2</sup>

[Apenas comenzado el siglo XVII con el reinado de Felipe III (1598-1621) "los autos sacramentales se convirtieron en una institución verdaderamente pública con rígida organización y derechos y deberes de carácter legal".<sup>3</sup>] Se constituyeron juntas integradas con representantes de la ciudad o del cabildo, de la Iglesia y del gobierno para que la solemnidad del Corpus, a la cual estaban asociados los Autos Sacramentales, tuvieran el máximo esplendor y ortodoxia.

Todo este aparato escénico estaba regido con lujo de detalles a través de lo que se llamó significativa y barrocamente "memoria de las apariencias", - como si el olvido de lo circunstancial y fenoménico hubiera de ser de graves consecuencias para la obtención de los fines deseados. Constituía ésta, las más completas instrucciones para que el montaje técnico fuera perfecto y para que el poeta, con una evidente superioridad sobre el artesano, ejerciera la máxima libertad sobre aquél, a fin de orientarlo y dirigirlo en la imposición de los medios propios de una cultura urbana de masas, atenta más a lo sensible de las emociones que lo estrictamente racional y discursivo. Desde este punto de vista, la manipulación de los artistas barrocos ejercida indirecta y sutilmente sobre el pueblo alcanzó sus objetivos propuestos. Las masas creyentes se entre-

gaban a la fruición sentimental de la experiencia religiosa, mientras el Imperio español se aferraba a una ilusoria voluntad de grandeza en nada compatible con la realidad circundante.

A medida que avanzaba el siglo, el arte de la escena barroca se consolidó y se hacía más evidente la relación íntima de ésta con el discurso poético. En tiempos del rey Felipe IV (1621-1665) no se podía pedir más a la técnica. "Ya no existían dificultades para el artista", dice Pfandl. Se había articulado la más envidiable sincronización entre lo fantástico-poético y el juego de las ideas, entre la plástica representación de los hechos y el surgimiento, casi milagroso, de los efectos afanosamente deseados y buscados. Las posibilidades latentes del lenguaje poético, tan natural en Lope y tan artificioosamente logrado en Calderón o Sor Juana, no hubieran tenido su realización casi mágica si no hubiera sido por el despliegue de los símbolos, vinculados los unos a la palabra y los otros a las vivas representaciones de las alegorías produciéndose con ello la unidad significativa de un conjunto, armónico, maciso, unido a una ilusión de realidad pocas veces lograda. Fue entonces cuando se hicieron y se representaron públicamente los más bellos Autos Sacramentales de Calderón: El Veneno y la triaca (1634), La Cena de Baltasar (1634), Los encantos de la culpa (1649), Tu prójimo como a tí mismo (1640), La vida es sueño (1673); y algunos de Tirso de Molina y Lope de Vega.

No es inoportuno traer a la memoria que, como lo afirmó el Padre Mariana; la España que, al finalizar el siglo XVI, "se iba a pique", a mediados del XVII, no anda ya ni económica, ni políticamente. Sólo existía la ficción, el teatro barroco con su máquina de artificios, la complicada estructura de imágenes superpuestas y la pretensión de convertir la vida en sueño y a éste en sustituto de la existencia con perspectivas sobrenaturales. El Auto Sacramental se levantó entonces a su mayor cima de esplendor sobre un panorama de escorbos sociales y de inminente catástrofe. Surgió de la situación misma, española y europea, como lo que en realidad es: un objeto literario y una de las po-

sibles realizaciones de la lengua, gracias a la integración de códigos diferentes, sumados a ideologías que enmascaran y tergiversan los hechos, no obstante lo cual se trasciende a sí mismo, en un acto de belleza intrínseca, y en una fallida tentativa de supervivencia nacional.

Desaparecida su relevancia histórica, puesta en entredicho su instrumentalización, adecuada o inadecuada, a fines extrarreligiosos, en favor de los poderes monárquicos, el Auto Sacramental conserva sus vigencias culturales; permanece como tema obligado de estudio para quienes se interesan en la sociología de la literatura y —lo que es admirable— está en pie y ejerce su fascinación —oculta por haber concentrado tensiones históricas, experiencias colectivas del sentimiento religioso español y no pocas frustraciones nacionales.

Como tal, es un verdadero drama de ideas, de ideas religiosas; una acumulación de principios, un agregado de vivencias individuales y sociales sin muchas alternativas posibles: "Sermones / puestos en verso, en idea / representables cuestiones de la Sacra Teología", como afirmó Calderón: "Comedias / a honor y gloria del pan / que tan devota celebra / esta coronada villa", en expresión de Lope. Para éste, los Autos eran comedias, como se llamaba a toda representación dramática en su época, hechas en honor de la Eucaristía, con fines de alabanza y de pública glorificación de la fe. Calderón, en cambio, puso énfasis en lo intelectual y dogmático; convirtió el verso en vehículo de enseñanza, haciendo de la lengua un instrumento de la ideología. Pero, al advertir —que las mayorías no captan fácilmente ni los complicados vuelos metafísicos, ni menos todavía, los misterios teológicos, hizo palpables las abstracciones oscuras por medio de representaciones alegóricas. En el fondo, ambos escritores —afianzaron la naturaleza didáctica del drama eucarístico. Calderón, más intelectualizado y excesivo, pensó en las categorías puras del pensamiento que tuvieron su contraparte en la espontaneidad y júbilo del pueblo, expresados por —Lope, de manera tan sencilla como poética.

## B. LAS EXIGENCIAS DOGMATICAS DEL AUTO SACRAMENTAL, SEGUN ALEXANDER A. PARKER

Definida la naturaleza del Auto Sacramental, es fácil entender que su estructura interna —fuera de las exigencias lingüísticas— descansa en fundamentos teológicos que configuran un corpus doctrinal. Los contenidos doctrinales no están dados explícitamente en el texto literario. Son discursos aludidos, leídos entre líneas o dichos en voz baja, que es necesario formular y plantear con claridad para la comprensión plena del fenómeno literario. Todo el entorno ideológico no es únicamente de carácter religioso y dogmático sino que abarca una serie de conglomerados, no verbales pero sí verbalizables que tratan de los modos de existencia de la realidad, tanto social y política como económica y cultural, de la época. Constituyen dichos modos una serie de códigos ideológicos, difíciles de reconocer y descifrar porque hacen parte de culturas distantes en el tiempo o históricamente abolidas.

En el caso particular de los Autos Sacramentales, semejantes códigos ideológicos, reducidos a lo específicamente dogmático, están formados —por acontecimientos y principios que, en ordenación sistemática dentro del pensamiento católico, ofrecen una compacta visión teológica de la Humanidad. Su elemento dramático es la ruptura que el primer hombre y sus descendientes han hecho de los ordenamientos divinos, los cuales, al ser violados o despreciados voluntariamente, elevan el Auto Sacramental a la categoría de una tragedia a lo católico, del mismo modo que la tragedia griega se produjo por —una ruptura en el orden de las leyes del universo, mantenidas por los dioses. El pathos griego y la fatalidad intrínseca del destino ciego, son superados aquí por el concepto del amor divino y por una positiva, voluntad de redención, por parte de Dios, que no excluye a ninguno de los mortales.

Parker, en su libro The Allegorical Drama of Calderon (Oxford-London, 1943), ha planteado las exigencias dogmáticas del Auto, vistas desde el



comienzo del Génesis hasta su consumación en los tiempos mesiánicos. Naturalmente que entre el principio y el fin, se da la revelación de Dios en la historia del pueblo judío, el fenómeno de los profetas y sus vaticinios, la personalidad del Jesús histórico de los Evangelios y el hecho de una divina y nueva creación espiritual que constituye, junto con la redención, el núcleo central del cristianismo como religión revelada. Sin una cabal interpretación de estos datos, el Auto Sacramental vendría a ser una anécdota más sin la sustancia del contenido intrínseco que Panofsky asignó a la obra de arte.

Haciendo una síntesis de todas las verdades que se encuentran de una manera o de otra, en la estructura interna de los Autos Sacramentales, Parker ha señalado:

"El dogma de la Redención comprende varias ideas: la pérdida de la gracia por el hombre; su sujeción al pecado, su imposibilidad de reconquistar el favor de Dios por sus propios medios; lo inadecuado, por tanto, del judaísmo y de toda otra religión precristiana como medio de salvación; la Encarnación; el Sacrificio propiciatorio por Cristo. Por tanto, para que el dogma pueda ser dramatizado, la humanidad, la gracia, Satán, el pecado, el judaísmo, el paganismo y Dios mismo, habrán de convertirse en personajes dramáticos".<sup>4</sup> He aquí, los contenidos del Código teológico que Sor Juana aprendió de la doctrina católica y que Parker elevó a la categoría de exigencias dogmáticas del Auto:

1. Pérdida de la Gracia.- Originalmente se entiende ésta como participación de la naturaleza de Dios, hecha al hombre. Esto quiere decir que, unidos hombre y Dios, por vía de amor, hubo entre ambos una relación personal y directa. Como consecuencia de esta unión, el alma fue divinizada, — pues el amor engendra semejanza; las potencias del espíritu se enriquecieron al máximo y se produjo entonces una repleción sobrenatural que comporta

la felicidad, por cuanto la certidumbre de estar en Dios trae gozo al espíritu. Cuando los hombres alcanzaron su más alta perfección, pudieron reflejar, como en un espejo, la imagen de Dios. Este hecho constituye el núcleo de los Autos Sacramentales.]

[En el Divino Narciso, por ejemplo, se ve la insistencia de Naturaleza Humana por aproximarse a las ondas "claras, limpias, vivíficas, lustrosas" de la Gracia; sólo allí puede ella lograr que Narciso la reconozca y - mirándola, se enamore de nuevo:

Mi imagen representa  
si Narciso repara,  
clara, clara;  
porque al mirarla sienta  
del amor los efectos.

(Vv. 1203-07).]

2. Sujeción al pecado.- El pecado es la rebelión intelectual y moral del hombre contra Dios, producida por el orgullo, primero, en Luzbel y - sus ángeles; luego en Adán y sus descendientes. El demonio que lo representa en personajes como Lucero, Apostasía, Eco, y otros sustitutos suyos, juega un papel dramático importante en los Autos, al impedir que el Redentor - cristalice su acción salvadora. Así, por ejemplo, Apostasía pretende rendir a Hermenegildo en su lucha; Lucero combate el carácter soteriológico de José; Eco finge estratagemas de odio y rencor contra Naturaleza Humana para - que ésta ofenda a Narciso. No quiere el demonio, como encarnación del pecado, que haya una recuperación espiritual, lo cual entraña su derrota. Sor - Juana habla de esta esclavitud al demonio y de los efectos que produce en la persona, cuando ésta olvidada de la Ley de Gracia, se gufa sólo por la Ley - Natural:]

Y entre los hombres, no sólo  
se ve el odio, pero pasa  
a hacerse estudio el rencor

y a ser industria la saña,  
 pues no a otro objeto, se ven  
 acicalar las espadas,  
 echar pólvora a las piezas,  
 unir el hierro a las lanzas...

El Cetro de José (W. 75-82).

3. Imposibilidad de conquistar por medios propios el favor de Dios. Esta imposibilidad de auto-redención obedece a la incapacidad radical que — tienen los humanos de elevarse hasta la divinidad. Podrá haber redenciones políticas, económicas, culturales, etc..., pero redenciones, a nivel estrictamente sobrenatural, no habrá; lo que es gracioso o gratuito, no se consigue por el esfuerzo. En el campo religioso que nos ocupa, la redención implica rescate, liberación, satisfacción adecuada, que restablezca la armonía entre los términos de la relación. Pero, por lo general, ni los hombres son dioses; ni éstos, se han hecho hombres.

No está en tu mano, aunque está  
 el disponerte a alcanzarla  
 en tu diligencia; porque  
 no bastan fuerzas humanas  
 a merecerla, aunque pueden  
 con lágrimas impetrarla,  
 como don gracioso que es,  
 y no es justicia, la gracia.

El Divino Narciso ] (W. 1105-12).

4. Lo inadecuado del judaísmo y de toda religión precristiana como medio de salvación.— Es lo que se deduce de lo anteriormente expuesto. El judaísmo se quedó a la expectativa del Dios anunciado por los profetas; las religiones precristianas coinciden en la esperanza de un salvador que no llega nunca. El cristianismo muestra, en Jesús, un Dios personal, histórico, — que identificado con lo que de él se dijo y anunció, aparece como el Dios— Hombre, el Pontífice, el "Cordero inmolado" (Apoc. 5, 6), el Cordero que qui

ta los pecados del mundo. En los Autos Sacramentales se da por sentada esta adecuación de los medios con los fines propuestos. Sólo falta actualizar las posibilidades, con tal que la Naturaleza sea conducida por la Gracia, que en este caso es Dios, o mejor, Narciso mismo que llega a la fuente:

Ahora en la margen florida  
que da a su líquida plata  
guarniciones de claveles  
sobre campos de esmeraldas,  
nos sentaremos en tanto  
que llega; que el que lo atraiga  
Naturaleza, no dudo,  
si está junto con la Gracia.

El Divino Narciso (VV. 1209-16).

5. La Encarnación.- Es la vía de acceso de Dios hacia el Hombre, para que éste llegue a Dios, según San Agustín. El proceso, tal como lo narran las Escrituras, implica un desarrollo por etapas cumplidas ya, históricamente y renovadas de manera simbólica en los ciclos de la liturgia católica:

- a) El Hijo de Dios se humaniza; la naturaleza humana que tomó en el seno de María y la que nunca perdió, la divina, subsisten en la persona del Verbo;
- b) Esta subsistencia de las dos naturalezas, íntegras, perfectas, sin confusión ni mezcla, en la única persona del Verbo, garantiza la calidad divino-humana de las acciones de Cristo, y por ende, lo positivo de su labor redentora al actuar simultáneamente como Hombre y como Dios.
- c) La Encarnación, o peregrinaje de Dios en la carne, tiene com objetivo la muerte de Cruz, haciendo de ella un instrumento de espirituales victorias y de reconciliación: "Pues Dios quiso habitar plenamente en Cristo, y — quiso también, por medio de Cristo, poner en paz con él al universo entero, tanto lo que está en la tierra como lo que está en el cielo, haciendo la paz por medio de la muerte de Cristo en la Cruz".<sup>5</sup>

d) El Sacrificio propiciatorio de Cristo.- Es la única causa de salud espiritual, pues satisface plenamente a Dios y nos reconcilia con él. Cristo se sacrifica por quienes como él, tienen la naturaleza humana y Dios, por su parte, acepta a la Humanidad representada en el Cristo sufriente. Este hecho significa la abolición del pecado, y la incorporación a la vida de la Gracia.]

Nada falta en la teología de los Autos Sacramentales para que una sensación de alivio caiga sobre las realidades del presente y para que, superpuestas a lo inmediato de la lucha, se den las retribuciones de una victoria final. [En este sentido, el despliegue litúrgico y ceremonial, con sus carros alegóricos, con sus símbolos macizos, con sus dimensiones espaciales abiertas, hizo a las masas sentirse cerca de un redentor que estuviera, como ellas, siempre en estado de víctima, siempre en inmolación silenciosa, siempre en oblación permanente. Y, como la Iglesia hizo de la Eucaristía, un memorial de la pasión y muerte de Cristo, el pueblo, a través de las festividades del Corpus Christi, participó en el drama del Calvario, con las mismas expectativas, y quizá en calidad de actante, lo que lo identificó con el magno aparato sacramental. "En todo sacrificio verdadero se han de considerar el oferente, la víctima y el acto sacrificial, el cual comprende un elemento material -la oblación- y un elemento formal -la inmolación-".<sup>6</sup> No faltaban en cada ocasión los elementos de identificación entre Dios y el hombre.]

Con esta serie de ideologías implícitas en el texto literario con los discursos aludidos en semiologías diversas, Sor Juana ofreció una visión del mundo de entonces. [Su genio poético dió entidad estética a los esquemas mentales de la filosofía aristotélico-tomista y de la teología tradicional católica.] [Aprendió de sus antecesores la técnica alegórica, especialmente de Calderón; pero la superó logrando mayor libertad de acción, y una fusión más perfecta de los símbolos elegidos a las ideas que representan.]

C. POSIBLE APLICACION DE UNA TEORIA DE ALEXANDER A. PARKER AL AUTO SACRAMENTAL.]

Se debe a los Calderonistas de habla inglesa, encabezados por Alexander A. Parker, el haber descubierto ciertos principios generables observables en la dramaturgia de los Siglos de Oro. Los estudios que culminaron en dicho descubrimiento comenzaron antes de la II Guerra Mundial con las investigaciones de E. M. Wilson y de Parker, que trabajaban juntos en Cambridge.- El primero había comenzado estudiando el manejo de las imágenes calderonianas, en [los cuatro elementos (fuego, aire, agua, tierra), empleadas como clave del lenguaje teatral para entender la relación entre los hechos relatados dramáticamente y la cosmovisión del mundo que les daba sentido.]

Parker, a su vez, había analizado el complejo sistema teórico que subyace a los Autos Sacramentales, en su ya citado libro The Allegorical Drama of Calderon. A los dos anteriores se había juntado desde su cátedra de Oxford, el Profesor W. J. Entwistle quien, en un agudo artículo sobre El Mágico Prodigioso, [pudo extraer] de la aparente superficialidad de los acontecimientos narrados, todo [el contenido doctrinal abstracto que sirve de base a la peripecia dramática.] Los tres estudios daban a entender que detrás de las Comedias y de los Autos Sacramentales, de Calderón, había un pensador moralista, el ideólogo de un sistema teológico-filosófico que al escribir sus piezas dramáticas las estructuraba con una serie de principios generales, - aplicables a situaciones humanas concretas: "Estas situaciones particulares, dice otro calderonista ilustre, habrán sido concebidas como ilustraciones - ejemplares de aquellos principios generales, con una estructura dialéctica - interna, dictada enteramente por el fin temático propuesto, y desarrollándose inevitablemente hacia un desenlace que contenga un quod erat demonstrandum a la vez lógico, sobre el plano intelectual, y convincente sobre el plano humano".<sup>7</sup>

Es evidente que el drama calderoniano, así visto, descendía de su aparente abstracción metafísica, hasta comprometerse con las acciones en que los hombres dan razón de sus ideas, porque [son las acciones y no las palabras las que hacen observable una conducta humana.] [Los principios generales se objetivan en las pasiones y en los hechos; por inoperantes que parezcan no dejan de ser coeficientes intelectuales de la acción y, en cierta manera, son realizaciones evidentes del pensar teórico.] "Dentro de ese teatro, el dramaturgo se está sirviendo de las abstracciones esquemáticas de los teólogos como [claves] para la comprensión de situaciones propias de la vida de los individuos, y al mismo tiempo de las artes hermanadas de la [lógica] y de la [retórica], para profundizar la impresión causada por tales situaciones sobre el auditorio, construyendo sus piezas sistemáticamente con el propósito de — conseguir la máxima eficacia dramática".<sup>8</sup>

El procedimiento que en un momento inicial se aplicó a Calderón, — después se hizo extensivo a muchos autores de la misma época y a obras como La Verdad sospechosa, El Caballero de Olmedo, El castigo sin venganza, Marta la piadosa, El burlador de Sevilla, La devoción de la Cruz y El mágico prodigioso. Había en todos ellos una especie de aire de familia y parentesco común, no sólo en lo que se refería al desarrollo técnico, a ideas básicas sobre la naturaleza del drama. Parker había logrado aislar "ciertos principios generales que han dictado la construcción de una obra teatral, los cuales no son otra cosa que modos de expresión dramática".<sup>9</sup> Esos principios no fueron postulados apriorísticamente hasta el punto de forzar de antemano el rumbo de la investigación. Fueron extraídos por su autor después de confrontar muchas comedias de diversos autores, durante la misma época. Parker, dice Pring-Mill, terminó por reducir esos principios a una serie de cinco: — 1) el predominio de la acción sobre la caracterización; 2) el predominio — del tema sobre la acción; 3) la localización de la unidad dramática en el — tema y no en la acción; 4) la subordinación del tema a una finalidad moral;

y 5) la elucidación de la finalidad moral por medio de la causalidad dramática. Esta última, observa el mismo Pring-Mill, es "el estudio crítico de las relaciones causales observables en el campo de la acción como medio para determinar la naturaleza de la finalidad moral que informa el tema".<sup>10</sup>

Dichos principios generales pueden constituir uno de los muchos posibles métodos de análisis de los Autos Sacramentales. De hecho, es viable su aplicación, pues tanto el drama profano como el religioso caen dentro de una tradición semejante, en los siglos XVI y XVII, que tiene por núcleo los mismos valores morales, sancionados por el Cristianismo e idénticos procedimientos de carácter técnico, observados por Parker. Los Autos Sacramentales se emparentan así con el teatro profano de los Siglos de Oro, pues ambos consideraron y puntualizaron las mismas realidades divino-humanas con idénticas perspectivas, con códigos de interpretación muy semejantes y con soluciones que, en último término, se redujeron a unas pocas ideas y a principios generales básicos.

1º. Predominio de la acción sobre los personajes. La característica esencial del drama español es la de ser un drama de acción y no de caracterización.<sup>11</sup> Y no es que los personajes no sean importantes, sino que el dramaturgo, presionado como está por muchas cosas, no tiene tiempo de profundizar a los personajes psicológicamente, ni de redondearlos, como acontece con algunos personajes de Calderón. Sólo se ofrecen pinceladas, rasgos breves, para que la audiencia o los lectores completen el personaje. Estamos acostumbrados a ver los grandes tipos de otros teatros, como el de Shakespeare, que encarnan las ideas y pasiones; el drama español del siglo XVII pone énfasis en la acción, como si ésta y no otra cosa, enseñara mejor que es el hacer y no el decir lo que justifica un carácter. Así, por ejemplo, ni José, ni Hermenegildo son personajes redondos, en la acepción clásica del término; con todo, son coherentes y están llenos de su responsabilidad dra-



mática hasta el fin.

2º. Predominio del tema sobre la acción. El tema de un drama se distingue por dos cosas: a) se puede aislar de la acción; b) es formulable como un juicio de valor universal. Esta subordinación quiere decir que el tema básico es vehículo obligado de las ideas que lo constituyen; y que, "si los personajes quedan subordinados a la acción es porque la acción contiene las ideas esenciales del tema", como dijo Pring-Mills.<sup>12</sup>

Además, no hay que olvidar que el tema es lo que la acción significa, lo que se saca de la peripecia dramática, como un todo significativo: "El dramaturgo no ofrece una serie completa de caracteres, sino una acción completa... que nos descubre el tema..."<sup>13</sup> Ese tema se saca de una acción particular, pero es universalizable. "Tales temas, ha dicho Pring-Mills, toman la forma de los lugares comunes de la moral, cuando están separados de la acción y es sólo la acción la que puede darles entidad y cuerpo en una serie completa de acontecimientos para que de esta forma el lugar común adquiere sentido ante el público". Una vez más, la acción es como prueba de fuego para las ideas.

3º. [ La localización de la unidad dramática está en el tema y no en la acción.- ] Para entender este principio, hay que retomar la diferencia entre: a) acción, y b) tema. Lo primero son los incidentes, las peripecias del argumento o trama; lo segundo, es el complejo de significación que todo esto entraña y postula. Entonces lo que el autor se propone es sacar adelante una gran lección, una tesis doctrinal que está por encima y más allá de los hechos particulares que la originan. En este sentido, el tema nunca se identifica con los hechos, sino con las posibles conclusiones que se derivan de ellos.

[ Parker ha notado, al respecto, que tema y verosimilitud de los acontecimientos en la vida real, no son iguales. El arte cría sus propias -

ralidades que le permiten separarse de lo inmediato y hacer sus construcciones verbales en virtud de la autonomía de los signos lingüísticos: "La relación del tema con la acción, nada tiene que ver con la verosimilitud de los hechos, sino que depende de una analogía".<sup>14</sup>

4º. [La subordinación del tema a una finalidad moral,] gracias al principio de la justicia poética.- Este principio es el que [lleva al dramaturgo, o al escritor, en general, a actuar poéticamente dentro del relato, - es decir, a proceder como poeta y no como historiador.] La poesía imita las cosas, no tales como son, sino como debieran ser o pudieron haber sido, conforme a una posibilidad que se convierte en exigencia ideal.<sup>15</sup> La historia, en cambio, no imita lo universal como la poesía, y se limita a los segmentos de lo real, sin trascender lo particular-objetivo.

No es de maravillarse, entonces, que esta serie de subordinaciones se hayan producido. Los personajes actúan, pero lo importante es lo que — esas actuaciones significan; los significados se sub-suman en un tema general. También el tema se subordina, pero sólo en cuanto encuentra otras verdades, superiores a las verdades de las historias reales y concretas. Para expresar adecuadamente a aquéllas, es necesario echar mano de las historias fingidas de la poesía, únicas capaces de libertarnos de la tiranía de la acción. Así se llega a las grandes síntesis, a los valores de contenido que no caben en el lenguaje de la comunicación ordinaria. "El tema de un drama es la verdad humana metafóricamente expresada por medio de una ficción teatral".<sup>16</sup>

## NOTAS - CAPITULO IV.

1. Ludwing Pfandl, "Historia de la Literatura Nacional Española en la edad de Oro", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1952, p. 467.
2. José Antonio Maraval, "La Cultura del Barroco", Ariel, Barcelona, 1975, p. 42.
3. Ludwig Pfandl, op. cit., p. 472.
4. Alexander A. Parker, citado por Francisco Ruiz Ramón, "Historia del Teatro español", Alianza Editorial, Madrid, 1967, p. 368.
5. "Dios llega al hombre" (Nuevo Testamento, Versión Popular, 2da. ed.), Sociedades Bíblicas Unidas, 1970, p. 445.
6. Pietro Parente, "Diccionario de Teología Dogmática", Ed. Litúrgica Española, Barcelona, 1955.
7. R. D. F. Pring-Mills, "Los Calcedonistas de habla inglesa y la Vida es Sueño: Método del Análisis Temático-Estructural", en Litterae Hispaniae et Lusitanae, Hamburgo (1968), p. 375.
8. Ibid., pp. 375-376.
9. Ibid., p 376.
10. Ibid., Op. cit., p 376.
11. Alexander A. Parker "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age", Tulane Drama Review, IV, New Orleans, La., (1959) p. 42.
12. Pring-Mills, Op. cit., p. 378.
13. Alexander A. Parker, Op. cit., p 43.
14. Alexander A. Parker, Op. cit., p. 44.
15. Aristóteles, Poética, Aguilar, 1963, p. 46 .
16. Alexander A. Parker, cp. cit., p. 44.

V. EL MARTIR DEL SACRAMENTO SAN HERMENEGILDO

AUTO SACRAMENTAL ALEGORICO

- A. Introducción. -
- B. El Auto Sacramental en la Nueva España.
- C. Elementos constitutivos esenciales.

## A. INTRODUCCION.

Como es oportuno recordar, muchos autores de Autos Sacramentales - durante los Siglos de Oro de la literatura española, llevaron a escena las vidas de los Santos. Pretendían darle intensidad dramática a las Comedias - con la exposición de temas que aunaran el interés histórico y la pasión humana, el aspecto individual y social del cristianismo con sus implicaciones de un orden espiritual trascendente. Así, por ejemplo, Moreto escribió La gran Casa de Austria; Calderón de la Barca, El Santo Rey San Fernando, y El Gran Duque de Gandía; Lope de Vega, La Mayor Corona y otros más.

Todos esos Autos hagiográficos pretendían poner de relieve las pasiones de los personajes, sus caracteres intensos y las situaciones que les sirvieron de marco referencial inmediato. Es decir, que la máxima preocupación de los dramaturgos se fijó en lo histórico y circunstancial, sin conseguir jamás que las pasiones o el carácter sirvieran de soporte a contenidos simbólicos, y a realidades que están más allá de lo anecdótico. Como resultado de esa experiencia, las obras producidas por dichos autores no pasaron de ser Comedias de Santos, comedias devotas, útiles a la piedad y a la enajenación religiosa, desprovistas de altura espiritual y de categoría estética.

Sor Juana eludió con talento las dificultades que se presentaron a sus contemporáneos e hizo de San Hermenegildo Mártir, el mejor de los Autos hagiográficos. Tomó, como era natural, los elementos proporcionados por las vidas de Santos, por la historia eclesiástica, por las tradiciones seculares, pero los combinó artísticamente. Se ciñó a lo riguroso del acontecimiento - que servía como andamiaje de una construcción mayor. Su mérito innegable está en haber trascendido los límites de las historias concretas y en haber - iniciado, desde ese primer plano, lo que se considera como un desprendimiento de la realidad hacia otros planos donde se cumple la creación literaria.- El fruto de dicho empeño logrado es la obra teatral compacta, unificada, don

de historia, dogma, religión, belleza conceptual y alegórica, se fusionan y complementan en un todo.

En consecuencia, el Mártir del Sacramento, San Hermenegildo, es un verdadero Auto Sacramental hagiográfico, que narra las incidencias de una vida —la del protagonista—, con acopio de datos biográficos, con un vasto conocimiento de las dinastías visigodas y de costumbres de la época, con detalles del carácter individual de los personajes. En este sentido, el Auto cumple con el requisito esencial de las comedias de santos. Pero no se queda allí, Simultáneamente, es alegórico por cuanto los propósitos doctrinales (que obedecían a un plan y a una concepción teológico-filosófica) son expresados simbólicamente y de acuerdo con técnicas de arte. Siendo estos propósitos de —por sí intraducibles por lo abstracto del tema, hubo que echar mano de la —alegoría que es "práctica y teóricamente, como dice un historiador, la condición sine qua non de la comunicación dramática de la materia sacramental, —esencial en la estructura del contenido del Auto".<sup>1</sup>

Quienes han tratado la alegoría han puesto de manifiesto que ésta manifiesta imágenes visuales que van más allá de lo sensible. Wellek y Warren afirman: "La imagen visual es una sensación o percepción, pero también representa, refiere a algo invisible, a algo interior".<sup>2</sup> De manera que el Mártir del Sacramento, además de ser historia, es alegoría; no sólo emplea y se beneficia de personajes alegóricos estrictos, como la Fe y las Virtudes; todo él es alegórico, tanto en los personajes como en las circunstancias que, llegado el momento, saltan de sus niveles habituales y asumen así una multiplicidad significativa, ambivalente, múltiple, que no poseían antes.

#### B. LOS AUTOS SACRAMENTALES EN LA NUEVA ESPAÑA.

Los Autos Sacramentales llegaron a la Nueva España con los conquistadores que trajeron junto con su religión las antiguas tradiciones, pues la fiesta del Corpus —ocasión y germen del Auto— había sido introducida a la —

Península desde el Siglo XIII, por Berenguer de Palaciolo. Ahora se convertía en instrumento de conquista espiritual y de catequesis, en manos de los primeros misioneros.

Las festividades del Corpus de 1521 y 1529 incorporaron las primitivas danzas o 'mitotes' de los indígenas al culto católico. En 1539 se presentaron cuatro Autos de asunto religioso con motivo de la fiesta de San Juan - en Tlaxcala. En 1540, Fray Andrés de Olmos compuso el Auto del Juicio Final, en lengua mexicana. Lo mismo hicieron Fray Luis de Fuensalida y Fray Juan de Torquemada. En 1565 el Cabildo de México establece un premio para el mejor Auto Sacramental. En 1574 se representa en la Catedral de México la obra del primer autor dramático mexicano, el Pbro, Juan Pérez Ramírez; y en 1570, los Jesuitas presentaron una "tragedia" en cinco jornadas, mezcla de drama y de Auto.

Desde el comienzo de la colonización, tales celebraciones religiosas adquirirían carácter oficial y la perspectiva misionera de erradicar los cultos paganos de los indígenas, con el propósito de consolidar el reino en la unidad religiosa del catolicismo. Motolinia describe en Historia de los Indios de Nueva España, esas celebraciones propias del género sacramental, - encaminadas a dar en unas realidades concretas y visibles otras que estaban representadas en ellas. Más tarde, los Cabildos y los Virreyes, organizan, mandan y toman medidas al respecto. En 1600, el Conde de Monterrey, que regía la metrópoli, hizo provisiones para que "la Fiesta se haga con toda solemnidad..., conforme ha tenido costumbre esta ciudad hacer..."<sup>3</sup>

Lo que se inicia en el interior de los templos se sale a los patios y plazas; lo que es juego de monaguillos y clérigos, o "mitote" de los asombrados indígenas, termina en regocijo público y carnaval litúrgico en el Día de Dios. La ciudad concertó en 1597 "hacer una Comedia y tres entremeses..., para la fiesta del Corpus y su Octava" y ordenó construir "todos los

tablados... y el tablado de Virrey y Audiencia y Damas..."; y el regidor Jerónimo López, pedía en 1600 que, en el próximo Corpus, "salgan los gigantes y peleas, y las danzas de los Gitanos y los Indios", y se adornen y cuelguen las calles..."<sup>4</sup>

En cuanto a los escritores de las primeras piezas dramáticas, está Hernán González de Eslava (Coloquios espirituales y Sacramentales, México, - 1610); el clérigo Hernán González, nombrado por el Ayuntamiento de 1588 para hacer una buena Comedia, concertada en "mil y docientos pesos de oro común", la cual se representó delante del Santísimo Sacramento; el Pbro. Bachiller Arias de Villalobos, que ejercía el cargo de "Autor asalariado", cuya obligación era entregar tres piezas: la del Corpus, la de su Octava y la de San Hipólito, patrono de la Ciudad. Además de los escritores en idiomas indígenas, como Fray Martín de Quevedo, había traductores de Autos Sacramentales clásicos, como Bartolomé de Alva, descendiente de los reyes de Texcoco, que tradujo El Gran Teatro del Mundo de Calderón, y dos Comedias de Lope de Vega.

Dentro de este contexto religioso de época, quienes tenían talento y devoción podían aspirar a compartir con el pueblo una visión del mundo que coincidía con el momento histórico de España y sus colonias. "Nada extraño es, por tanto, que Sor Juana probara también su pluma en tales piezas sacrodramáticas; ni es nada inverosímil que aquí también se hayan quizá representado sus Autos, allá en su tiempo, aunque dos de ellos fueron destinados explícitamente a España, según claros indicios que, a la vez, apuntan sus fechas".<sup>5</sup>

El caso es que Sor Juana escribió tres Autos Sacramentales, al final de su vida, los cuales hablan claramente de la asimilación que logró en los modelos peninsulares; fundió en ellos lo mejor de su experiencia vital como artista y como persona; como testigo calificado de su sociedad y como



mente visionaria, intuitiva de fenómenos de carácter religioso] que, aunque - fundamentados en lo racional, tienen otros parámetros y módulos que escapan hoy a observadores superficiales.

[El hecho de que los Autos Sacramentales de Sor Juana fueran llevados a España y representados allá, hablan muy bien de las cualidades intrínsecas de ellos, de su valor como objetos literarios en sí que, en el momento cenital del Barroco, se hacen autónomos, suficientes, como una realización - afortunada entre las muchas que la lengua tiene.]

### C. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS ESENCIALES.

#### 1. La preeminencia de la trama conceptual.

[Dámaso Alonso] ha dado cierta preeminencia a [la trama conceptual] - del Auto Sacramental sobre [la trama dramática]. [La primera señala el derroteo de la segunda para que de ese modo haya unidad y coherencia internas en - la pieza.] A su vez, [la segunda se encarga de volver siempre al lugar de origen, ratificando con los rasgos formales el gran tema central.]

No significa esto que estemos propiciando la conocida concepción - dicotómica de fondo y forma. Según la concepción escolástica que procede de Aristóteles, primero estarían los conceptos, las ideas fundadoras de la obra literaria; luego vendría el ropaje, el revestimiento de los conceptos, la "famosa cobertura" de que habló Santillana. Dicho modo de pensar está ya superado en las teorías científicas de la literatura. [Cualquier entendido - en la materia sabe que el lenguaje es forma, no sustancia, y que no se da - una separación tajante entre los elementos constitutivos de la obra de arte. En definitiva, [los valores de contenido se dan a través de los valores de expresión.]

Lo que se pretende sostener aquí es que [el Auto Sacramental obede-

ce para su realización, a una serie de lineamientos doctrinales, dogmáticos- y hasta litúrgicos, que dan escaso margen a una manera de pensar que fuera - distinta, no opuesta, a la ideología cristiana. ] [El Auto] en sí, no obstante el peculiar desarrollo que cada autor pueda imprimirle, [tiene una finalidad específica y obedece a leyes inmanentes.] [Busca llegar a conclusiones precisas, a poner de manifiesto ante el auditorio las verdades que se hallan contenidas debajo de los símbolos, de los mitos, de las alegorías e imágenes que, en último término, no sólo presentan objetivamente lo captado por la percepción sensible, sino que, simultáneamente, re-presentan lo "otro" que se supone más allá de lo inmediato.]

Es lo que se trasluce, sin mucho esfuerzo, en este Auto historial-alegórico. Hermenegildo como personaje central de la representación muestra atributos excepcionales: es joven y varonil combatiente; heredero de un — reino que atrae por sus dinastías históricas a las cuales el joven tiene acceso y derecho legítimos; además, está casado con una hermosa mujer y tiene un hijo que también es su orgullo y heredero. "Es quien personifica a la inteligencia aunada a la fe y a la bondad ya que la inteligencia, por sí sola, es peligrosa".<sup>6</sup>

Pero nada de lo dicho sobre él, ni sobre sus antepasados, es lo — que constituye la trama conceptual del Auto. Sor Juana no lo destaca inicialmente por el prurito de colocar al héroe en el primer puesto. Lo que — ella supone y nos incita a descubrir en Hermenegildo es su trasfondo vital, — su actitud ultramundana, su fe activa y su actitud de singular soldado. En otras palabras, que trascendamos las acciones y los gestos para dar con "el hilo conductor" que lleva al protagonista por el laberinto de sus complejidades en esa guerra de la gracia contra la naturaleza.

Cabe preguntarnos: ¿por qué, en fin de cuentas, nada valen para — Hermenegildo, la sucesión hereditaria, el esplendor y ahalago de la corte, —

las hazañas visigodas, tan minuciosamente enumeradas por Fantasía y a las —  
 cuales él podría añadir las suyas? ¿Por qué parece no importarle la felici—  
 dad del matrimonio, el largo porvenir venturoso?; porque Hermenegildo tiene  
 ante sí otra visión de la realidad y porque antepone un reino ahistórico, —  
 eterno, al temporal y caduco de su padre arriano. La dura conquista de lo —  
 eterno es la meta de todos sus comportamientos. Ese es el tema que también  
 Sor Juana se ha fijado como objetivo.

Coinciden las ideas de la Comedia española de los Siglos de Oro —  
 con las de los Autos Sacramentales; parece que la investigación de Parker —  
 tiene aquí una aplicación que no deja de ser adecuada. [ Los autores, tanto —  
 de la Comedia como del Auto, no se daban a la tarea de crear personajes ar—  
 quetípicos, caracteres señalados por el pathos humano, por la pasión demente. ]  
 Es cierto que [ dichos personajes estaban llenos de inquietud, de movilidad en  
 todas direcciones; pero en medio del trajín tumultuoso apuntaban, desde sí  
 mismos, a una coherencia última desprendida de concepciones metafísicas. ] —  
 Eran personajes sometidos a la acción, a la [ peripecia dramática, ] la cual, —  
 sin embargo, intrínsecamente se ordenaba al tema. Y así, dice Parker, "lo —  
 que el dramaturgo nos ofrece, entonces, no es una serie completa de caracte—  
 res, sino una acción completa". Y añade: "Por acción completa no quiero de—  
 cir la que permenece trabada, la que, finalmente, puede unir los cabos suel—  
 tos, sino la que es un todo significativo porque nos descubre un tema, y tie—  
 ne una relación existencial con la experiencia; tema que se extrae de la ac—  
 ción particular y que se universaliza en la forma de un juicio importante so—  
 bre algún aspecto de la vida humana".<sup>7</sup>

Desde el comienzo del Auto, [ Sor Juana ] plantea esas visiones tras—  
 cendentes y [ nos insta en un mundo épico-sobrenatural ] donde se libra una —  
 batalla. [ Mundo que es humano, terrenal; pero también eterno e interioriza—  
 do como el combate mismo que se da en los personajes, los cuales a pesar de

vivir su universo real oscilan entre la gracia y la naturaleza. ] Irrumpen — las Virtudes para recibir un mandato de la Fe, al instante en que Hermenegildo en su tienda de campaña se debate contra su propia incertidumbre:

¡Venid, venid, pues la Fe es quien os llama,  
para hacer experiencia de quién resalta  
en un pecho en que todas teneis morada!  
¡Venid, venid, Virtudes!

(V. 21-24).

Ellas son: la Verdad, que aparece con un espejo; la Misericordia, con un ramo de oliva; la Paz, con una bandera blanca; y la Justicia con — una balanza. Como alegorías que son, han tomado forma corpórea y hablan des de una nube. Obedecen, porque son mensajeras subalternas; pero, significativamente, no obstante que ocupan el espacio escénico, se hallan presentes — en el pecho de Hermenegildo. ¿Cuál de ellas será la que resalta más en el — soldado combatiente? ¿Cuál la que arrebatara la victoria a las otras? Ninguna, al parecer, pues se comportan como enemigas entre sí; lo que una proclama en su favor se convierte en contradicción respecto de las demás. Esta — dialéctica de oposiciones y contrarios, tan cara al barroco, es algo más que un juego escénico. Se quiere decir con ello que en personas como Hermenegildo no debe existir esa división interna o, lo que es lo mismo, que en personas como él, privilegiadas por la Redención, no caben las divisiones del espíritu. Tendrá que ser a un mismo tiempo veraz y misericordioso, pacífico y justo, lo cual no es fácil si se confrontan la situación con la doctrina, y la obediencia debido al padre con la rebelión en marcha.

Sor Juana deja pendiente el conflicto. Para hacerlo explícito, — primero, y para resolverlo, después, sienta las premisas necesarias que conducirán luego a conclusiones doctrinales; para evitar la contradicción y salvar el obstáculo, introduce a la Fe, que desde su trono nos dirá, alegóricamente, cuáles son sus genealogías y hasta dónde alcanzan sus dominios. Es — lo que se hace en el largo romance de la Escena II (VV. 35-171).

Ya sabeis que soy la Fe,  
 aquella primera base  
 que el Artífice Divino,  
 en la delineada planta  
 del Militante Edificio  
 hizo para su morada.

(V. 70-75).

Será también la categoría sobrenatural de la Fe la que se oponga a las virtudes morales, nacidas éstas de una conquista individual de la inteligencia. Los griegos las descubrieron primero que el cristianismo; y tanto Aristóteles como Séneca las consideraron "hábitos operativos" de la mente, — por cuanto [la sola repetición de los actos conduce a la estabilidad de la — costumbre.] Ya adquiridas, [forman parte de la naturaleza humana e integran — el ethos o carácter moral propio del individuo responsable y autónomo.] En — cambio, [la Fe no es esfuerzo personal, ni mérito de las obras, sino don gra- tuito concedido al hombre.] [El papel de la Fe, pues, será el de dignificar — a las otras virtudes:

Vosotras sois sólomente  
 virtudes morales, hasta  
 que yo, que soy Fe, os elevo  
 a ser virtudes cristianas  
 que, poniendo a Dios por fin,  
 os haceis dignas de gracia.

(V. 125-29)

Avanzando más todavía, [la Fe deja traslucir] que más allá de la fá- brica del universo hay un mundo de misterios resguardados por [el velo de la revelación.] [Uno de ellos es el de la Eucaristía, objeto del Auto,] el más — oculto de todos, pues en los otros algo descubren los sentidos, mientras que en éste no ven nada:

Con que en todos los misterios  
 la vista es torpe y escasa,  
 pero alcanza alguna parte,

y obra de la Fe ayudada;  
 pero en aq̄este, no sólo  
 no ve del misterio nada  
 pero lo contrario ve,  
 pues ve pan y está obligada  
 a creer que allí no hay pan  
 sino Cristo, a cuya causa  
 éste se llama Misterio  
 de Fe, por antonomasia.

(V. 104-115).

Con estos presupuestos teológicos se observa cómo a la trama dramática corresponden fines y propósitos que, bajo las apariencias de la acción encubren unidades de significación que, sumadas, se integran a una totalidad mayor. Hermenegildo, por ejemplo, concurre a demostrarlo. Está en armas, - cerca de Sevilla, rodeado de sus seguidores y mueve embajadores a Francia y a Bizancio para recabar auxilios en su lucha. Al mismo tiempo que combate - externamente, se patentiza su contienda espiritual. Las Virtudes van a ponerlo en aprieto reclamando cada una lo suyo. La Misericordia que cese el - estruendo de las armas, la Verdad que cumpla lo dicho, la Paz que haya pausa en el desenfreno de las batallas, la Justicia que no deje a los que se han - comprometido con él.

El conflicto que parece tan claro, entraña un nudo dramático y también una ruptura espiritual. De una parte, Hermenegildo está instaurado en un reino que lo lleva a posponer toda ambición; de otra, siente la perplejidad y la duda. Ni siquiera las Virtudes están seguras de sí mismas. Los - mismos hombres que las practican no han podido conciliarlas entre sí, perfectamente; lo que parece el trinfo de la una se hace en detrimento de las demás.

Y ésta de los justos es  
 la más sangrienta batalla,  
 pues al cumplir un precepto  
 piensan que el otro quebrantan.

(V. 140-45).

Tal es la dura condición de la Naturaleza enfrentada a la Gracia.— Hermenegildo se querella de esta embestida de las Virtudes contra su Voluntad. Pero lo que él ignora es que la Fe envía a las Virtudes, no para confundirlo, sino para duplicar sus coronas. La Fe, desde lo alto, mantendrá — las expectativas sobrenaturales, las esperanzas últimas del elegido. Lo irá conduciendo desde lejos, pero también desde una inmanencia secreta:

él, en aquel pabellón  
 al sueño tributo paga.  
 Quedad con él; que yo voy  
 a esperar cuál más ufana  
 vuelve, de que en su ejercicio  
 sea quien más sobresalga.  
 Que yo que estoy en su pecho  
 afuera no le hago falta.

(V. 164-171).

El [Auto reafirma] así sus condiciones prístinas. La trama conceptual y [la trama dramática] se apoyan mutuamente y se confunden a través del lenguaje. Tal significado se hace explícito por medio de la forma verbal.

## 2. El Elemento alegórico como símbolo.

Ya hemos dado, en otra parte, las razones por las cuales el teatro barroco dió tanta importancia a los procedimientos alegóricos para expresar los contenidos doctrinales de los Autos Sacramentales. Lo cierto es que el aparato escénico del Auto venía a decir, de otra manera, lo que ya estaba configurado, lingüísticamente, en el discurso poético. La riqueza y variedad de la representación doblaba la operación metasemémica (metafórica), al decir de Dubois, porque el metalogismo posee "unidades de significación, iguales o superiores a las de la palabra".<sup>8</sup>

La alegoría, según la primera acepción de la Real Academia Española, es "ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra". Pero, desde el punto de vista de la retórica tradicional, es, también, "una figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente".<sup>9</sup>

En consecuencia, la alegoría es un discurso doblemente articulado. Descubre, en primera instancia, un sentido primario y patente que es denotativo. Al mismo tiempo, deja descubrir un sentido secundario o connotado, porque el primero no es suficiente. Sin embargo, es a través de éste, como se descubre el segundo, ya que la alegoría objetiva un discurso simbólico. Participa, así, de la naturaleza del símbolo que es "pensamiento ligado a sus contenidos", en expresión de Paul Ricoeur; de igual modo, en cuanto mitologema, o sea, en cuanto unidad significativa de naturaleza mítica, integra al hombre y a la comunidad al mito, "cuya función es dar expresión remotamente inteligible y fundante a las implicaciones dialécticas y la unio contrariorum que toda realidad en su dimensión radical presenta".<sup>10</sup>

La alegoría aparece pues, como el procedimiento que Sor Juana



utiliza para hacer visible lo invisible y concreto lo que pertenece a la teología dogmática del Cristianismo. Teología y dogma manejan entidades y conceptos difíciles de comprender. Como artificio literario que es, la alegoría tiene algo en común con las formas de significación oblicua o figurada, tales como las imágenes, la metáfora, el símbolo e incluso el mito. Todas ellas — convergen hacia mundos que no aparecen de inmediato para ser captados por la inteligencia, y se refieren a significados distintos de los significantes. — Podríamos decir que su sentido verdadero está más allá de la textura de la palabra.

Las alegorías de los Autos Sacramentales son, pues, figuras retóricas, y, a la vez, como parte de la escenografía, un modo de objetivar, más y más, los contenidos ocultos del discurso poético. Como tales hacen parte de un código distinto de significación que, sin embargo, termina por integrarse a los códigos retóricos y significan tanto como ellos. Dichas alegorías son personificaciones de seres incorpóreos y abstractos, que en el momento de recibir la vida que les presta el arte, aparecen dotados de inteligencia, sensibilidad y habla. Se apellidan Virtud, Gracia, Fe, Apostasía, Humanidad, etc. Ante esa entidad captada por los sentidos, el espectador está llamado a preguntarse, no tanto por las cualidades del objeto contemplado cuanto por la razón última de esa presencia. En efecto, su realidad es su trascendencia.

Sin embargo, la Alegoría como artificio retórico, se desdobra y — multiplica. La totalidad de la alegoría existe por la combinación de ese carácter de presencia, con la transposición a otros planos, o, —lo que es lo mismo— con la transferencia de lo dado a lo no percibido y oculto. Es cierto — que las alegorías están montadas sobre un aparato escénico de representación convenida, hecho de cosas sensibles; pero ésta, es consustancial con imágenes no descriptivas, con imágenes que implican "fusión de mundos" y "unificación de ideas dispares", como enseñó Pound. Tanto la expresión como el conte

nido son solidarios. Una expresión sólo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión".

[ La doble acción, tanto de los personajes como de las situaciones - tiene dos centros: el uno, es temporal, humano, cargado de incertidumbres, - de posibilidades en que se cumple o puede desarrollarse la historia: el - otro es divino, sobrenatural, fijo, en un momento de la eternidad y, por consiguiente, ahistórico. El primero representa los numerosos fenómenos contíngentes que pudieron ser, o no haber sido, condicionados a las realidades que llamamos causas segundas subordinadas al azar. El segundo se identifica -para Sor Juana y la cosmovisión de su época- con lo que simplemente es: Dios, su reino, su santidad participada, su gracia, todo lo cual existe en sí, por necesidad ontológica, sin ningún presupuesto previo. Y, sin embargo, dentro del Auto Historial-alegórico, ambos centros se fundan en los personajes, se entraman y complementan, solidariamente. ]

[ Esa fusión de lo real con lo alegórico se da en Hermenegildo desde el comienzo. ] En el Cuadro Primero, Escena III, se nos presenta como el eje de la acción dramática, llevando sobre sí el peso de su propia identidad. - Las circunstancias lo convierten en centro de interés y punto de convergen-cia de asuntos reales: su vida, la situación del reino, la guerra y ruptura con el padre, el matrimonio con Ingunda y luego la marcha tan inesperada como peligrosa para la monarquía visigoda. Pero al mismo tiempo, este personaje, tan humano y real, empieza a sentirse rodeado de las Virtudes, mientras reposa en su tienda de campaña. Lo asaltan desde dentro y desde fuera, en - cumplimiento de una misión impuesta por la Fe; tal es su acometida que siembran la confusión en su espíritu hasta el punto de que ni él mismo sabe lo - que pasa:

La gravedad del cuidado

que me oprime, y las contrarias  
 imaginaciones que  
 mis discursos embargan,  
 son tales, que aun en el sueño  
 no dan tregua a mi vaga  
 confusa imaginación.

(v. 214-20).

Y no le dan tregua ni cuartel a la confundida mente porque esas - Alegorías, portadoras de conceptualizaciones e ideas cristianas, se han consustanciado con él. En tanto que imaginaciones, invisibles a los ojos, estaban primordialmente impresas en el alma; podrían faltar los sentidos externos, los colores, los efectismos del teatro barroco, que él, Hermenegildo, - se encuentra bajo la tiranía de su imperio. Desde la potencia imaginativa - -que es una de las facultades superiores en la terminología escolástica- saltan sobre el héroe como un ejército de fantasmas obsesivos:

Y es que impresas en el alma  
 (aunque faltan los sentidos)  
 las especies que guardadas  
 tiene mi imaginativa,  
 mientras el cuerpo descansa,  
 se representan tan vivas...

(v. 220-26).

Los otros elementos reales son las narraciones y los episodios. En uno de ellos, Geserico refiere a Hermenegildo las genealogías de la estirpe, sus peregrinaciones hasta llegar, con Ataúlfo, a lo que se llamaría el imperio de los visigodos en España. El otro episodio, señala el momento en - que el rey Leovigildo ve panorámicamente las figuras de su pasado histórico en un desfile magnífico. La escena es, por lo demás, de efectos teatrales - sorprendentes, dado el esplendor de coronas, cetros, atavíos y glorias, junto a la entonación del verso con que la Fama enaltece a sus héroes:

De España glorias íclitas  
 oiga el planeta délfico,

de sus dominios árbitro  
y de sus luces émulo.

(v. 932-35).

Contrariamente a lo que sucede con las entidades reales que funden a su objetividad una realidad trascendente, las Alegorías, a pesar de representar un universo distante, se humanizan y descienden hasta hacer más explícitas y claras las realidades espirituales que connotan. Dijérase que bajan, confiadas y humildes, al escenario de la vida en que el héroe o su contraparte, luchan y se debaten enérgicamente. Tal es el Caso de la Fe, las Virtudes, la Apostasía.

Bajo el mandato de la Fe, las Virtudes son convocadas para cumplir una misión que parece subalterna. Ella es, la base, la razón del "militante edificio" cristiano. Pero, la Fe del comienzo del Auto, no es la del final. La primera se daba como entelequia pura, como abstracción teológica tan autosuficiente que dejaba a las otras virtudes en una especie de radical impotencia operativa (ver 39-57). Era la inmanencia absoluta que se basta a sí misma con prescindencia de todo (v. 124-129): "Que yo, que estoy en su pecho / afuera no le hago falta / (v. 170-71).

Hacia el momento del desenlace, Hermenegildo, tiene que afrontar - una de las situaciones más arduas: saber si se rinde a los postulados de la herejía arriana a la cual pertenece su padre, para obtener la clemencia. El intermediario de la petición es Apostasía que actúa en nombre del complejo - eclesiástico - político, identificado con el reino visigodo y la Iglesia. - Con sólo recibir la comunión de manos del obispo la gracia de la reconciliación está conseguida. Hermenegildo resiste, porque aceptar la Comunión y - con ella la clemencia, sería entregarse al arrianismo. La decisión supone - una lealtad ideológica, y, principalmente, una lucha moral. Entonces es - cuando la Fe acude solícita en su ayuda:

¡Cuidado, Hermenegildo;  
 atiende, escucha atento,  
 que en traje de vianda  
 se disfraza el veneno!  
 ¡Atiende, escucha, oye  
 mis interiores ecos!  
 Y vosotras, Virtudes,  
 en el mayor aprieto  
 venid a confortarlo,  
 que ya es último el riesgo,  
 ¡Atiende, escucha, oye  
 mis interiores ecos!

(v. 1775-86).

La Fe ha llevado a las Virtudes a dirimir la querrela en que se dividían antes para alcanzar, cada una, su laurel. Ahora, no se trata de saber si gana la Verdad con su fuerza dialéctica, la Justicia con sus atributos de equidad, la Misericordia, siempre lista, con los brazos abiertos, o, la Paz con su ramo de oliva. Sería tanto como afirmar que el héroe estaba en lucha por la segmentación de una totalidad cristiana.

Lo más importante, en el plano sacramental, que es un plano simbólico, es no olvidar que las Virtudes en tanto que alegorías crecen y se desdoblán en sus significados; que la doble entidad emblemática se desborda de sus planos de expresión a sus planos de contenido. Es decir, que, en el momento crucial, son las Virtudes las que con sus posibilidades de acción, dan al combatiente su apoyo, la sustancia de Fe que necesita para vencer. Y que, una vez más, el drama se organiza no en torno de lo real, ni de lo metafórico, sino en la coincidencia de ambos, hasta configurar lo divino, lo humano, lo natural doliente y lo sobrenatural gozoso, en una sola unidad que tiene por objeto al hombre en su actitud de combatiente:

Pues, tú, Verdad, alumbra  
 hoy más su entendimiento.  
 Y tú, Justicia, anima  
 su generoso aliento.

Misericordia, tú  
 eleva sus afectos.  
 Y tú, sosiega, Paz  
 todos sus pensamientos.

(v. 1795-1802).

### 3. Los personajes principales.

Hemos dicho que los personajes del Auto Sacramental lo mismo que los de la Comedia española de los Siglos de Oro, no son caracteres en estricto sentido, ni están desarrollados al máximo. Toca irlos completando a medida que avanza la acción y se esclarece el tema. Esencialmente, en el caso del teatro religioso, son libres; pero se dan condiciones previas que hay que tomar en cuenta: un universo teológico con leyes propias; el cielo que clama tanto como los abismos de la tierra, la divinidad revelada de Cristo que excede lo convencional y ordinario, lo absoluto de Dios en los niveles sobrenaturales de la gracia, que termina imponiéndose.

Concebido de este modo, el Auto Sacramental deja de ser un asunto de piedad, de acomodo fácil a lo mágico de las religiones, para convertirse en un verdadero drama con alternativas, oposiciones, dudas y luchas donde están presentes graves problemas y donde alternan los actantes, reales o alegóricos, bajo el mandato de Dios o bajo las sugerencias del Demonio.

[Esta confrontación entre Bien y Mal, entre eternidad y tiempo, es lo que da a los Autos su estructura profunda y su conflicto real y verdadero.]

[La solución que se busca no depende del dramaturgo como autor omnisciente, sino de las exigencias del tema, llamado a imponerse en vista de los planes de Dios sobre la creación. Esto no implica que los personajes como individuos sean autómatas, ni carezcan de ideas propias. Sencillamente acontece que en los altos niveles de la mística, la persona se rinde a exigencias superiores y comprende, sobrenaturalmente, otros postulados que posponen los de la natu]

raleza racional. ] Tales son los casos de José y Hermenegildo. ]

También el Mal sale derrotado porque el Demonio que lo encarna está en una imposible situación de amar y comprender la magnanimidad de Dios o la grandeza moral de quienes se le aproximan. "En él (el demonio) no existe grandeza y su negativa espiritualidad, llena de insolencia, terminará por fatigarlo aún antes de que asome la prefijada derrota que en los Autos se gasta".<sup>12</sup> Al mismo tiempo, libertad y necesidad se aubsumen en la totalidad de la gracia; la rebeldía, la soberbia y autodeterminación iniciales y congénitas, pierden sentido y fuerza para que sólo permanezcan en pie las iniciativas propuestas al principio. De todas maneras, Dios no es para los dramaturgos de los Siglos de Oro, una hipótesis posible o comprobable; para la visión de la época es una síntesis y la única tesis de una filosofía aunada a la fe.

Dentro de estos presupuestos necesarios los personajes adquieren relieve e importancia. El primero es Hermenegildo como protagonista y eje de la acción. Luego le sigue su padre Leovigildo. Representa la tradición visigoda vinculada a la herejía arriana, causante del conflicto; atrae desde luego por su honesto pensar, por las cualidades naturales de su visión pagana y el concepto del deber. Pero fuera de lo personal y específico, confluyen en él situaciones de turbación interior que lo asemejan a su hijo.

Sabemos de Leovigildo, indirectamente, que es un eslabón en la cadena de los reyes visigodos, heredero de glorias pasadas y continuador digno de ellas. Su vinculación con el arrianismo nace de la costumbre de algunos pueblos con tradición teocrática que fusionan religión y política. El Estado se fortalece en detrimento de la religión, traspasando ésta a aquél los beneficios de la autoridad y de lo mágico. Parece, sin embargo, que los visigodos favorecían la libertad de cultos y que Leovigildo, no obstante la nueva religión de su hijo, la había conservado.

La razón de estado fue  
de tus mayores más grave,  
mantener a los vasallos  
en la religión iguales.

(v. 547-50).

Pero Leovigildo es mucho más que el personaje que sustenta una -  
anécdota. También, como Hermenegildo, es alguien que en el juego dramático  
quiere desprenderse de la realidad inmediata y comprobar que pertenece a una  
estructura psicológica compleja, porque está íntimamente relacionado con en-  
tidades alegóricas. En la Escena VII del Cuadro Segundo, salen Leovigildo y  
Fantasía, "y él, como que la sigue", dice la indicación de Sor Juana, en una  
sugerencia de zozobra mental. Pero, ¿quién es Fantasía? Es su interlocuto-  
ra. Ella lo incita con pasión y dinamismo, a que sea el vengador de su es-  
tirpe amenazada por la conversión de Hermenegildo a la fe cristiana; le ha-  
ce desiflar en teoría maravillosa la serie de los antepasados reales. Fanta-  
sía pone en un mismo plano de igualdad religión y monarquía, verdades reli-  
giosas y glorias nacionales. Permitir la ruptura ideológica dentro de la fa-  
milia equivale a la ruina, acaso a la pérdida de todo. En este sentido, Fan-  
tasía es el mito secular, la ideología pagana que encarna al Demonio, opues-  
to a ese otro reino que es incompatible con el reino de este mundo.

Pero Fantasía es también Leovigildo en sus facultades, interioriza-  
do, multiplicado, dividido, cambiando de la compasión a la soberbia, movién-  
dose a extremos contrarios, pasando de su realidad histórica a su realidad -  
ilusoria. Imaginación y realidad se combinan y alternan. De una parte, la  
historia, los acontecimientos, los lugares geográficos (Toledo, Oset); de -  
otra, los fantasmas, lo supuesto o inventado, minetas en medio, o mejor, en  
la cima de este castillo construido con aprehensiones e imágenes, está él, -  
solo, asediado, tratando inútilmente de sobreponerse al naufragio; identifi-  
cado con su imperio de siglos e incapaz de defenderlo, cuando ve que se de-  
rrumba.



Sombra, ilusión, fantasma, ¡Dí quién eres!  
(Cf. v. 859-66).

En iguales alternativas anduvo también su hijo. Pasó por las mismas perplejidades y dudas, andando a oscuras entre la tentación y el desvarío. Sólo que habría que establecer alguna diferencia entre el vuelo de las dos fantasías. La una vuela entre las Virtudes y la Fe; la otra, se precipita en la desesperación. Hermenegildo se trasciende a sí mismo ayudado por la gracia sobrenatural, mientras Leovigildo se aferra a las fantasmagorías - de su mente solitaria. Los elementos con que cuentan ambos, aunque ciertos y atractivos, son de diverso orden. El uno es soldado de un reino espiritual suficiente a desprenderlo de todo, incluso de sí mismo; el otro apenas llega al esplendor de lo abolido, a la posesión de lo inmediato que conlleva — gérmenes de caducidad, razón por la cual se aferra a lo presente.

No es de extrañar que ambos, también, se deslinden y opongan. Hermenegildo habita su mundo de entes sobrenaturales, alegóricos, y se deja llevar a sus dominios. El rey pagano, hereje a los ojos de un catolicismo anti reformista como el del siglo XVII español, es visto por Sor Juana, andando a tientas y a ciegas en los laberintos donde Fantasía lo empuja a salir, sin poder lograrlo, pues quien busca la salida está encerrado y es prisionero de sus redes fantásticas. Esta mezcla de irrealdad y realidad, de mundos contrarios confundidos en un solo personaje, la aprendió Sor Juana de Calderón. Y, como ya lo hemos observado, era necesario que así fuera porque, de lo contrario, se corría el peligro de caer en las Comedias de Santos. El Auto, como historial y alegórico que es, debe mantener viva la tensión entre la anécdota y la trascendencia. La primera, fundada en hechos, supone una trama — más o menos complicada, como es la rebelión militar y la suerte de sus hombres; la segunda, es la exigencia idealista del drama. A medida que éste — pierde contacto con lo circunstancial se hace más abstracto y, por consiguiente, más alegórico. De ahí, el carácter poético de algunos momentos in-

timos y de evasión que rompen la monotonía del relato. Dijérase que la trascendencia llega a imponerse sobre cualquier otro aspecto particular y que — llega un momento en que terminan las facultades más próximas a la creación — poética.

Al respecto, cabe anotar como algo que enaltece el genio de Sor — Juana, que entre las muchas posibilidades de Fantasía (v. 876-86) está la de ser ella la capacidad creadora que asiste al artista para dar expresión a — sus sueños. Capacidad humana que se formaliza mediante el lenguaje, el cual en el principio de la invención sólo es sustancia amorfa, perspectiva ausente y sin vuelo. Pero Fantasía, con los elementos que proporciona todo un — sistema lingüístico, da cuerpo a lo abstracto y hace concreto lo inasible, — creando "entes alegóricos", sin que por lo mismo se quebrante la historia — (v. 883). Parece que Sor Juana, artista de la palabra poética, se hubiera — desdoblado aquí en uno de sus personajes y que, en un despliegue un tanto vanidoso, como legítimo, de teoría literaria, hubiera hablado por cuenta propia de sus preocupaciones estéticas.

Apostasía, finalmente, es un personaje doblemente alegórico; es — la alegoría dentro de la alegoría. Representa la causa del arrianismo, identificado con el imperio visigodo de Leovigildo. Pero, es también el principio activo del Mal, opuesto a Dios. Dicha ambivalencia la enriquece porque hace más dramática la contienda de padre e hijo, y más intensa la marcha simbólica del Auto; así se pasa de la historia personal de los individuos a — los móviles ideológicos y se termina fusionando realidad humana y trascendencia divina. Apostasía hace patente la duplicidad antagónica de los personajes involucrados en la lucha: Dios, "el bien supremo, cuya importancia se — permite el lujo de llevar adelante una cruenta batalla contra el enemigo aun cuando de antemano el demonio, en los Autos, no sólo sea vencido, sino que — sirva en cierta forma de burla a las fuerzas de la divinidad".<sup>13</sup> El otro —

personaje [es el Demonio que recibe varias denominaciones -Satán, Apostasía, Lucero, Inteligencia, Eco- según los casos; pero que continúa siendo el mismo poder de oposición.] Dios, a la vez, se despliega en sus representaciones -José, Hermenegildo, Narciso- que llegan a su máximo nivel cuando la lucha los convierte en la contrapartida sufriente, pero victoriosa del Mal.]

Una de esas figuras es Hermenegildo, en la fase final de su actuación. Hasta ahora ha dado pruebas de su valentía en el peligro externo. Pero hace falta afrontar la contienda que tiene por escenario su espíritu para poner de manifiesto que la heroicidad tiene un objetivo, el cual, aunque extraído de la acción, encuentra sus raíces en una fundamentación mayor. Con ello se demuestra -tal como el Auto Sacramental lo pretende- que lo que vale en último término es el retorno de la creación y del mundo a su unidad -primera, cifrada en Dios y manifestada en el tema principal. Esto es lo que el mismo Hermenegildo, una vez consumada la derrota, expresa: que su reino, el espiritual y verdadero, está a unos pocos pasos de distancia y que va a entrar ya en su posesión definitiva, si a su decisión de combatiente se unen las altas Virtudes. Esta es la cima de la representación dramática, eficazmente unida a los propósitos doctrinales del teatro didáctico.

Apostasía, para dar su batalla final, irrumpe en la escena, materializando un poder de época como es el arrianismo. Frente a Leovigildo y Recaredo es la tutela de la ortodoxia oficial; "principal prelado" de la causa arriana, tiene a su cargo lo relativo al culto. En tal calidad, el rey se le somete, porque religión y Estado son una misma cosa. Semejante actitud no es privativa de quien como ella tercia en la pelea a nombre de intereses teocráticos; es que, fuera de su alegoría evidente, actúa a nombre de alguien que es su correlato: el Demonio, y como tal, es más compleja, más contradictoria, pero más definitiva y necesaria dentro de la oposición de fuerzas que postula el equilibrio dramático. Sergio Fernández ha expresado

con precisión esta ambivalencia hostil y complementaria, a la vez: "En realidad el demonio, en sus diversas denominaciones, es un ser tierno, pasional, envidioso, altivo, engañoso, torpe, infantil, obvio y quizás hasta simpático".<sup>14</sup>

En tal calidad, actúa contra Hermenegildo en una serie de movimientos que conducen al desenlace final. Primero, incita a domar al obstinado y rebelde (v. 1233); es parte del séquito combatiente contra Hermenegildo - cuando éste trata de oponer resistencia. Al tiempo que el padre iracundo ordena incendiar el lugar de refugio para castigar al hijo, ella lanza un ¡muera! formidable para corroborar el odio. Más tarde, cuando el derrotado se acoge al amor fraternal de Recaredo, ella urge la necesidad de librarse de - "tan sangriento enemigo" (v. 1513); y pide, en seguida, que cese la misericordia para que el rigor alcance lo que el ruego no pudo (v. 1550).

Reducido materialmente Hermenegildo, es necesario proceder a su sometimiento espiritual, al "examen postrero" para poner término a la rebeldía con una alternativa: o la obediencia, o la muerte (v. 1700-06). Apostasía, entonces, marcha a la cárcel a visitar al joven prisionero. Con motivo de celebrarse la Pascua le exigirá que reciba de sus manos la comunión eucarística. [ "La Eucaristía, dice Méndez Plancarte, es el Sacramento de la 'Comunión' (o Comunicación), no sólo por unirnos con Cristo, sino por ser el máximo símbolo de la unión entre los cristianos. Recibirlo de manos de un determinado obispo o sacerdote, es lo mismo que 'estar en comunicación con él', o sea, pertenecer a la misma iglesia".<sup>15</sup> Es natural que dada la condición del héroe, éste no pueda rendirse. ] Por el contrario, desde la cárcel donde está, se presta para el momento culminante de su lucha. No se angustia por las cadenas que lo clavan al cepo, sino que las muestra como victorias gloriosas (1708-12). No está solo sino en compañía de las Virtudes y la Fe, duplicadas en interiores ecos. Libre de aprehensiones, de miedos, su reino in

terior último se identifica con el que había previsto. Y, contra lo esperado por sus ocasionales vencedores, canta desde la "prisión apetecida" (1707); canta los hierros, no hechos de aflicción, sino de luz y se goza en el despojo absoluto que garantiza la prontitud del vuelo para el alma (1713-18). — Quedan atrás vestiduras, insignias, púrpuras, los territorios —"parte mejor de España", la esposa amada y el hijo— "fruto de entrambos deseado"—; no duelen las memorias de lo poseído y lo perdido que ni siquiera son tormento (v. 1738). Solamente lo acompaña la Fe, herencia suya; y como ella se acrisola en el transcurso de su dolor glorioso, nada lo atormenta:

"Piérdase en hora buena el laurel godo,  
que con tener mi Fe, lo tengo todo!".  
(v. 1753-54).

En el rechazo que Hermenegildo hace de Apostasía hay toda una acumulación de verdades que pertenecen a un código teológico que Sor Juana maneja con vigor, aunque con inexactitudes, ya anotadas por otros autores.<sup>16</sup>

Hermenegildo increpa al obispo arriano su carácter cismático que lo separa del Cuerpo de la iglesia (v. 1838); le niega el poder de consagrar válidamente el Sacramento (v. 1830-1); insinúa dudas sobre la validez de su bautismo (vv. 1848-51) y, por el hecho del cisma, le niega autoridad sacerdotal, reduciéndolo a un simple lego (vv. 1878-94). La disputa ideológica tenía que conducir, en este punto esencial del drama, a una afirmación de los valores dogmáticos, por una parte, y por otra, a su desenlace lógico: Apostasía y Hermenegildo, se definen antagónicamente. La una para castigar al rebelde; el otro, para dar la razón de su martirio:

Apostasía: Ya no puedo  
tolerar, Hermenegildo,  
tu proceder desatento.  
¡Mira que si no comulgas,  
orden de tu padre tengo  
para quitarte la vida.

Hermenegildo:

¡Yo en sacrificio la ofrezco,  
y defensa de la Fe  
de este Sagrado Misterio!

Apostasía: ¡Hola, pues él lo ha elegido,  
soldados, cortadle el cuello!

Hermenegildo:

¡Cortad, pues por la defensa  
del Sacramento os lo entrego!  
(vv. 1895-1906).

El Auto termina con un Canto de las Virtudes y la Fe, ante un Altar que contiene el Cáliz y la hostia. Es un canto en heptasílabos que mezclan la gloria del triunfo con una aparente desolada ternura. El laurel que antes era objeto codiciado por Verdad, Misericordia, Paz y Justicia, como si se tratara de una sola victoria, ahora es de todas "divisamente entero" (v.-1916); y más que de ninguna, es de la Fe, que venció en ellas; y es de Hermenegildo, que obediente a la promesa y última visión de un reino que no era de este mundo, "al laurel inmortal /trocó el caduco cetro" / (vv. 1909-1910).

Llore, llore la tierra,  
y cante, cante, el cielo,  
que éste es el mártir solo  
del Sacramento.

(vv. 1959-62).

## NOTAS.

1. Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 317.
2. René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, Ed. Gredos, Madrid, 1953, p. 322.
3. José Rojas Garcidueñas, Teatro de Nueva España en el siglo XVI, UNAM, México, 1936, pp 98-105.
4. Ibid, pp. 98-106.
5. Sor Juana Inés de la Cruz, Obras Completas, t. III, F.C.E., México, 1955 pp. LXX y LXXI.
6. Sergio Fernández, Homenajes, Sep-Setentas, N<sup>o</sup>. 36, México, 1972, p.55.
7. Alexander A. Parker, "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age", Tulane Drama Review, IV, (1959), pp. 43-44.
8. Cf. Capítulo IV, p. 31.
9. Diccionario de la Real Academia Española, Ed. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1947, p. 55.
10. Luis Cencillo, Mito, Semántica y realidad, Ed. Católica, S. A., Madrid, 1947, p. 75.
11. Louis Hjelmslev, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1970, p. 18.
12. Sor Juana Inés de la Cruz, Autos Sacramentales, UNAM, BEU. N<sup>o</sup>. 92, México, 1972, p. XVII.
13. Sergio Fernández, Homenajes, Sep-Setentas N<sup>o</sup>. 36, México 1972, p. 62.
14. Sor Juana Inés de la Cruz, Op.cit. 1970, p. XVII.
15. Sor Juana Inés de la Cruz, op, cit. p. 210.
16. Ibid., p 210.

VI. EL AUTO SACRAMENTAL DE EL DIVINO NARCISO



## VI. EL AUTO SACRAMENTAL DE "EL DIVINO NARCISO".

### 1. Los símbolos de Sor Juana. Fusión de las tres culturas.

El Divino Narciso gira en torno de un gran tema: Cristo, el Hijo de Dios, hecho carne, muere de amor por Naturaleza Humana; y una vez consumado el sacrificio, se convierte en "Cándida flor", de Eucaristía.

El análisis del Auto supone un conocimiento a fondo del tema que por su textura teológica, pertenece a la semiología de la obra, es decir, a códigos ideológicos, dentro de los cuales se inscribe la pieza dramática. - Pero el tema no alcanza su pleno desarrollo sino a través de los elementos simbólicos de la representación. Las ideas abstractas o entelequias que lo constituyen, asumen formas que hacen asequibles y fáciles las abstracciones de la mente mediante una objetivación concreta. Así, pues, son los hechos reducidos a símbolos los que dan particularidad a la obra.]

Hay, por consiguiente, una relación estrecha entre tema y forma, - entre valores de contenido y valores de expresión. Hasta cierto punto, el tema se va imponiendo en los rasgos formales, exigiendo que éstos cumplan - una misión esclarecedora para justificar la metáfora expandida que sirve de organización al conjunto.]

[Los símbolos que emplea Sor Juana son tres: Cristo, Narciso, Huitzilopochtli. Todos ellos entrañan un ideal de redención, de amor excesivo, - de sacrificio voluntario. Vulnerados interiormente por exigencias suprahumanas, los personajes simbólicos van hacia el olvido de sí mismos, a la entrega total, conducidos por indecibles lazos de amor que los trascienden y, por tanto, los remiten a otro mundo lejano, sobrenatural, absoluto. Mundo que es, precisamente, la realidad creada por el mito, entendido éste, no - en su acepción de historia o cuento, ni como desarrollo de una etapa histórica, cuando la historia se convierte en ficción, sino más bien, como fenó-

meno cultural y como creación libre del espíritu humano, deseoso de dar perennidad a sus orígenes oscuros, a sus imposibles metas.

Para mejor cumplir su cometido, la monja jerónima estuvo consciente de hechos que incidían en el trabajo intelectual de entonces y que se entrecruzaron en el panorama del siglo XVII: la fe religiosa, la época final de una cultura en crisis, el carácter catequizador de su teatro, la sociedad cerrada que impone fórmulas y criterios. Su Cristo será el Cristo histórico, nimbado por los atributos del poder espiritual y de la gloria póstuma. No por ello deja de asociarlo a la figura que de él hicieron los profetas, los libros sagrados, las expectativas del pueblo. De ese doble *juego de historia y poesía*, de exigencias dogmáticas y libertad creadora, surge el valor intrínseco del Auto.

Vuelve a crear ella el mito de Narciso, dándole mayor intensidad y trascendencia; al adaptarlo a sus fines de representar un acontecimiento total de perfección y sacrificio, lo enriquece y actualiza. El Narciso de Ovidio es un ser enigmático que cae bajo la venganza de los dioses por haber desdeñado a todos los amantes. Su castigo es el mayor que se puede imaginar entre enamorados: no tener comunicación con el amado. Ese mismo Narciso que ha visto su imagen reflejada en el agua, y que está inflamado como nadie de amor hacia sí mismo, una vez que no hay posibilidad de posesión amorosa, morirá sin remedio. Ni siquiera su hermoso cuerpo fue hallado. Nada quedó de él a pesar de su invicta locura. Sólo un movimiento de ondas, la nostalgia suprema y el comienzo de un jardín invisible.<sup>1</sup>

Sor Juana transforma el mito ovidiano y lo complementa. Subsisten para ella las cualidades mágicas de Narciso: su atracción, su plenitud, su ansia de entrega, su peregrinaje hacia una felicidad sin fronteras que -

---

1. Publio Ovidio Nasón, La metamorfosis, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, libro III, 1963, pp. 59-63.

se alimenta de sí misma. Y a todo esto añade los tres "rápidos, dramáticos y venturosos impulsos ascensionales" que se dieron en Cristo de que habló Pfandl: 1) júbilo amoroso; 2) queja de amor; 3) muerte de amor, con lo cual el mito pagano se humaniza y ennoblece.<sup>1</sup> ]

[ El mito de Huitzilopochtli incorpora elementos indígenas, propios de la joven América, ] al conjunto del Auto Sacramental. Con ello, nuestra poetisa [ dió a entender el respeto que le merecían las culturas autóctonas y muy en especial la condición de los naturales de estas tierras, sojuzgados contra su voluntad desde el principio. ] Nos propone en el mito aborigen a alguien que también se puede entregar por motivos excelsos. Ni eran tan — desnaturalizados los dioses de los antepasados que no fueran capaces, como el Dios de las Semillas, de darse en alimento a sus hijos. ]

"Es un Dios que fertiliza  
los campos que dan los frutos;  
a quien los cielos se inclinan,  
a Quien la lluvia obedece  
y, en fin, es El que nos limpia  
los pecados, y después  
se hace Manjar, que nos brinda".

Loa para el Divino Narciso (vv 250-56). ]

En efecto, narra Fray Juan de Torquemada que los indios tenían ceremonia especial en el Templo mayor de México, matando al dios Huitzilopochtli para comer su cuerpo... "y lo repartían muy por migajas, entre todos — los de los barrios... y ésta era su manera de Comunión... y llamaban a esta comida Tecualo, que quiere decir Dios es comido".<sup>2</sup> ]

La hazaña intelectual de Sor Juana es haber fundido en una sola —

1. Ludwig Pfandl, Sor Juana Inés de la Cruz, México, F.C.E., 1963, p. 246.

2. Fray Juan de Torquemada, Monarquía indiana, Sevilla, libro IV, 1615, cap. 38.

obra literaria [tres diferentes niveles culturales en unidad armoniosa,] sin falsear la esencia de ellos. [Primero el mito cristiano,] con una tesis doctrinal y ortodoxa [sobre [la muerte redentora de Cristo,] realizada de una vez por todas, pero que se prolonga en el misterio eucarístico:

"El mismo quiso quedarse  
en blanca flor convertido".

El Divino Narciso (vv. 2151-52).

[Luego el mito pagano de Ovidio que recupera toda su fuerza al hacer de Cristo el verdadero Narciso; más capaz de amor, manos violento y frágil, libre de las contradictorias llamas de la pasión, gracias a un auténtico sentido del sacrificio.] Y, [finalmente, el mito indígena de Huitzilopochtli, la reivindicación de un modo de ser americano, y la defensa de tradiciones culturales que deben conservarse e incorporarse a la historia porque son un signo de identificación nuestra.] [En el fondo Cristo es Narciso y también Huitzilopochtli.] [Los signos se han convertido en símbolos, y éstos en emblemas de valor absoluto.]

## 2. La búsqueda de Dios.

[El Auto Sacramental se inicia con la presentación] que hace Sor Juana [de los personajes alegóricos] para plantear el sub-tema de [la búsqueda de Dios, como un paso necesario] para llegar a la elucidación del tema general de la obra. [Esa búsqueda es el afán, la inquietud intelectual y humana de la creación por aproximarse a su primer principio,] a la ultima ratio, [en un intento de comunicación y diálogo, para que de allí surja la posterior alabanza. Búsqueda sin reposo que comienza desde el instante en que la mente se interroga a sí misma sobre el ser y en que la naturaleza reconoce sus límites.

La primera que irrumpe es Sinagoga, vestida de ninfa; luego Gen-

tilidad; en seguida los Coros que alternan solemnes y macizos; finalmente, Naturaleza Humana que escucha complacida lo que todos cantan. Ninfas y coros se suman a la glorificación. El objeto de las aclamaciones es Narciso, el Divino Narciso, cuya beldad, aunque latente y tácita, anda dispersa y difundida en las cosas. Hubo un tiempo en que la belleza de Narciso, esen—cial, pura, estuvo reflejada en Naturaleza Humana, la cual se sintió, no como doble de Dios, ni como réplica del Absoluto, sino como semejanza participada de lo eterno. De ahí que, ella en este momento, mueva el entusiasmo — cósmico y añorando el pasado busque viajar a los orígenes, llevada de una — urgencia ontológica.

"¡Aplaudid a Narciso fuentes y flores!  
y, pues su beldad divina,  
sin igual preregrina,  
es sobre toda hermosura,  
que se vió en otra creatura,  
y en todas inspira amores,

Coro 2

¡Alabad a Narciso, fuentes y flores!"  
(vv. 9-15).

Quienes así manifiestan su asombro y desbordado júbilo son las dos fuerzas históricas que mejor pueden dar testimonio de la búsqueda de Dios:—Gentilidad y Sinagoga. La primera, habla por los pueblos paganos que cono—cían a Dios por intuiciones naturales y no por medio de un mensaje revelado. La segunda, habla por el pueblo hebreo, depositario de las promesas anti—guas y de las esperanzas mesiánicas de Israel. Ambas, en el momento de la común alabanza, reconocen a Narciso como punto de convergencia, por cuanto para las dos, el Divino Narciso, oculto todavía en su manifestación plena,—es el Dios escondido de la Naturaleza que "calla su nombre", o que mejor, — "dice su nombre callando", según la expresión de Clemente de Alejandría.

Esa admirable unanimidad de Gentilidad y Sinagoga hace que Natural

leza Humana se proclame madre de la una y de la otra, pues no en vano, los hombres son esencialmente idénticos tanto en el paganismo, como en el judaísmo. En otras palabras, Naturaleza Humana es la Humanidad total y totalizadora de los hombres, pasados, presentes y futuros, con alguna realidad de existencia personal. De alguna manera, todos han perdido al Dios que conocieron, y como viandantes o peregrinos, lo buscan, lo inquietan, en las dispersas imágenes del mundo. Sin embargo, Gentilidad y Sinagoga se han equivocado.

El solo recuerdo de lo que hicieron en sus días Gentilidad y Sinagoga pone de presente sus limitaciones. La primera anduvo "ciega, errada, ignorante, torpe" (vv. 62-63), aplaudiendo la precaria beldad del mito pagano, sin trascenderlo ni profundizarlo, mientras la otra, satisfecha y soberbia, se quedó anclada en las visiones que le proporcionaron sus profetas, tropezando en el largo camino del conocimiento imperfecto. En algo se unieron, como fue un descubrir la Regla de Oro que los siglos posteriores habían de confirmar como norma indispensable de convivencia. Pero eso no era suficiente ni adecuado.

Las dos, perplejas, sin llegar nunca al objetivo propuesto, no dejaban de ser una especie de fantasma histórico, de ficción incompleta que, sólo aportando los elementos valiosos que cada una poseía, serían capaces de revelarnos las misteriosas verdades escondidas debajo de las alegorías. Es por eso que Sinagoga aportará las ideas, el oculto sentido del misterio; y Gentilidad el ropaje de los mitos, para crear entre ambas la gran metáfora cristiana que dibuje, así sea en borrosos colores, la imagen del verdadero Narciso.

Así, pues, ni los empeños generosos, ni los pasos logrados en la búsqueda, fueron suficientes para encontrar a Narciso; porque ya no se trataba de una ficción, sino de la verdad simbolizada. Las ficciones antiguas

tenían implícita una verdad última que, una vez manifestada y actuante, rompía las convenciones habituales. Si el Narciso de Ovidio era tan hermoso - que enloquecía a los amantes cautivos, ¿qué decir entonces, del otro Narciso, el Divino, que lo sustituye y supera? Nada es comparable a él; los ojos son "espejos indignos" de copiar su belleza, y las perfecciones, más puras de los seres, por excelsas que parezcan, no son más que esplendores opacos de su gloria.

Naturaleza Humana está consciente de esta situación precaria que la aqueja. Sabe que se encuentra a distancia infinita del ideal, en tanto Narciso no sea centro de su atracción y norte de sus aspiraciones. Se impone como necesidad la conquista de Narciso vislumbrado ahora de nuevo a través del cristal empañado de la nostalgia. Por el momento, ha podido asociarse ella al espectáculo de la alabanza, cuando los prados y fuentes, ríos y montañas, hombres y ángeles se han movilizado en unánime coro. Pero, en el fondo, ella está separada de la felicidad del goce perfecto, entendido éste como fenómeno de plenitud en el contexto de una naturaleza divina.

En efecto, Naturaleza Humana se siente alejada de Dios, "desterrada de sus soles" (v. 206); es cierto que conoce parcialmente la belleza — del Divino Narciso y que puede unirse a los Coros que celebran su gloria, — participar en el juego intelectual de descubrirlo mediante el raciocinio. — Pero no puede llegar a la fusión íntima de los amantes, personal y viviente, no mediatizada por el conocimiento lento de la inteligencia. Y, en este — sentido, ella sabe que no merece esa fusión, ni la posee, desde el instante mismo en que Narciso se apartó de ella, en una época inmemorial cuando el — pecado causó el distanciamiento amoroso.

Es aquí donde Sor Juana vuelve a los discursos aludidos que pertenecen a la semiología de la obra y sin cuya formulación, así sea somera, es inútil tratar de comprender la estructura del Auto Sacramental. En reali—

dad, [el conflicto se plantea] en términos de [una relación amorosa entre Dios y el hombre, la cual, rota por la presencia del pecado, supone la ansiedad de Narciso por comunicarse con Naturaleza Humana y la imposibilidad de ésta por realizarla de nuevo.]

[Dice el Génesis: "Entonces dijo Dios: hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza" (Gen. 1. 26). La imagen consistió en la participación, por vía de amor, de la semejanza divina. Desde entonces, anuladas — las distancias, criatura y Creador, llegaron a la identidad deseada, causa y razón de armonía espiritual. Pero sin saber por qué, vinieron los "raudales torpes" de las aguas (v. 216), "las tempestades de las aguas" (222), —símbolo del pecado—, y con ellos, la indigencia del alma, la pérdida de la unidad interior, garantizada por la gracia; como natural consecuencia, el vacío de Dios, la separación de la casa del Padre. Sólo quedaron vestigios borrosos de la semejanza, grabada en el alma, e interpuestas entre Narciso y Naturaleza, las "turbias aguas" (v. 233), cuyos "obscenos colores" descomponen y afean la belleza del principio, hasta el punto de que aquél ya no puede reconocer en ésta su divina imagen (vv. 234-39).]

[Aquí está en síntesis la gran tragedia de la literatura cristiana de occidente, a la cual el Auto Sacramental nos aproxima con alegorías.] De una parte, [la búsqueda que Naturaleza Humana hace de Dios, representado en la perfección de Narciso; de otra, el abismo que separó a los amantes, — agrandado más todavía por la presencia de Eco, recreada ahora por Sor Juana como símbolo del Demonio, en calidad de fuerza opuesta a Dios y que, también se interpone para que no se vaya a producir el encuentro en que Narciso, reconociéndose reflejado en la fuente de la Gracia, a la cual ha llegado Naturaleza Humana, pueda reconocerla y enamorarse de ella.]

La ninfa Eco,, apoyada en Soberbia y Amor Propio, tratará de descubrir el significado de las voces que oye recorren la selva. Imaginá que



Naturaleza Humana, en figura de ninfa, requiere de amores a Narciso, cuya -  
 beldad adora por analogía secreta con su ser. Así lo intuye por el juego -  
 de las metáforas, por la "licencia de retóricos colores / que son uno y —  
 otro muestran /"(336-38); también ella tratará de conquistar a Narciso. -  
 Al no conseguirlo, cambiará en rencor la ternura y en odio el amor para que  
 no sea de nadie el amante remiso.

### 3. La aparición de Narciso.

Sor Juana ha recreado el símbolo pagano de Narciso dándole mayo--  
 res matices y desconocidas posibilidades de significación. Lo toma donde -  
 lo dejó Ovidio y lo trasplanta desde la Gentilidad hasta el Cristianismo. -  
 En la primera, Narciso es el hijo de la Ninfa Liríope y del río Cefiso. Ac  
 cidentalmente se enamora de él la Ninfa Eco hasta perder reposo y sentido -  
 en su búsqueda. Lo sigue paso a paso y lo persigue por montes y valles es-  
 perando conquistarlo algún día. Pero Narciso no ama a nadie fuera de sí; -  
 el único objeto de su amor es la propia belleza, enclaustrada, sin darse ja  
 más a los demás.

Lo que sucede a la Ninfa Eco también sucede a los donceles y don-  
 cellas que se han enamorado de Narciso. No pueden comunicarse con el amado  
 porque es inaccesible y, por añadidura, desdeñoso. Eco se reduce a un mon-  
 tón de huesos trasmutados en rocas que cubre la yerba. Su voz no es ni gri  
 to, ni arrullo, ni queja. De ella ha quedado el eco, nada más; de las pa-  
 labras que escucha sólo puede repetir la última sílaba y por eso se llama -  
 Eco.

Como los amantes desdeñados no pueden soportar la carga infinita  
 de desprecios que Narciso ha volcado sobre ellos, entonces uno pide vengan-  
 za a los dioses. La Némesis terrible lanza la sentencia:

Sic amet ipse licet, sic non potiatetur amato!

"Que Narciso ame, pero que no pueda poseer lo amado". ]

Es decir que, como su amor no se ha dado a ninguno, y ha permanecido en la incomunicación absoluta, entonces que no pueda poseer el objeto de su amor. Nada más terrible, porque el amor es, ante todo, posesión, enriquecimiento, dádiva. No sin motivo, la mitología enseña que Amor es hijo de Penfa, la suma indigencia, y del rey Poros, la suma riqueza.

Como consecuencia del castigo impuesto, Narciso es presa de la desesperación. Busca el amor y no lo encuentra. Al mirar su imagen reflejada en la fuente se dio cuenta de su extravío y de su soledad. Quiso mirar y fue imposible; quiso vivir y fue insoportable. Entonces prefirió — desaparecer.

Ovidio nos narra en palabras vivas la desaparición del mancebo y el surgimiento del mito verdadero. Narciso el amante no ama. Es la perfección de la belleza; pero la belleza que no se comunica es precaria belleza; Narciso muere, no porque no haya sido amado, ni porque los amantes le hayan engañado con amores fingidos. Sino porque él hizo del amor un círculo ciego, cráter cerrado; el amor es un tránsito, un paso para llegar a la unión:

Sin fuerzas hundió su cabeza entre la verde espesura;  
 La muerte cubríale de tinieblas la vista...  
 ...Las náyades, las hermanas,  
 Gimen, se entristecen y consagran al hermano los bucles  
 de la cabellera.  
 Las driadas lloran también por él; la afligida Eco ha-  
 ce lo mismo.  
 Prepárase ya la pira funeraria, las agitadas teas y el  
 féretro;  
 Y no hallaron su cuerpo. En su lugar se vio una flore-  
 cilla,  
 Cuyo centro dorado estaba ceñido por nevados pétalos.<sup>1</sup>

---

1. Cf. Ludwig Pfandl, Sor Juana Inés de la Cruz, México, UNAM, 1963, pág.-  
 237.

Ahora se comprende cómo la aparición del Narciso cristiano, del Divino Narciso, símbolo de Cristo, está rodeada de la majestuosidad del antiguo mito, pero llena de elementos que ponen de presente el genio poético y la invención dramática de Sor Juana. Aparece Narciso de pastor galán, en lo alto de un monte que bien puede representar la preeminencia del universo desde donde ejerce su dominio. Lo acompañan algunos animales simples, puros; las canoras aves que lo ensalzan como "alba más pura" del sol (v. 702), y el cielo que ha descendido a buscar la cima de la montaña, como si cielo y tierra, en consorcio unánime, se juntaran en un rito de adoración a quien ostenta belleza y plenitud. No obstante, Narciso rehusa el alimento material y cuida de negarle a su naturaleza el sustento necesario, pues está allí como alguien que empieza a cumplir una misión encomendada.

Su condición de belleza y soberanía sobre el mundo es la que ha atraído a Eco. La ninfa también sube hacia lo alto para cantar desde allí las excelencias de Narciso. En verdad que es bellísimo, pues ha traído a los "hermanos valles" de la Encarnación las "celsitudes" de la gloria divina. ¡Cuán vivo su anhelo de ser escuchada!, pues con sólo ser oída se mitigarían sus pesares; y, ¡qué necesaria una identificación previa antes de hablarle! Como si todavía hubiera una posible esperanza:

Eco soy, la más rica  
pastora de estos valles;  
bella decir pudieran  
mis infelicitades.

(vv. 715-18).

Esta identificación nos remite al verso 373 para darnos cuenta — de que Eco asume aquí su papel de demonio:

Ya veis que yo soy Eco,  
la infelizmente bella,  
por querer ser más hermosa  
me reduje a ser más fea.

(vv. 373-76).

Está, pues, ante él, con el poderío de sus riquezas capaces de doblar voluntades.

Esta condición de belleza y soberanía de Narciso sobre el mundo, es lo que ha atraído a Eco. La ninfa también va subiendo hasta llegar a él. Quiere hablarle. En verdad que es "bellísimo", pues ha traído a los "hermanos valles" las excelsitudes de la gloria divina. Ruega sea escuchada. Si esto le fuera concedido se mitigarían sus pesares. Ahora se identifica a sí misma como "la más rica pastora de estos valles" (v. 715). No obstante haber sido despreciada en su beldad vuelve a insistir, pues desde el rechazo de que fue objeto en un pasado remotísimo, todas las cantadas hermosuras se han tornado en fealdades, y como si fuera poco, hay afán y deseo de todos en seguir tras los "claros imanes" de los ojos de Narciso. No es raro, pues, que ella venga a ofrecerle sus riquezas y todo cuanto despliegue ante su vista para conquistarlo nuevamente.

Le ofrece dar lo que se contempla desde la cima del monte donde se hallan. Le dará en obsequio los ganados que nacen en los valles, la leche que al cuajarse "afrenta los jazmines de la aurora", las espigas maduras, los minerales, las perlas, los jardines fecundos, los pinos, los árboles que intentan remontarse al cielo. También los coros de las aves, los reinos que se dilatan de polo a polo, las "ambiciosas naves" del mar, los animales feroces y cobardes; todo se lo daría, si olvidando el agravio

"depones lo severo  
y llegas a adorarme".

(v. 801-02).

Narciso inflexible al halago y a la tentación de la riqueza, rechaza el ofrecimiento. Sólo él es digno de adorarse. La ambición ha engañado a Eco, pues pretendió una segunda vez, ser más que Dios y quiso que éste le rindiera la adoración que a sólo él es debida. Tal es el motivo del

rechazo absoluto. Eco, por su parte, ha declarado su odio eterno. Ya no descansará hasta que Narciso muera para que con su muerte se acaba su "implacable pena".

En estos términos, la relación Narciso-Eco se ha hecho más tensa. De ahora en adelante, Eco no necesita identificarse más, pues al ser rechazada, ha jurado vengarse. Es aquí donde entronca otra vez el mito de Ovidio con la creación de Sor Juana. La Eco pagana amó gratuitamente; fue rechazada sin haber merecido un solo acto de correspondencia. Su querrela se redujo a llorar ausencias, a repetir en sílabas errantes los contenidos imposibles de sus voces. A la muerte de Narciso, no buscada por ella sino por alguno de sus desdeñados amantes, lloró todavía.

Sor Juana nos pone en acción una ninfa Eco rebelde y astuta, consciente de sus pasiones, encarnando en sí los poderes sobrenaturales del mal, la astucia, y principalmente, la soberbia. Es por el orgullo, que quiere suplantar a Narciso. Y aquí está su debilidad, porque el amor, divino o humano, no quiere vencer, sino ser vencido.

#### 4. La aproximación de Naturaleza a Narciso.

En un pasaje ameno de bosques, linfas y prados, con lejanías al fondo hace su aparición en la escena Naturaleza Humana. Hasta ahora habíamos presenciado a Gentilidad y Sinagoga, Eco y Narciso, lo mismo que los planteamientos iniciales. Pero hacía falta el elemento humano, el hombre, a la vez universal y concreto, que diera entidad y significación al conflicto, y pusiera en relación los dos términos del drama Sacramental como son el Hombre y Dios. Tal es el papel que desempeña el nuevo personaje.

Naturaleza Humana, pues, ha salido en busca de Narciso, es decir, de Dios, a este gran bosque del mundo. Encarna, como hemos dicho, a la Hu-

manidad, en general, y al hombre particular y concreto de todos los siglos que, de alguna manera u otra, ha padecido por hallar la verdad, por justificar la existencia en un fundamento que excluya la duda o la angustia metafísica. El hecho real, sin embargo, es que Naturaleza Humana, como tal, no ha encontrado a Narciso, ni ha sido feliz en su búsqueda. Ha fatigado sus plantas recorriendo latitudes inmensas, ha ido por diversos bosques, por — distintos meridianos ideológicos y geográficos, con el mismo propósito. Todo en vano. Sólo vestigios, huellas, señales del Amado, "teofanías" o manifestaciones de Dios que no da el rostro de frente, sino que aparece detrás de ellas, según el lenguaje de la mística Carmelitana.

Llegada a este bosque de la creación, Naturaleza Humana ha esperado encontrar a Narciso. No obstante se repite el fracaso. Siempre la vaga noticia de la belleza, el espectáculo de las amenidades transitorias que hablan de él. Sor Juana nos da su experiencia personal, al hacer el examen — de esa aventura intelectual que es conquistar a Dios. Parece que fuera — ella misma la que ha examinado "la selva, flor a flor y planta a planta"; — la que ha gastado intelecto, fe y amor, en una inquisición minuciosa y solícita para ahorrarle la pena a los demás: "Tiempo, que siglos son; selva, — que es mundo" (v. 836).

Si faltaran argumentos para ponderar esta necesidad de lo Absoluto, que lo digan las apartadas edades, las regiones, las lagunas, los suspiros convertidos en ríos:

Díganlo las edades que han pasado  
 díganlo las regiones que he corrido,  
 los suspiros que he dado,  
 de lágrimas los ríos que he vertido,  
 los trabajos, los hierros, las prisiones  
 que he padecido en tantas ocasiones.  
 (v. 837-42).

Es que, de verdad lo ha buscado, saliendo de sí, preguntando a — los guardas que vigilan la ciudad: "En las noches, busqué al que ama mi al

ma. Busquéle y no le hallé ... Encontráronme las rondas que guardan la ciudad" (Cantar de los Cantares 3. 1-3). Lo buscó en las criaturas que sólo alcanzaron a darle noticias de él. Al dar Naturaleza Humana a las ninfas - los indicios del que está enamorada, traza un cuadro magnífico de las señales que lo identifican; y Sor Juana no hace más que trabajar elementos - cristianos y paganos, tomados de Salomón y de Ovidio, combinándolos, para señalar la hermosura de un Narciso varonil y armonioso, en quien se trasluce la presencia del Amante. Es bello como nadie. Rubicundo su color "sobre jazmín nevado"; "su cabeza como oro finísimo ... sus cabellos negros - ... sus ojos como palomas junto a los arroyos de las aguas" (Cantar 5. 11-12). Su aliento exhala como la mirra. Las manos están llenas de jacintos. Sus piernas "columnas de mármol", fundadas están sobre bases de oro fino - (Cantar 5. 15). La garganta, el blanco cuello, igual que torre de marfil. "Todo él deseable", "como manzano entre los árboles silvestres" (Cantar 2. 3).

Ahora bien: este Narciso que escapa a las categorías humanas y cifra en sí el ideal platónico de la belleza; este Narciso apenas expresable con las palabras de la poesía y el mito, aparece en Sor Juana como realidad que combina la leyenda y la historia; que lo mismo se halla presente en la profecía que en el hecho cumplido para dar cabal realización a los - anhelos de Naturaleza Humana. De esa manera se identifica el personaje de Ovidio con el Cristo sufriente de la Biblia. Ya no hay duda de que en el Divino Narciso están al alcance de la mano las bendiciones hechas a Abraham (Génesis 22.18). Ha llegado en el que es llamado Esperanza y Salud. Sólo falta que se consume el mayor Sacrificio (la pasión y muerte de Cristo) y - que, mediante él, por una satisfacción graciosa, la Naturaleza Humana pueda reconocerse a sí misma, otra vez, en el espejo de la divinidad participada, Aproximarse a Narciso para ver su rostro es, en última instancia, la posibilidad de ser amada:

Sólo me faltaba ya, ver consumado  
 el mayor Sacrificio. ¡Oh, si llegara,  
 y de mi dulce Amado  
 mereciera mi amor mirar la cara!  
 (v. 1023-26).

Contemplar el rostro de Narciso, es decir, mirar cara a cara y no como en espejos, el rostro de la divinidad. Pero, más que todo, procurar — que Naturaleza Humana sea activamente contemplada, no por humana ni por bella, sino porque, de antemano, las huellas de la semejanza divina la hicieron merecedora de la contemplación. He ahí, la clave del Auto de Sor Juana. Lo que Naturaleza Humana pide en la escena anterior (v. 1026) le va a ser — concedido. Mirar la cara de Narciso, el rostro del Amado, con el cual tiene ella alguna semejanza:

Mira que, aunque soy negra, soy hermosa,  
 pues parezco a tu imagen milagrosa.  
 (v. 1039-40).

A buscar, pues, el rostro de Dios, se encamina Naturaleza Humana. Sabe ya de sus excelencias, de sus primores, tan bellamente cantados a la — manera de Garcilaso. Como hemos dicho, el movimiento es lento, de reposo y — respiro, en un instante dado por la emoción lírica, para hacer luego más in — tensa la acción que se avecina.

Quién sea esta Gracia, vestida de pastora, o esta pastora "cuya luz divina" había sido entrevista en no sé qué inmemoriales tiempos por Naturaleza Humana, es algo que importa para la comprensión del Auto y para — captar, específicamente, el sentido teológico que Sor Juana da a sus alego — rías.

En primer lugar, digamos que Gracia es el paso preliminar, la antesala, que está antes de Narciso. Es también como la condición previa del encuentro con él. Anuncia a Narciso como el alba al sol (v. 1055-56). —



Quien la posee, es feliz; bien puede prepararse a tener en su alma a quien ya fue huésped de ella:

¡dichosa el alma  
que puede hospedarme en su morada!  
(v. 1057-58).

Gracia y Naturaleza parecen confundidas ahora en un coro de júbilo; desde sí mismas dan la enhorabuena al mundo. Es el instante de la alegría porque ambas, no se sabe cómo, se han aproximado: la una porque recordó su origen; la otra, porque sólo en su ambiente puede moverse y aparecer Narciso. Pero, Naturaleza y Gracia son diferentes. Hay un abismo entre ambas, lo cual constituye la base del conflicto dramático y su posible complementación. La una y la otra, se buscan; en el fondo, se necesitan. Alguna vez estuvieron unidas. Luego vino la separación forzosa. Ahora, hay incompatibilidades entre ellas y, también, atracciones. La verdad es que ambas se encuentran en la raíz del hombre, con sus banderas en alto, prolongando su querelle y disputando a veces en la tierra de nadie controvertidos terrenos a la eternidad o al tiempo.

Por ello es que desde la escena VI, Naturaleza Humana sale a la conquista de Narciso. La búsqueda se resuelve en un vasto anhelo universal que abarca las edades y las civilizaciones. Sin embargo Naturaleza Humana no ve directamente a Narciso cuando todo lo anuncia como necesaria realización de profecías, vaticinios, adivinaciones; no lo ve; apenas lo vislumbra a través de la Gracia. Y no lo ve, sino que, se aproxima a él por medio de la pastora, porque a Narciso-Dios, sólo se le alcanza en etapas sucesivas.

Esto explica en el Auto la densidad teológica y un recuento abreviado de doctrinas tradicionales sobre el asunto que Sor Juana hace magistralmente, "uniendo lo útil a lo dulce", para seguir el consejo de Horacio;

y dándonos la estructura dogmática y su vivencia personal, a través de un solo lenguaje poético que sirve de puente entre la realidad que sustenta el Auto Sacramental y las posibilidades altísimas y trascendentes que lo iluminan.

En segundo lugar podemos afirmar que la Gracia-pastora ilustra a Naturaleza Humana sobre sus antecedentes y la conduce adelante en una especie de pedagogía a lo divino; ésta, a su vez, aprende, cuando dialoga con la primera, pues su olvido no es tan inocente, ni tan gratuito como puede imaginarse. Las dos se han conocido antes (v. 1075), aunque por breve tiempo (1079); la una fue dama de la otra, niña de "crianza" hasta que "por aquella desgracia" en el jardín, vino, primero la enemistad y luego la separación definitiva. Si ahora se han encontrado en el bosque numeroso y múltiple del universo, después de milenios, no es tan fácil reconocerse ya que un delito oscureció la imagen de semejanza que antes fue clara y esplendente. Por eso es que también, el inmediato abrazo de la reconciliación es imposible; "el los brazos me da" del verso 1099 queda inconcluso.

Sor Juana ha tenido el cuidado de establecer esto muy en claro. - Si el abrazo divino no se alcanza y tampoco se merece, hay que prepararse a recibirlo como dádiva; no está en las posibilidades humanas obtener la estatura divina; entonces el camino es otro: que Narciso se enamore de sí mismo, de su propia imagen vertida en el rostro de Naturaleza Humana. Aunque emborronada por el pecado, esta imagen será la única suficientemente activa y fuerte para atraer a Dios:

Viendo en el hombre su imagen  
se enamoró de sí mismo;  
su propia similitud  
fue su amoroso atractivo  
porque sólo Dios, de Dios  
pudo ser objeto digno.

No es de admirar, entonces, que nuestra monja sea cuidadosa de la doctrina tradicional católica sobre la gracia y que, al mismo tiempo la maneje en sentidos ambivalentes, portadores de significados distintos. La — gracia, para Sor Juana, es María; es Cristo-Narciso; es el agua bautismal, es la humanidad redentora de Dios; es la naturaleza redimida del hombre, — es el sacramento eucarístico como río y origen frontal de gracias. Todos — están involucrados en un mismo destino, en una misma tentativa que apunta a la divinidad como realidad inmanente o realidad participada.

Así, las hermosas liras que recuerdan a San Juan de la Cruz, pueden aplicarse a María en cuanto ella es fuente de "cristalinas aguas" (v. — 116) o, en cuanto fue preservada "de la original ponzoña" (1141). Pero formalmente y en justicia, sólo convienen a Narciso. El carácter lustral de — esas ondas, "claras, limpias, vivíficas, lustrosas"; el remanso pleno de su corriente, "santa, pura, clarísima, luciente"; y, sobre todo, la súplica de Naturaleza Humana a la misma Gracia para que sea en ésta donde se refleje su rostro, nos indican que sólo el Dios-Narciso está en capacidad de amarse a sí mismo, viéndose reflejado en otro; o en otras palabras, que es Narciso-Dios, enamorado de verdad, y no criatura alguna, quien juega un papel determinante y decisivo en la aproximación a lo divino.

Este instante se hace cada vez más próximo. Tiene, como hemos dicho, múltiples aspectos, doctrinales, poéticos, de relevancia personal y, — sobre cualquier otra consideración, de carácter dramático. Naturaleza Humana, después de haber buscado a Dios, —la trascendencia última— vislumbra en Narciso su posesión absoluta. No se trata, sin embargo, de conseguir algo que antes no hubiera sido dado, es decir, que intrínsecamente sea objeto de conquista, de mérito, sino que se recibe. Nuestra monja culta y, a la vez, humilde y sabia, parece repetir con los griegos que para amar a los dioses tenemos que ser amados de los dioses. De ahí la súplica a la Gracia—pasto-

ra, única que puede aproximarse a Narciso para que sea éste el que vea y se enamore. Cualquier otro camino resultaría fallido. Pero, por lo menos, — que ella conduzca a él, prepare el lugar y sitio del encuentro de la iniciativa amorosa, a fin de que reparando el dios enamorado pueda ver la imagen de la suspirante criatura, y vista y ojos hagan posible el milagro de amor:

Mi imagen representa  
si Narciso repara,  
clara, clara;  
porque al mirarla sienta  
del amor los efectos,  
ansias, deseos, lágrimas y afectos.  
(v. 1203-08).

#### 5. La contemplación de Narciso.

Ludwig Pfandl ha hablado del contenido manifiesto y del sentido latente de la obra de Sor Juana. Uno y otro no entran en contradicción ni ponen de manifiesto una ruptura. Son, por el contrario, la evidencia de una riqueza interior y el anticipo de ciertas conquistas que la psicología moderna ha hecho evidentes: no somos tan monolíticos como se supone, ni el ser humano obedece a esquemas mentales, dogmáticos, o filosóficos, que no posean permeabilidad entre sí y complementación mutua.

La obra literaria de la monja como cualquier otro producto terminado, aunque no acabado, del espíritu creador, participa de la complejidad de éste. Expresa a un individuo específicamente determinado que no es ajeno a conflictos y problemas circundantes. Conflictos que no están en torno a la persona como mera posibilidad sino como fuerza plasmadora. Entre el individuo y su ambiente, entre la persona y la peripecia histórica hay una interacción y correlación, forcejeo dialéctico. Las circunstancias están ahí, adentro y afuera de cada uno, trabajando incansablemente, haciendo inútiles los subterfugios, las tentativas al escape; en ocasiones el escape no es más que la forma de la revelación y el poder imaginativo de la mente no

hace más que buscar una salida a los procesos ocultos. La obra literaria, al final, puede ser una máscara; pero una máscara consustanciada con lo que se trata de velar y que, entonces, no hace más que mostrar el rostro que se oculta tras la máscara.

Además, el hecho de que existan la geografía y el tiempo como elementos presentes de la creación, nos obliga a pensar en ellos, también en función del autor. El primero, pone un sello o marca a los acontecimientos, delimita la extensión de la duración de las culturas, obliga a pensar en etapas que se suceden como manifestaciones del gusto estético. La segunda, nos limita todavía más y sitúa las producciones literarias en condiciones específicas de lugar que también se encadenan al devenir. Tiempo, geografía, individuo, son artífices, no anónimos del poema, del canto, de la gran tentativa de expresarnos. Supuesta una cierta libertad humana para no caer en determinismos históricos y salvada la dignidad de la inteligencia, la obra artística es sin duda el resumen de una labor del individuo que, a derecha e izquierda, se ve presionado por el espacio y el tiempo. Como lo afirmó Arnold Hanser el producto literario es el resultado de un individuo concreto que, temporalmente y espacialmente, está condicionado.<sup>1</sup>

Juana Inés de la Cruz no podía escapar a leyes que rigen para todos. Por lo mismo luchó intelectualmente para dar un testimonio de su sensibilidad; y si a lo último, rindió las armas e inclusive la pluma, fue para someterse a las prescripciones arbitrarias de las épocas y de los hombres. Superada la moda, la transitoriedad, las presiones e imposiciones, la obra queda en pie. A través de ella seguimos el desarrollo de su personalidad compleja y rica, racionalizadora e intuitiva, de juguete y de drama, de feminidad y de varonía intelectual, capaz al mismo tiempo, de buscar la vi-

---

<sup>1</sup>. Arnold Hauser, Introducción a la Historia del Arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, p. 16.

da en plenitud y al no hallarla tratar de inventarla. Todo esto se sucede desde su nacimiento hasta su muerte. Tiene dones naturales concedidos a pocos: viveza, avidez, hermosura; la suerte que no en vano la ayudó para ser llamada a la Corte Virreinal y gozar del favor palaciego. Allí fueron los primeros fulgurantes días de la beldad que suscita admiración y amor. A los 17 años había sentido el aplauso, gozándose femeninamente en ser amada y en inspirar pasiones, celos, turbadores sueños. Tales prerrogativas, de tan variado carácter y significación, pusieron a Juana de Asbaje en uno de esos planos que muchos han deseado para triunfar. Si no lo realizó a cabalidad, no fue culpa suya sino de una serie de hechos que la van a apartar de su objetivo. Pero radicalmente, ella le dijo sí a la vida; fueron otros quienes se interpusieron; y entonces, combinó en un solo haz su realidad personal con la otra que no le dejaron poseer, uniendo en el arte lo que va por separado en la vida.

Tal es lo que acontece cuando Sor Juana misma se aproxima a Narciso. Cuando lo hace desde su punto de vista no deja de ser lo que es, pero cambia y entra en el juego de las circunstancias. Mujer y monja, a la vez, cristiana fiel a la tradición y apegada al raciocinio a la manera de los viejos humanistas del Renacimiento, Sor Juana multiplica su personalidad, o mejor la reparte en las varias personas de su drama sacramental.

Ve a Narciso, como hemos afirmado, de cerca; lo descubre ávidamente con enamorados ojos y lo va describiendo en un lenguaje de evidentes cualidades sensibles. Los sentidos todos parecen poseerlo antes que darlo a los otros. A través del proceso descriptivo y contemplativo lo va visualizando lenta y morosamente, de manera indirecta cuando Narciso habla como los amantes. Las metáforas se salen del marco intelectual riguroso y crítico, propio de la filosofía y de la teología sistemática, para introducirse en la experiencia amorosa:

Que pues por tí he pasado  
 el hambre de gozarte  
 no es mucho que mostrarte  
 procure mi cuidado  
 que de la sed por tí estoy abrasado.  
 (v. 1321-24).

Narciso es Sor Juana, habla por Sor Juana. Está transportado y fuera de sí, cuando se dirige al objeto de su amor, o, cuando se contempla en la fuente de la Gracia que es él mismo. La locura del enamoramiento es locura expresada con palabras humanas reveladoras del enigma amoroso y de una experiencia que fue verdaderamente vivida.

La descripción que Narciso hace de la Gracia, su Amada, corre paralelo con la que Naturaleza Humana hace de Narciso. Las dos se intercambian; mudan de lugar las palabras, pero el amor es igual; desbordado; — apasionante como obligada visión de un afecto sublimado que no tuvo, al final, otro cauce que la transposición a consoladoras verdades últimas.

Narciso va recogiendo bajo diferentes formas los elogios con que los amantes alaban las maravillas de los cuerpos y las almas, en una exaltación a la vez mística y sensual, erótica y espiritualizada. Pero, en esencia, es Sor Juana que no tuvo para expresarse sino los cálidos vocablos de la sensualidad, las gozosas palabras, el tacto sutil de los sonidos, la — aprehensión ávida de las miradas, la embriaguez de aromas y perfumes, la — sensibilidad estremecida por los cinco sentidos. Rojas mejillas como granadas abiertas, labios como sangrientos corales, la estatura del cuerpo semejante a la de la palmera, ojos con benignidades de paloma, vientre como parva de trigo cercada de azucenas, cuello como gentil columna, son expresiones directas del amor del hombre a la mujer, que corresponden a las no vividas y apasionadas de ésta hacia aquel en la escena VI del Cuadro Tercero.

Allí aparece el amado con las calidades humanas que lo hacen deseable: rubicundo y fuerte, circundado de mirras olorosas, ebúrneo, dulce, "en

tre millares escogido" (v. 873). Más cerca de la posesión que de la hermosura, del deleite que de una infructuosa lucha por la felicidad. Si existen ayes, son ayes del rojo amor que le cubrió de jacintos las manos. Si la posesión no es inmediata ya está consumada en el deseo.

Y así los planos sobrenaturales y naturales se mezclan, las abstracciones de la metafísica se van haciendo concretas, las alegorías menos abstractas porque la monja las ha vestido con el ropaje sensual de las palabras, con la emoción de un sentimiento fresco y profundo arraigado en el alma. Todo ello es posible porque en el proceso de la creación artística de El Divino Narciso pudo poner de manifiesto, aunque en formas simbólicas, lo que de otro modo no había sido viable en sus actos.

Sin embargo, este narcisismo no es un narcisismo de tipo intelectual, solamente, como se ha pretendido, ponderando la pasión razonadora de Sor Juana, su curiosidad científica y otras cualidades de observación más que de intuición. Pero no hay que olvidar que es un gran poeta. Sin la poesía, ella no hubiera podido captar lo inasible de la belleza, lo profundo del ser, las últimas relaciones de la sensibilidad con lo que no es mensurable y llamamos espíritu, Dios, lo absoluto. Lo que aconteció fue que, al conocer las limitaciones del conocimiento humano y la frágil estructura ontológica de la persona, siempre participada y jamás creadora ex nihilo, como Dios, fue pasando de este narcisismo apasionado de la tierra, a una especie de Narcisismo a lo divino, visto a través de toda una filosofía cristiana y de una experiencia personal que no pudo disfrazar, así fueran altamente simbólicas, sus manifestaciones y conflictos interiores latentes.

Cuando llegó a ese plano de la gracia, de los dones divinos, de la teología sacramental aprendida en Calderón, la monja jerónima conservó intacta su personalidad, su fuerza imaginativa, las experiencias de la Corte Virreinal, el amor desolado y transparente por Fabio, la grande admiración



por la Marquesa de Mancera, la crisis definitiva de 1667, las intrigas y celos del mundo, el hastío de la espera sin fondo, y el maniqueísmo de troyanos y troyanos, contra su belleza y talento cuando se descubrió que una de sus hermanas vivía en amasiato con el escribano público don Francisco de Villena, y que Juana Inés tampoco era de procedencia legítima a los ojos de la iglesia oficial.

Fue natural entonces su decisión de cambio en cuanto a lo exterior, pero no en cuanto a los hábitos mentales y afectivos. Cambió de dirección el objeto de su pensamiento y de su poesía, pero quedaron en pie, — y en orden de batalla, su feminidad y varonía, su ilusión y su desengaño, — la divina aspiración a lo eterno, en un cuerpo hermoso y en un alma desbordante, que buscaba una conciliación de los dos enemigos en lucha, de la naturaleza con la Gracia, en el nuevo Narciso, que no fuera como el mito pagano extático y cerrado, sino abierto tanto a la penetración de lo humano y lo divino para poder comunicarse con los otros:

¡Abre el cristalino sello  
de ese centro claro y frío,  
para que entre el amor mío!  
Mira que traigo escarchada  
la crencha de oro, rizada,  
con las perlas del rocío!

(v. 1830-35).

Por eso vemos a Sor Juana asomada al drama de su vida en el aparente narcisismo de la obra. Pero en el fondo está reflejando su deseo de ver, no de ser vista. Vive la incompreensión de su sensibilidad fecunda en una época como el siglo XVII que ya es decadencia española. Se viste el hábito de las Jerónimas pero sigue maravillada con la hermosura de la ciencia, con el espectáculo de la naturaleza, con el gran teatro del mundo. Clama — entonces en sus versos y a través de ellos como "ovejuela perdida" (v.1221), como la que bebe de "las turbias aguas" (v. 1227), como la que cubrió de "es

carcha y nieve" el rostro del amado, y se vuelve hacia su ser personal íntimo, fecundo, enamorado, para proyectarlo con signos, palabras y símbolos — que no reniegan de su condición humana, pero que, no obstante su ardencia y lucidez, se desvanecen, se escapan, se fugan en el ambiente cerrado del siglo XVII.

#### 6. Los celos y dudas en Sor Juana.

En uno de sus romances "En que describe racionalmente los efectos irracionales del amor", Sor Juana hizo el elogio y defensa de los celos. — "Discurre con ingenuidad engañosa, dice Ramón Xirau, sobre la pasión de los celos. Muestra que su desorden es senda única para hallar el amor..."<sup>1</sup> Argumenta sutilmente, para dar base a sus teorías y termina reafirmando en lo mismo:

¿Hay celos? luego hay amor;  
¿Hay amor? luego habrá celos.

Los celos no son más que manifestaciones del amor. No son "bastardos hijos groseros" de este, sino "sucesores de su imperio". También — son "crédito y prueba suya" que se asoman como testimonios y portaestandartes de lo que bulle en las almas. Si los celos fueran fingidos no serían celos, sino convenciones, falsías. Por no ser fingidos son irracionales, — con lo que garantizan una cierta inmunidad a la apariencia.

Sólo los celos ignoran  
fábrica de fingimientos:  
que, como son locos, tienen  
propiedad de verdaderos.

Por esta razón son igualmente espontáneos, locos, con gritos que nada tienen que ver con las ilaciones lógicas del discurso puesto que más —

---

1. Ramón Xirau, Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz, Buenos Aires, Edit. Universitaria de Buenos Aires, 1967, p. 37.

que racionalizadas formas de la mente, se constituyen en "abortos del tor—  
mento". Por carecer de razón, que es el "instrumento de fingir", según Sor  
Juana, los celos son irreprochables en cuanto a simulación se refiere y ga—  
rantía a su veracidad. Esto de no fingir es lo único bueno, que la irraccio—  
nalidad tiene. Es por lo menos sintomático que una bella inteligencia for—  
mada en Aristóteles se expresara así de la razón y hubiera desglosado de és—  
ta los poderes ocultos, no discursivos, que la complementan. Por lo visto,  
aspiraba a otra forma de conocimiento que no fuera meramente racional.

En el contexto del Auto Sacramental, los celos enseñan muchas co—  
sas. En primer lugar, que si los amores son grandes y verdaderos, el signo  
manifiesto que los evidencia también será grande y verdadero. Grande el —  
amor de Narciso, el personaje de Ovidio; grande el amor del Divino Narciso,  
creación de Sor Juana; grande el amor de Eco, prolongación y eco del hom—  
bre; grande el amor de nuestra monja, resumen compendiado de todos los amo—  
res y de todos los celos.

Narciso el mito pagano se amó a sí mismo en un acto de complacen—  
cia propia que lo hizo inabordable para los demás. Con el tiempo, su sim—  
ple proyección narcisista adquirió significados nuevos. No se trató sola—  
mente de una incapacidad de amar, sino de un anhelo de profundización y uni—  
versalidad que antes era desconocido. Joseph Campbell dice al respecto: —  
"El ascetismo de los Santos medievales y de los yoguis de la India, los mis—  
terios helénicos de las iniciaciones, las antiguas filosofías de Oriente y  
Occidente, son técnicas para desplazar el hincapié de la conciencia indivi—  
dual fuera de la presencia exterior". Y añade: "ésta es la etapa de Narci—  
so contemplándose en la fuente; del Buda sentado en forma contemplativa —  
debajo del árbol, pero no es la última etapa. La meta no es ver, sino caer  
en la cuenta de que uno es, esa esencia; entonces, el hombre es tan libre  
de vagar por el mundo como lo es de su esencia".<sup>1</sup>

---

1. Joseph Campbell - El héroe de las mil caras, F.C.E., México, 1959, p. 340.

En este sentido, Sor Juana participa durante su existencia, del mito evolucionado de Ovidio. No sólo se contempló a sí misma. Contempló su imagen como espejo en que se reflejaron las cosas, el mundo, las ideas de su tiempo. Poseedora de una cultura vasta avanzó hacia la profundización de ella, comparando la mediocridad con el sueño de su inteligencia. Finalmente, convencida de que la verdad metafísica tiene límites que cierran el paso a una verdadera universalidad de lo posible, se abrió a la poesía, en cuya visión se contemplan las esencias puras, y, una vez más, los celos de saber total vencieron a la sola razón.

Fue entonces cuando creó su propio mito, el de el divino Narciso que suma en una sola, las posibilidades de la leyenda mitológica y las implicaciones de la teología y de la mística cristianas. Suprema ambición, ideales plenos, amor comunicante y participado, de una parte; y de otra, la posibilidad del pecado, la ruptura y el desquiciamiento del orden divino. En ambas partes estuvo ella participando del hecho sobrenatural que dispensaba Cristo a la Humanidad; pero alerta, al mismo tiempo, a las realidades terrestres y sensibles, a las fallas de la condición humana.

Estas alternativas cambiantes del hombre que, unas veces, lo asemejan a Dios y, otras, a su contrario, fueron las que Sor Juana dramatizó en formas teatrales. Las trascendió, sin embargo, con habilidad y maestría para que los esquemas elegidos no fueran tan locales. Y, como artista que era de la palabra, de la palabra barroca, abarcó en el hecho dramático, aparentemente simple, la historia de Dios encarnado, la historia del hombre a través de diferentes situaciones y la propia historia personal. Hizo teatro dentro del teatro, como había hecho Calderón; pero más que todo, trabajó con símbolos, con totalizaciones susceptibles de ser divididas y mezcladas con otras. En el fondo, era fiel a la unidad y movimiento del barroco que, de pronto, se insubordina contra la monotonía e inaugura un desorden -

de planos diferentes que se juntan en lo alto. Razón por la cual ha dicho Sergio Fernández: "Cuando nos aventuramos en los prodigiosos versos de Sor Juana, estamos ante la alegoría de una alegoría en la que al unísono -por- tres planos superpuestos del pensamiento y de la forma- sentimos la pasión de Narciso el "divino", la de Cristo y la del hombre en general, ya que la monja, que tanto sabe de distancias históricas e íntimas, las acorta o alarga para que en un instante solo -el instante del verso- las atravesemos y -las entendamos, en medida menos deficiente, el misterio de la creación".<sup>1</sup>

En ese fondo de ambivalencias, de espejos contrarios y rotos, de amores que crean celos que eran "crédito y prueba" del amor, asignó a sus personajes las caracterizaciones comunes de los individuos, las calidades secretas de su ser y las no menos razones ocultas de los actos, particulares y sociales, donde alguien traiciona a alguien. ¿Estaba ella hechizada como Narciso, divinizada, poseída de su dulce veneno, o simplemente desengañada como Eco? ¿Había amado tanto como ella para increpar a las selvas, a los perplejos días del siglo que nada semejante se podía ver? ¿Sabía de la identificación de los amantes hasta compartir el mismo lloro, el mismo lecho y cuidado, o era tan cierto el rechazo de Narciso a Eco que la soberbia de la una fue el causante del desamor del otro?

Nada sabemos a ciencia cierta. Nos damos cuenta únicamente de — que estamos ante la alegoría de una alegoría; que Narciso es el mito en — sus dos vertientes, pagana y cristiana, pero también es ella; que Naturalza Humana es la huella de una creación primera, con recuerdos de Dios, con vestigios remotos que hacen actuante la nostalgia, pero que también es el — rostro del hombre en donde se reflejan las esencias que nos piden ir hacia ellas y anuncian sus epifanías gloriosas; que Eco no es sólo Satán deste—

---

1. Sergio Fernández, Retratos del fuego y la ceniza, México, F.C.E., 1968, — p. 74.

rrado del paraíso, por una voluntad consciente de rebeldía, sino que es todo aquel que se sienta "la criatura más perfecta de la Naturaleza angélica" y que, como tal, anda suelto en Amor propio, en soberbia, en el dolor de — amar lo inmortal, siendo nosotros mortales.

Nos damos cuenta también que su teoría de los celos no deja de — ser "ingenuamente engañosa", como apunta Xirau, porque ni son éstos la senda única del amor verdadero, y sí andan mezclados con la duda, a veces con la amargura, y en ocasiones con la misma desolación sin esperanza,] como en el caso de Eco. Quizá este personaje cifre mejor que nadie las torturas — del amor y la interminable lucha en que se reparte la vida de los que, como Sor Juana, creen en lo absoluto y aspiran a ello, pero se debaten a brazo — partido entre las incongruencias del mundo y las sutilezas del espíritu.

#### 7. Apoteosis y muerte de Narciso.

*Siguel* La muerte de Narciso es la culminación del Auto Sacramental en — cuanto realidad dramática; es también la consecuencia lógica de un desarro — llo que Sor Juana venía preparando cuidadosamente. Narciso puede morir; — Narciso debe morir. Para lograrlo, había que contar con la transfiguración del mito y con la asunción de nuevas categorías que no estaban contempladas en la visión pagana de Ovidio.

No sólo puede morir porque se han anulado las incompatibilidades del ser divino, humanizándolo y haciéndolo pasible, en la persona de Cris — to, sino que la figura del héroe se ha hecho más bella y sensible, más deci — dida y convincente que las simples éntelequias mitológicas, fruto de la ima — ginación. Una vez enamorado, lo que no ocurrió antes, Narciso padece — en sentido filosófico — las alternativas de la pasión amorosa e inmerso en — ellas no es ajeno a la ansiedad, al lecho de Procusto en que el fuego colo — ca a los amantes. Ninguno ha querido como él, con la medida plena del amor

que es amar sin medida:

"Selvas, ¿quién habeis mirado,  
el tiempo que habeis vivido,  
que me ame como yo he querido,  
que quiera como yo he amado."  
(vv. 1536-39).

Ninguno como él, muere lacerado de incurables llagas, sangrantes, abiertas no transitoriamente, ni en espacios baldíos que pueden postergar - la agonía, sino ahora y ya, en el inmediato tiempo de "prolijos días" (V. - 1540). Y ninguno, como él está en el tantálico suplicio, que implica la - apetencia del deseo y la imposibilidad de lograrlo:

"Mirando lo que apetezco,  
estoy sin poder gozarlo;  
y en las ansias de lograrlo  
mortales ansias padezco".  
(vv. 1544-47).

Ninguno como él, sabe de las retribuciones recíprocas, jamás exigidas pero siempre otorgadas; de los tributos que ni se exigen, ni se pagan, sino que espontáneamente saltan como las mismas monedas lanzadas en el juego de amor:

"Conozco que ella me adora  
y que paga el amor mío,  
pues se ríe, si me río,  
y cuando yo lloro, llora".  
(vv. 1548-51).

Además, en esta ciencia de amar, en este nuevo ars amandi, ya no hay engaños, ni subterfugios posibles para el conocimiento recíproco. Es - la intuición de una semejanza, y no otra cosa, la raíz de identidad que hace iguales, aunque no idénticos, a quienes se ejercitan en esta clase de - tormento gozoso. Y, como si faltara un argumento a los ya enumerados; o - como si, además, fuera necesario resumirlos en uno solo, ofrece entonces, -

el más auténtico y verdadero que no puede ser sustituido por ninguno, pues conlleva una razón de amor, última y veraz, como es la de la experiencia — propia. Podrá faltar la vida antes que el amor:

"De ella estoy enamorado;  
y aunque amor me ha de matar,  
me es más fácil el dejar  
la vida, que no el cuidado".

(vv. 1556-59).

El diálogo que sigue entre Narciso y Eco es un doble desahogo amoroso: el de la pasión, caldeada por largas expectativas y el de la desilusión sin fondo ni remedio. El primero lanza a los aires el indecible tormento que significa no poseer lo que ama; la segunda, apenas si repite las últimas palabras que los montes hacen resonar como la inconclusa voz de un pensamiento prelógico. Nada, sin embargo, hace perder en Narciso la densidad de la querrela, ni la resolución invariable y pronta de afrontarla. — Narciso reafirma la naturaleza insufrible de su quebranto y lo inhumano casi de ese dolor de amor que lo sujeta como a una fiera herida. El hecho es que siendo Dios, sólo amor lo hizo cambiar para que fuera mortal el que no muere y, para que la belleza, incorruptible por necesidad, se hiciera humana y posible:

"Tormento paso insufrible;  
pues mi hermosura cabal  
el amor hizo mortal,  
sujeta, humana, pasible"

(vv. 1600-03).

Sor Juana traslada a fórmulas de contenido poético la profundidad teológica; resume en versos ágiles y hermosos el proceso cristiano de la Encarnación y la Redención; explica, sin dar razones discursivas, el desarrollo de la Gracia y de la inhabitación de Dios en el hombre, es decir, en la Naturaleza Humana, mediante metáforas que conjugan los dos planos de lo sobrenatural y lo natural, en la sola realidad nombrada. Así nos dice: —



"Osadamente el Amor / quiso mostrar lo que puede / con sus saetas herir" -  
 (vv. 1603-09), con lo cual no hace más que indicar las grandes cosas que ha  
 ce el amor: hieren sus saetas para inducir a los que son grandes a bajar -  
 de su excelsitud; pone blanco en los corazones para nivelar la balanza de  
 las desigualdades, y todo lo acomete para mostrar su pujanza:

El amor que puede herir  
 en mí mostró su pujanza;  
 y amando a mi semejanza  
 del cielo vine a morir.

(vv. 1644-47).

Con todo, el amor, divino o humano, supone unas reglas de juego, -  
 unas leyes mínimas de cooperación y entendimiento, sin los cuales el amor -  
 no existe. Una de ellas es que el amor no se exige a mano armada, ni se lo  
 gra con el desprecio y la soberbia. Es lo que el Auto Sacramental hace cla  
 ro cuando el diálogo Narciso-Eco, termina en la ruptura total. Si ésta tie  
 ne la audacia de pretender ser igual a Narciso, lo que es imposible, dada -  
 su naturaleza de pecado, y si, además, se opone a que Narciso ame a un ser  
 inferior, pero que lo busca y lo ama, como es Naturaleza Humana, entonces, -  
 es lógico el desenlace. No se pueden violentar las dádivas de amor, ni me-  
 nos aun, invertir los órdenes de la naturaleza: Narciso excelso, desprendi  
 do de los orbes divinos, ha elegido un destino de amor, caracterizado por -  
 una identidad, fundamentada en la participación de la Gracia. "La pobre -  
 Eco, en cambio, dice Sergio Fernández, quiere ser como él, error que impli-  
 ca, con evidencia, una torpeza espiritual digna de quien no entiende el mis  
 terio de la Creación".<sup>1</sup>

Esto despeja de dudas el rechazo definitivo de Eco, para cuyos -  
 ojos no esplende la beldad de Narciso. En cambio, justifica su entrega por

---

1. Sor Juana Inés de la Cruz, Autos Sacramentales, México, UNAM, Bibl. del  
 Estudiante Universitario, N° 92, 1970, pag. XXI.

Naturaleza Humana, capaz de hacer, por su remota semejanza divina, que Narciso se aproxime a la fuente de Gracia en que está reflejada, y, al mirarla, sea digno objeto de amor porque refleja, aunque desvirtuados, los mismos resplandores esenciales que un día identificaron a los amantes gozosos:

No me puedo engañar yo,  
que mi ciencia bien alcanza  
que mi propia semejanza  
es quien mi pena causó.

(vv. 1552-55).

Ahogada por la magnitud de la desolación, Eco desaparece como personaje dramático. Su entidad trágica está consumada, no por el necesario triunfo de Narciso, sino porque se agotan sus posibilidades de sobrevivir.-

Todos sus intentos de menospreciar a Naturaleza Humana, de tenderle lazos insidiosos, de apartarla del camino que conduce a Narciso, se desvanecen y anulan ante la voluntad de éste. Nada importarán las manchas pasadas, la fragilidad congénita de la amada, las culpas, las maquinaciones posibles — del pecado. Todo un mecanismo de salvación está en marcha para salvar tropiezos, recaídas, ausencias, en el derrotero que conduce a la unión por vía de amor. Como cima y coronación, última está el Sacramento de la Eucaristía, cándida flor que emerge de la fuente de Narciso, como memorial de muerte, como prenda infinita, como sello de un pacto entre amantes que sirve, a la vez, de punto de partida y lugar de encuentro:

porque dispuso mi inmensa  
sabiduría, primero  
que fuese mi muerte acerba,  
un memorial de mi amor,  
para que cuando me fuera,  
juntamente me quedara.

(vv. 2024-29)

Estas certidumbres hacen que Naturaleza Humana esclarezca su destino y que, aunque abrumada por la magnitud de la desolación que significa

la muerte de Narciso, se encuentre a sí misma. Su dolor mismo se ha sublimado; su visión de las cosas se hace clara; lúcido el conocimiento que — tiene de sí misma; lúcidas inteligencia y sensibilidad, razón y fe, que antes anduvieron a oscuras. Ahora, luminosa de lágrimas, habla a las ninfas, pastores, bosques; a los transeúntes atónitos, al corazón mismo "que se derrite / junto a la llama ardiente" /, para que la acompañen en el sollozo, — en la sentida muerte del Amado.

Con todo, Naturaleza Humana sabe que su Narciso ha muerto enamorado "de mirar su retrato" (v. 1843); que una pena de amor lo venció, pero — que ningún otro amor pudo ser sino el que, del hontanar divino, se desbordó en la fuente para que en ella se reflejara la copia de su imagen que le regaló el mismo Narciso. Sabe que esta conmoción de los elementos en nada — igualan a la otra, más fuerte e intensa, operada en el templo del Testamento Antiguo. Sabe, en fin, que si los muertos salen por las "opacas bocas" de las sepulturas es porque nuevas leyes se cumplen, más allá de las simples metáforas:

Buscad mi vida en esa  
imagen de la muerte  
pues el darme la vida  
es el fin con que muere.

(v. 1327-30).

Nunca, como ahora, la revelación del drama Sacramental fue tan — cierta, ni tan bien trazadas las líneas que conducen a la glorificación final. Suma abreviada y símbolo exacto de la espiritualización de Naturaleza Humana es el Auto Sacramental de Sor Juana. A su apoteosis se encaminan — los movimientos teatrales, las polivalencias continuas del lenguaje poético:

Todo confluye a la finalidad, constantemente anhelada y jamás perdida de vista desde el principio: integrar teología y símbolo, realizar una síntesis dogmática y desdoblar en el mito las claves de lo humano y lo divino, de lo perecedero y trascendente. Paralelos a los pasos del Auto Sacra-

mental, según la terminología de Parker, se dan, desde el principio, los aportes doctrinales. Así, por ejemplo, a la pérdida de la gracia, corresponde la donación gratuita de la Caridad; a la imposibilidad de conquistar el favor de Dios, por medios humanos se ofrece el mérito sobrenatural de la Redención; a las formas inadecuadas del judaísmo y de las religiones naturales responde el modelo cristiano, la vía sobrenatural que viene del Padre, mediante la Encarnación; a las exigencias de la justicia vulnerada por el pecado se contraponen los manantiales de la misericordia.

No es de admirar que Sor Juana, comprometida con el cristianismo de su fe religiosa y, específicamente, acorde con las tendencias didácticas del teatro del Siglo XVII español, hubiera acumulado elementos dogmáticos que servían de base al adoctrinamiento de los aborígenes, para poder hacer reiterativa la lección y eficaz la enseñanza.

Pero, maestra del Barroco y dueña, a la vez, de una cultura sólida, con raíces en la teología tradicional, la Biblia y la Patrística, hace contemplar en los Autos Sacramentales la urdimbre ideológica de los mismos: el pecado está en Eco del mismo modo que estuvo en Lucifer; Amor Propio, y Soberbia son apenas modos de ser de una misma entidad, opuesta a Dios. De otra parte, la Gracia se perfila como identidad personificada de Narciso, alter ego, portador de la voz del Verbo en que Naturaleza Humana, potenciada espiritualmente, se encuentra a sí misma. Todos los elementos dogmáticos, los contenidos de carácter semántico fueron magnificados en la escenografía a través de la música; y, como si no pudiera faltar la función poética del lenguaje —en el sentido que Jakobson otorga a la lengua— los signos lingüísticos se fueron concentrando en sí mismos, no en los referentes, para desbordarse en significados, para multiplicarse en otros oyentes y otros emisores, hasta formar el coro de los Símbolos, donde Narciso se adelanta triunfante:

[ El mismo quiso quedarse  
en blanca flor convertido,  
porque no diera la ausencia  
a la tibieza motivo;

que no es mucho que hoy florezca,  
pues antes en sus escritos  
se llama flor de los campos  
y de los collados lilio.

(vv. 2151-58). ]

## VII. AUTO HISTORIAL-ALEGORICO "EL GETNO DE JOSE".

### A. La Fábula en sentido aristotélico.

Aristóteles ha puesto bien en claro que la fábula es el "entramado de los hechos", narrados o configurados a través de una acción dramática. Sin ese presupuesto de las acciones cumplidas por los personajes, en la escena o fuera de ella, no existe el andamiaje sobre el cual se construye todo un edificio. Los personajes y su actuación son lo primero. Después viene lo demás.

La fábula, en este sentido, es, ante todo, un esquema de acontecimientos, una serie de acciones, capaces o suficientes de configurar lo que se ha convenido en llamar una historia, una anécdota, es decir, lo que se narra y queda en pie, quitados los detalles. Esa historia, sencilla o compleja, termina, generalmente, por encontrarse con el ser humano en situaciones de conflicto, las cuales piden un desenlace o no tienen ninguno, lo que es una manera de tenerlo.

Susceptible de ser resumida en pocas palabras o en esenciales momentos, la fábula es el núcleo de desarrollos progresivos, el germen de donde saltan metamorfosis latentes en el texto. Pero nada es anterior a las peripecias mismas que los personajes realizan, cuando tratan, en efecto, de imitar una acción. "La imitación de la acción es la fábula, ya que llamo fábula al entramado de las cosas sucedidas".<sup>1</sup> No es de extrañar que, hablando de las seis partes de la tragedia, el mismo Aristóteles haya dado prelación a la fábula:

Lo más importante es el entramado de los hechos, pues la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, la vida, la felicidad, (o la desgracia; ahora bien: la felicidad) y la desgracia están en la acción, y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser.<sup>2</sup>

La acción pasa más adelante a convertirse en fin de la tragedia, - es decir, en aquello por lo cual se hace una cosa. Acción y personaje se involucran hasta constituir un todo, una sola unidad operativa. De ese modo, - la fábula, integrada por acciones y hechos de marcadas finalidades intrínsecas, fue visualizada por el maestro de Estagira, como algo que desde el principio marcha a objetivos que se desprenden de los hechos narrados: ... "de manera que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia; y el fin es, - en todas las cosas, lo primario".<sup>3</sup>

Ahora bien: las fábulas de los Autos Sacramentales son "entramados de hechos", que se desprenden de la actuación de los personajes. Lo que se va narrando, se integra, armónicamente, tanto a los personajes como al tema central. Pero, la sucesiva subordinación de personajes-acción-tema, es lo que hace inteligible la pieza dramática en el contexto histórico-cultural del Siglo XVII.

La fábula de El Cetro de José es la de una historia bíblica, tal - como la refiere el Libro del Génesis. José cuidaba los rebaños de su padre Jacob y se quejaba de la mala conducta de sus hermanos. Jacob lo llegó a - querer más que a ninguno porque lo había engendrado cuando ya era viejo. Por eso, le regaló una túnica. Cuando sus hermanos se dieron cuenta de que era preferido a ellos, le odiaron, y se apartaban de él. Una vez, José tuvo un sueño. "Escuchen, voy a contarles el sueño que tuve. Soñé que todos nosotros estábamos en el campo, haciendo manojos de trigo; de pronto, mi manojito se levantó y quedó derecho, pero los manojos de ustedes se pusieron al derredor del mío y lo hicieron reverencias. Entonces sus hermanos contestaron: - ¿quieres decir que tú vas a ser nuestro rey, y que nos vas a mandar? Y le odiaron todavía más por sus sueños y por la forma en que los contaba".<sup>4</sup> A medida que la fábula avanza, se producen, simultáneamente, los procedimientos alegóricos y simbólicos. "Esta técnica, utilizada como resorte psicológico

con el cual impresionar directa y enérgicamente a las gentes, no es menos característica de períodos de movimientos masivos "de opinión"<sup>5</sup> dice Maravall.

José fue vendido a unos mercaderes que comerciaban con Egipto. En el fabuloso país, el joven vió la fortuna, el amor, las adversidades mezcladas junto con las fantasías de su mente. Convertido en árbitro de las circunstancias y en una especie de ídolo popular de las muchedumbres hambrientas, llega a encarnar un tipo de salvación premonitoria:

No hay nadie más inteligente y sabio que tú... Tú te harás cargo de mi palacio y todo mi pueblo obedecerá tus órdenes... Aunque yo soy el faraón, nadie en todo Egipto moverá un dedo sin tu permiso... El faraón le puso a José el nombre Egipcio de Zafnatpaneá, y lo casó con Asenat, la hija de Potifera, - el Sacerdote de la ciudad de On...<sup>6</sup>

Esta manera de exaltarlo es un modo de glorificación desmesurada, y, por ende alegórica, que rebasa los límites del personaje histórico. Así nos lo describe la Música:

Al que en humilde traje  
oculto, desmentía  
de su Divina Ciencia  
las altas maravillas  
al que, aunque quiso hollarle  
aleve la malicia  
sirvió de que hiciesen  
sus virtudes más vivas,  
llegad a adorar todos  
.....

(vv. 802-810).

Con ser tan importante la fábula considerada en su proceso de integración a una cultura, no lo es tanto para los egipcios, como cuanto para los hebreos, autores inconscientes de una formalización cultural que se refiere a su pasado histórico, y desde allí al Cristianismo, como a un sustituto del pueblo israelita. Los primeros, representan una circunstancia geográfica



fica o histórica, marginal. Los segundos, están involucrados en el mito. Es ahí que sor Juana distinga entre la facticidad de lo anecdótico y la invención mágica; entre la simplicidad de los hechos y la función significativa del mito, impulsora de la vida colectiva.

Sor Juana comprendió como ninguno que las privilegiadas intuiciones de los pueblos no se dan a través de la abstracción filosófica o teológica, sino en el mito, puesto en marcha como "un producto de la formalización cultural del mundo humano, como lo es el arte, la ciencia, los usos sociales".<sup>7</sup>

José y sus hermanos, los personajes subalternos y hasta los mismos entes naturales, adquieren rasgos caracterológicos que los sacan de sus moldes comunes. La fábula se fuga desde sí misma y empieza a levantarse sobre un plano donde "la felicidad y la desgracia están en la acción", o para decirlo con Aristóteles, donde "la principal fuente de placer para el alma del espectador está en las partes de la fábula, es decir, en las peripecias y los reconocimientos"<sup>8</sup> que la integran.

Pero la acción que se observa en los personajes no es un vendaval anecdótico. Es la manera normativa en que las ideas del tema adquieren cohesión y sentido. En virtud de ella, el protagonista de El Cetro de José se hace salvador, los hermanos van más allá de sus posibilidades de raza, y el relato entero se le sale de las manos a Sor Juana porque el mito y sus mitologemas se hacen más expresivos a medida que son intercambiables con la realidad nombrada.

Por la misma razón, aparecen personajes alegóricos, al lado del aspecto documental del Auto: Lucero, Inteligencia, Envidia, Conjetura, Profecía y Ciencia. La primera de las dos últimas, como encarnación del Espíritu divino y la otra, como potencia jamás subordinada a los esquemas sobrenaturales de la fe cristiana. Todas estas ficciones son multiplicadas instancias

de la redención o del pecado, de la inicial justicia o de la condenación última; diversifican el tema principal y lo hacen interesante; sirven además de andamiaje a la estructura sacramental y teológica, a las visiones del mundo barroco, o a las semiologías que hacen posible un universo cultural que envuelve la obra.

La fábula, tal como aparece en Aristóteles y la desarrolla Sor Juana, se encarga de coordinar los varios elementos de que hemos hablado; esboza las circunstancias y los diversos personajes, unificándolos luego, a pesar de su multiplicidad, en un cuadro que no puede permanecer cerrado. Ordenada como está a la acción, la fábula se amplía y enriquece con despliegues sucesivos. Sometida a la unidad del tema, juega a la verdad y al engaño a los ojos, a lo que aparece patente y a la ilusión de realidad trascendida en que toda belleza de la forma consiste.

El Cetro de José, con ser el más ortodoxo de los tres autos sacramentales de Sor Juana, es en sus orígenes una fábula que parece sencilla. Poco a poco, sin embargo, toma un sesgo mitológico, casi impersonal y milenarista. Se agranda en simultáneas direcciones, como los monstruos de Ezequiel. Primero, aparecen los acontecimientos, luego las caracterizaciones simbólicas dadas en los signos, hasta formar la constelación mítica que todo lo envuelve.

Desde las altas semiologías que ciñen la obra hasta el texto mismo, pasando por personajes y situaciones, Sor Juana escribió sus Autos Sacramentales para mostrar, sin decirlo, que la acción va adelante; pero sin que vaya desprovista de antecedentes intelectuales. Porque, como le enseñó Aristóteles "los hechos y la fábula son el fin de la tragedia; y el fin es, en todas las cosas, lo primario".<sup>9</sup> Con todo, la acción de los personajes no se justifica a sí misma, pues, por su naturaleza es teleológica ya que, de lo contrario, no tiene significación para el drama religioso o profano de la época.

B. Los Personajes del Auto Sacramental están subordinados a la acción.

Hemos dicho que los personajes del Auto Sacramental son reales y - alegóricos. Los primeros fueron tomados de la hagiografía cristiana, de la historia eclesiástica y de la Biblia. Los segundos, han sido ficciones que Sor Juana asimiló de mitologías paganas, cristianizándolas, -desde luego-, y convirtiéndolas así en productos suyos, propios de una imaginación creadora formada en la tradición retórica del Barroco que, a su vez, hunde las raíces en las fuentes clásicas.

Ella tenía el talento natural y prodigioso de "inventar lo fingido", en el estricto sentido de las palabras latinas, es decir, de encontrar lo que ha sido objeto de una búsqueda a través de la fantasía. No tradujo - en ideologías puras y abstractas los esquemas tradicionales de su fe. Alfonso Méndez Plancarte ha observado con sagacidad que la monja, tratando los materiales de las historias bíblicas, superó en mucho a quienes se sirvieron - de ellas, incluido el mismo don Pedro Calderón de la Barca.

Poseía una auténtica vitalidad dramática no aprendida en los libros. Eludía las deformaciones que iban contra la figura del anti-tipo, dibujado en las prefiguraciones o semblanzas del modelo seleccionado. Y lo - que es mayor, aportó la finura del sentimiento, o lo que el citado Méndez - Plancarte, llama su "emoción teológica", en el manejo de los asuntos dramáticos. Con respecto a El Cetro de José, dice lo siguiente:

Vemos así, en nuestro Auto, más nítida y profunda familiaridad con su Teatro Sacro; más respetuoso apego a la propia Biblia, sin contaminación de fantasías injustificadas; mayor y más continua proyección del sentido mesiánico y eucarístico - sobre aquellas plausibles "prefiguraciones"; y una algo superior asiduidad de trozos líricos excelentes; un aprovechamiento más feliz y cabal de toda su historia, presentando directamente varios episodios que Calderón omite o soslaya, entre los más dramáticos y poéticos, desde la venta de José como esclavo, y la tentación por la esposa de Potifar, hasta la profecía final de Jacob.<sup>10</sup>

Estos personajes de sor Juana, igual que los de la Comedia española de los Siglos de Oro, no tienen la suficiencia y autonomía que se les atribuye, por lo general. La razón es muy sencilla: están subordinados a la acción, entendida ésta como las peripecias, o, como el conjunto de incidentes y anécdotas que forman "el entramado de los hechos", según Aristóteles. Contra lo que, casi con un consenso unánime se ha admitido, no se pueden identificar aquí, personaje y carácter.

Aristóteles había afirmado, inicialmente, lo que hace de un personaje un carácter, teatralmente considerado. "Llamo carácter, decía, a aquello que nos hace decir de los personajes que actúan, que poseen tales o cuales cualidades."<sup>11</sup> Y también: "Aquello que manifiesta la línea del comportamiento de un personaje".<sup>12</sup> Pero el Maestro de Estagira consideró la posibilidad de existencia de una tragedia sin caracteres:

Además, sin acción no puede haber tragedia, mientras que sí la podría haber sin caracteres. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores contemporáneos carecen de caracteres, y, de manera especial, se da esto en la mayoría de los poetas".<sup>13</sup>

Afortunadamente, Sor Juana era poeta, lo mismo que Calderón y Lope. Iba a corresponder a épocas posteriores la creación de esos personajes autónomos, desde el punto de vista de su actuación personal. Los clásicos españoles no eran así; "no ofrecen, afirma Pring-Mill, como ocurre a menudo en el teatro de fines del siglo pasado, el punto de partida para hallar la entrada al verdadero sentido de la pieza".<sup>14</sup>

Hay, pues, una tragedia, ya sea religiosa o profana donde "los personajes no obran imitando sus caracteres, sino que sus caracteres quedan involucrados por sus acciones".<sup>15</sup> Además, "aquello que manifiesta la línea de comportamiento de un personaje" o, mejor aún, "la línea de dirección que for

ma uno con preferencia, o bien la dirección que evita, cuando la cuestión es dudosa", considerados como capacidad de afirmación o negación sistemáticas, en que consisten los rasgos típicamente caracteriológicos de un personaje, no es lo esencial, ni en los dramaturgos del Siglo de Oro, ni en los escritores de la época colonial de la Nueva España que siguen sus técnicas y ejemplos.

Tanto los unos, como los otros se mueven a gusto en las encrucijadas de la acción. Lope en gozosos torbellinos humanos de pasión, haciendo, sin embargo, del tema "un pretexto para la acción". Calderón, en el laberinto no menos complicado de la fe, de la razón, del sueño. Sor Juana, en las avenidas de la historia, en los imprecisos límites de la realidad y la fantasía. Pero ninguno de ellos pierde la razón de ser de sus héroes. Todos convienen en que la acción los somete a su imperio oculto, a sus exigencias que van más allá del carácter particular de cada uno.

Y no es que los personajes estuvieran llamados a desaparecer como carentes de atracción personal y que se diluyesen en la escena; o, que los dramaturgos fueran incapaces de redondearlos hasta darles eficacia dramática. Lo importante y esencial era el tema deducido de la acción. Importantes las exigencias de una cultura como la barroca, de donde ellos procedían e importante, el "interés por conducir racionalmente los resortes con los que canalizar y dirigir los movimientos de un público"..<sup>16</sup>

R. D. F. Pring-Mill llegó a conclusiones generales desde una perspectiva semejante: "Mientras que estamos acostumbrados a buscar las ideas de una comedia a través de sus caracteres, la Comedia de los Siglos de Oro vinculó directamente las ideas a la acción misma, y la naturaleza esquemática de los caracteres no nos deberá engañar en cuanto a pensar que no existe en ella un conjunto significativo de ideas".<sup>17</sup> Muy por el contrario. Las ideas se daban robustas pero dentro de la acción, en tanto que directrices -

de ella; no aisladas del movimiento de los personajes, sino involucradas en el acontecer anecdótico y circunstancial, como si los clásicos quisieran decir a las claras que no se discurre teatralmente por cauces ideológicos puros, sino a través de conductas humanas observables. "Si los personajes quedan subordinados a la acción es porque la acción contiene las ideas esenciales del tema", afirma Pring-Mill.<sup>18</sup>

En fin de cuentas, "lo que el dramaturgo nos ofrece, entonces, no es una serie de caracteres completos, sino una acción completa. Entiendo por acción completa no sólo aquella que ata los cabos sueltos, sino la que es un todo significativo, la que descubre el tema, el cual tiene alguna relación con la experiencia; tema que se saca de una acción particular pero que es susceptible de universalizarse en forma de un juicio importante sobre algún aspecto de la vida humana".<sup>19</sup>

La acción, de simple peripecia anecdótica, pasaba a ser un ethos moral, vivo, actuante, casi corpóreo y humano. No se daba ya en las formulaciones racionalizadoras y frías de los moralistas de turno sino que, hecha sustancia vital, se convertía en experiencia de validez universal.

Esto es lo que acontece con los personajes de Sor Juana, dentro de sus Autos Sacramentales. Ya se nombren José, Hermenegildo, Narciso, Eco, Profecía, Gracia, no están en razón directa de su entidad real o ficticia. No son caracteres en la común acepción del término. Todos sienten el imán de la acción, pero no como gesto individual, sino como repertorio de urgencias superiores; en el momento de su actuación desaparecen, en tanto que unidades, para sumarse al tema principal, es decir, a lo que toda la urdimbre de la acción significa.

Obedecían todos ellos a un fuerte principio de unidad, señalado por Wölfflin, o más exactamente, a una ordenación desde arriba, también unita

ria y subordinante: "ese predominio de la unidad total de la composición se corresponde, al imponerse sobre toda variedad de elementos singulares, con la acción moldeadora y reductora a una unidad de dominio, que inspira la entera organización de la cultura barroca".<sup>20</sup>

C. La acción de los personajes se subordina al tema principal.

Esta ordenación interna de los personajes a la acción dramática no es casual. Es parte de todo un proceso que subsume los elementos y encadena los actantes a los acontecimientos, y éstos, al tema. En resumidas cuentas, el tema no es otra cosa que el sentido que las acciones tienen, cuando se toman conjuntamente y sin añadiduras, como un todo significativo.

Visto en esta perspectiva, el Auto Sacramental de Sor Juana es una construcción dogmática, coherente, donde los personajes pasan a segundo término. Lo esencial de ellos es el ordenamiento a un gran tema central, que se va elucidando cada vez más con mayor claridad, "deducido de la acción y universalizado en la forma de un juicio importante sobre algún aspecto de la vida humana".<sup>21</sup> José y sus hermanos, Jacob y los personajes alegóricos, no convienen desde un punto de vista caracteriológico, personal o aislado. Son los portadores de una acción total que nos descubre, finalmente, el valor del sacrificio de Cristo, u otros valores de validez universal, tales como los del individuo (Cristo y José), de los pueblos paganos (José y sus hermanos), de la adversidad infinita asociada a una esperanza (Jacob y Benjamín, Jacob y las promesas mesiánicas).

No obstante, para no caer en una concepción demasiado simplista del arte, y creer que todo se reduce al tema, a la par de los contenidos, aparecen las exigencias formales de la obra, o mejor dicho, las formalizaciones verbales donde la idea traduce sus posibilidades latentes. Como bien lo esta

blecieron las Tesis de Praga: "el tema en sí mismo es una composición semántica y los problemas de la estructura del tema no pueden excluirse del estudio de la lengua poética".<sup>22</sup> Sor Juana trata sus personajes a esa doble altura, conceptual y formal. José, por ejemplo, significa "Aumento de Dios". - Pero el hijo de Jacob, como tal, no puede añadir nada a la esencia de Dios. - Entonces, José es una prefiguración simbólica de Cristo cuya naturaleza humana, asumida al encarnarse en el seno de María, es cosa nueva para él, y, en esencia, no le pertenece. Así lo explica Alfonso Méndez Plancarte: "Lo infinito no puede crecer; pero al encarnarse el Verbo de Dios, adquirió como suya, en unidad personal, la Naturaleza Humana que antes no poseía; y así, la Encarnación fue, en cierto sentido, un Aumento de Dios".<sup>23</sup>

José se trasciende a sí mismo. Aparece como el redentor puro, la víctima cuyo holocausto es indispensable. Su visión de las cosas no mide las implicaciones de la protervia, ni mucho menos las complejidades del Mal. Esta abstraído en el goce ensimismado de un sentimiento que nace de su bondad o de una visión idealista que también es simbólica.

Sor Juana, mujer intuitiva por su naturaleza femenina, lo observa en la cima de la juventud, lo suficientemente atractivo para inspirar amor, celos, desesperación, audacias en la mujer enamorada del faraón egipcio. Con acento patético, ésta despliega su ansiedad, sus encantos; se ofrece en premio, pero no como tranquila culminación y sedante de una apasionada búsqueda. Ella quiere la total entrega o nada. José no acepta la súplica vehemente:

¡No huyas, Josef; espera:  
 vuélve siquiera la cara;  
 mírame, que con la vista  
 tu fidelidad no manchas!  
 ¡Vuélve los ojos!

(vv. 374-78).

Desde la eufonía meramente artística del octosílabo hasta lo con—



ceptual y significativo del conjunto, pasando por la selección de las vocales con acentos rítmicos en que a la súplica se sucede un remanso de angustiosa espera, el verso de Sor Juana, pleno a la vez de sonido y de sentido, es una demostración de que los diversos niveles de la lengua no constituyen más que una sola unidad solidaria que <sup>toma</sup> afinidades fono-semánticas, como ha observado Jakobson.

El poema sacramental, a pesar de sus altibajos en materia de intensidad poética, explicable por otras razones, no se podría concebir como una variación sobre un solo tema. Ni las palabras ni las ideas aisladas tendrían sentido. Únicamente se lo confieren el apoyo fonológico, las formas gramaticales o morfosintácticas y las latencias de las imágenes y figuras, en marcha casi sensible desde los niveles acústicos.

Cuando José habla, no congela el texto literario reduciéndolo a fríos esquemas conceptuales, a escuetos planteamientos teológicos. Las ideas no afloran per se, sino a través de los canales de la lengua, en las combinaciones del ritmo, en la "poesía de la gramática", en las voces armoniosas preñadas de musicales recursos, en el alumbramiento último de las significaciones metafóricas.

Digamos si no, un trozo nada más, en que el fragmento, con ser tan sobrio, aparece como "estructura funcional, donde sus diferentes elementos no pueden comprenderse fuera de la relación con el conjunto".<sup>24</sup> Es decir, donde se conoce esa fusión de elementos diversos, pero convergentes, en el resultado final.

Júrolo por el Dios vivo  
de Abraham Isaac y Jacob,  
a quienes ha prometido  
que serán su Progenie  
todos los hombres benditos,  
cuando en Su Carne las nubes

llevan el sacro Rocío  
 del Justo, y cuando la tierra  
 brote al Salvador Divino...  
 (vv. 1539-47).

A lo largo del Auto Sacramental, en la parte que corresponde a José, se va tejiendo la urdimbre de lo que sucede en los hechos y más allá de ellos. Pero llega un momento en que el personaje excede lo común y en que — las cosas están potenciadas para un salto que no da el vacío. José está por encima de Egipto, de los hermanos asombrados, de las tierras circunvecinas. — Es el "triunfador de las Espigas". Todo esto, sin embargo, no se da gratuitamente, sino a través de las exigencias del lenguaje, de la forma, de lo explícito de la lengua poética, capaz por sí, de reducir la filosofía, la teología y las semiologías latentes o aludidas, a materia verbal significativa, porque tanto valen las palabras como los contenidos, los sones acústicos como los — pensamientos que les sirven de fondo.

Lo que acontece, sin embargo, en José, acontece igualmente, en sus hermanos y en los personajes alegóricos del Auto.

#### 1º. Los hermanos de José.

Son personajes muy comunes y corrientes, sin ningún relieve excepcional. Podrían considerarse secundarios, y como un pretexto que el entramado general produce para que el protagonista ofrezca su acción paradigmática. Además, como dentro del Auto Sacramental caben varios niveles de acción, la — de los humanos sería también secundaria. Pero realmente, dentro de la estructura funcional del Auto, no hay acciones de primero o de segundo orden, sino correlaciones y funciones que se explican y complementan mutuamente. Aparecen primero, en la Excena I, burlándose de quien los increpa y fastidia:

Vaya a la sima arrojado  
 el Soñador, y veremos,  
 si le diéramos la muerte,  
 qué le aprovechan los sueños.  
 (vv. 1-4).

Como simples hermanos, llevan, desde luego, un signo culpable de infamia. Les molestaba la gracia juvenil, la imaginación, el orgullo de José. Ahora, deliberan si le darán la muerte para ver de qué le sirven los sueños. Judas propuso venderlo a unos mercaderes que desde Galead pasaban al remoto Egipto. Rubén aceptó en nombre de todos. La ensangrentada túnica que llevaron al anciano Jacob no pudo nunca decir la verdad.

Más tarde, vueltos a la vida pastoril, Canaán sirve de marco a las recriminaciones secretas o al llanto desolado del viejo patriarca. Pero, inclusive el paisaje parece amoldarse a las prefiguraciones simbólicas. La dulce Canaán que manó leche y miel a los antepasados felices, rezuma dureza, sequedad, aislamiento. Jacob deja caer las lágrimas como agua seca y dura; los hijos tratan en vano de consolarlo. Zabulón pide al padre que sosiegue el llanto prolijo (v. 511).

A la desnudez espiritual se añaden en el relato la desolación y el hambre físicas. No hay trigo en los graneros, ni espigas óptimas. Ni siquiera esperanza en las cosechas. Sólo los inclementes soles, los ríos consumidos de fiebre al fondo de las arenas sedientas, los cuchillos del viento. Entonces Jacob oye el clamor de los moradores y en un gesto solidario con todos los suyos, manda en busca del misterioso trigo, dispensado por alguien que está en su pensamiento, aunque sin saber cómo:

¿Qué es esto, Hijos! No escucháis  
 estos míseros lamentos  
 de nuestra pobre familia,  
 que entre lastimosos ecos  
 perece, al duro cuchillo  
 de la sequedad del tiempo?

(vv. 835-40).

Puestos en camino para cumplir el mandato, los peregrinos marchan, de nuevo, sin su hermano Benjamín que se quedó al lado del padre. "Entonces

diez de los hermanos de José fueron a Egipto a comprar trigo; pero Jacob no dejó ir a Benjamín, el hermano de José, porque pensó que podría pasarle algo malo. Los hijos de Israel fueron entre otros que iban a comprar, porque en toda la tierra de Canaán había hambre".<sup>25</sup> No es pura coincidencia que el padre tema por la salud del hijo y que la presencia de éste garantice la obtención de los frutos. También los hermanos alegan entre sí, como autores del crimen, que sin la presencia de Benjamín, es inútil cualquier tentativa de arribo a la tierra donde José es aclamado 'Gran Gobernador del Reino' (v.924). Los símbolos se subsuman a los símbolos porque ser símbolo es "reunir en un modo de presencia una masa de intenciones significativas que antes que dar — que pensar, dan que hablar".<sup>26</sup>

Así, los hermanos de José van haciendo historia y configurando alegorías, que necesariamente son creadoras de significaciones. Sor Juana ha sido sobria y esquemática, más de lo justo, respecto al relato bíblico. Toma apenas lo esencial. Deja de lado las leyendas que usaron otros autores, como Lope. Le interesa a ella la función del Auto Sacramental que es la de objetivar los misterios de la religión católica, haciendo hincapié en las relaciones de la teología con la gracia, centrada en el dogma de la Eucaristía. Para la monja, fue una especie de perplejidad intelectual, saber si la mayor fineza de Cristo fue encarnarse, o morir por la humanidad.

Ahora, se encuentra con los hermanos de José, y sin afirmar nada — desde un punto de vista teológico-dogmático, hace resaltar los hechos que llevan a las conclusiones deseadas. José iluminado, perdonador de sus hermanos, es figura de Cristo. Sus hermanos son los extranjeros, es decir, extraños a la gloria del Reino que respira abundancia. José es el símbolo paradigmático de una nación que recibe el trigo de los regios graneros, no por compra debida, sino por previsión graciosa del que abrió las trojes a la refección del pueblo (v. 919-22). A esa participación acceden los hermanos casi en calidad

de traidores, de espías, que han llegado "a ver del Reino / las plazas menos guardadas" / (v. 962-63).

Sor Juana salta por encima de los accidentes anecdóticos a ese tema de la finura de Cristo, contrapuesto a la maldad de sus hermanos, deduciéndolo de la acción y haciéndolo universalmente válido, donde quiera que se hable de una belleza moral y espiritual, trascendida a niveles supremos. A partir de la Escena XIX, del Cuadro Tercero, hasta el final, los hermanos de José cobran el relieve que les corresponde en el sentido segundo o figurado y elevan su categoría dramática. José los llama a la mesa y los colma de favores (1161-1182); el banquete preparado por el mayordomo asume figuraciones nuevas y múltiples que rompen el esquema serial de la historia. José y los hermanos se sientan a la mesa. En lo alto, aparece Profecía -"El Espíritu de Dios"- cantando arriba, más allá de los signos, como un emblema puro que se suma al tema en tanto que manifestación y significación de un hecho sensible, ligado a sus contenidos.

Sor Juana reivindica de esta manera a los hermanos de José. Los saca de una estrecha concepción de raza; los identifica con los representantes de pueblos futuros, también llamados a la participación del trigo, guardado para los días de penuria y de hambre. Los vincula a José que, en la cima de su poderío, redime primero a los suyos y luego a los extraños, es decir a todos, mediante su función soteriológica. La pujanza del tema, expresado en palabras y símbolos, con sus valores dogmáticos y humanos, logra la unidad total significativa, disperse en la trama, en los acontecimientos, en la diversidad de los personajes, pero hecha forma en la textura verbal.

## 2º. Los personajes alegóricos.

Venimos insistiendo en que los personajes del Auto Sacramental, — igual que los de la Comedia española de los Siglos de Oro, carecen de auto-

mía. Que están configurados para dar relieve a una temática general que señala las directrices de la obra. Esos personajes, hemos dicho, no están suficientemente desarrollados desde el punto de vista de los caracteres, y toca al lector, o al auditorio irlos completando. Esto no quiere decir que sean insuficientes. Simplemente que su papel es ancilar con respecto al tema seleccionado.

Lo extraordinario del caso, sin embargo, es que no sólo los personajes históricos, sino también los alegóricos, están sometidos a esta ley. Los primeros se podrían justificar, diciendo que no dan más, dada su entidad operativa y anecdótica. Lo segundo sería más difícil de admitir, por cuanto la alegoría es una metáfora prolognada y los soportes de ella que son los personajes, están investidos de una milagrosa fuerza simbólica. Pero, no es así. En ambos casos, los personajes se desdoblán.

La razón de ello es que el símbolo, por el solo hecho de serlo, integra al hombre a lo "materialmente presente", y a lo "transnaturalmente envolvente". De una parte, se dan las "imágenes visuales claras", de que habló Eliot; y, de otra, la "unificación de ideas dispares", a que alude Ezra Pound. Así, tenemos la alegoría, como un signo con dos significados: uno de sentido primario, patente a la vista, y referido a sí mismo; el otro, como un sentido segundo, oculto y opaco, que se da a través del primero.

Este juego de las transposiciones se da a lo largo de los Autos Sacramentales de Sor Juana. Su objetivo no es demostrar nada, sino mostrar la manera como las entidades alegóricas cumplen su función; es decir, poner de manifiesto que los hitos de la unidad simbólica jalonan el proceso dramático para conducir siempre al auditorio de lo dicho en el primer sentido, a lo "otro", aludido en el segundo. La relación analógica entre ambos, ya está configurada, en la representación; y el dramaturgo debe preparar a los circunstancias para que de las premisas dadas se obtengan las conclusiones necesaria

rias. Paul Ricoeur, ha expresado como nadie esta marcha de la alegoría: "el símbolo, dice, es el movimiento del sentido primario que nos lleva a participar en el sentido latente y así nos asimila a lo simbolizado, sin que, por otra parte, podamos dominar intelectualmente la semejanza".<sup>27</sup>

En cuanto a los personajes alegóricos de El Cetro de José, son los ya conocidos del drama teológico del Cristianismo: Lucero, Inteligencia, — Ciencia, Conjetura, Profecía. Todos ellos representan ideas muy abstractas o conceptos universales de la teología tradicional católica. Gracias a su materialización objetiva, el dogma sale de sus ideologías complicadas e idealistas a un plano inmediato de implicaciones prácticas.

Sor Juana presenta a Lucero como la contra-parte del José ideal; — próximo a todas las fuerzas que, a corto plazo, preparan la ruina de José, y, a largo plazo, la de su anti-tipo, el Salvador del mundo. Desde el principio, Lucero no ve con simpatías la estampa limpia del hebreo que, sacrificado injustamente, prefigura un tipo de hombre que supera las expectativas corrientes.

Y más, ahora, este prodigio nuevo  
de este hermoso liancebo,  
a quien ahora visteis que inhumanos  
vendieron sus Hermanos  
(que no sé qué en él veo,  
que ni lo dudo bien, ni bien lo creo).  
(vv. 79-84).

Lucero es quien, por el pecado de rebelión y soberbia, perdió toda semejanza con Dios y, por ende, la posible unión espiritual con la causa primera. La Gracia sobrenatural, en el lenguaje teológico, y la Profecía, dentro del Auto Sacramental, aparecen como la vestidura superimpuesta a la naturaleza humana, o, para ser más precisos, como la donación gratuita y participada que garantizan la identidad entre Dios y los hombres. Esta identidad — participada a través de la efusión del Espíritu, está en peligro constante de

arruinarse, primero, por la carencia de un Redentor que tome la iniciativa de la reconciliación con Dios, y, luego, por la incapacidad humana de procurar, con medios naturales, tan sobrenaturales efectos. Y como Lucero sabe que todo esto se da o se anuncia en José, se establece desde el comienzo una lucha, para anular en José al anti-tipo que representa.

Esta lucha dialéctica que se establece entre Dios, el Mal y los — hombres, es lo que ha hecho de la historia humana una catástrofe divina; la que da entidad dramática a los acontecimientos pasados y presentes del crí— tiaminso; la que pone en juego los eternos problemas de la libertad, las de— cisiones más íntimas y, acaso, el viaje sueño universal de llegar a ser como los dioses (Génesis 3-4-5). Por ella, también, Lucero —más que ningún otro personaje— es la posibilidad del mal, jamás arrepentido y siempre nostálgico, la complicación de sus posibilidades heterogéneas y un espejo cambiante que — va de la bondad a la hipocresía. Sor Juana nos presenta varias versiones de un solo personaje, o, como dice Méndez Plancarte: "De hecho, la Conjetura y la Inteligencia, la Ciencia y la Envidia, no son sino actos, o potencias, o — hábitos del mismo Lucero (el Demonio), alegóricamente multiplicado en estos — cuatro personajes, para facilitar la expresión plástica de sus pensamientos y afectos".<sup>28</sup>

En cuanto a las fuerzas morales que representan el Bien, igualmente alegóricas, están Profecía, la Música (voz de Dios), José, y Jacob, en un alto grado de transfiguración profética. Estas fuerzas, calan más y más en — el espectador por una secreta y universal complacencia en lo numinoso, más — que por imposiciones teológicas. Ellas dan expresión fundante a las razones últimas del ser; no comprobadas matemáticamente, son vividas como implica— ciones dialécticas de las realidades intra—mundanas que el hombre —huésped de la existencia— afronta en la perplejidad natural de su destino.



No conllevan —ya lo afirmamos— imposiciones a priori de la teología. No tendrían por qué imponerse, si son falsas o ciertas. Son la otra posibilidad no dicha expresamente, inconclusa, o quizá el intento de la naturaleza por luchar y hacer suyos los destinos que superan las categorías lógicas. Pasa con ellas, que tienen mayor densidad poética y se ciñen más a los esquemas del símbolo. En cambio, las fuerzas del Mal, se aferran a lo humano, a las intelectualizaciones, como si el afán de adoctrinar con el sentido recto, les hiciera perder el don de la comunicación creadora que es propia de la poesía.

En la Escena XII del Cuadro Segundo se da un ejemplo de la densidad de uno de estos personajes alegóricos, inmersos ya en una visión poética del acontecimiento externo. Si no fuera por el empleo de los recursos de la lengua, extremados en sus procedimientos fonológicos, morfosintácticos y semánticos, la sola ideología no hubiera producido una belleza que la comienza en las categorías formales de la lengua en tanto que materia prima elaborada de la creación literaria.

#### Profecía (canta)

Josef: atiende, escucha  
la luz que te ilumina,  
que en tu espíritu influye  
la sacra Profecía.

¡Atiende, escucha, mira!

A futuros sucesos  
abre la interior vista,  
y verás los Misterios  
que el sueño significa

¡Atiende, escucha, mira!

Tu mente iluminada  
vuele sobre sí misma,  
pues logras en tu ayuda  
asistencias Divinas.

¡Atiende, escucha, mira!

(vv. 680-694).

#### D. La justicia poética del Auto Sacramental.

El Auto Sacramental tiene una justicia poética. Pero la justicia poética que opera en la comedia española de los Siglos de Oro y en los Autos Sacramentales no es una mera mecánica distributiva. Su principio, ayuda a — descubrir, en caso de duda, el tema general. Así, pues, trasciende lo particular y concreto de las situaciones y de los personajes, para instalarse en su ámbito propio. Este ámbito no es el de la historia sino el de la poesía. "En efecto, dice Aristóteles, el historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir sus narraciones uno en verso y el otro en prosa —se podría haber traducido a verso la obra de Herodoto y no sería menos historia por estar en verso que en prosa—; antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos — que realmente han sucedido y el otro los que podrían suceder".<sup>29</sup>

En la comedia de los Siglos de Oro, el principio de la justicia — poética era la estructura sobre la cual se construía toda la pieza dramática. Estaba ligada solidariamente a la actitud de los personajes, al movimiento genial de la acción y, sobre todo, al tema principal. Inclusive éste se podría deducir de aquélla, como lo ha afirmado Parker. Si, como hemos dicho, los — personajes se sometían a la acción y ésta al tema, es lógico que ella, la justicia poética, —como principio esclarecedor— en caso de duda, era síntesis — afortunada de todas las peripecias, tanto de los personajes como de la trama y una culminación feliz del asunto.

En el Auto Sacramental va a ocurrir lo mismo. De una parte, los actantes se mueven en combinaciones misteriosas y, al parecer individuales, pero en la práctica buscan una línea dogmática. Por otra parte, el tema se va esclareciendo, cada vez más, y dentro de sus exigencias, el resultado es el — producto de la libertad, una libertad condicionada como la de todas las libertades. Si aparece, entonces, el principio de la justicia poética, su razón —

de ser no puede ser más clara: justificar los acontecimientos y sacar adelante una doctrina cuyo objeto único era dar contenidos religiosos a una fe históricamente vivida.

De esa manera, el dramaturgo como Sor Juana o Calderón, no hacen más que cumplir la misión encomendada. Pero, como la realidad de los acontecimientos posibles es algo diferente de los hechos dados y concretos, el dramaturgo actúa poéticamente. Es decir, pone en juego su talento de invención, sus capacidades de abstracción, para que lo estrictamente fáctico desaparezca, como tal, y abra campo a lo real-posible. En otras palabras, los acontecimientos cambian de la historia a la ficción; las verdades permanece, no como verdades solas y escuetas, sino como verdades altísimas que, desde un sitio imperceptible, están ahí, penetrando el tema, llenándolo de poesía, y manteniéndose en el aire a través de una historia fingida.

Es entonces cuando los circunstantes particulares se aproximan a experiencias vitales, no impuestas pues, trascendido lo circunstancial de las épocas y modas, el hombre participa de la creación por la palabra bella; cuando se narran "las cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles según una verosimilitud o una necesidad",<sup>30</sup> como enseñó Aristóteles.

Siguiendo este proceso, nuestra monja espera un poco para darnos la razón de ser del Auto. Primero narra los hechos, hace desfilar personajes por la escena, pone de relieve las circunstancias apremiantes del relato (hambre, sequías, desesperación). Luego, aprieta el paso para llegar al clímax de la emoción desbordada y catártica. Sin embargo, guarda el vino de embriaguez poética para el último trance y, sólo al final, a partir del Cuadro Quinto, vv. 1403-1677, despliega sus poderes de observación para darnos el cuadro total en que el principio de la justicia poética esclarece el tema y la función de los personajes.

Para mayor precisión, de los propósitos dramáticos, concentra en Jacob, el reparto de esa justicia. Lo convierte en un resplandor central. No obstante hallarse en su lecho de muerte, reparte rayos de luz en todas direcciones. Es el mismo, en una afirmación de personalidad robusta y primitiva; pero es, simultáneamente, el otro, el eco de la Profecía que lo dirige, cantando en las alturas tan típicamente barrocas de la escenografía.

Jacob es personaje real, como aparece en un principio. Pertenece a la categoría bíblica de los pilares de Israel. Pero es, también, el símbolo, el mito, un medio de significaciones que desborda su misma estatura y, no obstante ser diáfano como hombre elemental, es opaco, igual que todos los símbolos. "Y esta opacidad constituye la fecundidad misma, inagotable del símbolo, ha dicho un autor contemporáneo.<sup>31</sup> La ambivalencia entre lo dado y lo posible, entre lo terreno y lo que está más allá de lo humano —cuando visualiza los remotos horizontes mesiánicos— lo hace de verdad un símbolo, lo mismo que a José, y condensación de una constelación mítica.

Jacob a la hora de su muerte crece en estatura. Va a asignar la justicia que corresponde a las Doce Tribus como depositarias del pueblo y herederas de la esperanza mesiánica. Va a darle a cada cual la justa medida de sus merecimientos. Y en este sentido es el que imparte las bendiciones que quedarían inconclusas sin su gesto de profeta:

En boca de Jacob  
soy yo quien profetizo  
al mundo su remedio  
su fortuna a las Tribus  
¡Atended, escuchad el prodigio!  
(vv. 1408-12).

En el momento de acercar el futuro a sus ojos seniles y pronunciar el veredicto que merecen los hijos presentes, es majestuoso. Excluye a Rubén del "imperio y los dones" (v. 1444). Aparta de sus favores a Leví y Simeón —

"que vasos / de iniquidad han sido" / (v. 1451). A Judá, "fuerte león", "le rendirán adoración los siglos" (v. 1460-63). A otros menos afortunados les señala el esilo del mar (v. 1470); la guerra injusta (v. 1480); la elegante dicción (v. 1495); los confines fecundos de la tierra (v. 1472); los despojos y ruinas de la caza al "voraz lobo" que es el pequeño Benjamín, transformado ya en hombre.

Pero todo ello no es más que ficción y alegoría. Lo importante no es la historia, sino la parábola, el valor de una lección, las consecuencias morales de los actos que se pueden formular en un juicio universal que tiene que ver con la vida y con la historia, como es el castigo de la traición y la exaltación de quien injustamente vendido, se glorifica a sí mismo.

Por eso, al llegar a José, la actitud de padre es de una fuerza mayor. Los procedimientos metafóricos se multiplican, los emblemas manifiestan y significan, a la vez; el sentido primario del símbolo se ciñe al segundo.- José es la mano libertadora de Egipto (v. 1533-34); "el Héroe más señalado" en la hazaña de haber socorrido con trigo a Egipto (vv. 1566-67). Su condición de tipo rebasa tales prerrogativas y, por ende, la mano libertadora es la del anti-tipo, señalado en él; la Vara de poder que ostenta un pan en la punta -jeroglífico esculpido- es otra Vara, en cuyo fastigio la hazaña del trigo no es anecdótica sino una representación emblemática.

del más alto Sacramento  
que los venideros siglos  
adorarán.

(vv. 1571-73).

En la glorificación de José, está implícita la suprema apoteosis de Cristo por su injusta condena. Por eso, el Auto Sacramental finaliza con Coros de Música, con la presencia de Profecía que disipa las sombras. Desaparecido Jacob, ábrese otro carro en que están el Cáliz y la Hostia. Las manifestaciones son simultáneamente representativas y significativas. Condensan

en un solo acto un proceso de simbolizaciones que es interminable.

Jacob muere adorando la fe en el fastigio, en el vértice florecido de la Vara. José había jurado antes cumplir lo que había prometido. Pero — los juramentos se realizarán plenamente cuando las nubes lluevan al Justo, como Sacro Rocío. Lucero derrotado experimenta confusión y espanto ante el carro magnífico cuyas espigas se mueven contra él como espadas. Inteligencia, vencida, por la patente identificación de José con su anti-tipo, no tendrá — más alternativa que volver a sus cárceles (v. 1590). La Conjetura no tiene — lugar donde las evidencias son inobjetables.

Sólo es necesario que hable Profecía, que aparezcan los carros — triunfales y que los coros de Música digan la apoteosis final, con la necesaria certidumbre ideológica del caso:

¡Idos, que donde la Luz  
se aparece, no han tenido  
las tinieblas permanencia!  
(v. 1600).

Profecía se cambia en Fe. En el esquema mental cristiano no hay — ya contradicciones posibles, porque el que hizo dar crédito contra el tiempo, haciendo verdaderos a los profetas, también puede hacer válida la fe, haciendo sumisos los sentidos:

pues lo mismo es creer en Dios  
que creer porque Dios lo dijo,  
creyendo allá contra el tiempo  
y aquí contra los sentidos.  
(vv. 1618-21).

El Auto Sacramental termina, con el canto alternado de Coros y Profecía, señalando ésta al Sacramento como más sabroso y distinto que el maná, más sustancioso que el Pan de Ceniza que alimentó al Profeta Elías, más santo que los panes que consumió David cuando iba perseguido de sus enemigos y — más duradero que el trigo candial de los graneros de José en Egipto:

Si José conserva  
siete años el Trigo,  
aquí dura el Pan  
infinitos siglos.

(v. 1572-75).

-

## NOTAS.

1. Aristóteles, Poética, Aguilar, Madrid, 1963, p. 38.
2. Aristóteles, Op. cit., p. 39.
3. Aristóteles, Op. cit. p. 40.
4. Génesis, Sociedades Bíblicas unidas, Nueva York, 1970, p. 85.
5. José Antonio Maravall, La cultura del Barroco, Ariel, Barcelona, 1975, p. 212.
6. Génesis, op. cit., pp. 96-97.
7. Luis Cencillo, Mito, Semántica y realidad, Ed. Católica, S. A., Madrid, 1970, p. 7.
8. Aristóteles, Op. cit., p. 40.
9. Aristóteles, Op. cit., p. 40.
10. Sor Juana Inés de la Cruz, Obras Completas, t. III, F.C.E., México, 1955, p. LXXXVIII.
11. Aristóteles, Op. cit., p. 39.
12. Aristóteles, Op. cit., p. 41.
13. Aristóteles, Op. cit., p. 40.
14. R. D. F. Pring-Mill, Op. cit., p. 377.
15. Aristóteles, Op. cit., p. 40
16. José Antonio Maravall, La cultura del Barroco, Ed. Ariel, Barcelona, 1975, p. 448.
17. R. D. F. Pring-Mill, Lope de Vega: Five Plays, New York, Hill and Woing, 1966, p. XIV y XV.
18. R.D.F. Pring-Mill, "Los Calderonistas de habla ingles, y la Vida es Sueño", Litterae Hispaniae et Lusitaniae, Hamburgo, 1968, p. 378.
19. Alexander A. Parker, "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age", Tulane, Drama Review, New Orleans, La., (1959), pp.44-45.
20. José Antonio Maravall, Op. cit., p. 293.
21. Alexander A. Parker, Op. cit., pp. 42-59.
22. B. Trnka et al., El Círculo de Praga, edit. Anagrama, 1971, p. 51.    z •



23. Sor Juana Inés de la Cruz, Obras Completas, t. III, F.C.E., México 1955, p. 615.
24. B. Trnka et al., Op. cit., p. 48.
25. Génesis (42, 3-6).
26. Paul Ricoeur, Finitude et Culpabilité, p. 18.
27. Paul Ricoeur, Op. cit., p. 22.
28. Sor Juana Inés de la Cruz, Op. cit., p. 629.
29. Aritóteles, Poética, Madrid, Aguilar, 1963, p. 63.
30. Aritóteles, Op. cit., p. 46.
31. Paul Ricoeur, Op. cit., p. 22.

B I B L I O G R A F I A

- Aristóteles, Poética, Aguilar, Madrid, 1963.
- Butler, Ph., Classicisme et Barroque dans l'oeuvre de Racine, Paris, 1959.
- Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, F.C.E., México, 1959.
- Cencillo, Luis, Mito, Semántica y realidad, Ed. Católica, Madrid, 1947.
- De Saussure, Ferdinand, Curso de lingüística general, Ed. Losada, Buenos Aires, 1967.
- De la Cruz, Sor Juana Inés, Obras Completas, (Edición prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, vol. III), F.C.E., México, 1955.
- Autos Sacramentales, U.N.A.M., BEV, No. 92 México, 1970.
- Diccionario de la Real Academia Española, Ed. Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1949.
- Dios llega al hombre (Nuevo Testamento, Versión Popular, 2da. ed.), Sociedades Bíblicas Unidas, 1970, p. 445.
- Dubois, Jacques, Rhétorique générale, Librerie Larrousse, Paris, 1970.
- Fernández, Sergio, Retratos del fuego y la ceniza, F.C.E., México, 1968.
- Génesis, Sociedades Bíblicas Unidas, Nueva York, 1970.
- Hauser, Arnold, Introducción al Historia del Arte, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.
- Hjelmslev, Louis, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Gredos, Madrid, 1970.
- Jakobson, Roman, Questions de poetique, Du Seuil, Paris, 1973.
- Ensayos de lingüística general, Seix-Barral, Barcelona, 1975.
- Maravall, José Antonio, La Cultura del Barroco, Ed. Ariel, Barcelona, 1975.
- Nasón, Publio Ovidio, La metamorfosis, Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1963.

Panofsky, Erwin, Estudios sobre Iconología, Alianza Universidad, Madrid, 1972, p. 16.

Parente, Pietro, Diccionario de Teología Dogmática, Ed. Litúrgica Española, Barcelona, 1955.

Parker, Alexander A., The Allegorical Drama of Calderon, Oxford, Londres, 1943.

----- "The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age"  
Tulane Drama Review, IV, New Orleans, La., 1959.

Pfandl, Ludwig, Sor Juana Inés de la Cruz, F.C.E., México, 1963.

----- Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1952.

Pring-Mill, R. D. F., Lope de Vega; five plays, Hill an Woing, New York, 1966.

----- "Los Calderonistas de halba inglesa, y la vida es sueño", Litterae, Hispaniae et Lusitanae, Hamburgo, 1968.

Pascual Buxó, José, "La lingüística y los estudis Literarios", Revista de la Universidad de México, vol. XXXI, No. 1 (Sep. 1976).

Ricoeur, Paul, Finitude et Culpabilité, 1960.

Rojas Garcidueñas, José, Teatro de la Nueva España en el Siglo XVI, UNAM, México, 1936.

Ruiz Ramón, Frnacisco, Historia del teatro Español, Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Shklovski, Viktor, "El arte como artificio", Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos, Ediciones Signos, Buenos Aires, 1970.

Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, Sevilla, 1615.

Wellek René y Warren Austin, Teoría Literaria, Credos, Madrid, 1953.

Xirau, Ramón, Genio y Figura de Sor Juana Inés de la Cruz, Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1967...