

01064
1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DIVISIÓN
DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LETRAS HUMANAS Y DIVINAS, ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE DOS
AUTOS SACRAMENTALES DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y DOS
DE CALDERÓN DE LA BARCA: EL DIVINO NARCISO Y EL DIVINO
ORFEO, Y EL CENTRO DE JOSÉ Y SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS

PRESENTA

ADRIANA CORTES KOLOFFON



DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARGO GLANTZ

MÉXICO, D. F.

2003.

1



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

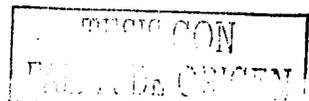
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 4 |
| 1. La Arquitectura de un auto sacramental | 14 |
| 1.1. Hacia una definición del auto sacramental | 14 |
| 1.2. Una aproximación a la alegoría | 19 |
| 2. Estudio comparativo de los autos de tema mitológico: <i>El Divino Narciso</i> de Sor Juana Inés de la Cruz y <i>El Divino Orfeo</i> de Pedro Calderón de la Barca | 36 |
| 2.1. <i>El Divino Narciso</i> y sus fuentes | 36 |
| 2.2. Personajes de los autos de <i>El Divino Narciso</i> , <i>El Divino Orfeo</i> , <i>El Nuevo Hospicio de Pobres</i> y del drama <i>Eco y Narciso</i> | 39 |
| 2.3. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías en <i>El Divino Narciso</i> de Sor Juana Inés de la Cruz | 44 |
| 2.3.1. Resumen de la loa y el auto | 44 |
| 2.3.2. <i>El Divino Narciso</i> y la preeminencia del sentido de la vista | 48 |
| 2.3.2.1. La loa y el problema de la conquista | 48 |
| 2.3.2.2. La Fuente: alegoría de la redención en el auto | 78 |
| 2.4. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías en <i>El Divino Orfeo</i> de Calderón de la Barca | 97 |
| 2.4.1. <i>El Divino Orfeo</i> y sus fuentes | 97 |
| 2.4.2. Resumen de la loa y el auto | 101 |
| 2.4.3. Un auto basado en un mito del oído | 102 |
| 2.4.4. La loa y la contienda de las letras humanas y divinas | 103 |
| 2.4.5. El Auto de <i>El Divino Orfeo</i> : letras y números en consonancia | 118 |



| | |
|--|-----|
| 3. Estudio comparativo de los autos de tema bíblico: <i>El Cetro de José de Sor Juana Inés de la Cruz</i> y <i>Sueños hay que verdad son de Calderón de la Barca</i> | 163 |
| 3.1. Fuentes del <i>Cetro de José</i> y <i>Sueños hay que verdad son</i> | 163 |
| 3.2. El relato bíblico de José | 166 |
| 3.3. Los personajes de <i>El Cetro de José</i> y <i>Sueños hay que verdad son</i> | 167 |
| 3.4. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías del <i>Cetro de José</i> de Sor Juana Inés de la Cruz | 171 |
| 3.4.1. Resumen de la loa y el auto | 171 |
| 3.4.2. El <i>Cetro de José</i> y la oposición entre la vista interna y la externa | 175 |
| 3.4.2.1. La loa: el encuentro de la Fe y la Idolatría en el espacio imaginario de América | 175 |
| 3.4.2.2. El Lucero y la Fe: miradas opuestas en el Auto de <i>El Cetro de José</i> | 211 |
| 3.5. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías de <i>Sueños hay que verdad son</i> de Calderón de la Barca | 259 |
| 3.5.1. Resumen del auto | 259 |
| 3.5.2. <i>Sueños hay que verdad son</i> , ¿Ejercicio espiritual? | 262 |
| 3.5.2.1. La Castidad lleva al Sueño a la cárcel | 262 |
| 3.5.2.2. El Sueño conduce a la Castidad al palacio | 280 |
| Conclusiones | 307 |
| Bibliografía | 319 |

INTRODUCCIÓN

Erasmus y España de Marcel Bataillon me introdujo al clima espiritual en España cuando nació el auto sacramental (1). Después de leerlo, hice un breve recuento histórico sobre la época en que tuvo su origen este género, con el propósito de incluirlo en el primer capítulo de la tesis.

Decidí, sin embargo, excluir las páginas sobre el origen y desarrollo del auto, puesto que no obedecían al propósito de este trabajo: establecer un análisis comparativo de los temas y las alegorías de los autos de *El Divino Narciso* y *El Divino Orfeo* de Sor Juana Inés de la Cruz (Nepantla, 1648 – 1692), y de *El Cetro de José* y *Sueños hay que verdad son* de Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600 – 1681).

Pese a todo, las páginas seguían sobre el escritorio. Recordé las palabras del novelista Henry James, quien en alguna ocasión afirmó que todo lo que se escribe es de utilidad. Siguiendo su precepto, decidí retomar en la introducción algunas partes sobre la historia y el origen del auto sacramental con el objeto de ofrecer un panorama general al respecto.

Los críticos difieren sobre el origen del auto. Bataillon, igual que Bruce Wardropper, Menéndez Pelayo y Valbuena Prat, reconocen en éste la influencia de los misterios y las moralidades medievales; a diferencia de ellos, el crítico francés sostiene que el auto no representa un arma de la Contrarreforma sino un fenómeno de la Reforma, movimiento espiritual que respondía al deseo de renovación espiritual en la España de Carlos v. (2) De acuerdo con Bataillon, el

desarrollo del auto sacramental se debió, en gran medida, al financiamiento de su producción por parte de la Iglesia y la monarquía. (3)

A pesar de la divergencia de opiniones en cuanto al origen del auto, es evidente que éste se encuentra ligado al anhelo de una renovación espiritual en España que propició la fundación de instituciones como la Universidad de Alcalá, creada por iniciativa del cardenal Jiménez de Cisneros para la enseñanza eclesiástica y humanística, heredera de la cultura Renacentista. Cisneros se mostraba preocupado por mejorar la calidad de los sacerdotes y religiosos, numerosísimos en la España del siglo XVI. Para tal efecto, pretendía volver accesibles los Evangelios a una mayoría de lectores mediante el impulso de su lectura por los humanistas.

Cuando se imprimió en lengua vulgar, la Biblia se puso al alcance de todos; no faltaron las opiniones adversas de prelados como Martín Pérez de Ayala y Alonso de Castro, quienes argumentaban que divulgar la Biblia equivalía "a sembrar la herejía". (4) Asimismo, contribuyó a esta transformación religiosa, la literatura espiritual en que existían dos temas recurrentes: la preparación para la muerte y la oración en espíritu opuesta a las ceremonias. Estos temas estaban presentes en la obra del holandés Erasmo de Rotterdam que se difundió, asimismo, en España, y cuyo propósito era el de reformar la vida de sus lectores.

En este sentido, la obra de Erasmo se encuentra, a mi modo de ver, emparentada con los autos sacramentales, en tanto que se proponen motivar a los espectadores a realizar un examen de conciencia con el objeto de modificar su conducta. No obstante, hay entre ellos una diferencia: las obras de Erasmo proponen un acercamiento a Dios estrictamente mediante la meditación, a

diferencia de los autos, en que ésta se asocia innegablemente a la corporeidad. El cuerpo y el teatro hacen posible la representación visible, en escena, de las ideas relacionadas con el Sacramento de la Eucaristía.

Bataillon afirma que la corriente erasmiana de la preparación para la muerte contribuyó a renovar la dirección espiritual en la España de Carlos v. (5) Entre los seguidores de Erasmo se encuentra Antonio de Porras, el canónigo de Plasencia, Alcalá, quien en su *Tratado de la oración* explica el significado de la misa e insiste en el valor simbólico de los gestos del verdadero cristiano al poner énfasis en la correspondencia entre lo exterior y lo interior, a diferencia de Erasmo, quien se inclinaba hacia la oración estrictamente mental.

Igual que Porras, Martín de Azpilcueta, uno de los principales reformadores, recomienda evitar cualquier distracción durante la oración. Azpilcueta criticó fuertemente la relajación de las ceremonias relacionadas con el culto. Sin embargo, se manifestó a favor de las procesiones del *Corpus Christi*, siempre y cuando se representaran con el orden debido.

Libro crucial, puesto que en él se discuten los problemas que planteaba el triunfo de la oración mental, es el *Diálogo de Fray Juan de la Cruz*. Estas páginas dan cuenta de los tormentos por los que pasó Santa Teresa de Jesús al sentirse incapaz de una meditación intelectual de los misterios y beneficios de Dios, sin la ayuda de un guía espiritual. Finalmente, sus confesores jesuitas la encaminaron por una vía de oración metódica. *El Diálogo* muestra la preocupación de San Juan de la Cruz por leer la Biblia bajo la tutela de un maestro espiritual.

Tal y como apunta Bataillon, el *Libro de la oración* de fray Luis de Granada y la *Gufa de pecadores* de fray Juan de la Cruz cierran una etapa de espiritualidad

española. Posteriormente, la Inquisición acusa al misticismo y al erasmismo de luteranismo disfrazado. Sin embargo, la semilla de la corriente erasmista ya estaba sembrada. A decir de Bataillon, España concibió, al leer a Erasmo, "la idea de una literatura a la vez festiva y verdadera, sustancial, eficaz para orientar a los hombres hacia la sabiduría y la piedad". (6)

Levantarse de la carne al espíritu, de lo visible a lo inteligible; descubrir el espíritu bajo la letra del Antiguo y del Nuevo Testamento, en otras palabras, hacer una interpretación alegórica de los mismos con el objeto de descubrir el verdadero significado de las palabras de Cristo: tal era el propósito de Erasmo de Rotterdam, quien se manifestaba a favor de una lectura de la Biblia encaminada a establecer una comunicación con Dios basada en la meditación, más que en el ejercicio de las prácticas rituales. Esta atmósfera impregnada del deseo de lograr una reforma profunda del catolicismo favoreció el desarrollo y la madurez del género del auto sacramental. Los autos se representaban el Día de *Corpus Christi* con el objeto de celebrar el Sacramento de la Eucaristía -el más preeminente de la religión católica- mediante el cual se conmemora la muerte y la resurrección de Cristo.

Este Sacramento implica el problema de la Presencia Real de Cristo durante su celebración, motivo de controversia entre católicos y protestantes en tiempos del Concilio de Trento, donde se estableció lo siguiente:

Después de la consagración del pan y del vino, se contiene en el saludable Sacramento de la Eucaristía verdadera, real y substancialmente nuestro Señor Jesucristo, verdadero Dios hombre, bajo las especies de aquellas cosas sensibles. (7)

En oposición a lo manifestado por el Concilio de Trento, Martín Lutero afirmaba que la Presencia Real de Cristo sólo se da en el momento de la recepción del Sacramento. (8) Lutero no negaba la Presencia Real, sino el fenómeno de la transubstanciación, es decir, la transformación del cuerpo y la sangre de Cristo en el pan y el vino durante el sacrificio de la misa. De acuerdo con Lutero, Cristo sólo se sacrificó una sola vez, por lo tanto, no se requiere de sacrificios sucesivos durante la celebración de la misa. (9) Es evidente que las principales diferencias entre lo establecido por el Concilio de Trento y por Martín Lutero se reducen a una cuestión de fe: el creyente realmente está convencido de que el cuerpo de Cristo y su sangre se transforman en el pan y el vino en el Sacramento de la Eucaristía.

Estrechamente relacionados con la Eucaristía, los autos se proponen llevar al espectador a descubrir lo invisible bajo lo visible, que equivale a ver el cuerpo de Cristo bajo las dos especies del pan y del vino. La corporeidad en los autos pretende mostrar el significado simbólico del Sacramento más relevante de la tradición católica.

En oposición a Erasmo, quien abrió el camino hacia la comprensión espiritual de las prácticas religiosas a través de la meditación, los jesuitas se valen de los sentidos corporales para acercarse a la divinidad. En *La fábula mística*, Michel de Certeau advierte acerca de la preocupación de la Compañía de Jesús por preservar el "espíritu" sin descuidar la manifestación externa de las prácticas religiosas. (10) Los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola, fundador de la Orden de los Jesuitas, proponen al practicante la representación mental de distintas escenas de la pasión de Cristo, como si viera una obra teatral, a la vez

que establecen una serie de reglas corporales que debe seguir. Los *Ejercicios*, igual que los autos sacramentales, pretenden lograr un impacto en los sentidos con el objeto de modificar la actitud, ya sea del practicante o del espectador.

Con Calderón de la Barca, el auto alcanzó su máximo desarrollo. Según lo manifiesta Alexander Parker llegó a ser el más relevante autor de autos que se representaban en Madrid. En efecto, Méndez Plancarte afirma que "junto a su potencia intelectual y simbólica, todos sus precursores —y el mismo Lope— resultan niños". (11)

Calderón fue esencialmente un dramaturgo. Abarcó prácticamente todos los géneros teatrales: la comedia, el drama y el auto sacramental. Sus autos suman más de 80, a diferencia de Sor Juana, quien sólo escribió tres autos precedidos de sus loas correspondientes: *El Divino Narciso*, *El Cetro de José* y *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*. (12) La jerónima era ante todo una poetisa; la producción de sus autos es limitada, no así la de su obra poética. A mi juicio, los tres autos que escribió son suficientes para advertir su valor dramático y su originalidad frente a los de Calderón, como intentaré demostrarlo en este trabajo.

Durante los últimos años de su vida, los autos de Calderón fueron severamente juzgados como género literario. No solo se criticaba la representación de cuestiones sacras, sino que fueran puestas en escena por actores y actrices profesionales conocidos por su actitud inmoral.

Las críticas al auto se acentuaron durante el neoclasicismo: la religión no debía salir al teatro, sino permanecer en las iglesias. Los críticos neoclásicos y algunos románticos españoles no comprendieron el papel que la alegoría juega en estas piezas teatrales. Inclusive, el notable filólogo Menéndez Pelayo llegó a decir

que el auto sacramental se fundaba en "una no sé si llamar aberración estética".(13)

Curiosamente, es en Alemania, país donde prevalece el protestantismo, donde los críticos han estudiado con mayor profundidad y sin prejuicios, desde la época romántica hasta la actualidad, los autos sacramentales de Calderón. No obstante, a partir de la celebración del tricentenario de su muerte, en España ha crecido el interés por el estudio de los mismos. Prueba de ello es la publicación de la colección de autos sacramentales por la editorial Reichenberger en colaboración con la Universidad de Navarra, integrada por una serie de ediciones críticas anotadas, bajo el cuidado de destacados investigadores del Siglo de Oro y especialistas en los autos sacramentales del dramaturgo.

Estas ediciones me fueron de gran utilidad para estudiar, tanto los autos de Calderón como los de Sor Juana. Lamentablemente, aún no existen ediciones críticas sobre los autos de la jerónima que permitan conocer con mayor profundidad el auto sacramental novohispano, género dramático poco explorado hasta ahora en nuestro país.

¿Qué retoma la poetisa de los autos de Calderón? Suele decirse que los autos del dramaturgo influyeron considerablemente en los de la monja. Mediante este trabajo intento mostrar las notables diferencias entre dos autos de tema mitológico: *El Divino Narciso* y *El Divino Orfeo*, y dos de tema bíblico, *El Cetro de José* y *Sueños hay que verdad son* de Sor Juana Inés de la Cruz y de Calderón de la Barca, respectivamente. Analizaré por separado cada una de las obras mencionadas, tanto los autos como sus loas correspondientes, excepto en el caso de *Sueños hay que verdad son* al que no antecede loa alguna.

¿Por qué una comparación entre los autos de estos dos escritores en particular? La respuesta es evidente: ambos representaron en su tiempo los máximos exponentes del género: Calderón en España y Sor Juana en América.

No es el propósito del presente trabajo hacer un análisis exhaustivo de la época en que se produjeron los autos de estos autores. Sirvan los párrafos anteriores para mostrar, de manera breve, el panorama histórico en que tuvieron su origen: una época de controversias religiosas y transformaciones en el ámbito espiritual. Asimismo, queda fuera de los límites de este trabajo el estudio profundo de los símbolos y las alegorías de las obras mencionadas. Quizás me aboque a ello en una futura investigación.

Cuando no se especifique otra fuente, los versos citados en la tesis proceden de las siguientes ediciones: *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz: autos y loas*, tomo III, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica – Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1995; *El Divino Orfeo*, edición crítica de J.E. Duarte, Pamplona – Universidad de Navarra, Kassel – Reichenberger, 1999; *Sueños hay que verdad son*, edición crítica de Michael Mc Gaha, Pamplona – Universidad de Navarra, Kassel - Reichenberger, 1997; los versos citados en el primer capítulo fueron extraídos, en su mayoría, del tomo III de las *Obras Completas* de Calderón, recopilación, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat, Aguilar.

En los siguientes capítulos me centraré principalmente en el cotejo de la temática en los autos citados de Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz, que sin duda reflejan el espacio geográfico y el tiempo en que fueron escritos.

INTRODUCCIÓN

1. Cfr. Marcel Bataillon. *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
2. *Ibidem.*, p. XIV. Bataillon destaca que el mayor equívoco de la terminología de los movimientos de Reforma y Contrarreforma consiste en identificar a la Contrarreforma con "lo vigoroso y lo nuevo del catolicismo", y a la Reforma con un sinónimo anacrónico de Protestantismo. El historiador entiende el movimiento de Contrarreforma como una actitud hostil a toda reforma, tanto católica como protestante, y al de Reforma como la renovación espiritual que tuvo lugar en Europa antes y después de la rebelión de Lutero.
3. Marcel Bataillon. *Essai d'explication de l'auto sacramental*, "Bulletin Hispanique", tomo XLII, Tolouse, 1940, pp. 204 - 210. En su ensayo de restitución del auto sacramental, Bataillon se refiere a la relevancia del papel de la Iglesia y la monarquía en el financiamiento de los autos sacramentales. El historiador explica que la vasta producción de autos se debió a la alta remuneración que recibían sus autores. En este sentido, la representación de los autos respondía a las exigencias del pueblo y al anhelo de una reforma espiritual a través de la fiesta y de la instrucción religiosa. De acuerdo con el crítico, su organización financiera era la manifestación de la política de la Iglesia y de la monarquía que favoreció su continuidad durante cerca de dos siglos.
4. Marcel Bataillon. *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 554 - 555.
5. *Ibidem.*, pp. 571 - 572.
6. *Ibidem.*, p. 805. Bataillon destaca: "Si España no hubiera pasado por el erasmismo, no nos habría dado el *Quijote*". Más adelante el historiador añade: "...el erasmismo fue un profundo movimiento cultural, cuyas consecuencias llegan muy lejos. Fue a la vez iluminación y progreso de las luces".
7. David Brading. *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus, 2002, p. 61. Brading se refiere a la relevancia que cobró la celebración del Sacramento de la Eucaristía a partir del Concilio de Trento: "De este modo, las imágenes iban a ser honradas y veneradas, pero la Eucaristía, adorada (...) el Concilio honró la fiesta de Corpus Christi, en la cual, la Eucaristía es llevada por las calles en Procesión pública. Estaba así destinada a figurar en el calendario postridentino como fiesta mayor, tras la celebración de la Semana Santa".
8. Cfr. *Diccionario de Conceptos teológicos*, Herder, Barcelona, 1990, pp. 232 y 340. Lutero defiende la primacía absoluta de la palabra predicada sobre el

Sacramento recibido: la salvación no se otorga ni se recibe por la mera realización del Sacramento, sino por la viva *vox evangelii*. De acuerdo con Lutero, también la Eucaristía está por completo bajo el signo de la predicación verbal.

9. Cfr. Nicolas Shumway. "Calderón and the protestant reformation: a view from the autos sacramentales", en "Hispanic Review" 49, University of Pennsylvania, 1981, p. 338. Shumway afirma que Lutero negaba el dogma del sacrificio de Cristo en la misa argumentando lo siguiente: nadie puede dar órdenes a Dios y por consiguiente sacrificar sucesivamente a Cristo; la eficacia de la Comunión depende de la fe del comulgante, no de la autoridad del sacerdote. De acuerdo con Shumway, Lutero interpretaba literalmente el pasaje bíblico respecto a que fue suficiente el sacrificio de Cristo en el Calvario, y por lo tanto, no son necesarios los sacrificios sucesivos durante la celebración de la misa (Heb. 9:26 – 28).
10. Michel De Certeau. *La fábula mística, siglos XVI al XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 294 - 297.
11. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica - Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, p. xxxi.
12. No se sabe si los autos de Sor Juana se representaron en México. *El Divino Narciso* apareció en 1690 en edición suelta; se publicó en el primer tomo de sus *Obras* en 1691. *El Mártir del Sacramento, San Hermenegildo* y *El Cetro de José*, se publicaron en el segundo tomo de las *Obras* (1692). Octavio Paz afirma que probablemente los dos primeros se escribieron con la intención de ser representados en la corte de Madrid, pues hay alusiones a ello en los autos. Cfr. Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
13. Citado por Alexander Parker en *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, p. 28.

1. LA ARQUITECTURA DE UN AUTO SACRAMENTAL

1.1. Hacia una definición del auto sacramental

Los críticos que han explorado los orígenes y el desarrollo del auto sacramental difieren en cuanto a sus puntos de vista. No es el propósito del presente trabajo realizar una investigación exhaustiva sobre el auto como género literario. Por lo tanto, sólo me referiré a las definiciones de los investigadores que han profundizado en su estudio.

De acuerdo con el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española de Sebastián* de Cobarruvias, el auto es "la representación que se hace de argumento sagrado, en la fiesta de *Corpus Christi* y otras fiestas". (1) En efecto, desde sus inicios, esta pieza teatral ha estado asociada con las celebraciones del *Corpus Christi* que realiza la tradición católica para conmemorar de manera simbólica la muerte de Cristo y la redención de la humanidad.

Ángel Valbuena Prat da la siguiente definición del auto:

Se suele definir el auto sacramental como "una pieza dramática en un acto referente al misterio de la Eucaristía". Yo creo más comprensiva y más plena la definición del auto como "una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión"... La alegoría es lo que caracteriza al auto.(2)

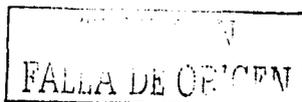
En su libro titulado *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*, Bruce Wardropper se refiere a la definición de Valbuena Prat como una de las de mayor

prestigio. Sin embargo, Alfonso Méndez Plancarte en su estudio liminar sobre los autos sacramentales de Sor Juana, crítica su postura argumentando que no es ni lo alegórico ni lo eucarístico lo propio del auto sacramental en un sentido estricto. Afirma que muchos autos, uno de ellos *La Hidalga del Valle* de Calderón, son de "asunto ajeno" a la Eucaristía. (3) Méndez Plancarte es de la opinión que un nombre menos confuso para los autos sacramentales sea quizás el de "Comedias Sacras en un solo Acto".

Me parece importante destacar que la definición de Valbuena Prat se dio a conocer en 1924. Más tarde, en 1943, Alexander Parker en su libro titulado *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, afirma que Valbuena Prat "no fue más que un iniciador" del estudio de los autos sacramentales, razón por la que, según el investigador, "no fue más allá de la superficie de los autos". Agrega Parker que su reivindicación de Calderón, "en el marco más amplio de la nueva estima del barroco", se basaba en la idea del "arte puro", concepto que, desde su perspectiva, nunca llegó a definir con claridad. (4)

Si bien Valbuena afirmaba que emoción y teología no se encuentran relacionados en los autos, Parker lo refuta mediante el siguiente argumento:

No llegó a ver que la teología de la Redención depende del darse cuenta nuestro de la condición humana, el hecho fundado en la experiencia de que el hombre se ve arrojado en una existencia aparentemente sin finalidad, abandonado sin defensas (se pensaría) al mal en la forma de la violencia y la disensión por un lado, y en la desilusión y la falta de esperanza por el otro. (5)



En efecto, Parker señala que el auto trata sobre el darse cuenta del hombre de que necesita de alguna forma de salvación, por lo tanto, de acuerdo con el investigador, la "teología acude para dar cuerpo y alma, a través del proceso histórico, a ese anhelo humano en busca de la esperanza y de un sentido de la vida". (6)

Parker sostiene que es a través de la poesía como la teología se manifiesta dramáticamente en el auto sacramental. No obstante, en su opinión, la crítica no había logrado comprender la evidente poetización de las ideas teológicas en los autos. En efecto, afirma que si bien Valbuena dejó a un lado el significado del Sacramento de la Eucaristía, en el extremo opuesto, el investigador alemán Jutta Wille se abocó a la elucidación del drama de la salvación en el análisis que hizo de *La cena del rey Baltasar* en su libro titulado *La pérdida en el teatro de Calderón*. Según Parker, Wille sitúa los temas de los autos dentro del marco estricto del dogma, por consiguiente, se ve obligado a dejar de lado la mayoría de los autos cuyo tema se sale de este marco. Así lo refiere:

Poca cuenta se da de que, en las manos de Calderón, los dogmas se convierten en poesía dramática, fusionándose orgánicamente, por el uso de todos los recursos de la poesía y la escenificación, en la acción dramática que consiste en una interpretación poética de la vida cristiana.(7)

Es evidente que Parker no se inclina hacia ninguna de las definiciones que del auto ofrecen Valbuena Prat y Jutta Wille. En efecto, el investigador resuelve la

ambigüedad del término tema en los autos, distinguiendo entre el asunto y el argumento en éstos. Dice Parker:

El asunto de todo auto es la Eucaristía, pero el argumento puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier "historia divina" –histórica, legendaria o ficticia– con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del asunto. (8)

En vez de crear una definición propia del auto, Parker se basa en la que da Calderón a través de sus personajes; uno de ellos define al auto así:

Sermones

puestos en verso, en idea
representable, cuestiones
de la Sacra Teología
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y el regocijo dispone
en aplauso de este día. (*La segunda esposa y triunfar muriendo*, p. 427)

Como dice Calderón en los versos mencionados, el asunto principal de los autos proviene de la Eucaristía. Siguiendo al dramaturgo, Parker reconoce que la Eucaristía es el Sacramento que permite una mayor amplitud de posibilidades en cuanto al desarrollo de los argumentos en el auto. (9) En efecto, la Eucaristía comprende la idea del sacrificio de Cristo que mediante este Sacramento ofrece

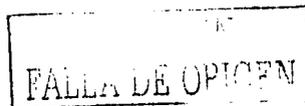
su cuerpo en forma de pan y vino para la salvación de los creyentes, según la tradición católica. Parker da la siguiente definición de sacrificio:

Sacrificio es la oferta a Dios de una víctima propiciatoria, que es signo o símbolo de uno mismo: es un ofrecimiento de sí por el que la criatura reconoce la completa dependencia en que se halla respecto de su Creador. (10)

Agrega Parker que, de acuerdo con la tradición católica, "la misa es la oferta diaria al Padre que Cristo le hace de sí mismo" (11) y que gracias a la aceptación de esta expiación perfecta, la unión por el sacrificio entre el hombre y Cristo "llega a ser, mediante la Comunión, unión sacramental con la vida divina (...) además, el Sacramento de la Eucaristía es don diario al creyente que Cristo le hace de sí mismo en la forma de pan supersustancial". (12)

Asimismo, el investigador sostiene que por el sacrificio se redimen las faltas, puesto que la Eucaristía, en cuanto Sacramento, da la vida sobrenatural de la Gracia. De igual forma, aborda la lucha entre el bien y el mal, así como la doctrina de la Presencia Real del cuerpo y la sangre de Cristo; por consiguiente, a juicio de Parker, este Sacramento ofrece a los autos temas de gran importancia.(13)

Después de haber leído las diversas definiciones que sobre los autos dan los autores mencionados: Valbuena Prat, Méndez Plancarte, Jutta Wille y Alexander Parker, coincido con el punto de vista de este último en lo que respecta al modo de comprender el significado del auto sacramental como género. Igual que Parker, me inclino a pensar que la Eucaristía, asunto de todo auto, ofrece la



posibilidad de abordar una gran variedad de argumentos relacionados con este Sacramento. Como lo indica Parker, poesía y teología se unen en estas piezas con el objeto de mostrar al espectador el significado del Sacramento más preeminente de la religión católica: el de la Eucaristía. En este sentido, me parece que la alegoría juega un papel relevante; mediante ella es posible representar de manera visible las ideas asociadas con el Sacramento de la Eucaristía. No es el propósito de este trabajo realizar una investigación exhaustiva sobre el significado de la alegoría; para efectos de la comparación de los autos sacramentales de Sor Juana y de Calderón de la Barca, únicamente intentaré ofrecer una aproximación a esta modalidad literaria a partir de las definiciones de distintos críticos.

1.2. Una aproximación a la alegoría

1.2.1. El término de alegoría: un desafío para la crítica

En su libro titulado *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Louise Fothergill Payne se refiere a la dificultad que representa para los críticos intentar definir la alegoría:

El término mismo de *alegoría* desafía a sus más entusiastas definidores, aunque todos están de acuerdo en que la alegoría es una figura retórica que expresa una cosa para dar a entender otra, partiendo de la etimología griega *allos* (otro) y *agoría* (hablar). (14)

La investigadora señala que en ocasiones las opiniones son antagónicas:

A partir de la definición de Post, según la cual la alegoría "cristaliza" una idea abstracta en forma concreta hasta la disquisición de Wardropper, quien concluye que es la descripción extensa de un tema bajo el disfraz de otro sugestivamente parecido, median las más variadas opiniones, rehabilitaciones y definiciones. (15)

A pesar de que no escribió un tratado teórico sobre los autos sacramentales y el papel de la alegoría en ellos, tal y como afirma Barbara Kurtz, autora de *The play of allegory in the autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Calderón ofrece en algunos de sus autos una definición precisa y breve de la alegoría: (16)

...soy

(si en términos me defino

docta Alegoría, tropo

retórico, que expresivo,

debajo de una alusión

de otra cosa, significo

las propiedades en lejos,

los accidentes en visos,

pues dando cuerpo al concepto

aún lo no visible animo (...)

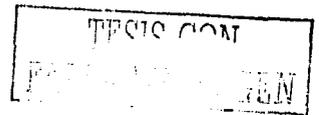
(*Loa de El Sacro Parnaso*, versos citados por Parker en *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, la edición de

Valbuena no incluye esta loa).

Parker manifiesta que en los versos citados, Calderón alude a la forma de comprender en los autos la acción dramática: siempre a dos luces, en virtud de que la alegoría representa el vínculo entre lo que se ve en escena y lo no visible, es decir, de lo que se ocupa la imaginación. (17) Calderón se refiere a los dos sentidos de la alegoría en los siguientes versos de :

(...) en esta nueva idea
es fuerza usar del estilo
de alegóricas figuras;
y así, asentado el principio
de que no hablo en exterior,
sino en interior sentido (*El Año Santo en Madrid*, p. 541)

Aquí, curiosos, aquí
os he menester atentos,
.....
con dos sentidos a un tiempo,
hoy a dos luces habéis
de entender un pensamiento. (*La Vacante General*, p. 475)



Igual que Parker, en *Allegory, the theory of a symbolic mode*, Angus Fletcher se refiere a la presencia de los distintos niveles de significados en una alegoría. En efecto, señala que los relatos alegóricos se caracterizan por una serie de significados secundarios que giran alrededor de los primarios de manera análoga a la música en contrapunto, cuyas líneas melódicas no pueden

escucharse al unísono, sino una tras otra, como si las frases emergieran de un trasfondo musical en constante cambio. (18)

De acuerdo con el párrafo anterior, la alegoría se estructura siguiendo un orden jerárquico de signos, cuyo sentido oculto plantea un reto al lector, quien debe interpretar su significado. La alegoría es así, parecida al Sacramento de la Eucaristía en el cual Cristo transforma de manera simbólica su cuerpo y sangre en pan y vino. Bajo los velos de este Sacramento, el creyente descubre mediante la vista interna el cuerpo de Cristo, idea representable a través de las especies visibles a los ojos corporales en el sacrificio de la misa.

En los siguientes párrafos abordaré brevemente las principales características de la alegoría: el enigma y la jerarquía, así como los temas de la batalla y el progreso, que en los autos sacramentales se encuentran íntimamente asociados a esta modalidad literaria.

1.2.2. Enigma y alegoría

1) Alegoría, metáfora y símbolo

Siendo la alegoría el vínculo existente entre dos planos de realidad: la visible y la invisible -tal y como sostiene Parker- requiere de la complicidad del lector para interpretar, mediante la imaginación, su significado; en el caso específico de los autos sacramentales, del espectador.

De acuerdo con Louise Fothergill Payne, una buena alegoría no debe indicar ni revelar demasiado los elementos del plano real. La investigadora cita a Quintiliano, para quien "el prototipo de la alegoría es el enigma". (19)

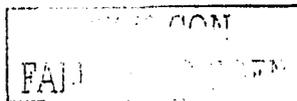
En efecto, el propósito de la alegoría es el de producir cierta ambigüedad, de modo que, mediante ella, la apariencia del relato representado muestre un fuerte contraste con la intención original, según lo refiere Fothergill Payne. (20)

Es evidente, por lo tanto, que la alegoría pertenece a un sistema analógico, igual que la metáfora y el símbolo. Inclusive algunos críticos, entre ellos la misma Fothergill Payne, no encuentran límites entre la alegoría y las dos figuras mencionadas. No obstante, después de leer las opiniones de diversos autores, encuentro ciertas diferencias entre éstas. Intentaré explicarlas. Bruce Wardropper distingue así a la alegoría de la metáfora: "la metáfora suele sustituir una cosa concreta por otra cosa concreta, en tanto que la alegoría sustituye una cosa concreta por una idea abstracta".(21) A mi juicio, esta definición se aproxima a la explicación que de la alegoría ofrece Calderón como una "idea representable".

En oposición a Wardropper, Louise Fothergill Payne concluye que la alegoría no es una figura primaria, sino que "nace desde el momento en que empezamos a desarrollar una metáfora". (22) J.M. Aguirre, citado por la investigadora, coincide con ella; afirma que el procedimiento alegórico consiste en "una analogía desarrollada hasta sus últimas posibilidades".(23)

En lo que respecta al simbolismo, Bruce Wardropper sostiene que éste representa a la alegoría "vuelta al revés":

La alegoría toma una idea y de ella crea un objeto imaginario que ha de ser su exponente. Si se toma un objeto real y de él se recibe la sugestión de una idea, se es un simbolista. (24)



Walter Benjamin cita a Görres, quien establece así la diferencia entre la alegoría y el símbolo:

... Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir (...) (25)

Benjamin señala que la "medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico, en el que el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto, en el bosque (si es que puede decirse así) de su interior"; asimismo sostiene que "la alegoría no está exenta de una dialéctica correspondiente (...)". (26)

No obstante la divergencia de opiniones sobre el significado de la alegoría, la metáfora y el símbolo, los autores mencionados coinciden en que los procesos analógicos en los autos sacramentales se unen y compenetran para producir en el texto el máximo efecto alegórico, podría agregarse: el máximo efecto enigmático. ¿Cuál es el propósito de la producción del enigma? De acuerdo con Angus Fletcher, el "irónico enigma" obedece tanto a fines políticos como sociales, en tanto que una figura autoritaria (como es el caso del Estado policiaco) en ocasiones, no comprende el significado secundario de la alegoría:

... Sin embargo, alguien logra comprender este significado que representa la intención final del autor oculta detrás del significado primario de la alegoría. (27)

En efecto, el enigma se ha asociado con la función de la alegoría desde su origen, que se remonta a la cultura de la Grecia antigua. Barbara Kurtz refiere que durante esta época, los filósofos griegos pensaban que los mitos encubrían verdades profundas que representaban la manifestación simbólica de creencias tanto filosóficas como teológicas. (28) Kurtz agrega que los métodos de interpretación alegórica fueron desarrollados más tarde por los filósofos hebreos de Alejandría con la finalidad de adaptar la legislación mosaica a la filosofía especulativa de los griegos.

A su vez, los Padres de la Iglesia adoptaron el paradigma exegético de Alejandría con el objeto de hacer del Antiguo Testamento una prefiguración del Nuevo, durante los inicios del cristianismo. Tal y como sostiene Kurtz, este método de interpretación alegórica tiene un trasfondo político:

La tradición de la apología cristiana tuvo su origen cuando nació el cristianismo, como un resultado de los esfuerzos de la nueva fe por consolidarse tanto desde un punto de vista político como social, a la vez que pretendía lograr la aceptación religiosa mediante su difusión. (29)

Según lo refiere Kurtz, Justino y Tertuliano aseguraban que el pensamiento de algunos precristianos prefiguraba la verdad cristiana de una manera corrupta distorsionada por una fuerza diabólica. (30) Agrega la investigadora que fue San Agustín, durante la Edad Media, quien llevó a su culminación la racionalización o cristianización del mito pagano:

Los principios de San Agustín en lo que respecta al mito pagano llegaron a constituir la base de la mayoría de las ideas cristianas hacia el legado mitológico.(31)

De acuerdo con Kurtz, entre los mitógrafos del medioevo y del Renacimiento prevalecía la creencia de que bajo los mitos precristianos existía una verdad cercana al cristianismo que debía extraerse con una finalidad moral a través de una exégesis alegórica y etimológica.

Como puede notarse, de acuerdo con lo manifestado en los párrafos anteriores, el enigma se encuentra evidentemente asociado a la alegoría, que a mi juicio es parecida al vestido que envuelve a la idea revelándola mediante la máscara que la encubre. Tal como lo refiere Angus Fletcher en su libro *Allegory, a theory of a Symbolic Mode*, las alegorías no conforman sistemas estáticos, sino que constituyen una oposición de fuerzas simbólicas de poder. (32) La complejidad de las alegorías exige del lector la interpretación de su enigma.

2) Alegoría y sistema cósmico

Según Fletcher, las alegorías representadas en la escena y evocadas en el texto dramático son parecidas a un cosmos, entendido como un universo en que los adornos que forman parte del vestuario de los personajes, igual que los objetos que aparecen en escena, se interrelacionan en un sistema que implica cierta jerarquía.

La etimología de la palabra cosmos denota su relación con el vestido. Angus Fletcher sostiene que en la Grecia antigua, la palabra *kosmoi* significaba el decoro en la manera de vestirse y de actuar. Así lo expresa:

... vestirse de acuerdo con el rango social al que se pertenecía significaba actuar con propiedad. (33)

Esta concordancia entre la forma de vestirse y de actuar lleva a Fletcher a establecer una analogía entre el adorno y el universo del que forma parte. A su vez, el universo no puede existir sin el detalle. ¿Qué entiende Fletcher por el adorno? Según lo manifiesta, "podría ser un accesorio para usarse en el vestido o cualquier vestimenta que denotara cierta posición social". (34) El adorno representa así, el signo que oculta un significado, tal como lo afirma el autor:

[el adorno] puede ser un anillo o un amuleto de la buena suerte asociados con cierto rango jerárquico, en el caso de que se perteneciera a alguna sociedad secreta a la que se reconoce a través de la posesión del anillo o del amuleto mencionado. (35)

El adorno, el signo es visible. Su significado se comprende mediante la interpretación que se hace de él a partir de su relación con el sistema de signos que conforman el universo al que pertenecen. En un auto sacramental, el vestido, el maquillaje, los personajes, los recursos escénicos constituyen los signos que ocultan un enigma. Ordenadas de manera jerárquica, estas imágenes forman lo que Fletcher llama un "tejido de adornos" que exige del lector una actitud interpretativa (36) análoga a la del creyente frente al Sacramento de la Eucaristía. Después de todo, ¿no le exige este Sacramento descubrir bajo los signos del pan y del vino el cuerpo y la sangre de Cristo?

1.2.4. Alegoría y signo

1.2.4.1. El Sacramento de la Eucaristía

En su libro titulado *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Parker afirma que el Sacramento de Eucaristía ofrece múltiples posibilidades al tratamiento de la alegoría en estas piezas teatrales. El investigador sostiene que la redención comprende varias ideas: la caída del hombre de la gracia; su sujeción al pecado; la imposibilidad en que se encuentra de volver a conseguir el favor de Dios por sus propios esfuerzos y, en consecuencia, la incapacidad de cualquier religión precristiana de ofrecer medios de salvación; la encarnación; el sacrificio propiciatorio de Cristo.

Parker explica de la siguiente manera el papel de la alegoría relacionado con la teología:

Lo divino y lo eterno no pueden comprenderse más que, aunque imperfectamente por medio de una analogía con lo humano y lo temporal. (37)

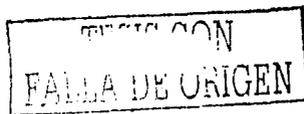
Bruce Wardropper coincide con el punto de vista de Parker sobre la función de la alegoría y su relación con el Sacramento de la Eucaristía:

... casi no cabe tratar literariamente la Eucaristía sin recurrir a la alegoría (...) la alegoría encaja maravillosamente con el propósito, no sólo de los autos sacramentales, sino de la fiesta misma del Corpus (...) La clave de esta tendencia de personificar y de hablar alegóricamente se halla en el Sacramento mismo. (38)

Santo Tomás de Aquino, citado por Wardropper, define el Sacramento como un signo que hace visible lo oculto. (39) El investigador sostiene que "cualquier tratamiento literario de los Sacramentos tiende a emplear el mismo lenguaje que la teología sacramental: el de los signos, o sea, la alegoría". (40)

Wardropper se basa en Santo Tomás para afirmar que durante la celebración del Sacramento de la Eucaristía coinciden puntos cronológicos muy remotos los unos de los otros que anticipan la gloria futura del comulgante. (41) A mi juicio, esta confluencia de tiempos en el Sacramento mencionado, es análoga a la del auto sacramental, en tanto que los personajes del Antiguo Testamento prefiguran la redención. En ocasiones, en la escenificación de un auto, es imposible mostrar los espacios geográficos y los diversos tiempos históricos, de modo que son evocados en el texto dramático mediante la alegoría que exige del lector su interpretación; es decir, hay una metateatralidad en los textos. En este sentido, puede establecerse una analogía entre el ritual religioso de la celebración de la misa y el auto sacramental, tal como afirma Barbara Kurtz cuando se refiere a que hay en ambos una comunión: en el sacrificio de la misa, entre el sacerdote y el creyente; en el auto, entre los actores y el público. Así se refiere a la función "hasta cierto punto" litúrgica del auto:

El papel casi litúrgico del auto, su exaltación devota de la Eucaristía, confieren a la obra, en cierta medida, la función ceremonial y religiosa de la Comunión; por extensión, exige del espectador un papel participativo análogo al del creyente.(42)



Seguendo a Barbara Kurtz, puede decirse que el auto sacramental cumple una función catártica, igual que el Sacramento de la Eucaristía tiene por objeto final la purificación del creyente. A mi juicio, tanto el auto como la celebración de la misa, se proponen liberar al participante mediante la vista interna y corporal. El creyente ve de manera simbólica el cuerpo de Cristo en las especies del Sacramento de la Eucaristía, en contra de lo que percibe mediante la vista corporal. Al hacerlo, cree en su salvación; el espectador del auto descubre bajo los velos de la alegoría un significado moral que quizás lo lleve a modificar su pensamiento y por consiguiente, sus actos.

Es evidente que los temas abordados en este género se asocian con cuestiones de índole filosófica que no atañen exclusivamente a la tradición católica, como es el conflicto entre las fuerzas opuestas del bien y del mal, el deseo de esperanza y de salvación del hombre al sentirse arrojado a una existencia aparentemente sin sentido. Dos temas se relacionan en los autos con la oposición entre el bien y el mal, igual que con el deseo del hombre por llegar a un puerto simbólico de salvación: la Batalla y la Búsqueda.

1.2.5. La Batalla y la Búsqueda

A pesar de la gran diversidad de temas que pueden encontrarse en los autos sacramentales, derivados del Sacramento de la Eucaristía, algunos críticos como Louise Fothergill Payne afirman que éstos pueden reducirse a dos grandes temas: la Batalla y la Búsqueda, asociados con el eterno conflicto entre el bien y el mal representado en escena mediante una serie de acciones dramáticas.

Según lo refiere la investigadora, el antagonismo entre estas dos fuerzas, se remonta a la *Theogonía* de Hesíodo evocada por Homero en la *Ilíada* (XX, 31 –

75), que describe la batalla entre Zeus y los Titanes, hijos de Cronos. Más tarde, en el siglo XVI, el humanismo cristiano "traduce la antigua batalla olímpica en la rebelión de Luzbel en el Cielo". (43)

Señala Fothergill Payne que el conflicto dramático entre ambas fuerzas mencionadas puede escenificarse en los autos, bien como una lucha física entre dos bandos opuestos, como debates o como un conflicto psicológico en la mente del hombre, conocido como *bellum intestinum* o *psychomachia*.(44)

En lo que respecta a la Búsqueda, ésta implica un movimiento o viaje hacia un destino, hacia el cumplimiento de una misión o hacia dentro, a un autoconocimiento socrático. (45) De acuerdo con Fothergill Payne, este tema se asocia con el deseo de encontrar la libertad o la Gracia, simbolizado en los autos por el deseo de ver, en un sentido metafórico, es decir, de alcanzar el conocimiento que dará al héroe la libertad anhelada (46)

Mientras que para Fothergill Payne, la idea de búsqueda se relaciona con la pérdida de un bien y por consiguiente, con el intento de recuperar el estado de Gracia, para Aurora Egido se asocia con el deseo de encontrar un puerto de salvación. (47) Pérdida y deseo: dos ideas complementarias.

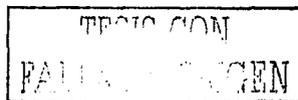
En cuanto al tema del viaje, éste se remonta, de acuerdo con Egido, a la *Odisea*, la *Argonáutica* y la *Eneida* y se desarrolla durante los Siglos de Oro, como puede notarse en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, en *Las Soledades*, de Góngora o *El Criticón* de Gracián.

Sostiene la investigadora que el viaje puede ser, ya sea externo o interno, en conexión con los senderos místicos y la *milita Christi* que "el Libro del Peregrino de San Ignacio de Loyola proponía desde la perspectiva autobiográfica". (48)

Según Egido, en la literatura de los Siglos de Oro, la imitación de Cristo constituye la forma básica en que se desarrolla el tema de la *peregrinatio vitae*. El viaje: ritualización y movimiento. La Batalla: simetría y balance encaminados a la estabilidad de las fuerzas antagónicas.

Los temas de la Búsqueda y de la Batalla se interrelacionan en los autos. El intento de recuperación del bien perdido, el deseo de salvación y la oposición entre el bien y el mal ¿no comparten un objetivo en común: el restablecimiento del orden, la armonía entre lo perecedero y lo trascendente, ideas que, a la vez, se asocian con el Sacramento de la Eucaristía?

En estas piezas en que la alegoría ofrece una gran flexibilidad en su tratamiento, los temas son de una gran diversidad; no obstante, tal y como destacan Fothergill Payne y Egido, quizás puedan reducirse a la Búsqueda y la Batalla: el viaje hacia el interior, la búsqueda del Paraíso simbólico; la batalla entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el Entendimiento.



1. LA ARQUITECTURA DE UN AUTO SACRAMENTAL

1. 1. Hacia una definición del auto sacramental

1. Sebastián de Cobarruvias. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, ediciones Turner, 1984, p. 170.
2. Citado por Bruce Wardropper en *op. cit.*, p. 26.
3. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica – Instituto Mexiquense de Cultura, p. XIV.
4. Alexander Parker. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, p. 38.
5. *Ibidem.*, p. 38.
6. *Ibidem.*, p. 38 - 39.
7. *Ibidem.*, p. 39 - 40.
8. *Ibidem.*, p. 46 - 47.
9. *Ibidem.*, p. 46 - 47.
10. *Ibidem.*, p. 47 - 48.
11. *Ibidem.*, p. 48.
12. *Ibidem.*, p. 48.
13. Alexander Parker, *ibidem.*, p. 49. Parker establece la siguiente clasificación temática de los autos sacramentales: (1) Dogmáticos, (2) de Historia sagrada (histórico – teológicos), (3) Apologéticos, (4) Morales, (5) De devoción (hagiográficos). La clasificación de los autos establecida por Valbuena Prat difiere de la de Parker, como puede notarse: 1) Autos filosóficos y teológicos 2) Autos mitológicos 3) Autos de temas del Antiguo Testamento 4) Autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos 5) Autos de circunstancias 6) Autos históricos y legendarios 7) Auto de Nuestra Señora (no sacramental e inspirado en los evangelios apócrifos). Ángel Valbuena Prat, prólogo a los autos sacramentales de Calderón de la Barca, *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Editorial Aguilar, 1987, p. 32.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FALLA DE ORIGEN

1.2. Una aproximación a la alegoría

14. Louise Fothergill – Payne. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977, p. 21.
15. *Ibidem.*, p. 21.
16. Versos citados por Barbara Kurtz en *The role of allegory in the autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1991, pp. 52 – 53. También citados por Parker en *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, *op. cit.*, pp. 68 – 69.
17. Cfr. Alexander Parker, *op. cit.*, p. 71.
18. Angus Fletcher. *Allegory, the theory of a Symbolic Mode*, New York, Cornell University Press – London Ithaca, 1982, p. 221.
19. Louise Fothergill – Payne, *op. cit.*, p. 29.
20. *Ibidem.*, p. 29.
21. Bruce Wardropper, *op. cit.*, p. 93.
22. Louise Fothergill – Payne, *op. cit.*, p. 22.
23. J.M. Aguirre, citado por Louise Fothergill – Payne, *op. cit.*, p. 23.
24. Bruce Wardropper, *op. cit.*, p. 94.
25. Walter Benjamin, *El Origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 158.
26. *Ibidem.*, p. 158.
27. Angus Fletcher, *op. cit.*, p. 8.
28. Barbara Kurtz, *op. cit.*, p. 67.
29. *Ibidem.*, p. 69.
30. *Ibidem.*, p. 69.
31. *Ibidem.*, p. 70.
32. Angus Fletcher, *op. cit.*, p. 23.

33. *Ibidem.*, p. 112.
34. *Ibidem.*, p. 112.
35. *Ibidem.*, p. 112.
36. *Ibidem.*, p. 130.
37. Alexander Parker, *op. cit.*, p. 55.
38. Bruce Wardropper, *op. cit.*, pp. 95 – 96.
39. *Ibidem.*, p. 96.
40. *Ibidem.*, p. 96.
41. *Ibidem.*, p. 98.
42. Barbara Kurtz, *op. cit.*, p. 21.
43. Louise Fothergill – Payne, *op. cit.*, p. 48.
44. Aurora Egido. *La fábrica de un auto sacramental: los encantos de la culpa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, pp. 119, 126. Lewis, citado por Aurora Egido señala cómo el *bellum intestinum*, la batalla interior que ofrece la *Psycomachia* de Prudencio es la esencia de toda alegoría. Batalla que se ofrece en progresión, con altibajos, paradas y avanzadas, descensos y peligros. Egido sostiene que la ruta y la batalla conforman así las coordenadas de toda alegorización.
45. Louise Fothergill – Payne, *op. cit.*, p. 68.
46. *Ibidem.*, p. 47.
47. Aurora Egido, *op. cit.*, pp. 123 - 124.
48. Aurora Egido, *ibidem.*, pp. 123 – 124. Egido señala que en la secuencia de la peregrinación cristiana, el hombre va por la vida de caballero andante en busca del puerto de salvación, a través de un camino de pesares y trabajos, muy en conexión con los senderos místicos y la *militia Christi*. De acuerdo con Egido, la extensión de este viaje alegórico alcanza límites muy extensos que alcanzan la poesía protestante. Añade que la imitación de Cristo constituye la forma básica en la que se desarrolla el tema de la *peregrinatio vitae*.

TENIR CON
FALLA DE ORIGEN

2. Estudio comparativo de los autos de tema mitológico: *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y *El Divino Orfeo* de Pedro Calderón de la Barca

2.1. *El Divino Narciso* y sus fuentes

Sor Juana escribió tres autos sacramentales con sus loas correspondientes: *El Divino Narciso*, *El Cetro de José* y *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*. De ellos, el más estudiado por la crítica es *El Divino Narciso*. No se sabe con exactitud la fecha en que Sor Juana lo escribió. Alfonso Méndez Plancarte hace referencia a la portada de la edición mexicana suelta de esta pieza, la cual, nos informa, se escribió "a instancias de la Excm. Sra. Condesa de Paredes (...), para llevarlo a la corte de Madrid". En efecto, tal y como apunta, el final de la Loa de *El Divino Narciso* alude a su representación en la "coronada villa de Madrid". Asimismo, afirma que la Marquesa salió de México en 1688, razón por la que deduce que fue escrito por la jerónima en esa fecha o antes y que su estreno tuvo lugar el día de Corpus de 1689.(1)

Alexander Parker, sin embargo, no encontró el título de este auto entre los muchos que se registraron para su representación en Madrid desde 1688 hasta fin de siglo.(2) Por lo tanto, se puede inferir que no se llevó a la escena.

El mito de *Narciso* se resume de la siguiente manera:

Hijo de la ninfa Liriope y del río Céfiso, Narciso era un joven de una belleza extraordinaria que permanecía insensible a los sentimientos amorosos de que era objeto. La ninfa Eco, quien estaba profundamente enamorada de él, fue rechazada por Narciso y era tanto su dolor que, al verla sufrir, sus hermanas se indignaron y se quejaron con la diosa Némesis de su comportamiento indiferente y egoísta.

El adivino Tiresias había profetizado que éste viviría mientras que no viera su propia imagen, de modo que Némesis lo castigó provocando que viera su imagen reflejada en las aguas de una fuente. Enamorado de su propia imagen que era incapaz de poseer, Narciso se olvidó de comer y beber; por consiguiente, se convirtió en la flor que lleva su nombre. Eco, quien por un castigo de la diosa Hera sólo era capaz de repetir las últimas palabras de su interlocutor, al verse desdeñada por Narciso se entristeció y enflacó tanto, que no quedó de ella más que su voz que se escuchaba en eco entre las montañas.(3)

Probablemente, el mito de Narciso comenzó a cristianizarse hacia la Edad Media. Jean Seznec afirma que hacia el siglo XV, dos textos: *Ovide moralisé* y *Ovidius moralizatus*, poema anónimo atribuido a un franciscano el primero, y el segundo, libro de Pierre Bersuire, explicaban desde un punto de vista cristiano las fábulas del libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, escrito durante la Edad Media, con el objeto de edificar a los lectores.(4) Seznec agrega que el Renacimiento heredó del medioevo el método de interpretación basado en el descubrimiento de las verdades teológicas detrás de la máscara de las fábulas. (5)

Asimismo, es importante destacar, que en el siglo XVII no eran pocas las lecturas de lo profano a lo sagrado. Ejemplo de ello, son dos libros que fueron ampliamente difundidos: *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria y *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, que proponían un método alegórico de la interpretación a lo sagrado de los personajes profanos. (6) A este tipo de lectura a lo sagrado se le conoce como *contrafacta*. Desde mi perspectiva, no resulta por lo tanto extraño, que Sor Juana se haya inspirado en el mito de Narciso para representarlo alegorizado al mito de Cristo en su auto sacramental.

Investigadores como Alexander Parker identifican, entre las posibles fuentes del auto de la jerónima, tres obras de Calderón de la Barca: los autos titulados *El Divino Orfeo* (1663) y *El nuevo hospicio de pobres* (1665 – 1660), así como el drama mitológico *Eco y Narciso* (1661). (7)

Por su parte, Alfonso Méndez Plancarte afirma que otros autores como Andrés de Villamayor, Diego Nájera y Zegrí, Hernán Pérez de Guzmán, Miguel de Barrios, Francisco de la Torre Sebril y Juan del Valle Caviedes retoman el mito de *Narciso* para la elaboración de sus fábulas en los siglos XVI y XVII. (8)

También hay alusiones al mito en las obras de Tirso, en particular en *El Laberinto de Creta*, y de Góngora, en *La Ciudad de Babilonia* y *Soledad I*. Sin embargo, Méndez Plancarte considera que *El Divino Orfeo* y el drama mitológico *Eco y Narciso* (1661) de Calderón son las fuentes principales del auto de la monja novohispana.(9)

¿Qué tomó Sor Juana de las obras mencionadas de Calderón? Parker señala que las fuentes de la monja no deben buscarse en el tratamiento que el dramaturgo hace del mito de *Eco y Narciso*, sino en la primera parte de sus autos publicados por él mismo en 1677 y muy en particular en las obras citadas más arriba: *El Divino Orfeo* y *El nuevo hospicio de pobres*. (10) Parker apunta que del primero, la jerónima aprendió la forma de tratar el mito en un auto sacramental, en tanto que del segundo extrajo elementos teológicos para la elaboración de la alegoría en *El Divino Narciso*.(11)

Asimismo afirma que la influencia de Calderón es únicamente superficial puesto que, a su modo de ver, la concepción y el tratamiento de la alegoría

mitológica en el auto de la jerónima son distintos a los que realiza el escritor en sus obras mencionadas.

En efecto, basta con observar en un listado cuáles son los personajes de estas obras, para notar que difieren en buena medida los personajes de los autos de la jerónima, de las piezas citadas de Calderón. Por consiguiente, varía en ellas el tratamiento de la alegoría y del argumento.

2.2. Personajes de los autos de *El Divino Narciso*, *El Divino Orfeo*, *El Nuevo Hospicio de Pobres*, y del drama *Eco y Narciso*

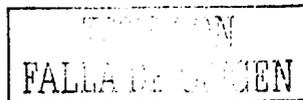
| EL DIVINO ORFEO | ECO Y NARCISO | EL DIVINO NARCISO |
|--|----------------------|--|
| Loa | | Loa |
| El Placer, villano | | La América |
| Dama 1 | | El Occidente |
| Dama 2 | | El Cielo |
| Dama 3 | | La Religión |
| Dama 4 | | Músicos |
| Dama 5 | | Soldados |
| Un viejo venerable | | |
| Galán 1 | | |
| Galán 2 | | |
| Galán 3 | | |
| Galán 4 | | |
| Galán 5 | | |
| Músicos | | |
| | | |
| Auto | Drama | Auto |
| Orfeo | Narciso | El Divino Narciso |
| El Príncipe de las Tinieblas La Envidia | Eco, zagala | Eco, que hace la Naturaleza Angélica (Réproba) La Soberbia El Amor Propio |
| Placer, villano | Isleño, pastor viejo | La Gentilidad |
| Naturaleza Humana | Febo, pastor galán | La Sinagoga |
| Leteo, barquero | Bato, villano | La Naturaleza Humana |
| Día 1 | Liriope, zagala | La Gracia |
| Día 2 | Laura, zagala | Ninfas y pastores |
| Día 3 | Nise, zagala | Dos coros de música |
| Día 4 | Libia, zagala | |

| | | |
|------------------------------------|-----------------|--|
| Día 5 | Sirene, villana | |
| Día 6 | Músicos | |
| Día 7 | Acompañamiento | |
| Músicos | | |
| EL NUEVO HOSPICIO DE POBRES | | |
| Loa | | |
| La Fe, dama 1 | | |
| Dama 2 | | |
| Dama 3 | | |
| Dama 4 | | |
| Dama 5 | | |
| Dama 6 | | |
| Dama 7 | | |
| Galán 1 | | |
| Galán 2 | | |
| Galán 3 | | |
| Galán 4 | | |
| Galán 5 | | |
| Galán 6 | | |
| Galán 7 | | |
| Músicos | | |
| Acompañamiento | | |
| Auto | | |
| La Sabiduría | | |
| La Fe | | |
| La Esperanza | | |
| La Caridad | | |
| La Misericordia | | |
| La Fortaleza | | |
| La Sunamitis | | |
| El Rey, viejo venerable | | |
| El Príncipe, galán | | |
| El Hebraísmo, de judío | | |
| El Ateísmo, de pieles | | |
| La Idolatría, de indio | | |
| La Apostasia, de soldado | | |
| El Apetito, de ciego | | |
| La Esperanza | | |
| La Pereza, de leproso | | |
| La Lascivia, de mendigo | | |
| La Avaricia, con barba | | |
| Músicos | | |

Como puede notarse en el cuadro anterior, en que se cotejan los personajes de *El Divino Narciso*, *El Divino Orfeo*, *Eco y Narciso* y *El Nuevo Hospicio de Pobres*, existen notables diferencias entre ellos.

En la Loa de *El Divino Narciso*, dos de los personajes tienen carácter geográfico: el Occidente y la América. Los otros dos: el Celo y la Religión representan a España y a la religión católica. En el auto, Narciso alegoriza a Cristo, y la Fuente se asocia con la pureza. Personajes opuestos son Eco (la Naturaleza Angélica Réproba), que caracteriza al demonio, y sus cómplices, personajes en que se desdobra: la Soberbia y el Amor Propio que constituyen sus atributos y una suerte de criados a la vez. Contraparte de Eco, es la Naturaleza Humana, que representa al género humano. La Gentilidad y la Sinagoga representan a las culturas griega y hebrea respectivamente.

En la Loa de *El Divino Orfeo*, a pesar de que los personajes de las damas y sus respectivos galanes representan tipos característicos de la comedia, se distinguen por un número del 1 al 5, los cuales corresponden a los días de la semana. El valor numérico de cada personaje remite, en mi opinión, tanto a la creación en el relato del *Génesis* bíblico, como a la tradición pitagórica. De acuerdo con esta última, el 10 simboliza la perfección del universo constituido por una década, conformada a su vez por una serie de cuatro elementos llamados *tetrakys*. Símbolo de la armonía cósmica y de la justicia, la tétrada era honrada por los pitagóricos, puesto que la suma de sus números (1, 2, 3, 4) constituía la década. A mi modo de ver, en la Loa de *El Divino Orfeo*, los diez personajes agrupados en parejas de damas y galanes, no sólo simbolizan la creación bíblica, sino también la década de *tetrakys*. Asimismo, los personajes caracterizan los



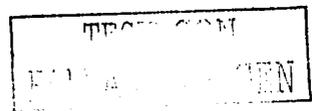
principios femenino y masculino, que en la loa, lo mismo que en el auto, simbolizan -como intentaré mostrar en el análisis de los mismos- la armonía de los opuestos, asociada con la creación, representada en escena mediante una coreografía que interpretan los personajes.

A diferencia de las damas y los galanes, el Placer no constituye un personaje genérico. Tanto en la Loa, como en el Auto de *El Divino Orfeo*, caracteriza al placer humano; a mi parecer, es un personaje crucial, puesto que en el auto simboliza el gozo derivado de la salvación de la Naturaleza Humana mediante la muerte de Orfeo.

Personaje opuesto al Placer, en la loa, es el Viejo venerable que lo instruye, igual que a las damas y galanes más jóvenes que él. El Viejo venerable representa así una suerte de Entendimiento que integra a los demás personajes en una coreografía, cuyo significado se comprende a la luz de las letras humanas y de las divinas juntas, es decir, del mito de Cristo alegorizado en el de Orfeo. Juntos el Entendimiento y el Placer representan el simbolismo de la fiesta de *Corpus Christi*, en que el creyente celebra la resurrección de Cristo, a la vez que reflexiona sobre su significado.

En cuanto a los músicos, a pesar de que no caracterizan un papel relevante en *El Divino Narciso* y *El Divino Orfeo*, simbolizan la armonía entre el mundo sensible y la divinidad, a la vez que representan una suerte de coro del teatro griego, lo mismo que las ninfas y los pastores.

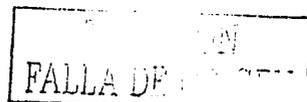
Hay en ambos autos un fuerte nivel de abstracción en los personajes; sin embargo, me atrevo a sugerir que en la loa y en el auto de la jerónima, las alegorías poseen una mayor dimensión teológica, a la vez que, dramáticamente



son más afortunadas que las de *El Divino Orfeo*, como intentaré mostrar mediante un análisis comparativo entre las obras mencionadas.

En cuanto al drama de *Eco y Narciso*, todos los personajes están caracterizados como pastores. No hay en esta obra personajes alegóricos, en tanto que se trata de un drama y no de un auto sacramental en que la alegoría tiene por objeto hacer visibles mediante la representación de una obra teatral las ideas teológicas asociadas con el Sacramento de la Eucaristía que simboliza la muerte de Cristo y la redención de la humanidad.

En la Loa de *El Nuevo Hospicio de Pobres* encontramos una serie de personajes distinguidos por números que corresponden a los días de la Creación, de acuerdo con el Génesis. Sin embargo, como puede notarse en el cotejo de los personajes en el cuadro, a diferencia de la Loa de *El Divino Orfeo*, no aparecen aquí ni el Placer, ni el Entendimiento, personajes cruciales en el desarrollo de la alegoría en el auto mencionado. En el Auto de *El Nuevo Hospicio de Pobres*, algunos de los personajes simbolizan a las virtudes teologales y a los pecados capitales. El Príncipe es una alegoría de Cristo, y la Sunamitis, que debe su nombre a la Sunamita del *Cantar de los cantares* de la Biblia, lo es del alma humana. Debo aclarar que únicamente establecí el cotejo entre los personajes de las obras que, de acuerdo con Parker constituyen las fuentes más probables de *El Divino Narciso*, a fin de mostrar la diferencia que se percibe a primera vista entre ellos. Sin embargo, sólo me centraré en el análisis comparativo de los símbolos y las alegorías de los autos de *El Divino Narciso* de Sor Juana y de *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca y sus loas correspondientes, puesto que ambas piezas son de tema mitológico y pertenecen al género del auto sacramental.



2.3. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías en *El Divino*

Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz

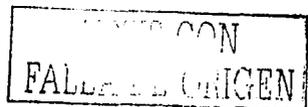
2.3.1. Resumen de la loa y el auto

El Occidente, la Música y la América celebran al Dios de las Semillas con bailes, a la manera del Tocatín. El Occidente y la América se refieren a los beneficios que les da este dios cuando los provee de frutos, a la vez que ofrece su cuerpo como un alimento purificador del alma.

Salen a escena la Religión y el Celo. Éste manifiesta su propósito de erradicar mediante la violencia el culto de la Idolatría, representada por el Occidente y la América. Sin embargo, la Religión se opone a su propuesta y le refiere su intención de convertir a la pareja antagonica de forma pacífica.

Tras fracasar en su intento, el Celo declara la guerra a sus opositores. Esta vez su compañera lo apoya. Cuando éste pretende darles muerte, la Religión lo impide diciéndole que los prefiere vivos y convertidos a su religión. No obstante, la América y el Occidente refieren a sus antagonistas que, a pesar de practicar el culto al dios de la Religión, en su corazón seguirán adorando al Dios de las Semillas.

En lo sucesivo, la Religión y el Occidente utilizarán armas intelectuales con el objeto de mostrar a sus opositores la analogía entre ambos dioses. Para tal efecto, la Religión señala que se valdrá de la forma en que San Pablo inculcó entre los atenienses la religión cristiana: cuando vio que dedicaban un altar al dios no conocido, les manifestó que la deidad a la que adoraban no era nueva, sino no conocida. De manera análoga a como lo hizo San Pablo con los atenienses, la



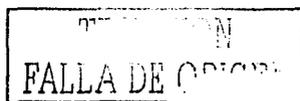
Religión expresa a la América y al Occidente que los beneficios recibidos de sus dioses, no son sino una obra del Dios Verdadero, al que no conocen.

Curiosos, la América y el Occidente preguntan a la pareja antagónica si pueden tocar con sus manos al dios que les predicán y si su cuerpo puede comerse, igual que el del Dios de las Semillas, hecho de semillas mezcladas con la sangre de las víctimas ofrecidas en sacrificio.

La Religión les responde que el Dios Verdadero es de materia divina y humana a la vez, por lo que sólo los sacerdotes pueden tocarlo. Asimismo, les explica que en las semillas del trigo se encuentra transubstanciado su cuerpo, y en el vino del cáliz, su sangre. Según les refiere, el Dios Verdadero se ofrece en comida, igual que el Dios de las Semillas. En suma, la Religión resalta la analogía entre su dios y el prehispánico.

Por último, a la pregunta de la América sobre la posibilidad de ver al Dios Verdadero, la Religión responde de manera afirmativa, siempre y cuando se laven en la fuente cristalina del Bautismo. La América y el Occidente le piden que los instruya acerca de la vida y muerte del Dios Verdadero. Para tal efecto, la Religión les muestra la representación del Auto Sacramental de *El Divino Narciso*.

En el Auto de *El Divino Narciso*, la Sinagoga y la Gentilidad alaban con sus cantos a Narciso. Situada en medio de las dos, puesto que representa su madre, la Naturaleza Humana pide a sus compañeras que la ayuden a invocar a Narciso, a fin de que sus luces -análogas a las letras humanas que junto con las divinas revelarán la historia de Narciso- iluminen sus "oscuros borrones".



La Naturaleza Humana refiere a la Sinagoga que le de "cuerpo a la idea", y a la Gentilidad, que "le corte el vestido", es decir, la primera le dará pasajes alusivos al Antiguo Testamento y la segunda, el mito griego de Narciso.

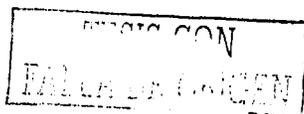
La Sinagoga y la Gentilidad invocan a Narciso, mientras que la Naturaleza Humana manifiesta su deseo de encontrar una Fuente de aguas limpias que represente las perfecciones de Narciso.

Salen a escena Eco, quien representa al demonio, y sus cómplices: la Soberbia y el Amor propio. Eco hace una recapitulación de la caída y de la falta original de la Naturaleza Humana. Asimismo, evoca algunas figuras bíblicas asociadas con el sacrificio y la fe en Dios: Abel, Enoc, Abraham y Moisés.

Eco manifiesta a sus compañeros su sospecha: piensa que Narciso es el salvador de la Naturaleza Humana. Por lo tanto, intentará impedir que vea la imagen de ésta reflejada en las aguas cristalinas de la Fuente, evitando así que se enamore de ella.

Siguiendo el pasaje bíblico de la tentación del demonio a Cristo, Eco le muestra a Narciso sus posesiones y le asegura que todo lo que ve será suyo si llega a adorarla. Narciso se niega, diciéndole que sólo su belleza es digna de adorarse.

Mientras tanto, la Naturaleza Humana continúa buscando a Narciso. De pronto ve a la Gracia, quien le refiere que se habían conocido en el jardín de su padre, siendo ella una niña. Cuando intenta abrazarla, la Gracia se lo impide, puesto que, según lo expresa, sólo podrá hacerlo una vez que llegue a la Fuente en cuyas aguas verá reflejado el rostro de Narciso, igual que éste verá en ellas el



de la Naturaleza Humana. Ambos personajes invocan a la Fuente y se desplazan con el objeto de encontrarla.

Cuando llegan a la Fuente, la Naturaleza Humana y la Gracia permanecen entre las ramas mirándose, mientras Narciso se acerca, tal como lo indican las acotaciones. Junto a la Fuente, Narciso ve reflejado sobre la superficie del agua el rostro de la Naturaleza Humana al tiempo que pronuncia una serie de versos que evocan el *Cantar de los Cantares* bíblico. Eco, quien acecha a Narciso, lo ve suspenso sobre la Fuente, motivo por el que enmudece. Salen asustados la Soberbia y el Amor propio para consolarla. En este momento, tiene lugar un juego de ecos entre Eco y sus cómplices, quienes le preguntan a su compañera cual es la razón por la que se encuentra en tal estado.

Narciso se levanta de la Fuente y se lamenta de no poder gozar su semejanza, es decir, la imagen de la Naturaleza Humana reflejada en el agua de la Fuente. Tiene lugar otro juego de ecos en que manifiesta su tormento amoroso. Eco repite sus palabras.

Cuando se acerca a la Fuente, Narciso pronuncia una serie de versos alusivos al pasaje de la pasión de Cristo en la Biblia. La Naturaleza Humana llora su muerte; Eco y sus cómplices permanecen escondidos. No obstante, la Gracia se acerca a la Naturaleza Humana y le informa que Narciso vive. Tras su reaparición en escena, Eco y la Soberbia le dicen que a pesar de las finezas hechas a la Naturaleza Humana, ésta lo olvidará cuando ya no lo vea. Sin embargo, Narciso les responde que lo recordará si permanece en los Sacramentos mediante los que conmemorará su muerte.

Eco no lo comprende, de modo que Narciso le pide a la Gracia que recapitule su historia. Así lo hace mediante un romance en que alude a la caída de la Naturaleza Humana, así como a la muerte y la resurrección de Cristo. Finalmente, aparece en un carro la Fuente, y junto con ella un cáliz con una hostia encima que simbolizan el Sacramento de la Eucaristía.

2.3.2. El Divino Narciso y la preeminencia del sentido de la vista

2.3.2.1. La loa y el problema de la conquista

1) El dios no conocido

El mito de Narciso se basa principalmente en el sentido de la vista: cuando ve su imagen reflejada en el agua, Narciso muere. Tanto la mirada como el oído son muy importantes en la Loa y en el Auto de *El Divino Narciso*. Sin embargo, me centraré en la vista para efectos de su estudio, en tanto que considero que es el sentido preeminente en esta obra. En efecto, desde el principio, es a través de la mirada como los personajes advierten las diferencias de su aspecto corporal y su vestimenta. En la loa, la Religión (vestida de dama española), compañera del Cielo (vestido de Capitán General) intenta persuadir a la América y al Occidente de que se conviertan a la religión cristiana. Según las acotaciones, la América aparece vestida de india bizarra, y el Occidente, de indio galán. La mirada se encuentra, desde el inicio de esta obra, estrechamente relacionada con la fe y el tema de la evangelización de los indios en la Nueva España. En los siguientes versos, la Religión insta a sus opositores a abrir los ojos, en un sentido metafórico, en otras palabras, a tener fe en contra de lo que perciben los sentidos:

Occidente poderoso,
América bella y rica,
que vivís tan miserables
entre las riquezas mismas:
dejad el culto profano
a que el Demonio os incita.
¡Abrid los ojos! Seguid
la verdadera doctrina
que mi amor os persüade. (Loa, vv. 100 – 108)

Es evidente que la ceguera de la pareja contrincante a la que alude la Religión es metafórica. Esta ceguera del intelecto, de la falta de luces, ¿no equivale a la falta de razón que ve la Religión en la pareja antagónica? En lo sucesivo, la Religión intentará junto con el Cielo abrir los ojos del Occidente y de la América a fin de que conozcan al dios que consideran verdadero, es decir, a su dios.

Los distintos modos de concebir la mirada reflejan la diferencia de opiniones de los personajes, mismas que se irán diluyendo a lo largo de la loa, a medida que la Religión abra los ojos a sus opositores, cuya vista es evidentemente corporal y no metafórica; así lo reflejan los siguientes versos, en los cuales el Occidente se pregunta sorprendido, cuando ve a la pareja antagónica:

¿Qué gentes no conocidas
son éstas que miro, ¡Cielos!,

que así de mis alegrías

quieren impedir el curso? (Loa, vv. 109 – 112)

Vista y conocimiento se relacionan en las preguntas que se hacen el Occidente y la América, quienes, al ver a la Religión y al Celo, sienten amenazada su identidad. Así expresa su temor la América:

¿Qué Naciones nunca vistas

quieren oponerse al fuero

de mi potestad antigua? (Loa, vv. 113 – 115)

La América y el Occidente, personajes alegóricos que representan a los indios de la Nueva España, se resisten a creer en el culto que pretende inculcarles la Religión. El Celo sale a la defensa de su pareja, la Religión, y convencido de que la ceguera de la Idolatría le impide acercarse al Dios cristiano, advierte al Occidente:

¿Cómo, bárbaro Occidente;

cómo , ciega Idolatría,

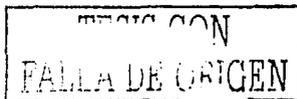
a la Religión desprecias,

mi dulce Esposa querida?

Pues mira que a tus maldades

ya has llenado la medida,

y que no permite Dios



que en tus delitos prosigas,
y me envía a castigarte. (Loa, vv. 130 – 138)

Como puede observarse, la pareja antagónica insiste en hacer referencia a la ceguera metafórica de la América y el Occidente. Esta vez son más contundentes sus amenazas, y el Celo advierte al Occidente que su ceguera, sinónimo de sus delitos, será castigada. Al ver la furia del Celo reflejada en su rostro, el Occidente le pregunta:

¿Quién eres, que atemorizas
con sólo ver tu semblante? (Loa, vv. 139 – 140)

En efecto, es a través de la vista como el Occidente y la América conocen a dos personajes muy diferentes a ellos en el color de la piel, en su vestido y pensamiento: el Celo y la Religión Cristiana. La mirada llevará a los personajes a una confrontación. Ambos se enfrentan con una cultura distinta a la propia.

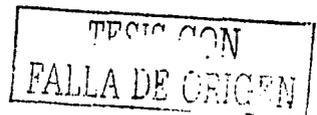
Después de la sorpresa, sobreviene el temor de la América y el Occidente cuando ven que el aspecto corporal de sus contrincantes es distinto. Respecto al problema de la alteridad, me pregunto: ¿de qué se tiene miedo frente al Otro que es distinto? En su libro *La huella del otro*, Emmanuel Levinas responde a esta pregunta al señalar que frente al Otro que es diferente, se siente amenazada la identidad. (12) Para Levinas, el bárbaro es el que está fuera del orden del discurso, del lenguaje de la cultura, el que balbucea, alguien que carece de lenguaje, el que por "ser opuesto a la civilización, a la palabra que es logos (...) es

condenado a la errancia, al lugar de lo erróneo". (13) ¿No refleja esta definición del autor de *La huella del Otro* a los personajes de la América y el Occidente en la Loa de *El Divino Narciso*, aquellos "bárbaros" que se resisten a creer en el Dios Verdadero, a quienes la Religión y el Celo intentan integrar al orden de su discurso?

Para lograr su objetivo, la Religión y el Celo pretenden franquear la barrera del miedo de la pareja antagonica a través de la razón: intentan convencer a sus opositores de que el Dios Verdadero ofrece un beneficio mayor que el suyo que consiste, según lo refieren, en que no reclama sangre humana para su culto.

Con el objeto de persuadirlos de que vean a su dios, en un sentido metafórico, la Religión alude a las palabras que San Pablo dirigió a los atenienses cuando intentaba inculcarles la religión cristiana:

De Pablo con la doctrina
tengo de argüir; pues cuando
a los de Atenas predica,
viendo que entre ellos es ley
que muera el que solicita
introducir nuevos Dioses,
como él tiene la noticia
de que a un *Dios no conocido*
ellos un altar dedican,
les dice: "No es Deidad nueva,
sino la no conocida



que adoráis en este altar,
la que mi voz os publica". (Loa, vv. 280 – 292)

El dios "no conocido" al que se refiere San Pablo es el dios no visto; (14) de modo que en la loa, la Religión y el Cielo intentarán mostrar ante la vista interna de sus contrincantes al Dios Verdadero basándose en el argumento utilizado por San Pablo, que implica, evidentemente, una revelación del "dios no conocido".

¿Cuál es el proceso que siguen la Religión y el Cielo, la América y el Occidente para conocer al Dios de las Semillas y al Dios Verdadero, respectivamente? Para intentar responder a esta pregunta, primero me referiré a las distintas opiniones de la crítica sobre la razón por la cual Sor Juana eligió el tema de la conquista de América en la Loa de *El Divino Narciso*. La mayoría de los críticos coinciden en que su elección se basó en el afán de exaltación de un sentimiento criollo. A ello se refiere Georgina Sabat de Rivers cuando afirma que, en 1680, fecha en que la jerónima escribió sus autos sacramentales con sus loas, los criollos habían nacido mexicanos por dos o tres generaciones.(15) Sor Juana, dice Sabat, pertenecía a la segunda generación dentro de su familia y ya existía una tradición de respeto por el pasado indio. (16) Además, no hay que olvidar que la jerónima estuvo en contacto con gente de habla náhuatl, lengua que conocía, según podemos constatar en algunas de sus obras.

¿En qué fuentes se basó Sor Juana para abordar el tema de la conquista en sus loas? De acuerdo con Margo Glantz, quizás pudo haber tenido a la mano fuentes tardías sobre la Conquista de México, puesto que la obra de los cronistas fue prohibida en 1577 por Felipe II y sólo se imprimió a finales del siglo XIX, con

excepción de la de Torquemada, impresa en 1615. (17) La investigadora resalta el hecho de que tras publicarse en una edición suelta en México, *El Divino Narciso* haya salido a la luz en Madrid en 1691, en una época en que los misioneros proseguían en varias regiones de México la obra de catequización y de conquista; también lo refiere así Alfonso Méndez Plancarte. (18) La conquista espiritual de Nueva España aún continuaba cuando se publicó *El Divino Narciso*.

Glantz afirma que resulta útil examinar de cerca el procedimiento que jurídicamente llevó el nombre de Requerimiento, puesto que "sintetizado admirablemente por Sor Juana (...) es representado en la loa como preámbulo fundamental a la alegoría que explicará el Sacramento de la Santa Eucaristía". (19) Así resume el significado del Requerimiento:

Predicar la verdadera fe (explicarla, dársela a entender a los indígenas) es uno de los actos previos –ineludible– a la declaración de guerra. Ésta se convertirá en legítima o justa sólo en el caso de que los indígenas se nieguen a aceptar la verdadera fe, "explicada" en el texto del Requerimiento, leído por el conquistador en español, lengua incomprensible para los indígenas".(20)

La autora de *Borriones y borradores*, entre otros libros, apunta que "este procedimiento legal tranquilizó las conciencias regias y pontificias y permitió establecer un dominio con base en el derecho natural que exigía salvar a los indígenas contra sí mismos y los obligaba a renunciar a sus prácticas idolátricas"(21), prácticas que eran, según lo manifiesta, "reminiscentes de uno de los Sacramentos cristianos más significativos: el de la Eucaristía". (22)

Es evidente que Sor Juana muestra en la Loa de *El Divino Narciso* lo absurdo que resultaba el Requerimiento. El Celo dice a la América atrevida :

Pues la primera propuesta
de paz desprecias altiva,
la segunda, de la guerra,
será preciso que admitas.
¡Toca el arma! ¡Guerra, guerra! (Loa, vv. 184 – 188)

La Religión ordena al Occidente que se rinda y éste le responde:

Ya es preciso que me rinda
tu valor, no tu razón. (Loa, vv. 203 – 204)

Piadosa, la Religión manifiesta a su compañero que le conservará la vida a la pareja antagónica:

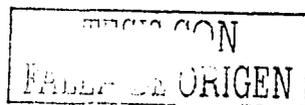
Cese tu justicia,
Celo; no les des la muerte:
que no quiere mi benigna
condición, que mueran, sino
que se conviertan y vivan. (Loa, vv. 221 – 225)

La América no se da por vencida; defiende a toda costa su libre albedrío:

Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva
es porque esperas de mí
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades! (Loa, vv. 226 – 236)

El Occidente se muestra de acuerdo con la América y le dice a la Religión que en su interior seguirá adorando "al gran Dios de las Semillas". Es evidente que la jerónima estaba consciente de que, en su corazón, los indios podían seguir adorando a sus dioses, pese a practicar el culto de la religión cristiana, es decir, nadie les impedía hacer uso de su libre albedrío.

Vuelvo a la pregunta: ¿cómo llegan a conocer la Religión y el Celo, la América y el Occidente al Dios de las Semillas y al Dios Verdadero, respectivamente? Intentaré una explicación. Si en un primer intento la Religión no logra la conversión de sus opositores mediante la violencia, lo hará a través de la razón. Curiosa, pregunta cuál es ese Dios de las Semillas; tras la descripción que de él hace el Occidente, la Religión advierte su parecido con el Dios Verdadero y prosigue en su intento por convertir al cristianismo a la pareja contrincante. A mi juicio, se perciben ecos del pensamiento de Torquemada en el afán de la Religión



por conocer las características del Dios de las Semillas. En efecto, tal como lo afirma Méndez Plancarte, seguramente Sor Juana leyó la *Monarquía Indiana* de Torquemada, obra que, insisto, era la única que se había publicado cuando Sor Juana vivía. De acuerdo con María Esther Pérez, Torquemada recoge la información de los cronistas que le antecedieron en el estudio de las costumbres y de la evangelización de los indios en la Nueva España, lo que le permite ofrecer una interpretación de los hechos ocurridos.(23)

Al respecto, Miguel León – Portilla, en las notas introductorias a una selección del libro de Torquemada, escribe lo siguiente:

No pocas prácticas entre las que están algunos ritos y sacrificios de los antiguos mexicanos, habían causado asombro y aún espanto a quienes por vez primera se habían acercado a ellos. Para Torquemada ese asombro y espanto era consecuencia de una visión estrecha de las cosas humanas. Fray Juan pensó que era necesario ampliar la idea del hombre y de las diversas culturas, estableciendo comparaciones con gentes de otros tiempos y lugares, para mostrar cómo lo que se creía exclusivo de los indios era en realidad común a otros pueblos. (24)

Según apunta María Esther Pérez, de acuerdo con Torquemada, las creencias y las costumbres de los indios eran producto de la ley natural; a ella había que acudir para comprenderlas. En cuanto al conocimiento de Dios, dice el cronista:

... pues siendo estas gentes racionales; como las demás naciones del mundo, avían de tener Dios, al cual reconocieran como a Señor Supremo, por ser fuerza

(...) que los Hombres conozcan a Dios, a quien adorar; y esto inclina la razón natural. (25)

De manera análoga a Torquemada, la jerónima no les niega la racionalidad a los indios. En la loa, el Occidente y la América, tras defender su albedrío y encontrar semejanzas entre el Dios Verdadero y el Dios de las Semillas muestran su curiosidad sobre el sacrificio que debe hacerse al dios pregonado por la Religión y pretenden saber si él mismo se ofrece en comida, igual que el Dios de las Semillas. Pregunta el Occidente:

Y dime, aunque más me digas:

¿será ese Dios, de materias

tan raras, tan exquisitas

como de sangre, que fue

en sacrificio ofrecida,

y semilla, que es sustento? (Loa, vv. 348 – 353)

Siguiendo a Lewis Hanke, Georgina Sabat de Rivers afirma que en el *Divino Narciso* la monja da a sus protagonistas aztecas un sistema cognoscitivo racional parecido al de los europeos, siendo ésa una de las cuestiones principales que se discutieron en los debates del siglo XVI entre Las Casas, apoyado por Vitoria y su secuela, y Sepúlveda. (26)

No obstante, Sabat de Rivers destaca que al principio de la loa resulta obvia la comunicación imposible entre las dos parejas de personajes. Encuentra ecos de

este choque del pensamiento europeo con el mundo espiritual de los aztecas en el *Coloquio de los Doce*, celebrado en 1524 (27), el cual, de acuerdo con Miguel León - Portilla, consiste en la respuesta dada por los sabios nahuas a los doce primeros frailes impugnadores de su religión y tradiciones. En *La filosofía náhuatl*, el historiador se refiere así al *Libro de los Colloquios*:

...no es sino la recopilación hecha por Sahagún sobre la documentación que halló en Tlatelolco, de las pláticas y discusiones tenidas por los doce frailes, llegados en 1524, con los indios principales y sus sabios acerca de temas religiosos".(28)

En su libro citado, León-Portilla reproduce parte del *Libro de los Colloquios*. En efecto, tal y como apunta Sabat de Rivers, llama la atención la semejanza entre algunos pasajes de *El Divino Narciso* y la forma en que los *tlatatinime*, los sabios nahuas, exponen sus ideas sobre su relación con la divinidad, las cuales reflejan un profundo sentido religioso en la práctica de sus rituales.

Sin embargo, me parece importante resaltar que a pesar de que no puede asegurarse si Sor Juana conoció el *Libro de los Colloquios*, probablemente tuvo noticias de él, en tanto que en el siglo XVII existía la costumbre de pasarse de mano en mano los manuscritos. Posiblemente, la monja tuvo conocimiento de algunos de los documentos que quizás poseía su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora. (29)

Mencionaré sólo brevemente el paralelismo entre ciertos pasajes de la Loa de *El Divino Narciso* y los *Colloquios*, por no ser un tema que responda a los intereses del presente estudio.

Tras el primer intento de los Doce por catequizar a los principales y a los sacerdotes nahuas mediante la exposición de la doctrina cristiana, los *tlatatinime* defendieron sus ideas religiosas y respondieron a sus interlocutores que sus antepasados les enseñaron ciertos rituales que les permitían estar en comunicación con sus dioses. Así describen el proceso de sus prácticas religiosas: (30)

(por ellos) nos sangramos
cumplimos las promesas,
quemamos copal (incienso)
y ofrecemos sacrificios (*La filosofía náhuatl*, p. 131)

De forma semejante a los *tlatatinime*, en *El Divino Narciso*, la Música se expresa así sobre las prácticas que los naturales de América rinden a sus dioses:

Y pues la abundancia
de nuestras provincias
se Le debe al que es
Quien las fertiliza,
ofreced devotos,
pues Le son debidas,
de los nuevos frutos
todas las primicias.
¡Dad de vuestras venas
la sangre más fina,

para que, mezclada,
a su culto sirva;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas! (Loa, vv. 15-28)

Es de notarse en los versos citados, la similitud entre ambas prácticas rituales: la de los *tlamatinime* y las de la América y el Occidente en la Loa de *El Divino Narciso*. En ambos textos se menciona el derramamiento de sangre como una forma de obtener el beneficio de los dioses, a los que se refieren los *tlamatinime* en los siguientes versos: (31)

que ellos nos dan nuestro sustento,
todo cuanto se bebe y se come,
lo que conserva la vida, el maíz, el frijol,
los bledos, la chía.
Ellos son a quienes pedimos
agua, lluvia,
por las que se producen las cosas en la tierra. (*La filosofía náhuatl*, p. 131)

.....
Nosotros sabemos
a quién se debe la vida,
a quién se debe el nacer,
a quién se debe el ser engendrado,
a quién se debe el crecer,

cómo hay que invocar,

cómo hay que rogar. (*La filosofía náhuatl*, p. 132)

¿No encuentran un eco las palabras anteriores en los siguientes versos pronunciados por la América y el Occidente, en la Loa de *El Divino Narciso*?:

AMÉRICA

Y con razón, pues es solo
el que nuestra Monarquía
sustenta, pues la abundancia
de los frutos se Le aplica;
y como éste es el mayor
beneficio, en quien se cifran
todos los otros, pues lo es
el de conservar la vida,
como el mayor Lo estimamos (Loa, vv. 43 – 51)

.....

Y así, atentos a su culto,
todos conmigo repitan: (Loa, vv. 69 – 70)

ELLOS Y MÚSICA

¡En pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas! (Loa, vv. 71 - 72)

Como puede notarse, en ambos pasajes se habla de un dios que les brinda beneficios, a la vez que conserva la vida de quienes le rinden culto. En *Los Colloquios* y en la Loa de *El Divino Narciso*, se refleja un conocimiento profundo de la divinidad, tanto de los *tlamatinime* como de la América y del Occidente; en ellos se percibe la creencia en una deidad que mantiene en orden el cosmos mediante la práctica de una celebración ritual.

¿Qué sucedió cuando los primeros frailes franciscanos escucharon el modo en que los sabios nahuas concebían a sus dioses? Robert Ricard señala que éstos no se dieron por vencidos; prosiguieron en su intento por catequizar a los indios hasta que lograron su objetivo. (32) Este proceso de catequización se refleja en la Loa de *El Divino Narciso*, donde si bien, en ciertos momentos los personajes se encuentran en el punto límite de un enfrentamiento, hacia el final de ésta, la Religión y el Celo logran, hasta cierto punto, convencer a la pareja opuesta sobre las virtudes de su dios. Se valen de la razón para emprender su estrategia de catequización "pacífica".

En efecto, con "intelectivas armas", la Religión y el Celo dibujan en las mentes de la América y el Occidente la imagen del dios de su culto, como si éste se viera reflejado en un espejo que mostrara, a su vez, la imagen del Dios de las Semillas. Resaltan en la loa las semejanzas simbólicas de ambos dioses. Es evidente que el símbolo que representa tanto al Dios Verdadero como al Dios de las Semillas se constituye de un material parecido: el trigo y el amaranto. Asimismo, es semejante el objeto final con que realizan sus prácticas rituales: obtener beneficios de los dioses. Los sacrificios humanos son, en este sentido, equivalentes al sacrificio humano de Cristo; no obstante, ambas prácticas difieren

en un aspecto relevante: el sacrificio incruento en el caso de la Eucaristía, en el cual, de manera simbólica, Cristo ofrece su cuerpo y su sangre para redimir al creyente, y el sacrificio cruento practicado en el culto prehispánico a los dioses. Es el significado del símbolo del Dios Verdadero el que pretenden mostrar a sus ojos internos. No obstante, la América y el Occidente no logran comprender el simbolismo del dios de la Religión, en la loa.

A pesar de que la jerónima expone el problema de la diferencia entre dos culturas, a mi juicio, no niega un sincretismo de éstas, reflejado en los siguientes versos donde la Religión manifiesta a sus opositores que el Dios Verdadero se transforma en comida para los practicantes de su culto, resaltando así, la analogía con el Dios de las Semillas:

Ya he dicho que es Su infinita
Majestad, inmaterial;
mas Su Humanidad bendita,
puesta incruenta en el Santo
Sacrificio de la Misa,
en cándidos accidentes,
se vale de las semillas
del trigo, el cual se convierte
en Su Carne y Sangre misma;
y Su Sangre, que en el Cáliz
está, es Sangre que ofrecida
en el Ara de la Cruz,

inocente, pura y limpia,
fue la Redención del Mundo. (Loa, vv. 354 – 367)

A mi modo de ver, en la loa, la pareja antagónica no deja de creer en el Dios de las Semillas, sino que asimila las prácticas rituales de la Religión una vez que ésta establece las semejanzas entre ambos dioses. En este sentido, me parece crucial destacar que la América y el Occidente no mueren en manos de sus contrincantes, quienes sin hacer uso de la violencia y mediante la fuerza de la razón, les perdonan la vida con el objeto de que le rindan culto al Dios Verdadero. El deseo de conocer al "dios desconocido" les permite prolongar su vida. Así, la América y el Occidente se muestran dispuestos a convertirse a la religión de la pareja opuesta:

AMÉRICA

¿Y no veré yo a ese Dios,
para quedar convencida,

OCCIDENTE

para que de una vez
de mi tema me desista? (Loa, vv. 377 – 380)

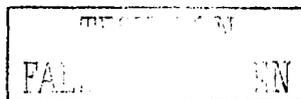
En los versos citados, es evidente el deseo de la América y del Occidente, de ver con los ojos corporales al dios de la Religión. Para tal efecto, ésta les mostrará a sus opositores la representación de un auto sacramental "(...)en una

idea /metafórica, vestida/ de retóricos colores". La Religión asocia a la vista corporal con la interna cuando le refiere al Occidente: "es preciso que te sirvas/ de los ojos, para que/ por ellos la Fe recibas". Servirse de los ojos corporales implica el conocimiento de lo no visible a partir de lo concreto. Lo que se ve con la vista corporal se coteja con lo visto mediante los ojos internos. Igual que el creyente ve en el pan el cuerpo transubstanciado de Cristo, la América y el Occidente verán la representación del auto sacramental a fin de comprender el significado simbólico del dios de la Religión y el Cielo.

¿Existe alguna relación entre la mirada y la conquista en esta loa? En mi opinión, según las razones antes expuestas, si bien en un principio la vista corporal provoca el enfrentamiento entre las parejas contrincantes cuando conocen su alteridad, finalmente, el Cielo y la Religión conquistan a sus opositores por medio de los ojos internos equivalentes al Entendimiento. Se lleva a cabo una conquista espiritual, parafraseando el título del libro de Robert Ricard.

A través de la vista interna, el Occidente y la América conocen, se dejan seducir, son conquistados por el Dios Verdadero predicado por sus opositores, al que encuentran muy parecido al suyo, con la diferencia de que el dios de la pareja contrincante no exige víctimas sacrificiales a cambio de proporcionar alimento a los practicantes.

El tema de la conquista se establece a partir del contacto con el Otro, cuando se toma conciencia de la diferencia de razas y religiones. La América y el Occidente son conquistados a través de "metafóricas frases". El conocimiento del Dios Verdadero les aumentará la vida tanto corporal como espiritual; esta última se incrementará al comer el cuerpo del dios hecho pan, tal y como les refiere la



Religión. Lo mismo sucede con su vida corporal, en tanto que ese Dios Verdadero les otorgará beneficios que se traducirán en buenas cosechas. No morirán ya en un culto cruento, no serán más las víctimas que ofrecen su sangre al Dios de las Semillas. La vista, el conocimiento de las prácticas rituales del Otro, los salva de morir en manos de sus opositores.

En la representación del Auto Sacramental de *El Divino Narciso*, la América y el Occidente verán la analogía entre el dios de la Religión y Narciso, un dios gentil, igual que el Dios de las Semillas. La Religión y el Cielo pretenden, mediante el auto, mostrar a sus contrincantes que en los dioses gentiles hay visos del Dios Verdadero.

¿Qué reflejos, qué ecos del Dios de las Semillas encuentra la jerónima en el Dios Verdadero? Intentaré responder a esta pregunta.

2) El Dios de las Semillas se mira en el espejo del Dios Verdadero

De acuerdo con Méndez Plancarte, el Dios de las Semillas en la loa, quizás sea Centéotl (el del Maíz), Xiuhteuctli (el de la Hierba), o Tláloc (el del Agua y de la Fecundidad de la tierra). Sin embargo, reconoce que de acuerdo con la práctica ritual mediante la que se le rinde culto en la loa, no es sino Huitzilopochtli, dios de la Guerra y el mayor de Tenochtitlán. Apoya su hipótesis en Torquemada a quien cita:

Demás de la imagen y figura que en el Templo mayor de México tenían puesta a... Huitzilopuchtli..., hacían cada año otra, confeccionada... de diversos granos y semillas comestibles..., de bledos y otras legumbres... Mollanlas... y de ellas

amasaban y formaban la dicha estatua, del tamaño y estatura de un hombre. El licor con que se revolían y desleían aquellas harinas era sangre de niños. (33)

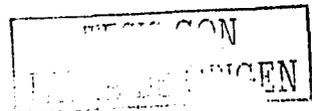
Bernal Díaz del Castillo describe así a Huitzilopochtli:

... e tenía puestos al cuello el Huichlobos unas caras de indios y otros como corazones de los mismos indios, y estos de oro y dellos de plata, con mucha pedrería azules; y estaban allí unos braseros con incienso, que es su copal, y con tres corazones de indios de aquel día sacrificados, e se quemaban, y con el humo y copal le habían hecho aquel sacrificio; y estaban todas las paredes de aquel adoratorio tan bañadas y negras de costras de sangre, y asimismo el suelo, que todo hedía muy malamente.(34)

Representación del cielo azul, Huitzilopochtli es también la encarnación del Sol. En la fecha de Pedernal –año de su nacimiento- induce a los conductores de la tribu azteca a salir de su patria; el pueblo azteca pasó varios siglos de peregrinación por el norte y centro de México hasta que se estableció en el valle. Diversos historiadores coinciden en que fue éste el dios más importante por haber otorgado a sus hombres una patria definitiva.(35)

Sobre este dios, Fray Bernardino de Sahagún afirma lo siguiente al inicio de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*:

Este dios llamado Huitzilopuchtli fue otro Hércules, el cual fue robustísimo, de grandes fuerzas y muy belicoso, gran destructor de pueblos y matador de gentes.(...) A este hombre que por su fortaleza y destreza en la guerra le tuvieron



en mucho los mexicanos cuando vivía, después que murió le honraron como a Dios y le ofrecían esclavos, sacrificándolos en su presencia. (36)

De acuerdo con las descripciones anteriores de Huitzilopochtli, es evidente que éste representa al Dios de las Semillas de la loa. Por lo demás, la jerónima no pasa por alto las semejanzas entre el Dios de las Semillas, cuyo cuerpo, tal y como lo indica Torquemada era comido en una ceremonia ritual, y Cristo, que ofrece su cuerpo de forma simbólica en pan y vino en el Sacramento de la Eucaristía.

Tal y como afirma Margo Glantz, la monja establece una analogía entre las religiones "gentiles" (la prehispánica, la griega y la hebrea) y el cristianismo. (37) En efecto, en el auto, a partir de un dios invisible (el hebreo) y de otro visible (el griego), la poetisa da vida a Narciso, personaje que representa a Cristo. Mucho se ha escrito acerca del saber universal de la monja: no solo conocía las culturas greco – latina y náhuatl, sino también la egipcia a través de algunos jesuitas como Atanasio Kircher. (38)

Respecto a la asimilación de las religiones paganas y la filosofía griega por el cristianismo, Octavio Paz afirma que desde el principio de los Padres de la Iglesia, en el siglo II, hubo un fenómeno de atracción y repulsión, un impulso por asimilar y, simultáneamente, por combatir esas ideas y creencias. (39)

Paz sostiene que al renacer los movimientos antiguos, entre ellos el pitagorismo, y sobre todo las creencias de Egipto, se planteaba el problema de si los teólogos paganos habían hecho interpretaciones gentiles del judaísmo. Por lo

tanto, se abría la posibilidad de aceptar la existencia de revelaciones parciales precristianas, independientes de la revelación bíblica:

A esta opinión se inclinaron algunos Padres de la Iglesia, como Lactancio y Clemente de Alejandría. Los jesuitas, siglos después, la adoptaron. (40)

Sin embargo, de acuerdo con Paz, aunque los jesuitas se sirvieron del método de interpretación sincretista utilizado por Lactancio y Clemente de Alejandría, no adoptaron el hermetismo neoplatónico, movimiento en boga durante el Renacimiento. El siglo XVII novohispano fue un siglo marcado por la influencia intelectual de los jesuitas. El sincretismo, destaca el poeta, permitía la revalorización o "redención" de las antiguas religiones nacionales:

...ya fuese la de los druidas para los descendientes de los galos, la de Confucio para los Chinos o la de Quetzalcóatl para los mexicanos. Dentro de esta corriente se inscriben las obras históricas de Sigüenza y Góngora sobre Quetzalcóatl y las dos loas de Sor Juana que tienen por tema la relación sobrenatural entre los sacrificios humanos y el misterio de la Eucaristía. (41)

A mi modo de ver, en el caso particular de la Loa de *El Divino Narciso*, lo que une a las religiones prehispánica, hebrea, griega y cristiana es la simbología. No obstante, la práctica de los rituales de las religiones cristiana y prehispánica son parecidas en el aspecto formal, puesto que en ambas se ingiere el cuerpo sagrado hecho de semillas de amaranto, el de Huitzilopochtli, y de trigo el de Cristo. Por

otra parte, la religión cristiana consideraba necesario el derramamiento de la sangre de Cristo, dios mitad divino y mitad humano, en aras de la salvación; sin embargo, no se mostraba de acuerdo con el derramamiento de sangre en los sacrificios humanos de los aztecas. En las cuatro religiones mencionadas se lleva a cabo un sacrificio como manifestación de comunicación con los dioses. Cada una de ellas, pese a todo, lo entiende de distinta manera. En efecto, Cristo derramó una sola vez su sangre, de modo que se le conmemora simbólicamente mediante el Sacramento de la Eucaristía. Por el contrario, el ritual prehispánico, a diferencia del cristiano, implica un sacrificio de tipo colectivo; numerosos cuerpos humanos derraman su sangre con el objeto de agradar a la deidad.

Tal parece que esto lo tenía muy claro la jerónima, quien establece una diferencia entre el ritual prehispánico, en el cual se ofrecía a los dioses la sangre de víctimas inocentes y el de su propia religión, que no exige sacrificios sangrientos en el culto a la divinidad. Así lo manifiesta en boca de la Religión, quien explica al Occidente las ventajas que ofrece el culto a Narciso mediante el sacrificio incruento de la misa:

en cándidos accidentes,
se vale de las semillas
del trigo, el cual se convierte
en Su Carne y Sangre misma;
y Su Sangre, que en el Cáliz
está, es Sangre que ofrecida
en el Ara de la Cruz,

inocente, pura y limpia,

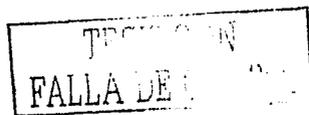
fue la Redención del Mundo. (Loa, vv. 359 – 367)

Según los versos citados, la sangre de Narciso es pura al transformarse en vino, a diferencia de la sangre de las víctimas humanas o animales, derramada en los sacrificios cruentos. Cristo también sacrificó su cuerpo. Me planteo las siguientes preguntas: desde un punto de vista ritual, ¿cuál es el simbolismo de la sangre en la Loa y en el Auto de *El Divino Narciso*? ¿Qué elementos análogos encuentra la jerónima entre los sacrificios al Dios de las Semillas y al Dios Verdadero? Intentaré dar una respuesta.

3) Comer el cuerpo del dios

De acuerdo con Torquemada, citado por Méndez Plancarte, la ceremonia mediante la cual los antiguos mexicanos se comían la figura de Huitzilopochtli, se celebraba pasado un mes de procesiones y sacrificios dándole culto a esta figura, como a “una Reliquia o Cuerpo Santo” en presencia del Rey y ocho Sacerdotes. En ella, uno de los indios tomaba un dardo y derribaba al ídolo. Así se refiere Torquemada al ritual:

...la cual ceremonia se hacía diciendo que era matar al Dios Huitzilopuchtlí para comer su cuerpo..., y lo repartían muy por migajas, entre todos los de los barrios... y ésta era su manera de Comunión... y llamábase esta comida Teocuato, que quiere decir Dios es comido. (42)



Méndez Plancarte señala que esos bledos son la planta amarantácea, más conocida como "alegría" y que también tiene el nombre de "huautli".

La reacción horrorizada e incomprensiva frente a los sacrificios humanos – así como la antropofagia ritual- data de los primeros tiempos de la Conquista y debía durar varios siglos, apunta Marie Cécile-Benassy.(43)

Sin embargo, aunque pocos, no faltaron los defensores de la religión azteca. Tal es la postura de Fray Bartolomé de Las Casas, quien en su *Apologética historia de las Indias* dice:

Que los indios tuvieron más lumbré y conocimiento natural de Dios que los griegos y los romanos. (44)

Asimismo, Torquemada, "peninsular de nacimiento y mexicano de adopción", sigue la misma línea que Las Casas, tal y como señala Benassy, quien apunta que el cronista tuvo la valentía de recordar que en tiempos del paganismo, cartagineses de España también habían sacrificado seres humanos al demonio.(45)

¿Qué pretendía mostrar Sor Juana a su público ibérico mediante la alusión, en el auto, al ritual en que los indios se comían a sus dios? Para intentar responder a esta pregunta, me referiré al libro de Michel Detienne y Jean - Pierre Vernant titulado *La cuisine du sacrifice en pays grec*. (46) En él, Vernant sostiene que, a partir del siglo XIX, la ciencia de las religiones distingue dos elementos esenciales en el proceso del sacrificio: la comida en forma comunitaria y la alianza por la sangre. Señala Vernant que el dios que se sacrifica representa la última forma del

proceso sacrificial. Por su parte, Mauss citado por Detienne, afirma lo siguiente: "Transformado y sublimado, el sacrificio del dios ha sido conservado por la teología cristiana".

De acuerdo con la tradición católica, Cristo derramó su sangre con el objeto de salvar a los hombres de la falta original. Sin embargo, es significativo que en el auto de Sor Juana, Narciso, quien alegoriza a Cristo, no derrama sangre, a diferencia de la loa, donde la América y el Occidente aluden a los sacrificios de víctimas inocentes.

El derramamiento de sangre en ofrecimiento a sus dioses aseguraba a los antiguos mexicanos la continuidad del ciclo vital, a la vez que les brindaba una purificación espiritual. Así lo expresa la América:

(...)Demás de que
su protección no limita
sólo a corporal sustento
de la material comida,
sino que después, haciendo
manjar de sus carnes mismas
(estando purificadas
antes, de sus inmundicias
corporales), de las manchas
el Alma nos purifica. (Loa, vv. 59 – 68)

De acuerdo con Marie Cécile Benassy, para Sor Juana, el mérito de la religión azteca es el haber percibido la gravedad de las relaciones entre el hombre y la divinidad, el haber llevado muy lejos el sentido del sacrificio. (47)

Siguiendo a Benassy, en mi opinión, la jerónima intentó comprender los rituales aztecas con los ojos de la razón; llevada por una exaltación criolla, mediante "intelectivas armas" se propuso mostrar a los españoles –recordemos que la Loa y el Auto de *El Divino Narciso* fueron escritos para representarse en Madrid- que la religión prehispánica no era cosa del demonio y que los indios ya tenían visos del Dios Verdadero.

En efecto, Sor Juana intenta borrar la imagen negativa que se tenía de América en la Península Ibérica, como lo afirma Elliot, quien sostiene que el Nuevo Mundo evocaba en la conciencia europea visiones de oro y plata en abundancia, así como pueblos indios en los que faltaban los rudimentos de la civilidad.(48) La jerónima realiza lo que Georgina Sabat de Rivers llama una "apología de América". (49)

No obstante, a mi juicio, esta loa refleja, asimismo, el pensamiento de la poetisa: la defensa de la razón en el Otro, cuyo discurso difiere del que detenta el poder, y que en este auto se encuentra representado por la Religión y el Cielo. En mi opinión, Sor Juana borra las fronteras entre ambas formas de pensar: la del conquistador y la del Otro. Me pregunto: ¿quién es el salvaje?, ¿el indio a quien los conquistadores niegan la razón aludiendo a la barbarie de sus prácticas rituales, o la Religión y el Cielo, que con "violentas armas" llevaron a cabo la conquista "espiritual"?

Antes que la jerónima, Hesiodo ya había ofrecido una explicación racional al sacrificio sangriento, argumentando que éste se encuentra íntimamente ligado a la aceptación que tiene el hombre de su condición mortal.(50) De modo análogo a Hesiodo, Vernant explica que la relación entre dioses y humanos se establece a partir del sacrificio. (51)

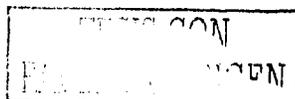
Tanto en la práctica ritual prehispánica, como en la cristiana, la sangre es un elemento simbólico que une al hombre con la divinidad, puesto que en ambas culturas se habla del sacrificio. No obstante, a diferencia del ritual prehispánico en que se sacrifican los cuerpos humanos al dios, en la tradición cristiana, insisto, el dios ofrece a los creyentes su cuerpo en sacrificio derramando una sola vez su sangre que transubstancia simbólicamente en vino durante la celebración de la misa.

A pesar de las diferencias mencionadas, ambos rituales tienen en común el acto de comerse al dios, o mejor dicho, a su símbolo: en el culto prehispánico, el de Huitzilopochtli, y en el cristiano, el de Cristo transubstanciado en pan y en vino. Los dos cultos incorporan los elementos reconocidos por Vernant en todo proceso sacrificial: la comida comunitaria y el derramamiento de sangre. En el Teocualo, la sangre es de las víctimas sacrificiales, mientras que, en el sacrificio de la misa, el creyente come el cuerpo y la sangre de Cristo transubstanciados en pan y vino. Retomo la pregunta del apartado anterior: ¿Cómo establece Sor Juana la analogía entre los sacrificios gentiles y el del cristianismo? Tanto en la loa como en el auto, parece mostrar que en las diversas religiones existe un deseo evidente de comunicarse con la divinidad, aunque los medios para hacerlo sean distintos. A mi juicio, lo más relevante en este auto, es su interés por comprender la filosofía de

las religiones gentiles. Al respecto, evoca diversos personajes del Antiguo Testamento, quienes fueron mediadores entre los humanos y Dios. Abel, Abraham y Enoc desfilan por el escenario en carros escénicos en una sucesión de imágenes a la que Méndez Plancarte compara con "desfiles cinematográficos". Abel, dice el erudito, hizo ofrenda a Yavé de los primogénitos de su ganado; Enoc, hijo de Set, invocó el nombre de Dios, y Abraham fue sumiso a la orden divina de sacrificar a Isaac. En *El Divino Narciso*, estos personajes pretenden entablar una comunicación con Dios mediante el sacrificio. (52)

Es evidente que a pesar de que logra mostrar el sentido moral en que la religión nahua basaba sus cultos, no parece estar de acuerdo con el derramamiento de sangre –a fin de cuentas, la pérdida de vidas humanas- para agradar a los dioses. Insisto en la relevancia de que Narciso no derrame sangre en el auto de la jerónima, si se considera que la iconografía de los siglos XVII y XVIII ofrece una gran cantidad de ejemplos en los que del costado del cuerpo de Cristo brota la sangre que riega los jardines representados en las imágenes. Cristo se presenta así, como el jardinero que hace florecer las almas, simbolizadas por las flores. Asimismo, no hay que olvidar los Cristos de nuestras iglesias, llenos de sangre y de llagas, extremadamente teatrales, que pretenden impresionar profundamente a los creyentes.

¿Por qué si en el siglo XVII, el de Sor Juana, había una gran proliferación de estas imágenes y las monjas y frailes se flagelaban y sacaban sangre, la jerónima excluye la sangre de su auto? Una posible respuesta quizás sea el desplazamiento de símbolos, de la sangre, en la loa, al agua, en el auto. Ambos simbolizan la purificación. La sangre purifica al creyente mediante el sacrificio a la



divinidad, en tanto que el agua simboliza la purificación a través de los Sacramentos del Bautismo y de la Eucaristía, alegorizados en el auto por el personaje de la Fuente. Desde mi perspectiva, es evidente que la jerónima da una gran relevancia al simbolismo del Sacramento de la Eucaristía, más que a la práctica corporal del ritual mediante el que se celebra.

En el auto, la Religión y el Occidente podrán ver con los ojos corporales que en la religión del Dios Verdadero -después de todo la de la monja- el agua, símbolo asociado con el Sacramento del Bautismo, cumple una función purificadora y permite el acercamiento al Dios Verdadero sin la necesidad de ofrecerle sacrificios cruentos. Asociada con la Fuente, el agua en el auto, representa una suerte de espejo que permite el encuentro de miradas. En él, dos personajes opuestos se (re) conocen; el agua hace posible el encuentro con el Otro.

2.3.2.2. La Fuente: alegoría de la redención en el auto

1) Las aguas cristalinas en oposición a las turbias

En el Auto de *El Divino Narciso*, el agua tiene una connotación negativa relacionada con la culpa de la Naturaleza Humana cuando comete la falta original, y otra positiva asociada con el Sacramento del Bautismo, el de la Eucaristía y, por consiguiente con la redención. El agua simboliza la purificación obtenida mediante los Sacramentos mencionados. Por esta razón, en la loa, cuando la América y el Occidente le preguntan a la Religión acerca de la posibilidad de ver a su dios, ésta les responde:

Sí verás, como te laves
en la fuente cristalina
del Bautismo. (Loa, vv. 381 – 383)

El Occidente le refiere que ya conoce ese ritual:

Ya yo sé
que antes que llegue a la rica
mesa, tengo de lavarme,
que así es mi costumbre antigua. (Loa, vv. 384 – 387)

Pese a que el agua es un símbolo purificador en los rituales, tanto del Dios de las Semillas como del Dios Verdadero, el Celo no tarda en informar a su contrincante sobre la diferencia de su significado en ambos. Así lo manifiesta: "No es aquése el lavatorio / que tus manchas necesitan". Enseguida, la Religión le explica cuál es el lavatorio que limpiará sus manchas:

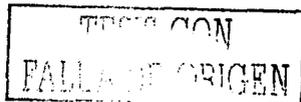
El de un Sacramento
que con virtud de aguas vivas
te limpie de tus pecados. (Loa, vv. 389 – 391)

Se trata de una purificación simbólica, en oposición al ritual corporal practicado por los aztecas. Tal y como afirma Margo Glantz, esta purificación mediante el agua permite a Sor Juana invocar "las aguas vivas" del Sacramento del Bautismo y establecer el verdadero puente entre la loa y el auto sacramental:

...en donde justamente esas aguas vivas, ese manantial purísimo simbolizarán al unísono el agua del Bautismo y la fuente de Narciso. Así, con "retóricos colores" y mediante "objetos visibles" se materializará la alegoría, sustento del auto sacramental, e instrumento básico de la inductación. (53)

Si bien en la loa, el derramamiento de sangre de las víctimas sacrificiales de la América tiene por objeto la prolongación de la vida, en el auto, el agua como símbolo de la pureza permite aumentar la vida de la Naturaleza Humana cuando se encuentra asociada a la Fuente. Este desplazamiento de símbolos, de la sangre de Cristo al agua de la pila bautismal, se refleja en la iconología del siglo XVI, en que se difundió la imagen de la sangre de Cristo brotando de uno de sus costados. Mediante ella, se simbolizaba el vino que caía sobre el cáliz, imagen de la Iglesia; en este sentido, la sangre de Cristo que redime al creyente a través del Sacramento de la Eucaristía es análoga al agua de la pila bautismal que borra, de manera simbólica, la falta original.(54) Tanto el agua, como el derramamiento de sangre, tienen un efecto purificador que permite al creyente el contacto con la divinidad. (55)

La Naturaleza Humana, cuya imagen se refleja turbia en el agua a causa de la falta original, pretende buscar una Fuente que muestre nítida su imagen. Al no descomponer su belleza la superficie de sus aguas, Narciso podrá conocer su semejanza en la Naturaleza Humana, quien así lo expresa:



Y pues en edad ninguna
ha faltado quien abogue
por mí, vamos a buscar
la Fuente en que mis borrones
se han de lavar, sin dejar
las dulces repeticiones
de la Música, diciendo
entre lágrimas y voces (Auto, vv. 267 – 274)

La Naturaleza Humana invoca a la Fuente con la ayuda de los coros. Cuando Eco escucha sus voces, recapitula en unos cuantos versos los pasajes bíblicos alusivos a la Caída y la Tentación.

Eco refiere a sus secuaces que alguna vez quiso ser esposa de Narciso, sin embargo, éste la desdeñó y prefirió a la "tosca jerga", es decir, la Naturaleza Humana. Refiere a sus cómplices que, en venganza, nunca más permitirá que Narciso vuelva a mirar los ojos de ésta:

porque es a Él tan parecida,
en efecto, como hecha
a Su imagen (¡ay de mí,
de envidia el pecho revienta),
que temo que, si la mira,
Su imagen que mira en ella
obligará a Su Deidad
a que se incline a quererla; (Auto, vv. 455 – 462)

Mirar su imagen en la Naturaleza Humana, como si la viera reflejada en un espejo, implica un encuentro de miradas que, asociado con el reconocimiento de la semejanza del Otro, quizás culmine en una conquista. En efecto, Eco sabe que al ver su semejanza en la Naturaleza Humana, Narciso podría enamorarse de ella. Intenta impedirlo provocando que vea sobre la superficie del agua de la Fuente sus "borrones" análogos a la falta original, tal como lo afirma en los siguientes versos:

que si impedirle que a verla
no llegue, no sea posible,
que consigamos siquiera
que en las turbias aguas
de su culpa sea,
para que Su imagen
borrada parezca. (Auto, vv. 622 – 628)

Una vez más, estos versos ponen en evidencia la analogía entre las aguas turbias y la culpa. Los borrones que intenta poner Eco en el agua equivalen a la falta de claridad y, por consiguiente, en mi opinión, a la falta de razón, a la confusión que pretende provocar Eco entre Narciso y la Naturaleza Humana en el auto.

2) Eco se mira en el espejo cóncavo de Narciso

Los críticos reconocen semejanzas formales entre el personaje de Eco en el drama *Eco y Narciso* de Calderón, y el personaje homónimo en *El Divino Narciso*,

cuando repite las últimas palabras de Narciso. No es el objetivo del presente estudio realizar una comparación exhaustiva entre ambas obras, en tanto que *Eco* y *Narciso* no representa un auto sacramental, sino un drama; sin embargo, en este momento, me permito hacer algunas anotaciones acerca de las diferencias que me parecen más notables entre ellas. A mi juicio, la principal de ellas radica en que se trata de géneros distintos: de un drama, en el caso de Calderón, y de un auto, en el de la jerónima, lo cual evidentemente determina el tratamiento del tema, igual que de los personajes.

Mientras que en el drama *Eco* es, según las acotaciones del dramaturgo, una ninfa alborotada enamorada de Narciso que simboliza el alma humana, en el *Divino Narciso*, pese a que Eco aparece vestida de ninfa alborotada, representa al demonio.

Como alegoría del demonio, en *El Divino Narciso*, sus atributos son la Soberbia y el Amor Propio. Presa de la envidia provocada por el desdén de Narciso y su amor por la Naturaleza Humana, Eco pierde el habla. Sólo repite sus últimas palabras. En *Eco* y *Narciso*, la mudez de Eco se debe a un veneno que le administra la madre de Narciso. Por el contrario, Méndez Plancarte refiere que en *El Divino Narciso*, ésta se explica por su rabia y dolor; tal afirmación la basa en ciertos pasajes bíblicos, especialmente en los evangelios de Marcos y Mateo. (56) Según lo afirma, el demonio es mudo causal y eficientemente, en cuanto que produce mudez, ya física o ya espiritual (impidiendo al pecador confesar sus culpas y loar a Dios). (57) Asimismo, la pérdida de voz de Eco se opone a la voz de los profetas que anuncian el nacimiento de Cristo.

Es evidente la relevancia del oído en este pasaje del auto en que se distingue el contraste entre la voz de Narciso y la de Eco; la primera asociada con la armonía, en oposición a la segunda que representa sólo su reflejo, su voz carente de sentido. Si bien es cierto, como lo señala Méndez Plancarte, que en ciertos pasajes de la Biblia la mudez es una característica del demonio, a mi modo de ver, la mudez de Eco en el auto de Sor Juana, y la repetición que hace de las últimas palabras de Narciso, tiene distintas connotaciones alegóricas. La primera de ellas asociadas a la soberbia del demonio. En efecto, el eco de este personaje es análogo, a mi modo de ver, al deseo de Luzbel de querer ser como Dios, quien castigó su soberbia transformándolo en un ángel caído. Luzbel quiso mirar su semejanza en Dios; su soberbia, en el auto, se alegoriza a mi juicio, cuando se transforma en el eco de Narciso, en ruido que carece de significado.

Es inútil buscar en la Biblia referencias al demonio. La única de ellas, que alude a Luzbel como ángel caído, la encontramos en Isaías (Is 14, 12 – 14), quien refiere que, llevado por la conciencia de su perfección, quiso ser igual a Dios. La tradición de los ángeles caídos es persa, (58) no obstante, algunos teólogos cristianos intentaron dar una explicación al respecto. Santo Tomás de Aquino afirma que el pecado de Luzbel consistió en que utilizó su libre albedrío para su propia conveniencia, haciendo caso omiso de la voluntad divina. (59) Dios castigó a Luzbel arrojándolo al abismo, según se deduce del texto de Isaías. Asimismo, la Biblia no ofrece referencia alguna sobre por qué el demonio hizo caer en pecado a la Naturaleza Humana. La filósofa Elsa Cecilia Frost encuentra una posible explicación a ello en el pensamiento de Teófilo, obispo de Antioquia en el primer siglo d.C., quien manifestó que la envidia del demonio a la Naturaleza Humana se

debió a la felicidad de Adán y Eva, por consiguiente provocó su falta. La investigadora supone que la mayor afrenta para el demonio fue que tras la caída se prometiese a Adán un redentor. (60) Es sólo una especulación, puesto que, insisto, la Biblia no da mayores referencias sobre los ángeles caídos, de los cuales Luzbel, el demonio, es el más importante. Quizás, basándose en el texto de Isaías, la jerónima alegoriza en su auto la caída de Luzbel en el pasaje del dúo de Eco y Narciso. En efecto, a mi modo de ver, tanto la envidia del demonio hacia la Naturaleza Humana, como su soberbia se encuentran alegorizadas de manera concisa, en unos cuantos versos. Eco parece mirarse en el espejo cóncavo de Narciso; imita a la divinidad, siendo su voz, únicamente ruido desprovisto de significado. En este sentido, el eco es opuesto al *Logos*, al Verbo equivalente a Cristo, a su voz armónica que atrae a los seres del universo.

De este modo, la voz de Eco es parecida a la de una divinidad falsa que intenta remedar a la de la verdadera. Octavio Paz encuentra un acierto en el símil que establece la jerónima entre el demonio y el imitador en el personaje de Eco; en opinión del poeta, el demonio es el imitador, el simio de Dios que repite lo que dice la divinidad, sólo que convirtiendo su sabiduría en ruido vacío. (61)

Siglos antes, Jerónimo de Mendieta había afirmado lo mismo que Paz, en su *Historia Eclesiástica Indiana* a propósito de los rituales prehispánicos, a los que se consideraba falsos, comparados con los cristianos:

Parece haber tomado el maldito Demonio oficio de mona, procurando que...su infernal congregación de Idólatras...remedase...a la Iglesia Católica(...) (62)

Siguiendo a Mendieta, puede establecerse una analogía entre Eco, en el auto, y la Idolatría, en la loa como dioses falsos, imitadores del Dios Verdadero, de Narciso, en última instancia.

En lo que Paz llama un dúo alucinante – pues el espíritu divino se oye en el eco del demonio- Eco repite lo que dice Narciso en el auto de la jerónima. Me permito, en este momento, establecer una comparación entre algunos versos de *Eco y Narciso* y de *El Divino Narciso*. He aquí un breve pasaje de *El Divino Narciso*:

NARCISO

Es insufrible el tormento

ECO

Tormento

NARCISO

De los dolores que paso.

ECO

Paso.

NARCISO

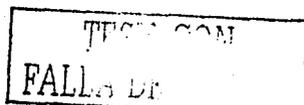
En rigor tan insufrible;

ECO

Insufrible.

NARCISO

pues en mi pena terrible
y en el dolor de que muero,
no gozando lo que quiero,



LOS DOS

pues en mi pena terrible
y en el dolor de que muero,
no gozando lo que quiero,

LOS DOS

Tormento Paso Insufrible (Auto, vv. 1560 – 1569)

Este es un pasaje similar de *Eco y Narciso*, de Calderón:

NARCISO

¿Qué preguntas si me hablas?

Yo soy Narciso.

ECO [Repitiendo]

Narciso.

NARCISO

Sí. ¿Qué te espantas?

ECO

¿Espantas?

NARCISO

Pues ¿no he de espantarme yo,
al ver en ti tal mudanza?

¿Qué ibas diciendo?

ECO

¿Diciendo?

NARCISO

Sí, no calles nada.

ECO

Nada.

(Ap.) (Pero miento, que mil cosas

voy a decir, y turbada

la lengua sólo pronuncia

lo que oye.)

NARCISO

¡Confusión rara!

Eco...

ECO

Eco.

NARCISO

¿Qué es esto?

ECO

Esto.

NARCISO

Sí, ¿qué sientes? Habla.

ECO

Habla. (*Eco y Narciso, Obras Completas* de Calderón de la Barca, Tomo I, Aguilar, p. 1935)

En el drama de Calderón, la mudez de Eco, nada tiene que ver con la mudez del demonio, puesto que en él, Eco representa a una zagala y cumple

estrictamente con las funciones del personaje de la fábula. Por el contrario, en el auto, el eco tiene diversas connotaciones teológicas, como ya señalé. Eco no se explica sin Narciso y viceversa, igual que la redención no se explica sin la falta original provocada por el demonio. La ausencia de significado en las palabras de Eco, su sinrazón, opuesta a la armonía entre Narciso y la Naturaleza Humana cuando ven reflejadas sus respectivas imágenes sin falta, sin mancha, en las aguas cristalinas de la Fuente, es antagónica a las aguas lavadas de las culpas.

Cuando Narciso contempla la imagen de la Naturaleza Humana sobre la superficie de las aguas limpias, Eco sujeta por la envidia, carece de palabras para expresar su pensamiento: se muestra incapaz de articular un discurso. Imagen distorsionada de Narciso cuando repite sin coherencia sus últimas palabras, Eco es asimismo, equivalente a la culpa de la Naturaleza Humana, a sus oscuros borrones que impiden a Narciso ver su semejanza reflejada sobre la superficie del agua de la Fuente. Sin embargo, cabe resaltar que sólo es análoga a la culpa antes del encuentro en la Fuente, de Narciso y la Naturaleza Humana, quien se dirige hacia ella en búsqueda de su redención. La Fuente representa, así, un puerto de salvación asociado con los espacios pertenecientes a las tradiciones exegéticas de los ámbitos bíblico, patristico, teológico o emblemático, de acuerdo con Ignacio Arellano, investigador y especialista en los autos sacramentales de Calderón de la Barca.(63)

Por las razones expuestas, a mi modo de ver, sólo desde un punto de vista formal puede establecerse una semejanza entre los personajes de Eco en el drama y en el auto.

Suerte de espejo que refleja las imágenes nítidas de Narciso y de su semejanza (la Naturaleza Humana hecha a su imagen), la Fuente representa una mediadora que hace posible el encuentro entre estos dos personajes que no se ven de frente, sino a través de las aguas cristalinas de la Fuente.

3) La Fuente: el espejo en que se miran Narciso y la Naturaleza Humana

La Naturaleza llega a la Fuente con la ayuda de la Gracia y ve su imagen reflejada sobre la superficie de sus aguas. La Fuente, asociada a la pila bautismal, simboliza a la Inmaculada Concepción, según lo refieren investigadores como Alfonso Méndez Plancarte, Margo Glantz y Marie Cécile Benassy, quienes basan sus argumentos en que las aguas no son turbias, en esta ocasión, como lo eran cuando simbolizaban la falta original de la Naturaleza Humana. (64)

Cuando el agua se asocia con la Fuente, aumenta de manera simbólica, tanto la vida de Narciso como de la Naturaleza Humana. A mi juicio, es importante destacar que la muerte de Narciso cuando mira la imagen de la Naturaleza Humana reflejada en la superficie del agua en la Fuente tiene un sentido positivo: la salvación de este personaje.

Algunos críticos, entre ellos Margo Glantz y Marie Cécile Benassy coinciden en que la Fuente es una de las alegorías más acertadas en *El Divino Narciso*. (65) En mi opinión, confluyen en ella todos los personajes y símbolos del auto y la loa: el agua, Narciso, Eco y sus acompañantes, la Naturaleza Humana, la Gracia, la Gentilidad y la Sinagoga. La Fuente une a todos los personajes, pese al intento de Eco por separarlos.

Asimismo, en la Fuente convergen los relatos bíblicos sobre la Caída, la Tentación y la Redención, temas asociados con el Sacramento de la Eucaristía. En suma, la Fuente da unidad temática al auto. A los borrones oscuros, a los balbuceos de Eco, se opone la claridad de sus aguas cristalinas que hace posible la revelación de Narciso sobre su superficie. ¿No es la claridad un sinónimo de la razón, por lo demás arma de combate de la jerónima, tal como lo han manifestado los críticos en reiteradas ocasiones?

Tanto la muerte como la resurrección de Narciso se consuman en la Fuente. Si bien Narciso muere al mirar la imagen de la Naturaleza Humana reflejada en el agua, emerge de ella, resucita. En efecto, Paz explica que al conocimiento castigado de Eco, se opone el de Narciso.(66) A diferencia de las *Metamorfosis*, donde Tiresias profetiza que Narciso morirá cuando se conozca a sí mismo, en el auto de la jerónima, su conocimiento lo salva al caer enamorado de la Naturaleza Humana. No olvidemos que en idiomas como el inglés o el francés al acto de enamorarse se le designa como una caída: *to fall in love* o *tomber amoureux*. La caída de Narciso, ¿no implica después de todo, estar sujeto a la pasión?

Acerca de la caída de Narciso son diversas las opiniones expresadas por los críticos. Octavio Paz encuentra una semejanza extraordinaria entre la alegoría central de *El Divino Narciso* -el personaje de Narciso y su caída- y el *Pimandro* del *Corpus hermeticum*. Destaca que es imposible saber si la jerónima leyó este texto muy popular y comentado en su época, en la traducción de Ficino, o si se basó en alguna versión de Valeriano, Moya o el jesuita Athanasio Kircher. Paz hace un resumen del *Pimandro*, texto del que cito algunas líneas:

Nous, Padre de todos los seres, creó un Hombre semejante a sí mismo (...) Este hombre esencial, demiurgo creador, tenía plenos poderes sobre el mundo de los seres mortales y los animales sin razón. En una ocasión se inclinó a través de las esferas y mostró a la Naturaleza de abajo su bella forma de Dios. (67)

Pese a las notables semejanzas entre ambos textos, Paz encuentra una diferencia capital: el hombre esencial del *Pimandro* cae en la Naturaleza, en tanto que Cristo la redime.

Ludwig Pfandl, por su parte, señala que *El Divino Narciso* constituye una profanación y degradación de la historia sagrada cristiana, en cuanto a que el auto se presenta simbólicamente unido al mito pagano. Así expresa su inconformidad sobre la identificación de Narciso con Jesús:

La identificación de Narciso con Jesús era el más extremado límite religioso estético aceptable a que podía llegarse y Juana Inés no supo siempre detenerse en dicho límite. La muerte de Narciso, que parece ahogado, no podía de ninguna manera equipararse con la de Cristo en la cruz, so pena de tener que aceptar para él el estigma del suicidio. (68)

Alexander Parker muestra su desacuerdo con esta idea de Pfandl sobre el suicidio de Narciso. Menciona a las *Metamorfosis* de Ovidio y al *Teatro de los dioses* de la gentilidad de Baltasar de Vitoria, obras donde se especifica que Narciso muere de amor y no ahogado. (69)



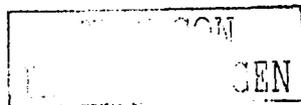
En efecto, la muerte de Narciso en el mito está relacionada con un juego de miradas: Narciso muere al ver reflejada su imagen, es decir, al conocerse a sí mismo, tal y como había profetizado el adivino Tiresias. Ya me referí anteriormente a este mito. A mi juicio, en *El Divino Narciso*, la muerte de Narciso se manifiesta de una forma metafísica, que nada tiene que ver con el suicidio. Intento explicarlo: Narciso asume la naturaleza divina de Jehová. Se ve reflejado en su imagen y semejanza, que se borra cuando ve la imagen de la Naturaleza Humana en las aguas cristalinas de la Fuente. Por lo tanto, no puede hablarse de suicidio, en tanto que Narciso no se ahoga, sino que su cuerpo, sujeto a la pasión, muere de amor por la Naturaleza Humana. No obstante, resucita: su muerte cobra sentido a partir de la resurrección. En *El Divino Narciso*, este personaje tiene una constitución humana y divina a la vez, por consiguiente, su muerte no es estrictamente humana.

Después de leer a los autores citados (Paz, Pfandl y Parker), pienso que Narciso no es una víctima sacrificial, tal como lo indica Parker; creo que tampoco se suicida, como sostiene Pfandl, y no tenemos la certeza de que la jerónima haya conocido el *Pimandro*, mencionado por Paz. Sin embargo, hay que destacar que Narciso se enamora de una Naturaleza Humana acompañada de la Gracia que le ayuda a purificarse, por consiguiente, es evidente el sentido metafísico de su muerte. Mientras que en la loa es obvio el derramamiento de sangre, en el auto resalta el aspecto simbólico del agua al que Sor Juana privilegia. No hay en el auto una crucifixión de Narciso, sino una muerte por agua, elemento purificador al que puede identificarse con la Inmaculada Concepción. (70)

La Inmaculada Concepción es así equivalente a un espejo que permite reconocer a Narciso su alteridad, sin dejar de ser él mismo. En este sentido, la mirada como anagnórisis hace posible el descubrimiento de que lo sucedido conduce a una redención. Si bien al principio del auto el agua turbia impide el conocimiento de Narciso y la Naturaleza Humana cuando se asocia con la culpa, análoga a los borrones oscuros de este personaje, en oposición, el agua cristalina de la Fuente hace posible un encuentro de miradas que, desde mi perspectiva, no hubiera ocurrido sin la participación de los personajes réprobos. En efecto, éstos provocan, en cierta forma el desplazamiento, la peregrinación de Narciso y de la Naturaleza Humana hacia la Fuente en que confluyen la Pasión, así como los Sacramentos purificadores del Bautismo y la Eucaristía. La Fuente lleva a los personajes a un conocimiento, tanto de sí mismos como del Otro, a través de la mirada.

A diferencia de las parejas antagónicas que en la loa se ven de manera frontal y no a través de un espejo, Narciso y la Naturaleza Humana ven el reflejo de sus imágenes en el agua de la Fuente. Al hacerlo, toman conciencia de su identidad y de su alteridad, a la vez. En la loa las parejas opuestas no se miran en un espejo que les permita reconocerse semejantes. Por el contrario, se saben distintos cuando ven sus cuerpos. El espejo, análogo a las aguas cristalinas de la Fuente, representa una suerte de conciencia.(71)

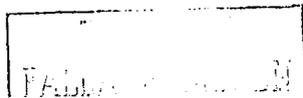
En la loa, cuando la Religión muestra a los ojos internos de la América la semejanza del simbolismo del Dios Verdadero y del Dios de las Semillas, no hace sino revelar al dios no conocido en el espejo del Dios de las Semillas: ambos dioses reconocen su semejanza en el imaginario de la América y del Occidente.



Puede decirse que, en el Auto de *El Divino Narciso*, los borrones que intenta poner Eco en el agua para que Narciso no conozca a la Naturaleza Humana, equivalen en la loa, a la ceguera metafórica de la América y el Occidente que les impide ver con los ojos internos al Dios Verdadero. En oposición, la claridad del agua que refleja sobre su superficie las imágenes de Narciso y la Naturaleza Humana en el auto, equivale a la revelación que la Religión hace del Dios Verdadero a la América y el Occidente, cuando establece la analogía entre su simbolismo y el del Dios de las Semillas. Es importante destacar que el encuentro de miradas de los personajes, tanto en la Loa como en el Auto de *El Divino Narciso*, no implica necesariamente una conquista. La mirada es sólo el medio que permite el encuentro con el Otro. La conquista tiene lugar, a mi modo de ver, cuando hay un reconocimiento de la semejanza. En la loa, éste ocurre cuando la Religión y el Celo logran mostrar a sus opositores la América y el Occidente, el parecido entre el simbolismo del Dios Verdadero y el Dios de las Semillas. En el auto, este reconocimiento de la semejanza que lleva a una conquista del Otro, sucede cuando Narciso ve en la Naturaleza Humana un reflejo de su propia imagen, sobre la superficie de las aguas cristalinas de la Fuente.

De acuerdo con las razones antes expuestas, pienso que la relación entre la loa y el auto de Sor Juana radica en la analogía de ciertos símbolos: del agua y la sangre como elementos purificadores; del dios de la América y del Occidente y el de la Religión y el Celo como dioses de semillas; del juego de miradas que se establece entre los distintos personajes.

¿Cuál de los dos dioses ofrece la mayor fineza: el de las Semillas o Narciso? Tal parece que la jerónima se inclina hacia Narciso, en tanto que no



reclama sangre para su culto, a diferencia del primero que sólo brinda sus beneficios a cambio de las víctimas sacrificiales. Sin embargo, como lo señalé en párrafos anteriores, es relevante el papel de la Fuente en lo que respecta a la mayor fineza de Narciso que en este auto consiste en el acto de dar su vida por la Naturaleza Humana. (72)

En *El Divino Narciso* no nos impresiona su muerte, nada sangrienta; por el contrario, Sor Juana transmite la idea de un Narciso quizás demasiado espiritual, que limpia los "oscuros borrones" de la Naturaleza Humana al encontrarse con ella en el agua cristalina de la Fuente, y la purifica mediante el Sacramento de la Eucaristía en que transubstancia de manera simbólica su cuerpo en pan y vino. ¿No es mayor fineza la del Dios Verdadero, que no exige la muerte de la Naturaleza Humana, sino que le aumenta la vida, que no la abandona, sino que se queda en forma de comida para que lo recuerde en el Sacramento de la Eucaristía?

¿Realmente logran convencerse la América y el Occidente de las finezas del Dios Verdadero? Quizás tras ver el auto, encuentren mayores sus beneficios que los de su propio dios. Pese a todo, Sor Juana, a su vez, no carece de fineza al exponer las prácticas rituales de los antiguos mexicanos: ¿no se propuso conquistar, seducir, mostrar, revelar a los españoles las imágenes del Otro? Esas imágenes de los "salvajes" de la "América bella y rica" -a quienes la Religión y el Cielo pretenden integrar a su discurso- creadas por la jerónima con el propósito de llevarlas al tablado de la "coronada Villa de Madrid".

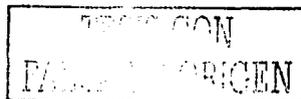
2.4. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías en *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca

2.4.1. *El Divino Orfeo* y sus fuentes

Calderón escribió dos versiones de *El Divino Orfeo*; la primera de ellas en 1634 y la segunda, en 1663; esta última, considerada por su autor como definitiva, presenta, de acuerdo con la crítica, una mayor complejidad en cuanto a sus características dramáticas; por lo tanto, será esta versión la que se analice en el presente trabajo. El escritor se basa en el mito de Orfeo para crear este auto, mismo que resumo:

Hijo del rey de Tracia, Oeagro y de la musa Calíope, Orfeo era el más grande poeta legendario de Grecia. Dotado de múltiples dones por Apolo, recibió como regalo una lira de siete cuerdas a la cual le aumentó dos más en recuerdo de las nueve musas, hermanas de su madre. Con la música que tocaba, Orfeo detenía el curso de los ríos, las rocas lo seguían, los árboles cesaban de moverse con el viento.

Asimismo, tenía la capacidad de tranquilizar a las bestias feroces y, con su voz, calmaba las aguas y vencía a la seducción de las sirenas. Viajó a Egipto, donde se inició en los misterios órficos de Eleusis. Se casó con la ninfa Eurídice, quien al huir del acoso de Aristeo y al ser mordida por una serpiente, murió de inmediato. Enloquecido por el dolor, Orfeo obtuvo el permiso de Zeus para ir a los Infiernos a buscar a Eurídice y regresarla a la Tierra, con la condición de no voltearla a ver hasta que llegara al mundo de los vivos.



Con su lira, calmó a las Furias y salvó a Eurídice de la muerte. Cuando llegó a las puertas del Infierno, se dio vuelta para ver si lo seguía Eurídice – desobedeciendo a Zeus- y, en ese momento, ésta desapareció frente a sus ojos para siempre.(1)

A pesar de que el mito de Orfeo se conoció principalmente a través de Virgilio y de Ovidio, desde el siglo I de nuestra era varios autores lo retomaron. De acuerdo con Hans Flasche, es muy probable que Calderón haya conocido el *Protréptico*, escrito por Clemente de Alejandría hacia el siglo II d. C., puesto que lo cita en la primera versión del auto (1634): (2)

(...) cuando diga

San Clemente Alejandrino,

viendo que entiendes la cifra

de la música del orbe

que eres maestro de capilla (Auto, 1634, vv. 158 – 162)

A diferencia de versiones anteriores del mito, en que Orfeo aparece como un revelador de las doctrinas judeocristianas, en el *Protréptico* se presenta como un personaje negativo que ha llevado a los hombres a la perdición:

A mí me parece que aquel tracio Orfeo, el de Tebas y el de Metimna, hombres tales que no eran hombres, se convirtieron en unos impostores que con la excusa de la música han destruido la vida; poseídos por los demonios, mediante un hábil encantamiento, llevan a la perdición; celebran como si fuesen ceremonias

religiosas, actos de orgullo, divinizan las ceremonias fúnebres y han sido los primeros en guiar a los hombres hacia los ídolos. (3)

Hacia el siglo III de nuestra era, tal y como apunta J. Enrique Duarte, Eusebio de Cesarea, igual que Clemente de Alejandría, contrasta las figuras de Orfeo y de Cristo. Según Duarte, no es sino hasta el final de la Edad Media cuando vemos un cambio importante en el mito de *Orfeo*:

A partir de este momento encontraremos dos elementos destacables. En primer lugar, Ovidio adquiere una relevancia que en los siglos anteriores no había tenido. El segundo aspecto que se debe destacar es que, sin abandonar la importancia de la música y de la voz en las dos figuras, la bajada a los infiernos tomará una importancia vital para su identificación con Jesucristo. (4)

¿Cómo llega el mito de Orfeo a la Edad Media? Duarte señala que a través de Virgilio (*Geórgicas*, libro IV) y Ovidio (*Metamorfosis*, libro X). Este último fue escrito en la primera década de nuestra era.

En el *Ovide Moralisé*, poema anónimo al que ya me referí, se intenta alegorizar con detalle las *Metamorfosis* de Ovidio; de acuerdo con Duarte, en él se identifica por primera vez a *Eurídice* con Eva por medio de la serpiente, y también a Orfeo con Cristo, por la bajada a los infiernos. (5)

Pierre Bersuire, amigo de importantes escritores del siglo XIV, entre ellos Petrarca, perteneciente a la corte papal de Avignon y París, identificó también de

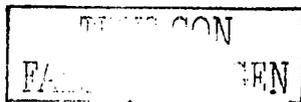
modo alegórico las figuras de Cristo y Orfeo, en el volumen titulado *Ovidius moralizatus*, perteneciente a su obra *Reductorium morale*:

...se narra que Orfeo es Cristo, el Hijo único de Dios Padre. Que desde el principio condujo a Eurídice, esto es el alma humana, por la caridad y el amor: y desde el principio por una prerrogativa especial se casó con ella. Pero el diablo, la serpiente, la quiso casada de nuevo, es decir, creada de nuevo; y mientras recogía flores, apetecía la manzana prohibida, siendo mordida por la tentación y muerta por el pecado y finalmente llevada al infierno. Y viéndolo Orfeo – Cristo personalmente quiso bajar al infierno y así recuperar a su esposa, esto es la naturaleza humana. De este modo, sacada del reino de las tinieblas, Cristo la condujo junto a sí a los reinos superiores, entonando aquel pasaje de *El cantar de los cantares*, 2, 10: Levántate, amada mía, hermosa mía ven. (6)

No cabe duda de que a partir de la Edad Media fueron múltiples las interpretaciones alegóricas de Orfeo como Cristo. Heitmann sostiene que en el siglo XVII, los jesuitas, para celebrar el centenario de la fundación de la Compañía, publicaron hacia 1640 un libro titulado: *Imago primi saeculi societatis Iesu a Provincia Flandro*; en él aparecen un Orfeo guitarrista en forma emblemática junto con un anagrama en el que CITHARA IESU se convierte en EUCHARISTÍA.(7)

Duarte no descarta la posibilidad de que Calderón –quien tan cerca estuvo de la Compañía de Jesús- se haya basado en este texto para escribir la *Loa de El Divino Orfeo* en su versión de 1663.

Cabe señalar que en ocasiones, los autores de las loas no eran los mismos que escribían sus autos correspondientes (8). En el caso específico de *El Divino*



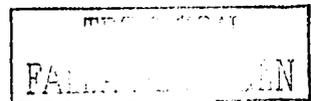
Orfeo, Duarte asegura que, tanto en la loa como en el auto, la estrecha relación que existe entre el juego de las palabras EUCHARISTÍA y CITHARA IESU, justifica la inclusión de ambas en un mismo volumen, por lo que es posible deducir que esta loa fue escrita por Calderón.(9)

No pretendo, en el presente estudio, llevar a cabo un análisis exhaustivo de las fuentes del dramaturgo. Basta con destacar que el mito de Orfeo alcanzó su máximo desarrollo alegórico y simbólico bajo la pluma de Calderón.

2.4.2. Resumen de la loa y el auto

En la loa que precede al auto, se representa una contienda entre 5 parejas de Damas y Galanes que caracterizan cada uno a una letra. Las letras "humanas y divinas", que representan el mito de Orfeo alegorizado al de Cristo, compiten para ver cuál de ellas tiene "mayor excelencia" en lo que respecta a los atributos del misterio de la Eucaristía. Uno por uno salen a escena los personajes haciendo referencia a las cualidades de sus respectivas letras que dan el triunfo a la "R". Representada por el personaje del Viejo venerable, reúne todos los atributos de las demás letras en tanto que simboliza la redención de la humanidad. Tras el triunfo de la "R", las letras representan una coreografía llena de simbolismo: conforman una fila en la que se lee la palabra EUCHARISTÍA, para después intercambiar lugares y componer otra fila en que se lee: CITHARA IESU. En ambas filas, el Placer se coloca en medio, de manera que las letras forman un ala, de acuerdo con las acotaciones.

Una vez que constituyen el anagrama, la Dama 1 manifiesta que no basta con que éste tenga ambos sentidos: el de EUCHARISTÍA y el de CITHARA IESU,



sino que se representará un auto, cuyo asunto será la alegorización del mito de Cristo al mito de Orfeo y la alegorización de éste al mito de Cristo.

En el auto, el Príncipe de las Tinieblas, personaje que simboliza al Demonio, navega sobre las aguas del Leteo, río del olvido, junto con la Envidia que representa, a la vez, una proyección del demonio y una suerte de criado. Los dos personajes, quienes se encuentran en una nave negra, escuchan a lo lejos la voz armoniosa de Orfeo que despierta a los Días y a las cosas que componen el universo. Asimismo, crea a la Naturaleza Humana superior a ellos dotándola de sentidos y alma.

Celosos de la Naturaleza Humana, la Envidia y el Príncipe de las Tinieblas pretenden destruir la armonía creada por Orfeo en el cosmos. Para lograr su objetivo piensan una estrategia: provocar la muerte de la Naturaleza Humana induciendo su desobediencia a Orfeo, quien le había prohibido comer del fruto del árbol del bien y del mal.

El Príncipe y la Envidia invocan al Leteo con el objeto de que abra sus puertas a la Naturaleza Humana, quien cae en sus aguas provocando el caos en el universo. Sin embargo, para demostrarle su amor, Orfeo la salva mediante una cítara que construye y toca mientras canta al sumergirse en las aguas del Leteo. Una vez salvada, Eurídice junto con los Días se elevan en una nave dorada, en oposición a la nave negra del Príncipe. Orfeo manifiesta su intención de quedarse en forma de Sacramento a fin de salvar a Eurídice, si vuelve a cometer alguna falta.

2.4.3. Un auto basado en un mito del oído

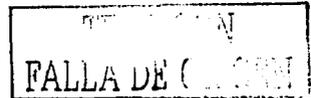
Si bien *El Divino Narciso* se basa en un mito predominantemente de miradas: el de Narciso y la ninfa Eco, y por esta razón la vista es muy importante en la construcción de la alegoría del auto, en *El Divino Orfeo*, el oído es el sentido que más destaca, ya que así lo exige el mito en que se basa: el de Orfeo y Eurídice. Alice M. Pollin señala que esta preferencia del gran dramaturgo por el sentido del oído puede notarse principalmente en autos como *El pastor Fido*, *Los alimentos del hombre* y *El jardín de Falerina* (10). En *El Divino Orfeo*, pese a no haber ningún personaje que caracterice al oído, la presencia de este sentido es evidente en personajes como los Músicos, el Placer y por supuesto, en Orfeo.

2.4.4. La loa y la contienda de las letras humanas y divinas

2.4.4.1. Los Músicos y el Placer

Al principio de la loa encontramos la primera referencia al oído. Son los Músicos quienes aluden al ambiente festivo que prevalece en la contienda de las letras celebrada el día de *Corpus Christi*, en que, de acuerdo con la tradición católica, se conmemora la institución que del Sacramento de la Eucaristía hizo Cristo. Así se refieren los Músicos a la razón de la contienda:

*Ya que el Día del Señor
aplauden hoy y celebran
con fiestas y regocijos
divinas y humanas letras,
sepamos cuál de ellas
incluye feliz su mayor excelencia.* (Loa, vv. 1-6)



Es evidente, en los versos citados, que mediante la contienda se pretende determinar quiénes serán las vencedoras: ¿las letras humanas o las divinas? La presencia de los Músicos desde el principio del auto simboliza, a mi juicio, la armonía de la contienda, que en el escenario se manifiesta a través del canto de los Músicos que se escucha por medio del oído corporal. Respecto a la presencia clave de la música en los autos de Calderón, Ángeles Cardona, en su ensayo titulado "Iniciación al estudio del Jardín de Falerina", manifiesta que puede establecerse una analogía entre ésta y el coro de la tragedia griega:

...porque la música es como la voz del coro de la tragedia griega, sin el cual es imposible penetrar en el argumento e incluso conocer a los personajes.(11)

En efecto, en este auto, se confirma lo expresado por Ángeles Cardona: desde mi perspectiva, la música como metáfora de la armonía cósmica no solo representa el lazo de unión entre la Loa y el Auto Sacramental de *El Divino Orfeo*, sino que se asocia con los personajes; en la loa con los Músicos, y en el auto, principalmente con Orfeo.

Asimismo, tanto en la loa como en el auto, la música se relaciona con el personaje del Placer: ambos personajes aparecen en escena al principio del auto. Es significativo que el Placer se refiera a los Músicos como "coro de la fe", definición que denota una clara alusión al oído. No es casual que sea mediante este sentido como las Damas y los Galanes conozcan los atributos de la letra vencedora: la "R", que en la loa simboliza la redención, misterio asociado con la fe

que representa una de las tres virtudes teologales, según la tradición cristiana.

(12)

A pesar de que el Placer sale a escena junto con los Músicos, se muestra sorprendido de que éstos no lo inviten a participar en la contienda de las letras.

Así lo expresa:

¡Oh tú, coro de la fe,
que la católica iglesia
hoy no sin piedad anima,
hoy no sin misterio alienta,
¿cómo, siendo yo el Placer,
que en regocijos y fiestas
debiera tener más parte
como primer móvil de ellas,
sin mi himnos entonas, ritmos
compones y en blandas muestras
de placer sin el Placer
dices, desafiando letras... (Loa, vv. 7 - 18)

La Dama 1 que caracteriza a la E, le responde que no ha sido invitado, puesto que en esta ocasión es el "divino placer / quien mueve la competencia". Por consiguiente, el Placer humano, relacionado con los sentidos corporales, desaparece de escena durante la contienda de las letras y no reaparece sino hasta el triunfo de la letra "R".

El orden armónico de la contienda se encuentra simbolizado no sólo a través de la música, sino también mediante el orden en que aparecen las parejas de Damas y Galanes en el escenario. A la Dama 1 y a su respectivo Galán les siguen las demás parejas que, de acuerdo con un orden numérico del 1 al 5, refieren el simbolismo de las letras que cada uno de ellos representa, como puede notarse en el siguiente cuadro:

| NÚMERO DE PERSONAJE | LETRA QUE REPRESENTA | ATRIBUTO |
|------------------------|-------------------------|-------------------|
| Dama 1 | E | Eminencia |
| Galán1 | A | Amor |
| Galán2 | V | Vida |
| Dama 2 | I | Juicio de Dios |
| Dama 3 | C | Caridad |
| Galán 3 | T | Temor |
| Galán 4 | H | Honra |
| Dama 4 | S | Sabiduría |
| Dama5 | A | Aumento de gracia |
| Galán 5 | I | Inefable |
| Viejo venerable | R | Redención |

En este cuadro, se observa que cada una de las letras simboliza un concepto relacionado con el Sacramento de la Eucaristía que conmemora la

muerte y la resurrección de Cristo para salvar a la humanidad de la falta original. A mi juicio, son cinco las parejas de Damas y Galanes debido a que el número 5 se encuentra asociado con el quinto día de la semana, el jueves, día en que Cristo instituyó el Sacramento de la Eucaristía.

El máximo atributo, de acuerdo con las letras, es el de la "R" que en esta loa simboliza la redención, y por consiguiente, incluye los atributos de las demás letras. El Viejo venerable es quien la representa.

2.4.4.2. El triunfo de la "R"

1) El Viejo venerable, alegoría del Entendimiento

Lo primero que llama la atención es que el Viejo venerable, quien lleva representada en su escudo la letra vencedora, sea un personaje antagónico al Placer humano. Es evidente que el Viejo venerable supera en conocimientos al Placer, personaje que se caracteriza por su juventud al igual que las Damas y los Galanes. Por esta razón, responde a las dudas de los personajes mencionados, ante todo, a las del Placer, cuyo rasgo principal es el escepticismo.

En la Loa de *El Divino Orfeo*, la Dama 5 y su Galán, que representan el quinto día de la semana, son quienes preguntan al Viejo venerable acerca del significado del simbolismo de la letra "R". Éste da una respuesta a su duda:

La redención, en quien cifra
Dios todas las dichas vuestras,
pues ella es obra inefable
en quien la Gracia se aumenta. (Loa, vv. 217 – 220)

La redención de la humanidad se conmemora mediante el Sacramento de la Eucaristía que representa la celebración incruenta del sacrificio de Cristo, cuyo cuerpo y sangre, transformados de manera simbólica en pan y en vino, come el creyente durante la celebración de la misa. Este Sacramento es considerado el más preeminente dentro de la tradición católica: por esta razón, la redención, que en la loa representa el máximo atributo de la Eucaristía, reúne las cualidades de las demás letras.

¿Por qué representa el Viejo venerable a la "R"? Para intentar responder a esta pregunta, recurro a Juan M. Corominas quien afirma que en los autos de Calderón, el Entendimiento ubicado en la cabeza, de acuerdo con la filosofía escolástica, desempeña varios papeles en los que se descubre una raíz familiar: gobernador, juez, piloto, padrino y anciano venerable. (13) Por lo tanto, siguiendo a Corominas, pienso que el Viejo venerable es en esta loa una alegoría del Entendimiento que constituye una de las tres potencias del alma, según la filosofía escolástica. (14)

El Entendimiento del Viejo venerable reúne todos los atributos de las letras caracterizadas por las parejas de Damas y Galanes más jóvenes que él. Como si fuera un maestro, señala a cada uno de los personajes mientras les explica la razón por la cual las cualidades de las letras que representan se cifran en la "R". Así lo expresa:

La honra de Dios se engrandece,
la sabiduría se ostenta,
la caridad se ejercita,

el temor de Dios se esfuerza,
el juicio suyo se aplaca,
la vida se goza eterna,
y finalmente el amor
logra su mayor fineza,
pues la redención de un alma
que a Dios sangre y vida cuesta,
¿qué fe no publica?,
¿qué fe no confiesa...? (Loa, vv. 221 – 232)

Con el objeto de celebrar el triunfo de la "R", las letras bailan y conforman un renglón en que se lee la palabra EUCHARISTIA, que alude al mito de Cristo. En este momento vemos aparecer por segunda vez al Placer, quien refiere en los siguientes versos su curiosidad acerca del misterio que celebran las letras:

Atento a las glorias vuestras,
callé hasta aquí; pero ya
volver a mi duda es fuerza.
que celebráis un misterio
sé de vuestra competencia
y aunque todos de él habláis,
ninguno ha dicho cuál sea
tan claramente que le haya
conocido mi rudeza.
¿Qué misterio es éste? (Loa, vv. 247 – 256)

Las dudas que se plantea el Placer en relación con el misterio de la Eucaristía y la forma de celebrarlo, podrían ser análogas a las de los creyentes. El Viejo venerable le dice que las letras responderán a su pregunta si lee en voz alta el renglón que componen. Así lo hace el Placer, quien lee: EUCHARISTÍA.

Casi de inmediato, vuelve a preguntar:

¿Cómo siendo
el Misterio que celebra
vuestra fe la Eucaristía,
fiel representación tierna
de muerte y pasión de Cristo,
es con músicas y fiestas?
¿No es este aquel Sacramento
que ayer veneró la Iglesia
con disciplinas, ayunos,
lágrimas y penitencias? (Loa, vv. 279 – 287)

Una vez más, el Viejo venerable le responde que las letras aclararán sus dudas; el Placer lee: CITHARA IESU, palabra que remite al mito de Orfeo, de modo que las letras componen ante los ojos del Placer el anagrama en que se cifran el mito griego y el cristiano. A mi modo de ver, el Viejo venerable, como alegoría del Entendimiento, revela al Placer la prefiguración que del Sacramento de la Eucaristía hace el mito de Orfeo. En otras palabras, el Viejo venerable no

hace sino indicar al Placer que encuentre bajo las letras humanas el espíritu del mito cristiano. El Placer comienza a sujetarse a las órdenes del Entendimiento.

2) El Placer sujeto al Entendimiento

En esta loa el Placer es un personaje rústico, cuyo traje de villano lo hace parecido a los villanos de las comedias que se caracterizan por su falta de conocimientos. Al Placer se le puede identificar con el Ingenio, al que Corominas siguiendo la filosofía escolástica, define como "una de las personificaciones más comunes de los actos del Entendimiento" que en los autos de Calderón "hace el papel de escéptico". (15)

De acuerdo con esta definición, me atrevo a señalar que en la Loa de *El Divino Orfeo* el Ingenio se disfraza de Placer, puesto que no cesa de hacerse preguntas a las que responde el Viejo venerable. El Placer representa así una suerte de obstáculo que este personaje, como personificación del Entendimiento, debe vencer a fin de revelar el significado alegórico del anagrama que conforman las letras: EUCHARISTÍA y CITHARA IESU.

Siendo Placer humano y no divino, se pregunta si tendrá un papel en el Auto de *El Divino Orfeo*; expresa su curiosidad por saber si la celebración de la Eucaristía, en la representación de esta obra, iniciará mediante el "antiguo tema / del silencio y del perdón". La Dama 1 le responde en los siguientes términos:

Mejor es que en lugar de esta antigua
necia costumbre
la música y festín vuelva. (Loa, vv. 339 – 341)

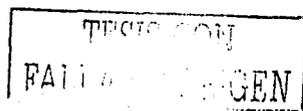
Dos conceptos se oponen en los versos citados: la fiesta y el silencio. No hay que olvidar que los reformadores protestantes se manifestaban en contra de la celebración fastuosa y festiva de los rituales del *Corpus Christi*. Por el contrario, como ya señalé, los reformadores católicos, entre los que se encontraban los jesuitas, se pronunciaron a favor de una difusión popular del Sacramento de la Eucaristía y para ello se valieron de la música y del teatro.

Marcel Bataillon alude al teólogo Martín de Azpilcueta, amigo de la Compañía de Jesús, como uno de los principales artesanos de la reforma católica que se mostraban a favor del canto en los oficios o las procesiones de *Corpus Christi*, en oposición a los luteranos a quienes se refiere en su *Comento*:

alguna ocasión tuvieron los luteranos de quitar la procesión del día del Corpus ...
Los quales empero no tuvieron causa para la quitar bastante. Porque bien se pueden quitar estos abusos, quedando el buen uso. (16)

En concordancia con la Reforma católica, Calderón reserva al Placer un papel en el Auto Sacramental de *El Divino Orfeo*. Sin embargo, el equilibrio entre la fiesta y el rigor en la observancia del culto al que se refiere Azpilcueta, requiere de un Placer sujeto al Entendimiento. Dicho de otro modo, si el Placer desea participar en el auto, debe sujetarse a las órdenes del Entendimiento representado por el Viejo venerable.

Contraparte del Placer, el Viejo venerable representa, en mi opinión, una suerte de sabio, de *Logos*, un demiurgo instaurador de un orden entre las "divinas

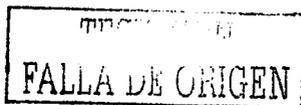


y humanas letras" a las que da un significado que se manifiesta en los dos renglones mencionados: EUCHARISTÍA y CITHARA IESU.

EUCHARISTÍA: evocación de lo divino, del ritual mediante el cual se conmemora la muerte y la resurrección de Cristo que redimió a la humanidad de la falta original. CITHARA IESU: alusión a lo terreno, a la cítara de Orfeo como metáfora de la cruz de Cristo, evocación del placer humano equivalente a las "humanas letras".

Estos dos renglones que conforman las letras, ¿no exaltan la humanidad y la divinidad de Cristo? Cifrados en las palabras EUCHARISTÍA y CITHARA IESU, los mitos de Cristo y de Orfeo se funden en el asunto del auto. Así lo manifiesta la Dama 4 hacia el final de la loa:

y así el asunto del auto
hallado en humanas letras
es la Fábula de Orpheo,
alegorizado a esta
universal redención,
atento a la consecuencia
de que en ella su papel
también la cítara tenga,
pues cítara de Jesús
es la Cruz. (Loa, vv. 312 – 321)



El Ingenio caracterizado por el Placer, y el Entendimiento por el Viejo venerable, son los directores de escena de una coreografía que interpretan en la Loa de *El Divino Orfeo* las cinco parejas de Damas y Galanes. Basada en la tradición pitagórica, esta coreografía tiene un trasfondo moral, como intentaré mostrar.

2.4.4.3. Una coreografía pitagórica

1) La Eucaristía: símbolo de la unidad

Siguiendo a Pitágoras, Platón escribió el *Timeo*, donde aborda el tema de la armonía entre el micro y el macrocosmos basada en el valor simbólico de los números. (17) La tradición pitagórica llegó al siglo XVI a través del movimiento del neoplatonismo y tuvo una gran influencia en los escritores del siglo XVII: Calderón no fue la excepción. A mi parecer, la coreografía de las letras en *El Divino Orfeo* tiene un significado moral que puede comprenderse a la luz del *Timeo* de Platón. Intentaré explicarlo.

En el *Timeo*, el demiurgo construye el mundo en armonía entre su parte sensible y su alma, mediante una suerte de cuerda a la que divide en tres partes, que a su vez divide en números nones y pares. Para los pitagóricos, la unidad es perfecta, puesto que contiene a los números nones y a los pares a la vez. Así lo expresa Aristóteles, citado por Cornford:

El uno consiste en ambos tipos de números (ya que es par e impar a la vez), y el número procede del uno, y los números son el cielo entero. (18)

En *El Divino Orfeo*, cada pareja de Damas y Galanes se distinguen por un número del 1 al 5, es decir, números pares e impares. A la vez, caracterizan distintas letras que contienden, como vimos en el apartado anterior: cada número corresponde a una letra. Una vez alineadas, todas juntas forman un renglón que, de acuerdo con las acotaciones, queda de la siguiente manera a la que llamaré Orden A:

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| E | A | U | I | C | T | H | S | A | I | R |

Orden A

Al dar las letras el triunfo a la "R" cambian de orden. Impedidas por el Placer, según lo indican las acotaciones, forman un ala que puede representarse de la siguiente manera:

| | | | | | |
|----|---|---|---|---|----|
| 1 | 3 | 5 | 7 | 9 | 11 |
| E | U | C | H | A | R |
| 10 | 8 | 6 | 4 | 2 | |
| I | S | T | I | A | |

Orden B

Me parece significativo que la palabra EUCHARISTÍA, conformada por las letras en su coreografía, incluya los números tanto pares como nones. ¿No es esta palabra, representada así, símbolo de la unidad? Quizás pueda establecerse

una relación entre la unidad a la que se refiere Platón en el *Timeo*, que incluye los números pares y nones, y la unidad expresada a través de la palabra EUCHARISTÍA en la Loa de *El Divino Orfeo*. Además, resulta evidente que la coreografía muestra una figura semejante al triángulo. Al respecto, Alice M. Pollin señala:

desde aquí, sólo faltan unos pasos para formar el símbolo por antonomasia y signo sacramental: CITHARA IESU. (19)

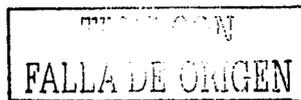
2) Las letras mudan de lugar: la Eucaristía, reflejo de la cítara

Las letras cambian de orden una vez más para conformar un anagrama con las letras de la palabra EUCHARISTÍA: CITHARA IESU, es decir, cítara de Jesús. La cítara remite al instrumento de Orfeo que, tanto en la loa como en el auto, constituye una metáfora de la Cruz de Jesús, símbolo de la redención de la humanidad. De acuerdo con las acotaciones, las letras crean la palabra CITHARA IESU mediante una coreografía que muestra una figura triangular, a la que podría compararse con una pirámide de forma cúbica, la cual, de acuerdo con los pitagóricos, contenía el alma del mundo, integrada por diez cuartetos de elementos llamados *tetrakys*. En su libro *On the Tetrakys and the Decad*, Theon, citado por Cornford, enumera así las diez *tetrakys*: (20)

Números: 1, 2, 3, 4

Magnitudes: punto, línea, superficie (ej. Triángulo), sólido (ej. Pirámide)

Cuerpos simples: fuego, aire, agua, tierra



Figuras de cuerpos simples: pirámide, octaedro, icosaedro, cubo

Cosas vivientes: semilla, crecimiento a lo largo, a lo ancho, mediante la respiración

Sociedades: hombre, pueblo, ciudad, nación

Facultades: razón, conocimiento, opinión, sensación

Partes de la criatura viviente: cuerpo y las tres partes del alma

Estaciones del año: primavera, verano, otoño, invierno

Estados: infancia, juventud, madurez, vejez

Como puede notarse, la década de *tetrakys* incluye tanto a los seres visibles como a los invisibles, a lo material y lo inmaterial del universo. ¿No evocan estos elementos a la creación del universo del relato bíblico? Por lo demás, me parece importante destacar que, de acuerdo con el *Sefer Yesirah*, libro cabalístico que tuvo una gran divulgación durante la Edad Media, la realidad corresponde a los tres niveles del cosmos: el mundo, el tiempo y el cuerpo humano, tal y como afirma Gershom Scholem en su libro *Los orígenes de la Kabbalah*. (21) A mi juicio, el número tres remite a la forma triangular de la pirámide pitagórica que contiene las *tetrakys*. Asimismo, de acuerdo con Scholem, el *Sefer Yesirah* alude a la creación del cosmos mediante las 22 consonantes y las 231 puertas que representan la combinación de las letras en grupos de dos. (22)

Tanto en la Loa, como en el Auto de *El Divino Orfeo*, los números tienen una gran relevancia en la elaboración de la alegoría. En efecto hay, en la interpretación coreográfica de las letras, resonancias cabalísticas que remiten al valor simbólico de las letras y de los números en lo que atañe a la creación del universo, que desde una perspectiva pitagórica se refleja en el triángulo que

forman las letras mediante la coreografía que interpretan. Esta figura incluye, como ya señalé, tanto la parte sensible como intelectual del universo asociadas, desde mi perspectiva, con el personaje del Placer, equivalente a lo corporal, y con el Viejo venerable, relacionado con el Entendimiento.

Juntas, las letras interpretan una coreografía en que lo sensible y lo intelectual forman una unidad, es decir, las figuras que dibujan con el cuerpo sobre el escenario poseen un significado alegórico. En efecto, en el siglo XVII, las artes, y no era una excepción la danza, tenían un trasfondo moral. Cabe mencionar el escrito de Juan Esquivel Navarro, titulado *Discursos sobre el arte del danzado* (1642), citado por Alice M. Pollin. En él, su autor describe la danza como "una imitación de la numerosa armonía que las esferas celestes, Luceros y Estrellas fijas y errantes, traen en concertado movimiento entre sí". (23)

Estas palabras de Esquivel siguen una tradición neoplatónica que consideraba a la creación artística una imagen del Creador. A mi modo de ver, en *El Divino Orfeo* las letras "paganas" y las divinas en consonancia revelan en la loa la verdad oculta tras los velos del signo, el espíritu encarnado en el Verbo. En efecto, cuando las letras cambian su orden, de EUCHARISTÍA en CITHARA IESU, éstas muestran la alegoría del auto sacramental: la armonía entre los seres del universo y su demiurgo, orquestada por la voz de Orfeo – Cristo, voz que representa una metáfora del Entendimiento.

2.4.5. El Auto de *El Divino Orfeo*: letras y números en consonancia

2.4.5.1 La métrica armonía de la creación

1) La voz de Orfeo, orquestadora del orden universal

La oscuridad como recurso escénico del caos prevalece en la primera escena del auto en que se representa el desorden del universo antes de la Creación, siguiendo el relato bíblico del Génesis. A mi parecer, la ausencia de luz en el escenario tiene su equivalente sonoro en la música del clarín asociado con la imagen del Príncipe que representa al demonio, y de la Envidia, una suerte de criado en que se desdobra el Príncipe.

La primera referencia que tenemos de la música, y por lo tanto del oído, la encontramos en las acotaciones que indican lo siguiente: "suena un clarín en el carro primero, que será una nave negra, y negras sus flámulas, banderolas y jarcias y gallardetes..." Puede notarse que la música del clarín se relaciona con el caos en que se encuentra ese "informe globo" donde "nada anima, nada vive ni alienta", de acuerdo con la Envidia.

El negro, color de la nave, simboliza las tinieblas, lo oscuro, las ondas negras del Leteo, río sobre el que navegan el Príncipe y su acompañante sin saber hacia dónde se dirigen, en medio de la oscuridad que les impide ver. (24). Dice el Príncipe:

Hermosa Envidia mía,
ya que el día vagamos sin el día
y que hasta agora todo es noche oscura,
vestido del color de mi ventura,

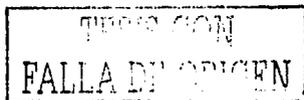
al sacro solio mira,
pues siempre perspicaz tu vista aspira
a lo más alto, a ver si descubrimos
señas del rumbo que a buscar venimos. (Auto, vv. 51 – 58)

Según los versos citados, es evidente que la vista de la Envidia es metafórica: representa la perspicacia propia del demonio. El Príncipe le pide a su acompañante que vea hacia arriba, más allá de la oscuridad. De acuerdo con las palabras del Príncipe, la luz equivale a lo alto, donde pretenden encontrar la claridad que les permitirá descubrir su rumbo. En oposición, podemos decir que la oscuridad es análoga a lo bajo, al caos, a la región informe en que navegan él y su acompañante.

Sin embargo, no es a través de la vista como la Envidia descubre el rumbo buscado, sino mediante el sentido del oído.

En efecto, de pronto, en medio de las tinieblas, la Envidia refiere al Príncipe que escucha una voz cuyas características, según lo manifiesta el Príncipe, son la armonía y el poder, cualidades que contrastan con el sonido del lúgubre clarín que escuchan al principio del auto. Así se refiere el Príncipe al carácter sobrenatural de la voz:

Para nuestro oído
no hay distancia que impida su sonido,
y voz que ahora dulcemente grave
quiera unir lo imperioso y lo sùave,



no dudo que voz sea
que atraiga a sí cuanto atraer desea
y más si atiendo en la sabiduría
que debajo de métrica armonía
todo ha de estar constando en cierto modo
de número, medida y regla todo,
tanto que disonara
si faltara una sílaba o sobrara. (Auto, vv. 64 – 74)

En los versos mencionados, puede notarse que el Príncipe alude al sentido del oído de una manera metafórica cuando afirma que la distancia no es un impedimento para escuchar la voz, a la que asocia con cuatro sustantivos, relevantes en el desarrollo de la alegoría en el auto: sabiduría, armonía, número y sílaba. Estos conceptos remiten al orden de los elementos que componen el universo, según la teoría pitagórica a la que me refiero en el análisis de la Loa de *El Divino Orfeo*. La voz de Orfeo, concertadora de la armonía universal, según lo manifiesta el Príncipe en los versos citados, es análoga al Entendimiento del Viejo venerable que en la loa dirige la coreografía de las letras.

Asimismo, la voz que atrae "cuanto atraer desea" ¿no evoca la primera frase del Evangelio de San Juan: "En el principio era el Verbo...", que alude al poder creador de la palabra de Dios, según el *Génesis*?, ¿no equivale esta palabra al *Logos* ordenador del cosmos? (25) El Verbo al que se refiere San Juan armoniza el universo sumergido en el caos sobre el que navegan el Príncipe y la

Envidia. A la nada, a este universo que de acuerdo con el *Génesis* bíblico se encontraba envuelto en las tinieblas, se refiere Orfeo en los siguientes versos:

¡Ah de ese informe embríón!

¡Ah de esa masa confusa

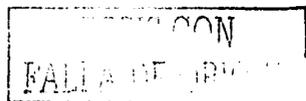
a quien llamará el poeta

caos y nada la escritural (Auto, vv. 78 – 80)

Sobre la "masa confusa" del universo -equivalente a la página en blanco- Orfeo escribirá una coreografía de letras que darán un significado al cosmos en el cual instaurará la armonía por medio de su voz; metáfora del *Logos*, la voz de Orfeo tiene, a mi juicio, una función moral en el auto y también estética. A ello se refiere Alice M. Pollin, quien establece una analogía entre la música y la armonía del cosmos basada en la teoría pitagórica:

... Cualquier seguidor agustiniano de Pitágoras, sabía que en la música abstracta de los números se encontraban aquellas proporciones que daban forma al universo, que determinaban la condición humana del hombre, a la vez que daban origen a sus creaciones intelectuales. (26)

De acuerdo con esta definición, puede decirse que, tanto en la loa como en el auto, es evidente el simbolismo de la música abstracta de los números, música cuya armonía es orquestada por un *Logos*. En la loa el Viejo venerable ordena a las letras en los renglones –EUCARISTIA y CITHARA IESU- para que juntas tengan un significado; en el auto Orfeo, de manera análoga al Viejo venerable, da



un orden numérico al tiempo cuando lo divide en 7 días, siguiendo el relato bíblico de la creación; cada número posee un significado simbólico que le confiere la voz de Orfeo.

En concordancia con el Génesis bíblico, Orfeo despierta a cada uno de los Días, los cuales al escuchar su voz, se preguntan sorprendidos:

¿Quién será quien nos busca? (Auto, v. 95)

Orfeo les responde cantando:

Quien de la nada hacer el todo gusta.
Hágase la luz hermosa,
y en esa trabada lucha
dividida de las sombras
ella arda y todo luzga. (Auto, vv. 96 – 100)

Mientras da un nombre a las cosas del universo, Orfeo, siempre cantando según las acotaciones, separa a la luz de la oscuridad: nombrar equivale así a crear, mediante la palabra y la música, a dar a luz a las cosas del universo a través del Verbo. El canto de Orfeo ¿no remite a la música callada de las esferas del universo que emana de la consonancia de los números que corresponden a los 7 planetas?

En su comentario al *Timeo* de Platón, que trata acerca de la creación del universo, Cornford se refiere a esta música silenciosa, metáfora de la armonía cósmica. El filósofo afirma que la armonía universal se rige por patrones de la

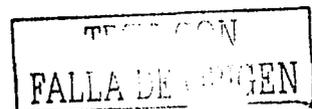
aritmética y la física, por lo que no debe relacionársele con la música que se escucha mediante el oído corporal, sino con la teoría sobre la naturaleza de los números. Esta teoría supone la existencia de un vínculo entre los números y las funciones del alma, el cual mantiene unido al "cuerpo del mundo". (27)

La explicación que da Cornford de la armonía permite ayudar a comprender el significado simbólico del Día 6 en *El Divino Orfeo*. Es en este Día, cuyo número corresponde al viernes, cuando Orfeo crea a los animales y a la Naturaleza Humana a la cual da libre albedrío para que gobierne sobre todas las cosas creadas. Asimismo, aunque en el auto no es explícito, el Día 6 remite a la pasión y muerte de Jesucristo, que, de acuerdo con el *Tesoro de la Lengua Castellana y Española* de Cobarruvias, se conmemora el sexto día de la semana: el viernes. (28)

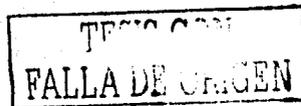
Del párrafo anterior, se deduce que en el Día 6 convergen los dos extremos que constituyen la base del Sacramento de la Eucaristía: la creación de la Naturaleza Humana y el sacrificio de Cristo que de manera simbólica la redime de la falta; en el Día 6 se establece así una unidad entre la Naturaleza Humana y la divinidad.

2) El Día 6, metáfora del despertar de la Naturaleza Humana

Orfeo crea a la Naturaleza Humana de materia y alma. El cuerpo, sujeto a las leyes del tiempo, se asocia con lo terreno, mientras que el alma representa lo inmaterial, relacionado con el Entendimiento ubicado en la cabeza, la parte más alta del cuerpo, equivalente a lo divino. (29) Así se refiere la Naturaleza Humana a sus propias características:



¿Qué soberano poder
del no ser al ser me muda
con vida para que anime
y alma para que discurra?
¿Qué soberano poder,
digo otra vez y otras muchas,
de potencias me ilumina
y de sentidos me ilustra?
Y esto el mismo día que llama
a los brutos, porque arguya
cuánto a su ser diferencia
mi ser, pues a vista suya
con perfección más suma
en mi el Día Sexto coronar procura. (Auto, vv. 191 – 204)



En los versos citados, puede notarse que es a través del oído como la Naturaleza Humana se vuelve consciente: despierta, abre los ojos internos tras escuchar la voz de Orfeo. Su estado de conciencia le permite reconocerse distinta de los animales a los que Orfeo creó. De la misma manera la Naturaleza Humana se hace en el Día 6.

En oposición a la oscuridad en que se encuentran el Príncipe y la Envidia, la Naturaleza Humana es iluminada por un "soberano poder", según sus propias palabras. A pesar de que las acotaciones no lo indican, el contraste entre la luz y la sombra pudiera quizás funcionar como un recurso dramático que expresara el paso de la no conciencia a la conciencia de este personaje. El contraste en la

iluminación reflejaría, de este modo, la transformación del caos primigenio al orden cósmico establecido por la voz de Orfeo.

Una iluminación brillante en escena es, a mi juicio, análoga a la revelación de Orfeo a la Naturaleza Humana. Siguiendo el relato bíblico del *Génesis* en que Dios se da a conocer a través de su voz, es asimismo a través de la palabra, como Orfeo, en el auto, se revela a la Naturaleza Humana. En los siguientes versos le explica cuál es el "soberano poder" que la muda al ser:

El que quiere que poseas
todo el universo, a cuya
causa en la porción del alma
te hace a semejanza suya.
Vive, pues, vive y anima,
ya que para que nos una
un lazo de amor y sea
süave nuestra coyunda,
mi voz te inspira, si ya
tú no haces en la caduca
terrestre porción del cuerpo
del que es tu oriente, tu tumba. (Auto, vv. 205 – 216)

¿En qué sentido es la Naturaleza Humana semejante a su creador? En "la porción del alma" que interactúa con los sentidos corporales, según lo manifiesta este personaje en los versos citados que, a mi parecer, tienen un eco en el *Timeo*

de Platón, donde se destaca el papel del oído y de la vista, puesto que permiten la percepción de la armonía del universo:

Lo que nosotros diremos es que Dios, al crear la vista y dámosla, no ha tenido más objeto que ponernos en condiciones, después de que hayamos contemplado en el cielo las revoluciones de la inteligencia, de sacar partido de ellas para las revoluciones de nuestro propio pensamiento (...) La misma observación referente a la voz y al oído y por las mismas razones nos los donaron los dioses. (30)

Siguiendo el *Timeo*, la Naturaleza Humana "saca partido para las revoluciones de su propio pensamiento" mediante los sentidos corporales: primero ve y escucha para después establecer conjeturas que la llevan a ejercer su libre albedrío. ¿Cómo opera el alma de la Naturaleza Humana? En concordancia con la filosofía escolástica, Juan M. Corominas afirma que el alma tiene tres potencias: Memoria, Voluntad y Entendimiento en este orden de generación; según el investigador, la Memoria se encuentra más vinculada a los sentidos, sigue la Voluntad y finalmente el Entendimiento como más elevado. (31)

Estas tres potencias del alma juegan, desde mi perspectiva, un papel relevante en el auto en la alegorización de la armonía entre la Naturaleza Humana y el universo. En este auto es evidente que Calderón funde las ideas de la tradición pitagórica con las de la filosofía escolástica sobre el entramado de los pasajes bíblicos de la Caída, la Tentación y la Redención. Juntas, las letras humanas y las divinas dan un significado al Auto de *El Divino Orfeo*.

2.4.5.2. Borrar la “hermosa hechura”: la armonía distorsionada

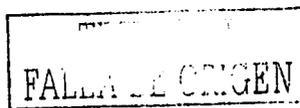
1) El Placer desaparece de la escena

En concordancia con el *Génesis*, el Príncipe –quien caracteriza al demonio– explica a su acompañante el motivo de su envidia a la Naturaleza Humana: la preferencia de Dios por ella, pese a ser una criatura inferior. Por esta razón, pretende darle muerte. Así lo manifiesta a la Envidia:

Ya es tiempo de que borremos
a Dios esta hermosa hechura
haciéndola mía, si tú,
Envidia, mi intento ayudas.
Veamos si es muerta en culpa,
que la Naturaleza de todo triunfa. (Auto, vv. 265 – 270)

Borrar la “hermosa hechura”, ¿no equivale a destruir el orden cósmico instaurado por Orfeo? Me parece significativo que, cuando salen a escena la Envidia y el Príncipe, se distingue la música tan sólo a lo lejos, según las acotaciones, como si fuera un eco análogo a la distorsión de la armonía. La voz del Príncipe, que imaginamos grave, lúgubre cuando invoca al Leteo, río del olvido, con el objeto de manifestarle su propósito de hacer caer en sus aguas a la Naturaleza Humana, contrasta con la voz métrica y melodiosa de Orfeo durante la creación del universo.

En la escena posterior a la invocación del Leteo por el Príncipe, se representa el pasaje bíblico del Paraíso. En este momento, el Placer reaparece



junto con los Días cantando y bailando para celebrar el triunfo de la Naturaleza Humana. Así se explica mediante los siguientes versos su presencia en la fiesta:

y así, pues todos tenéis
hoy el placer de que cumpla
el cielo las perfecciones
del ser que no fuera nunca,
si él no quisiera que fuera,
usando de la dulzura
de su voz no viene mal
que con todas me introduzca (Auto, vv. 369 – 376)

Es de notarse que el Placer aparece precisamente cuando la Naturaleza Humana manifiesta a los Días su deseo de seguir buscando a la voz. Para tal efecto, invoca a Orfeo junto con el Placer, los Músicos y los Días a través de una serie de cantos que remiten a los salmos bíblicos. Tras escucharlos, Orfeo muestra su cuerpo por primera vez; en otras palabras: el oído, mediante el cual Orfeo escucha la invocación, es el sentido que permite su revelación a la vista de los personajes.

El pasajé de la invocación a Orfeo equivale, a mi juicio, a la relevancia de la Voluntad –una de las tres potencias del alma- del hombre para obtener la gracia de Dios, según la filosofía escolástica. (32) Así lo refiere Orfeo:

Y para que vean los Días
que alimentaron las horas,
que quien me busque me halle,
que a quien me halle responda
y a quien me pida conceda,
al paso os salgo, de forma
que agradecida mi fee
a esas ansias amorosas
quiero que se conozca
cuánto es en eterno mi misericordia. (Auto, vv. 460 – 469)

Siguiendo el pasaje bíblico del Paraíso, Orfeo advierte a la Naturaleza Humana que debe estar atenta al "áspid que intente / verter la amarga ponzoña / de sus iras" en uno de los frutos. Contentos, los personajes, con excepción del Placer, interpretan una coreografía parecida a la de la loa: conforman una figura triangular que evoca a la pirámide pitagórica. Me parece significativo que el Placer permanezca ajeno a la fiesta de los demás personajes que, según las acotaciones dejan la escena uno tras otro, mientras siguen con humildad a Orfeo y a la Naturaleza Humana.

Solo, el Placer, se vuelve presa fácil del Príncipe y de la Envidia. En una clara alusión al pasaje bíblico de la tentación, se pregunta:

¿No es bueno que ya de miedo
no puedo entrar en la trova

al oír que entre las flores
hay áspides que se escondan? (Auto, vv. 548 – 551)

Tras pronunciar estos versos, el Príncipe y la Envidia, disfrazados de forasteros, lo sujetan de los brazos. Igual que él, se encuentran vestidos de villanos, de modo que los tres representan una suerte de personajes burdos, parecidos a los campesinos a quienes faltan las letras. Como representación del Ingenio, el Placer duda constantemente, se hace preguntas sin llegar a ningún tipo de certeza; por consiguiente, es un personaje que cambia de opinión según los personajes con los cuales se relaciona. Así lo hace durante su encuentro con el Príncipe y la Envidia, cuando éstos llegan a la isla de Tracia en la búsqueda de Orfeo. Tras reponerse del susto provocado por estos personajes, ingenioso, se dirige al público mediante los siguientes versos que no escuchan sus opositores:

Por Dios que me he de vengar
del susto y que ha de haber fiesta,
pues para dar que reír,
propio oficio del Placer,
una fábula ha de ser
la que les he de decir. (Auto, vv. 622 – 627)

En la fábula que refiere a sus antagonistas, el Placer revela la prefiguración que del personaje de Cristo hace Orfeo. Establece una analogía entre ambos, a

quienes se les asocia con el Sol (33) Los siguientes versos remiten tanto a Orfeo como a Cristo:

Hijo dicen que es del Sol
y aun el Sol mismo pudiera
ser, según igual el Padre
concepto de luz le engendra. (Auto, vv. 646 – 649)

Asimismo, alude a la prefiguración que de la Naturaleza Humana hace el personaje de Eurídice, esposa de Orfeo según la mitología griega:

No hay ciencia de que no esté
dotada, tanto que al verla
tan sabia que incluye toda
la erudición de las ciencias,
Eurídice la han llamado
los que al pronunciarla alteran
el nombre de erudición
el acento o la cadencia. (Auto, vv. 664 – 671)

Divertido, el Placer hace un juego de palabras entre Tracia y Gracia en alusión a la tierra de origen de Orfeo –de acuerdo con el mito griego- y a la Gracia: según la tradición católica la Gracia consiste en la revelación del Creador al hombre mediante su Hijo, por medio de la Encarnación, como un don para su salvación. Así expresa el Placer el equívoco entre las dos palabras:

Este músico de Gracia
(equivocóse la lengua,
de Tracia quise decir...);
pero poco hay que se pierda
en que de Gracia le llame (Auto, vv. 650 – 654)

En una clara referencia al mito griego, evoca el amor de Orfeo – Cristo por la Naturaleza Humana – Eurídice mediante los siguientes versos:

(...) tanto a Eurídice Orfeo ama
que pienso que si la viera (Auto, vv. 686 – 687)

Después de permanecer en suspenso durante unos cuantos segundos, el Placer interrumpe su discurso que reanuda casi de inmediato para evocar el mito cristiano:

en el infierno...Mas esto
para adelante se queda
pendiente agora (...) (Auto, vv. 688 – 690)

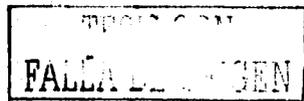
Una vez que pronuncia los versos citados en los que se establece el deslinde de la Naturaleza Humana en Eurídice, el Placer desaparece de la escena. Según lo manifestado por este personaje, el Príncipe infiere que la voz que escuchan él y la Envidia no es sino una metáfora de la voz de Cristo. Por consiguiente, compara al mundo con un instrumento perfecto del cual "es Dios su

músico; pues / voz e instrumento concuerda" y deduce que el mito de Orfeo prefigura al de Cristo.

¡Cuántas veces se verán
los poetas y profetas
acordes donde se rocen
verdades en sombra envueltas!
¿Qué más Faetonte que yo,
que por gobernar la excelsa
carroza del Sol caí?
Y de esta misma manera
habrá infinitos lugares
que por repetidos deja
mi voz en que se confronten
divinas y humanas letras,
en la consonancia amigas
y en la religión opuestas. (Auto, vv. 722 – 735)

Asimismo, el Príncipe se refiere al texto bíblico de Isaiás, donde el profeta alude a la encarnación de Cristo:

Y siendo así que aquel texto
de la sabiduría eterna
que la armonía del mundo
medida y número tenga,



careado con Isaías
adonde cantar intenta
lo que Cristo cantará
a su viña que es la Iglesia
de este soberano Orfeo (Auto, vv. 736 – 744)

Los versos citados muestran la correspondencia entre el mito griego y el cristiano: las letras humanas revelan el significado de las divinas. El mito de Orfeo alegoriza al mito de Cristo.

2) El mito de Orfeo visto a “dos luces”

Para efectos de completar la fábula de Orfeo y Eurídice como prefiguración del mito de Cristo, el Príncipe se deslinda en el personaje de Aristeo y la Envidia en el del áspid. ¿Por qué se convierte el Príncipe en Aristeo? La respuesta la dan las letras humanas: de acuerdo con el mito griego, Eurídice fue perseguida por Aristeo provocando su muerte, tal como lo refiere el investigador Ignacio Arellano en su *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*:

“Virgilio cuenta que un día Aristeo persiguió a Eurídice, esposa de Orfeo, por la orilla de un río. Eurídice, al huir, fue mordida por una serpiente y murió”. (34)

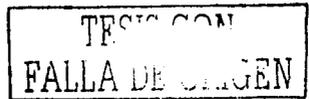
En el Auto del *Divino Orfeo*, el Príncipe y la Envidia establecen una analogía entre el mito griego de Aristeo y Eurídice y el relato bíblico de la tentación de Eva:

Príncipe

Y así, para ver si sale
la fábula en todo entera,
he de ser yo el Aristeo
que esta hermosura previerta,
no sin etimología
también; ¿de Antitheos la letra
contra Dios no se traduce?
Y corrompida, ¿no suena
casi lo mismo Antitheo
que Aristeo? (...) (Auto, vv. 760 – 769)

Envidia

Yo, pues en la alegoría,
si algo penetro a tus ciencias,
discurro que ha de haber áspid
que el pie a la Eurídice muerda.
Haré mi papel en flores
y frutos, pues nadie llega
a ignorar cuánto la Envidia
áspid es. (Auto, vv. 774 – 780)



En lo sucesivo, el relato bíblico y el de Orfeo deberán concordar con el objeto de completar la historia. Así lo manifiesta el Príncipe mediante el ingenioso juego de palabras en los versos citados, en los cuales el equivalente sonoro y

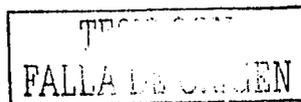
alegórico para Aristeo, el personaje del mito griego es Antiteos, cuya etimología significa "en contra de Dios". De modo que el Príncipe disfrazado de Aristeo, y de áspid la Envidia, completan la fábula de Adán - Orfeo - Cristo y el relato bíblico de la tentación de Eva – Naturaleza Humana – Eurídice.

3) Juego de ecos

Es por el oído como la culpa entra a la Naturaleza Humana – Eurídice. En efecto, el Príncipe dicta al oído a la Envidia lo que ésta dice a la Naturaleza Humana, en una serie de versos parecidos a una suerte de eco que visualmente equivalen a un juego de espejos:

Príncipe

Porque no seas divina
como él, ese árbol te veda.



Envidia

Porque no seas divina
como él, ése árbol te veda.

Príncipe

Y para que no lo dudes,
llega a examinarlo, llega.

Envidia

Y para que no lo dudes,
llega a examinarlo, llega.

Príncipe

Come y como Dios serás.

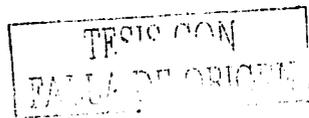
Envidia

Come y como Dios serás. (Auto, vv. 849 – 856)

El juego de ecos entre el Príncipe y la Envidia en *El Divino Orfeo* difiere, a mi parecer, en gran medida del de Narciso y Eco en el auto de Sor Juana. En *El Divino Narciso* la voz del demonio caracterizado por el personaje de Eco constituye un reflejo sonoro fragmentario de lo que dice Cristo, representado por Narciso; en *El Divino Orfeo*, la voz de la Envidia es un eco de la del Príncipe, personaje que alegoriza al demonio.

Asimismo, el eco de los personajes mencionados remite en el auto de la jerónima al pasaje bíblico de la pasión de Cristo; por el contrario, en el auto de Calderón, éste evoca la escena bíblica de la tentación, al mismo tiempo que se basa en el texto de la *Sabiduría* (*Sabiduría*, 2, 24) que alude a la entrada de la muerte en el mundo a través de la envidia del diablo hacia la Naturaleza Humana. La diferencia, tanto de los personajes como de los pasajes bíblicos en que se utiliza el recurso del eco en ambos autos, determina su tratamiento alegórico.

Me atrevo a sugerir que el juego de ecos entre Eco y Narciso en el auto de la jerónima representa, desde una perspectiva teológica, una metáfora de la necesidad de la falta original para la salvación de la humanidad: la falta de la Naturaleza Humana da sentido a la muerte y resurrección de Cristo. (35)



En cambio, el eco del Príncipe y la Envidia en *El Divino Orfeo* se limita a mostrar a la Envidia como un eco del demonio que provocó la caída de la Naturaleza Humana; por consiguiente, la alegorización del eco en *El Divino Orfeo* carece, en mi opinión, de la complejidad teológica del juego de ecos entre Narciso y Eco en *El Divino Narciso*.

Siguiendo el relato bíblico, la Naturaleza Humana – Euridice imagina que puede llegar a ser divina como Orfeo si come la fruta prohibida. Así lo afirma tras escuchar a la Envidia trastocada en áspid:

¡Qué misteriosa propuesta!

¡Y qué hermosa es la manzana!

Mas no a tocarla me atreva,

no se ofenda, aunque si soy

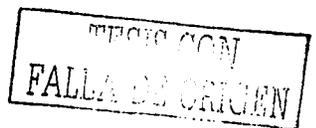
divina como él, no tema;

pues en viéndome su igual,

¿qué imperio tendrá la ofensa? (Auto, vv. 857 – 863)

En este momento tiene lugar una confrontación entre los dos personajes principales del auto: Orfeo y la Naturaleza Humana – Euridice, cuya imaginación, desde un punto de vista escolástico, se opone al Entendimiento alegorizado por Orfeo. Corominas identifica a la imaginación con el Pensamiento o "fluir de la conciencia" y constituye una de las funciones del Entendimiento. (36)

A pesar de que en este auto el Pensamiento no es caracterizado de forma explícita por ningún personaje, pienso que de algún modo lo representa la



Naturaleza Humana – Eurídice. Cuando manifiesta su duda entre comer o no la fruta del árbol de la ciencia, ¿no realiza este personaje lo que Corominas llama una “reflexión interior”? ¿no deja fluir su conciencia?

4) El Placer muda de traje

De manera análoga a Eva, en la Biblia, la Naturaleza Humana – Eurídice provoca, al transgredir la ley de Orfeo, el desorden en el universo que se sumerge en una “noche funesta”, imagen visual del caos. El trastorno de la creación de Orfeo, alegoría de la expulsión del hombre del Paraíso en el relato bíblico, se representa dramáticamente en el auto mediante la aparición en escena de los Días, los cuales, en orden numérico inverso al que fueron creados, es decir del 6 al 5, preguntan asombrados a la Naturaleza Humana:

Día 6

¿No dirás de qué te afliges?

Día 5

¿De qué lloras?

Día 4

¿De qué tiemblos?

Día 3

¿Qué te asusta?

Día 2

¿Qué te asombra?

Día 1

¿Qué te atemoriza? (Auto, vv. 892 – 894)

Pasan los Días sobre el escenario, mientras que la noche se interpone entre uno y otro, según lo indican las acotaciones. Pregunta la Naturaleza Humana:

¿Qué rebelado motín
contra la Naturaleza
es éste? ¿Todos los Días
contra mí? (Auto, vv. 951 – 954)

Los Días le explican el motivo de su rebelión:

Unos

Porque mires...

Otros

Porque adviertas...

Todos

Que los Días las desdichas

las ven, mas no las remedian. (Auto, vv. 957 – 959)

Junto con los Días, el Placer sale una tercera vez en el auto; en esta ocasión, la Naturaleza Humana no lo reconoce, de modo que éste le pregunta:

Placer

¿Qué culpa el Placer tendrá,

si tú el oficio le truecas? (Auto, vv. 970 – 971)

Así le responde la Naturaleza Humana:

Grande fue mi culpa, pues pudo su ofensa
hacer que el Placer en pesar se convierta;
mas ¿cómo si los Días pasan,
fija la noche se queda? (Auto, vv. 972 – 975)

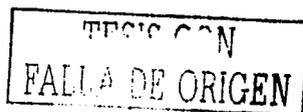
Transformado en pesar, el Placer ¿no es imagen de una música distorsionada, eco de la voz lúgubre del Príncipe? Sólo un instrumento será capaz de mudarle el traje al Placer y restablecer, así, la armonía cósmica: un instrumento de madera con tres clavijas.

2.4.5.3. La cítara de Orfeo, metáfora de la Cruz de Cristo

1) Números y letras en consonancia

De acuerdo con las acotaciones, Orfeo “canta, como llorando” lo mal que ha pagado su amor la Naturaleza Humana cuando utilizó su libre albedrío en contra de él. Así lo expresa en los siguientes versos:

Mal mi amor has pagado,
mal las finezas mías;
díganlo alegres Días
que tristes han quedado,
llorando todos tu infelice estado. (Auto, vv. 1041 – 1045)



Sin embargo, su amor por ella es tan grande que, a pesar de su desobediencia, pretende rescatarla del Leteo mediante un instrumento, tal como lo manifiesta en seguida:

Pero aunque nada abona
usar de tu albedrío
contra mí, el amor mío
de tan fino blasona
que lo que ama dirá lo que perdona,
y así, aunque es infinito
tu delito y le siento
por tal, un instrumento
que labrar solicito
dirá si es más mi amor que tu delito (Auto, vv. 1051 – 1060)

Uno por uno pasan los días mirando dentro del escenario, mientras se refieren al instrumento que construye Orfeo para salvar a la Naturaleza Humana - Eurídice. Me parece significativo que sea el Día 5, cuyo simbolismo en el auto remite al día en que Cristo instituyó el Sacramento de la Eucaristía, quien se refiera a este instrumento como a una metáfora de la Cruz de Cristo, símbolo de la redención:

Como es dar salud su intento,
de él (dejando lo historial
por lo mixto) el celestial

Orfeo labra el instrumento
en que ha de cantar humano
la letra de una canción,
que fue en la R, Redención. (Auto, vv. 1083 – 1089)

El Día 5, en tanto que representa el día de Corpus Christi, y por consiguiente el cuerpo de Cristo transubstanciado en el Sacramento de la Eucaristía, es a mi parecer, el más indicado para referirse a lo "mixto" del auto. Asimismo, hay en los versos citados una asociación evidente entre la "R", letra de la canción entonada por Orfeo, y la "R" vencedora en la loa, como metáfora de la redención. En estos versos pronunciados por el Día 5, se unen los extremos: lo divino y lo terreno que en última instancia conforman la naturaleza de Cristo.

Las divinas y humanas letras, el espíritu y el cuerpo del auto se traducen en la prefiguración que del mito de Cristo hace el mito de Orfeo: Orfeo – Cristo se relaciona con el gozo derivado de la redención de Naturaleza Humana - Eurídice.

Metáfora de la creación de la Naturaleza Humana, el Día 6 se refiere a la creación del instrumento de Orfeo en los siguientes versos:

Dos líneas que soberano
cruzar en él solicita,
de tres clavijas compone. (Auto, vv. 1090 – 1092)

Las dos líneas y las tres clavijas con que Orfeo compone su instrumento ¿no evocan los dos renglones que conforman las letras en la loa: EUCHARISTÍA

Y CITHARA IESU? ¿No remiten asimismo a la pirámide, símbolo de la unidad entre lo perecedero y lo trascendente, según la tradición pitagórica? (37)

Los Días 2 y 3 se refieren respectivamente al madero del árbol de la ciencia, metáfora de la muerte de la Naturaleza Humana – Eurídice, y a su opuesto, el madero de la Cruz, metáfora de la vida:

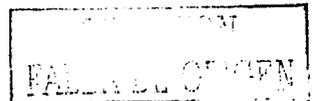
DÍA 2

Los ojos en el madero,
que el áspid avenenó
puso tiempos.

DÍA 3

Y notó
otro después, de que infiero
que ya que la muerte está
en un madero escondida,
piensa en otro hallar la vida. (Auto, vv. 1074 – 1077)

A mi juicio, los Días 2 y 3 simbolizan, respectivamente, la muerte y la resurrección de Cristo que, según la Biblia, tuvo lugar al tercer día después de su crucifixión. Asimismo, de acuerdo con los versos citados, puede establecerse una equivalencia entre los símbolos de la mitología griega, la tradición cristiana y la pitagórica: los maderos cruzados evocan tanto la cítara de Orfeo, como la Cruz de Cristo y la pirámide pitagórica.



Es el Placer quien, aludiendo al número tres, se refiere a la salvación de la humanidad mediante el instrumento de Orfeo al que compara con la Cruz de Cristo:

Con que en tres pruebas si dio
salud, si salud espera
dar, y salud verdadera,
en Jesús se interpretó
ese instrumento de tres
clavijas y tres maderos
a los siglos venideros
cítara de Jesús es. (Auto, vv. 1095 – 1102)

En los versos citados, el Placer hace referencia al gozo derivado de la redención a la que da una mayor relevancia que a la muerte de Cristo. (38) El Placer humano se une al divino en el simbolismo del instrumento de Orfeo metaforizado en la Cruz de Cristo.

Con su cítara al hombro, Orfeo desciende al Leteo para salvar a la Naturaleza Humana - Eurídice. El descenso simboliza su muerte, la cual, siguiendo el pasaje de la muerte de Cristo en la Cruz, provoca una confusión, un caos en el universo, representado en el auto por la caída de los Días que se desmayan uno tras otro.

No obstante, el orden cósmico se restaura después de que Orfeo salva, con su cítara y su canto, a la Naturaleza Humana – Eurídice. Cuando despierta el Día

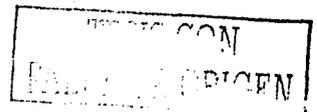
6, alude en los siguientes versos al triunfo del Día Tercero como metáfora de la resurrección de Cristo:

Vuelva a nuevas tales
en mí, pues que me la enseñan
en sus afectos iguales
la piedad del Primer Día,
el Tercero Día triunfante
de las fuerzas del abismo
y el instrumento que trae
en su mano, porque juntas
suenen realidad e imagen. (Auto, vv. 1264 – 1272)

La voz de Orfeo y la cítara con que salva a su compañera encuentran un eco visual en la luz, como lo expresa la Naturaleza Humana – Eurídice en los siguientes versos:

¿Quién ilumina a las sombras
con tan divinos celajes
que en ellas segundo sol
de segunda aurora nace? (Auto, vv. 1307 – 1310)

A mí parecer, la segunda aurora no es sino la Segunda Eva que redime a la transgresora, cuando da a luz a Cristo, Segundo Adán.



Siguiendo el mito griego en que Orfeo muere al volver el rostro para ver a Eurídice, en el auto permanece en la nave de la muerte, a diferencia de su compañera, a quien dirige los siguientes versos:

Orfeo

Vuelve a cobrarte en los Días

felices que antes gozaste

y pues yo en la nave quedo

de la muerte por librate,

a la nave de la vida

pasa tú. (Auto, vv. 1315 – 1320)

La Naturaleza Humana – Eurídice pasa a la nave de la vida que, según las acotaciones, se representa mediante una nave dorada con "flámulas y gallardetes blancos y encarnados", colores que representan los del pan y el vino en el sacrificio de la misa, según la tradición católica. La nave de la vida, imagen con que se representaba a la Iglesia en la iconología del siglo XVII, se opone a la nave negra en que navegan el Príncipe, la Envidia, y Orfeo, que simboliza la muerte. (39)

El Príncipe advierte a Orfeo que la Naturaleza Humana – Eurídice podría cometer de nuevo una falta si llegara a olvidarlo. Así lo expresa en los siguientes versos alusivos a la muerte de Eurídice en el mito griego cuando Orfeo, desobedeciendo a Zeus, la voltea a ver:

¿Qué importa que ellos [los Días] la lleven,
si siempre que ella inconstante
peque y tú el rostro le vuelvas
ha de volver a mi cárcel? (Auto, vv. 1325 – 1328)

Es el Placer, evidentemente asociado con las letras humanas, quien le da una respuesta en que alude a la metáfora del relato:

Cuidado, porque ni aun esto
a la metáfora falte. (Auto, vv. 1329 – 1330)

Enseguida, Orfeo destaca la relevancia de los siete Sacramentos *en quien los siete días / logran su mayor realce*. El siete: número que simboliza la unidad, la armonía, ¿no creó Dios al universo en siete días, de acuerdo con el Génesis? De todos estos Sacramentos, Orfeo se refiere a la Eucaristía como el más preeminente, instituido por Cristo el quinto día de la semana en el que se conmemora el Corpus Christi. Así lo refiere:

(...) de quien el mayor de todos
por obra de amor más grande
es el que en ese fanal
rayos brilla y luz esparce,
siendo el quinto Día del Jueves
el que a todos los declare,

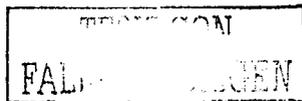
como allí muerto, aquí vivo,
en esa Hostia y el Cáliz (...) (Auto, vv. 1350 – 1357)

Símbolo de la armonía entre lo humano y lo divino cifrados en el cuerpo de Cristo, el Día 5 es, asimismo, el símbolo de la unidad entre las letras humanas y las divinas representadas en la loa por las cinco parejas de Damas y Galanes.

En consonancia, las letras humanas y divinas conforman un tapiz en que Calderón muestra, mediante una "idea representable", la relevancia del Entendimiento en la orquestación de la música callada de las esferas, traducida en el equilibrio entre la Naturaleza Humana y el demiurgo.

Sujeto por el Entendimiento, el Placer reflejado en la armonía numérica del concierto universal celebra, junto con las letras, la redención de la Naturaleza Humana cuando escucha la voz de Orfeo.

Concertadora de lo terreno y lo divino, de la sombra y de la luz, del caos y la armonía, la voz de Orfeo es el *Logos* que concilia los opuestos. ¿No es una voz civilizadora? ¿No representa una metáfora de la instauración de un nuevo orden basado en la supremacía del Entendimiento? Calderón lleva al microcosmos del teatro la coreografía de signos que componen el universo simbolizado en este auto por la pirámide cúbica, metáfora del equilibrio entre el cuerpo y el espíritu, imagen del Sacramento de la Eucaristía, igual que de la cítara de Orfeo y de la Cruz de Cristo.



2. Estudio comparativo de dos autos sacramentales de tema mitológico: *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca

2.1. *El Divino Narciso* y sus fuentes

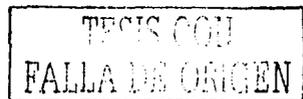
1. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte, p. LXXI.
2. Alexander Parker, en "The Calderonian Sources of *El Divino Narciso*", Hamburgo, *Romanistisches Jahrbuch*, tomo XIX, 1968, p. 259, señala que en los *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, 1905, pp. 438 – 441), Cristóbal Pérez Pastor afirma que en 1688 no se representaron autos en Madrid. Según el autor, en 1688 se escenificaron únicamente dos, de Calderón: *A María el Corazón y Mística y real Babilonia*. Asimismo, en 1690, se llevaron a escena los autos *Mística y real monarquía*, de Zamora y *Primero y Segundo Isaac*, de Calderón. Asimismo, de acuerdo con Parker, el investigador sostiene que se encuentra registrada la representación, el 28 de octubre de 1689, de *Eco y Narciso*, el drama mitológico de Calderón.
3. Robert Graves. *Los mitos griegos*, tomo I, Alianza Editorial, Madrid 1994, p. 356. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986.
4. Jean Seznec. *The survival of the pagan gods*, New Jersey, Princeton University Press, 1981, pp. 92 – 93.
5. *Ibidem.*, p. 104.
5. Cfr. Jean Seznec, op. cit., pp. 317 – 318. Alexander Parker no descarta la posibilidad de que Sor Juana haya leído las obras mencionadas de Baltasar de Vitoria y Juan Pérez de Moya. Alexander Parker. "The Calderonian Sources of *El Divino Narciso*", pp. 270 – 271.
7. *Ibidem.*, pp. 260, 271.
8. Cfr. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 514.
9. *Ibidem.*, pp. LXXIV, LXXV.
10. Alexander Parker. "The Calderonian Sources of *El Divino Narciso*", pp. 269, 271.
11. *Ibidem.*, p. 274.

2.3. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías en *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz

2.3.2. *El Divino Narciso* y la preeminencia del sentido de la vista

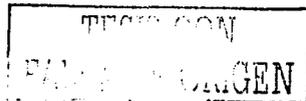
2.3.2.1. La loa y el problema de la conquista

12. Emmanuel Levinas. *La huella del otro*, México, Editorial Taurus, 1998, p. 30
13. *Ibidem.*, p. 30.
14. Cfr. *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998, p. 1622. San Pablo se dirige a los atenienses en los siguientes términos: "Atenienses, veo que vosotros sois por todos los conceptos, los más respetuosos de la divinidad. Pues al pasar y contemplar vuestros monumentos sagrados he encontrado también un altar en el que estaba grabada esta inscripción: "Al dios desconocido". Pues bien, lo que adoráis sin conocer, eso os vengo yo a anunciar. El Dios que hizo el mundo y todo lo que hay en él, que es Señor del cielo y de la tierra, no habita en santuarios fabricados por manos de hombres; ni es servido por manos humanas, como si de algo estuviera necesitado, el que a todos da la vida, el aliento y todas las cosas".
15. Cfr. Georgina Sabat de Rivers. *En busca de Sor Juana*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, p. 280. En su ensayo titulado *Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana Sabat* realiza un profundo estudio sobre el tema.
16. *Ibidem.*, pp. 280 – 281.
17. Margo Glantz. *Borrone y borradores*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / UNAM, Ediciones del Equilibrista, pp. 177 – 178.
18. Cfr. Margo Glantz, *op. cit.*, p. 178 y Méndez Plancarte en sus notas a Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, tomo III, p. 598. El erudito refiere que la conquista espiritual seguía "vivísima" en muchas partes de México con los padres Kino, Salvatierra y Ugarte en California y Pimería, los franciscanos en Coahuila, o los agustinos en la Huasteca y los dominicos en Oaxaca.
19. En *ibidem.*, p. 181 – 182 señala Glantz: "Gracias a su capacidad de síntesis y a las exigencias del género dramático, la monja concentra en una simple loa una enorme cantidad de información histórica y a la vez una perfecta argumentación para defender un Sacramento cristiano frente a una cultura que no había sido (ni ahora ni entonces) totalmente conquistada".
20. *Ibidem.*, p. 180.



21. *Ibidem.*, p. 180.
22. *Ibidem.*, p. 180. Glantz manifiesta cómo Las Casas, detractor de la conquista afirma: "y leyeron entonces el requerimiento a los árboles".
23. María Esther Pérez. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz* New York, Torres Library of Literary Studies, 1975, p. 235.
24. Citado por María Esther Pérez en *op. cit.*, pp. 235 – 36.
25. Fray Juan de Torquemada. *De los veinte y un libros rituales i Monarquía indiana*, tres tomos, Madrid, Oficina y a costa de Nicolás Rodríguez Franco, 1723, prólogo al libro sexto s. p., citado por María Esther Pérez en *op. cit.*, p. 236
26. Lewis Hanke. *Aristotle and the American Indians*, pp. 22 y 31, citado por Georgina Sabat de Rivers en *op. cit.*, p. 294.
27. Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.* p. 294.
28. Miguel León – Portilla. *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1983, p. 129.
29. Cfr. Marie Cécile Benassy – Berling, *op.cit.*, p. 109. Benassy reconoce la posibilidad de que la jerónima haya conocido la Monarquía Indiana de Torquemada a través de documentos proporcionados por su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora.
30. Los versos citados de el *Libro de los Colloquios* proceden de *Sterbende Götter und Christliche Heilsbotschaft* de Walter Lehmann, Stuttgart, 1949, pp. 100 – 107, citado por Miguel León - Portilla en *La filosofía náhuatl*, pp. 129 – 133.
31. *Ibidem.*, pp. 131 – 132.
32. Cfr. Robert Ricard. *La conquista espiritual* de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 390.
33. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, pp. 503 – 504.
34. Bernal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición crítica por Carmelo Saenz de Santa María, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, C.S.I.C., 1982, p. 192.
35. Cfr. María Esther Pérez, *op. cit.*, pp. 227 – 228.

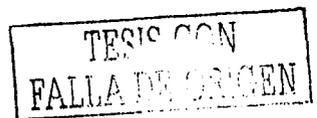
36. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, tomo I, México, Conaculta, 2000, p. 69.
37. Margo Glantz, *op. cit.*, p. 186 – 187.
38. Cfr. Marie Cécile Benassy – Berling. *Humanismo y Religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México, UNAM, 1983, p. 107. De acuerdo con Benassy, es completamente natural que Sor Juana haya conocido bien la lengua náhuatl debido a sus orígenes campesinos. En efecto, los habitantes de Nepantla, lugar donde nació Sor Juana, hablaban náhuatl.
39. Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 460 – 461.
40. *Ibidem.*, p. 460.
41. *Ibidem.*, p. 462.
42. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 504.
43. Marie Cécile Benassy – Berling, *op. cit.*, p. 314.
44. Citado por Benassy, *op. cit.*, p. 315.
45. Citado por Benassy, *op. cit.*, p. 315.
46. Cfr. Marcel Detienne et Jean Pierre Vernant. *La cuisine du sacrifice en pays grec*, París, Gallimard, 1979.
47. Marie Cécile Benassy, *op. cit.*, p. 318.
48. Citado por Georgina Sabat de Rivers, *op. cit.*, p. 282.
49. Cfr. Georgina Sabat de Rivers, *ibidem.*, p. 283.
50. Cfr. Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, *op. cit.*
51. Cfr. Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, *op. cit.*
52. Cfr. Notas de Alfonso Méndez Plancarte en *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, p. 523.



2.3.2.2. La Fuente: alegoría de la redención en el auto

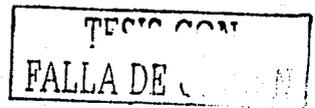
53. Margo Glantz, *op. cit.*, p. 188.
54. Cfr. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Grupo Azabache, México, 1992, pp. 34 – 35. Refiere el investigador que en el siglo XVI, los siete Sacramentos se representaron en un grabado italiano de Bartolomé Luinus en una composición que tuvo un árbol como eje. La imagen fue reproducida por primera vez en el muro de la portería del convento de Metztlán, Hidalgo, a fines del siglo XVI. Sebastián manifiesta que en el árbol – eje de la composición aparece Cristo crucificado, pero el madero es una vid cargada de racimos, como alusión a la sangre de Cristo, que mana por la herida del costado que recoge la Virgen en un cáliz, imagen de la Iglesia.
55. Cfr. Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel – Reichenberger, 2000, p. 197. Arellano señala que la mención de la sangre de los mártires como semilla o riego es frecuente en diversos textos de los Padres de la Iglesia, entre ellos, Tertuliano. San Agustín la identifica tanto con la semilla como con el riego.
56. *Biblia de Jerusalén*, *op. cit.*, Marcos, IX, 16 – 24: "Maestro, te he traído a mi hijo, que tiene un espíritu mudo (...) Y Jesús conminó al espíritu inmundo, diciéndole: Espíritu sordo y mudo, Yo te mando salir". Y en Mateo IX, 32 – 33: "Ofrecieron a Jesús un hombre mudo, que tenía un demonio; y arrojado éste, habló el mudo".
57. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 540.
58. Harold Bloom en *Presagios del milenio*, p. 15 señala que los ángeles en el sentido judaico rara vez aparecen en la Biblia hebrea y agrega que el origen de la angelología se remonta al profeta iranio Zoroastro (1500 antes de nuestra era). *Presagios del milenio*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
59. Cfr. Bruce Wardropper. *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965, pp. 17 – 18.
60. Elsa Cecilia Frost. *La historia de Dios en las Indias: visión franciscana del Nuevo Mundo*, México, Editorial Tusquets, 2002, pp. 84 - 85.
61. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 463.
62. Citado por Alfonso Méndez Plancarte, notas a las *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, p. 507.

63. Cfr. Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel – Reichenberger, 2000, p. 160. Ignacio Arellano refiere que los espacios relacionados con los ámbitos mencionados pueden darse integrados complementándose.
64. Cfr. Margo Glantz, *op. cit.*, p. 196; Marie Cécile Benassy, *op. cit.*, p. 389; Alfonso Méndez Plancarte, notas a las *Obras Completas* de Sor Juana, p. 593. Por su parte, Louis Beirnaert manifiesta que la oscilación negativa y positiva del agua tiene sus antecedentes en la Iglesia primitiva. Afirma que la Iglesia de los primeros siglos concebía al bautismo de agua como un acto que simbolizaba a la vez, la muerte y la vida. Cita al respecto a Cirilo de Jerusalén: "Durante la inmersión en el agua no vieron nada, como si fuera de noche; al emerger de ella, ustedes se encontraron en el día. Murieron y nacieron a la vez, y esta agua salvadora se volvió para ustedes un sepulcro y una madre". Louis Beirnaert. *La dimension mythique dans le sacramentalisme chrétien* en *Expérience chrétienne et philosophie*, Paris, ed. De l'épi, 1964, p. 357.
65. Cfr. Marie Cécile Benassy, *op. cit.*, p. 388; Margo Glantz, *op. cit.*, p. 196.
66. Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 463 - 464 y 466 – 67.
67. *Ibidem.*, p. 464.
68. Ludwig Pfandl. *Sor Juana Inés de la Cruz: la décima musa de México*, México, UNAM, 1963, p. 256.
69. Alexander Parker. "The Calderonian Sources of *El Divino Narciso*", pp. 270 – 271.
70. Marie Cécile – Benassy, *op. cit.*, p. 389. Respecto a la Fuente como alegoría de la Inmaculada Concepción, la investigadora destaca la relación que teólogos como San Luis de León, establecen entre la madre de Jesús y la pila bautismal; ésta, apunta Benassy, es llamada espejo de justicia, vaso espiritual, vaso insigne de devoción. Por su parte, Cannon y Correa señalan que los jesuitas, considerados los mayores defensores del culto a la Inmaculada Concepción, fundaron numerosas congregaciones de la Purísima, tanto de eclesiásticos como de estudiantes, durante el siglo XVII. Gustavo Correa y Calvin Cannon. *La loa en Guatemala, contribución al estudio del teatro popular hispanoamericano*, New Orleans, Middle American Research Institute, Tulane University, 1958, p. 16. Por lo demás, no hay que olvidar la cercanía de Sor Juana a la Orden de los Jesuitas, a la que pertenecía su confesor Antonio Núñez de Miranda.
71. Acerca del espejo como símbolo de la transformación, cfr. Juan – Eduardo Ciriot. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1985, p.



194, afirma lo siguiente: "Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste – según Scheler y otros filósofos – es el órgano de la autocontemplación y reflejo del universo. En este sentido, se conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia (...) Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y "pasar" al otro lado, tema éste retenido por Lewis Carroll en Alicia (...) Como el eco, es símbolo de los gemelos (tesis y antítesis) ..."

72. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 547. Méndez Plancarte refiere que en su *Crisis del Sermón de Vieyra*, Sor Juana afirma: "Siento con S. Agustín que la mayor fineza de Cristo fue morir" (aunque S. Tomás opine "que fue el quedarse con nosotros sacramentado"). Señala el erudito que en el auto de *El Divino Narciso*, Sor Juana oscila entre ambas posturas: la de San Agustín y la de Santo Tomás. No obstante, según lo manifiesta Méndez Plancarte, Eco, en el verso 1784, se refiere a la muerte de Narciso como la mayor fineza.



2.4. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías en *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca

2.4.1. *El Divino Orfeo* y sus fuentes

1. Cfr. Robert Graves, *op. cit.*; *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, 1986.
2. Hans Flasche. "Elementos teológicos constitutivos en el auto sacramental el sacro Parnaso, de Calderón", en *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, vol. I. Ed. L. García Lorenzo, Madrid, C.S.I.C., 1983, p. 37 – 49, citado por J. Enrique Duarte en *El Divino Orfeo* de Pedro Calderón de la Barca, edición crítica de J. Enrique Duarte, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Edition Reichenberger, 1999, p. 21.
3. Pedro Calderón de la Barca. *El Divino Orfeo*, Edición crítica de J. Enrique Duarte, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Edition Reichenberger, 1999, p. 18.
4. *Ibidem.*, pp. 22 –23.
5. Boer. *Ovide moralisé*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, vol. IV, libro X, vv. 466 – 485, 1954, citado por J. Enrique Duarte, *op. cit.*, p. 24.
6. Berchorius. *Ovidius moralizatus*, p. 127, citado por J.E. Duarte, *op. cit.* p. 25.
7. *Imago primi saeculi societatis lesu a Provincia Flandro*, p. 463, citado por J.E. Duarte, *op. cit.*, pp. 26 - 27.
8. Pedro Calderón de la Barca. *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, Edición de Ignacio Arellano, B. Oteiza y M.C Pinillos, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Edition Reichenberger, 1999, p. 9.
9. Pedro Calderón de la Barca. *El Divino Orfeo*, edición crítica de J.E. Duarte, p. 134.

2.4.3. Un auto basado en un mito del oído

10. Alice M. Pollin. "Calderón de la Barca and Music: theory and examples in the autos (1675 – 1681)", en "Hispanic Review", University of Pennsylvania, Spring, 1973, p.364.

2.4.4. La loa y la contienda de las letras humanas y divinas

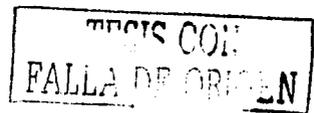
11. Ángeles Cardona. "Iniciación al Jardín de Falerina" en *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, eds. Ignacio Arellano, J.M. Escudero, B. Oteiza y M.C. Pinillos, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Edition Reichenberger, 1997, p. 35.
12. "La denominación de virtudes teologales aparece en el siglo XII como equivalente de virtudes católicas, meritorias o infusas, en contraposición a las virtudes políticas de que hablaban los filósofos; en el siglo XIII al tratar de distinguir las tres virtudes infusas principales de las demás virtudes teológicas, se reservó este nombre para las tres que tienen a Dios por objeto, llamando a las demás cardinales o morales". Ignacio Arellano. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Edition Reichenberger, 2000, p. 228.
13. Juan M. Corominas. "Dramatismo intelectual en los autos sacramentales de Calderón de la Barca", en *Hacia Calderón*, VI Coloquio Anglogermánico, Stuttgart, ed. Hans Flasche, Franz Steiner Verlag, 1981, p. 67.
14. Corominas explica que, según la doctrina de San Agustín, seguida por Calderón, las tres potencias del alma son la Memoria, la Voluntad y el Entendimiento, mientras que el Ingenio, el Pensamiento, la Razón Natural y el Discurso son los actos o hábitos operativos del Entendimiento. Juan M. Corominas, *ibidem.*, p. 67.
15. *Ibidem.*, pp. 68, 71.
16. Citado por Marcel Bataillon en *Erasmus y España*, p. 582.
17. Cfr. Platón. *Timaeus*, edición comentada de Francis M. Cornford, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, Humanities Press, New York y Routledge and Kegan Paul Ltd., Londres, 1981, pp. 6, 66 - 72.
18. Aristóteles. *Metafísica*, (sobre los pitagóricos), citado por Francis M. Cornford, *op. cit.*, 67.
19. Alice M. Pollin. "Cithara Iesu: la apoteosis de la música en *El Divino Orfeo* de Calderón", en *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y Poesía*, Madrid, Rízel Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano, Gredos, 1972, p. 422.
20. Francis Cornford, *op. cit.*, p. 69 - 70.
21. Gershom Scholem. *Origins of the Kabbalah*, Princeton University Press, 1987, p. 29.

22. *Ibidem.*, p. 29.

23. Alice M. Pollin. "Calderón de la Barca and Music: theory and examples in the autos (1675 - 1681)", en "Hispanic Review", University of Pennsylvania, Spring, 1973, p. 369.

2.4.5. El auto de *El Divino Orfeo*: letras y números en consonancia

24. En su *Genealogía* Boccaccio se refiere al Leteo: "Dicen que Lete es un río del Infierno (...) Virgilio coloca a este río en los Campos Elisios y dice que de él beben aquellos a los que Mercurio quiere hacer volver a los cuerpos (...) En verdad nuestro Dante lo describe en la cumbre del monte Purgatorio y dice que de él beben las almas puras y dignas del cielo, para olvidarse de los males pasados, cuyo recuerdo ofrecía un impedimento para la felicidad eterna". Citado por Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 136.
25. *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.
26. Alice M. Polin, *op.cit.*, p. 362.
27. Francis Cornford, *op. cit.*, p. 68.
28. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ediciones Turner, Madrid, 1984, p. 1007.
29. Juan M. Corominas. "Dramatismo intelectual en los autos de Calderón", en "Hacia Calderón", VI, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1981, p. 67.
30. Platón. *Diálogos*, Editorial Porrúa, S.A., México, 1989, pp. 684 - 685.
31. Juan M. Corominas, *op. cit.*, p. 67.
32. Varios autores se refieren a la necesaria participación del hombre para alcanzar la gracia de Dios. En 2 Corintios, 3, 5, San Pablo alude a la relevancia de la gracia divina para obtener el mérito: "no porque seamos suficientes por nosotros mismos para concebir algún buen pensamiento, como desde nosotros mismos: sino que nuestra suficiencia viene de Dios". Citados por Ignacio Arellano en *Diccionario de autos sacramentales de Calderón*, p. 148. El Concilio de Trento define esta doctrina, junto con el mérito de los actos humanos hechos bajo la influencia de la gracia: "Quien dijere que las obras del hombre justificado por la gracia no son también obras meritorias del hombre mismo, y que éste, justificado por las buenas obras, la gracia y los méritos de Cristo (...) no merece aumento de gracia, la vida eterna (...) y aumento de gloria, sea anatema". Denzinger, M.,



Enchiridion symbolorum et definitionum ..., Friburgo, Herder, 1958, citado por Ignacio Arellano en *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 148.

33. "El Sol como símbolo de la divinidad es muy conocido; funciona simbólicamente como imagen de Dios, fuente de toda luz. El significado de iluminación dado a la imagen del Sol como símbolo de Cristo que libera al hombre de las tinieblas del pecado, tiene en la tradición cristiana amplia representación (...) Ruperto abad llama a Cristo Sol de justicia, nacido de María, que ilumina el mundo entero". Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 206. Asimismo, a Orfeo se le asociaba en cierto modo con el Sol. Christopher Bamford señala que el movimiento religioso conocido como orfismo, basado en el monoteísmo solar, así como en el culto a Apolo y Dioniso, proclamaba la posibilidad de que cada individuo alcanzara mediante su propio esfuerzo y con ayuda de la gracia divina, una pureza trascendente en consonancia con la divinidad. De este modo, el orfismo predicaba la promesa de una resurrección. Cfr. Christopher Bamford, et. al., *Homage to Pythagoras*, varios autores, Lindisfarne Press, New York, 1982, pp. 17 – 18.
34. Citado por Ignacio Arellano en *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 32.
35. Georgina Sabat de Rivers afirma que en uno de sus villancicos, Sor Juana señala que la culpa de Adán y Eva fue la causa de la Encarnación de Jesús. La investigadora se refiere en particular a los siguientes versos:
¿Qué bien al mundo no ha dado / la encarnación amorosa / si aun la culpa fue dichosa / por haberla ocasionado?/. Sor Juana Inés de la Cruz. *Inundación Castálida*, edición anotada de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, p. 295.
36. Cfr. Juan M. Corominas, "Dramatismo intelectual en los autos sacramentales de Calderón de la Barca", en *Hacia Calderón*, VI, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1981, p. 67. Juan M. Corominas advierte que en algunos autos, Calderón personifica los hábitos operativos del Entendimiento, como el Ingenio, el Pensamiento, la Razón Natural y el Discurso. Acerca del papel del Pensamiento en los autos de Calderón, Corominas dice: "El papel más común que desempeña el Pensamiento como Imaginación, e representado por el de loco o gracioso (...) Las imágenes más adecuadas para expresar el Pensamiento son el viento, el mar y el caballo desbocado". *Ibidem.*, pp. 69 - 70.
37. Pickering, citado por J. Enrique Duarte, afirma que las cuerdas de la cítara a la que se refiere el Día 6, representan las cuerdas con que ataron a Jesús después de la oración en el huerto, según el evangelio de San Juan. Citado por J.E. Duarte en "El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón", en *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en*

los autos sacramentales de Calderón, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Edition Reichenberger, 1997, p. 88.

38. J. Enrique Duarte encuentra en algunos textos patrísticos las fuentes probables de la analogía entre la cruz de Cristo y el instrumento de Orfeo como medios de redención: "En el Salmo 56, 9, aparece: *Exsurge psalterium et citharam*, Despertad salterio y cítara, que ha sido interpretado por san Agustín en su comentario a los salmos de la siguiente manera: la cítara representa la parte humana de Cristo y por eso sus padecimientos terrestres (...) San Bernardo explica que la cítara representa la Cruz y compara las siete últimas palabras de Jesús en la Cruz con las siete de la cítara". J. Enrique Duarte, *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, pp. 84 – 85.
39. La imagen de la nave de la Iglesia se remonta al arte cristiano primitivo. En el siglo XVII, bajo la influencia de las ideas de la Contrarreforma aparece como nave victoriosa sobre los enemigos que pretenden destruirla. Un relieve de la fachada principal de la catedral de México, atribuido a Miguel Ximénez (1687) es un buen ejemplo de la imagen de la Iglesia como nave. Cfr. Santiago Sebastián. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Grupo Azabache, México, 1992, p. 29.

3. Estudio comparativo de los autos de tema bíblico: *El Cetro de José de Sor Juana Inés de la Cruz* y *Sueños hay que verdad son* de Calderón de la Barca

3.1. Fuentes de *El Cetro de José* y *Sueños hay que verdad son*

Méndez Plancarte sostiene que el auto de Calderón, *Sueños hay que verdad son* constituye la fuente principal de *El Cetro de José*, si bien es cierto que encuentra algunas notables diferencias entre ambas obras. En primer lugar, hay que señalar que al auto del dramaturgo no lo antecede una loa, como al *Cetro de José*. Probablemente, nunca fue escrita o se encuentre extraviada; de no ser así, cabe la duda respecto a su autoría. En efecto, Ignacio Arellano explica en el prefacio a *La Loa en Metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio* que las loas son piezas sumamente móviles, y en ocasiones existe cierta dificultad para establecer con exactitud su autoría y atribución específicas a un determinado auto. (1)

A pesar de la posible influencia del auto mencionado de Calderón, MéndezPlancarte destaca que en el auto de la monja hay una mayor y continua proyección del sentido mesiánico y eucarístico sobre las prefiguraciones, así como un mayor aprovechamiento de la historia. (2) Asimismo, el erudito destaca que Sor Juana incluye en su auto algunos episodios omitidos por Calderón en su obra y que, a su juicio, pueden considerarse entre los más dramáticos y poéticos del relato bíblico: la venta de José como esclavo, la tentación por la esposa de Putifar y la Profecía final de Jacob. (3) Aunque reconoce la probabilidad de que quizás otra influencia en *El Cetro de José* sea *La Primer Flor del Carmelo* de Calderón, Méndez Plancarte admite que su fuente principal es *Sueños hay que verdad son*.

En lo que respecta a la loa que precede al auto, la jerónima aborda el tema de la evangelización en América, asociado con el problema de la erradicación de las prácticas rituales prehispánicas. En este sentido, la temática de *El Divino Narciso* continuará la de la loa en un momento histórico posterior a la conquista de América y el encuentro entre los indios y los primeros evangelizadores.

Debido a que *Sueños hay que verdad son* se considera la fuente principal del auto de Sor Juana, me permito hacer un breve recuento de los posibles orígenes de esta obra basada en el relato bíblico de José.

Michael Mc Gaha nos informa acerca de diversas obras escritas en España, más o menos desde el siglo XI, basadas en la historia bíblica de José, consideradas fuentes probables de *Sueños hay que verdad son*. Entre ellas menciona la epopeya en hebreo, *Seferha – Yashar (Libro de los héroes)*. (4) Hacia el siglo XIII, de acuerdo con Mc Gaha, Alfonso X el Sabio contó la historia de José intentando armonizar las distintas versiones judía, musulmana y cristiana. (5)

Asimismo, hacia el siglo XV, el escritor valenciano Joan Roic de Corella incorporó las tradiciones judías y musulmanas en su *Historia de Joseph, fill del gran patriarca Jacob*. Sin embargo, no fue sino hasta la primera mitad del siglo XVI cuando se hicieron las primeras representaciones de la historia de José como alegoría de la pasión de Cristo; una de ellas fue la obra del judío converso Miguel de Carvajal, titulada: *Tragedia Josephina*, que se representó durante la fiesta del Corpus en Plasencia. (6)

De acuerdo con Mc Gaha, la obra tuvo una gran popularidad: en un período de 11 años, entre 1535 y 1546, se publicaron 14 ediciones. No obstante, casi

todos los ejemplares desaparecieron de España después de que fuera prohibida por la Inquisición, hacia 1559. (7)

Los críticos no saben a ciencia cierta si Calderón de la Barca se basó en las obras mencionadas para escribir su auto. El investigador Edward Glaser, quien ha estudiado a fondo estas fuentes, añade a las de Mc Gaha otras, entre ellas, el *Liber sermonum beato Joseph* de Efrén de Siria; *De Joseph*, del obispo de Milán, San Ambrosio; *Antiquitates Judaicae* del historiador Flavio Josefo, y *De Josepho* del alegorizador alejandrino Filón Judío. (8) Glaser agrega que posiblemente Calderón haya conocido estos textos a través de obras como el *Retablo de la vida de Christo* (1543) de Juan de Padilla, el *Libro llamado Monte Calvario* (1574) de fray Heitor Pinto y el *Tesoro de varias consideraciones sobre el psalmo de misericordias domini in eternum cantabo* (1585) de fray Juan Suárez de Godoy.

Además de las obras citadas, Michael Mc Gaha se refiere a tres comedias como las fuentes más notables del auto de Calderón: *Los trabajos de Jacob* de Lope de Vega, obra escrita entre 1620 y 1630 y publicada en 1635, y *El más feliz cautiverio* y *Los sueños de Josef* de Antonio Mira de Amescua. Ángel Valbuena Prat comparte su punto de vista sobre la influencia de la comedia mencionada de Lope de Vega. (9)

A pesar de que Mc Gaha y Valbuena Prat reconocen, en las obras citadas de Lope y Mira de Amescua, fuentes probables de *Sueños hay que verdad son*, me parece importante destacar que este auto de Calderón pertenece a un género distinto de las comedias citadas y, por lo tanto, difiere en cuanto al tratamiento del tema.

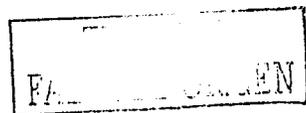
Analizaré únicamente *Sueños hay que verdad son* para efectos de la comparación de su temática con la de *El Cetro de José*, de Sor Juana, puesto que ambas obras se basan en el relato bíblico de José que resumo aquí. Asimismo, me referiré, sin profundizar en su análisis, a los símbolos y las alegorías de los autos, con la finalidad de intentar comprender mejor el tema de estas piezas y la manera en que difiere su tratamiento.

3.2. El relato bíblico de José

Jacob amaba a José más que a sus otros hijos; prueba de ello era una túnica de manga larga que le había regalado. La preferencia que tenía su padre por él provocó la envidia en sus hermanos, misma que aumentó cuando José les refirió uno de sus sueños en que aparecían adorándolo. Decidieron, por ello, darle muerte. Rubén les propuso arrojarlo a un pozo para después rescatarlo; sin embargo, Judas pensó que sería mejor venderlo a una caravana de ismaelitas que se dirigía hacia Egipto. Así lo hicieron. Después de venderlo, tñieron con sangre de cabrito su túnica y, al verla, su padre se imaginó que algún animal lo había devorado.

En Egipto, José trabajó en la corte del faraón tras ser vendido a Putifar, uno de sus ministros y capitán de los guardias. Al no corresponder al amor de la esposa de Putifar, ésta, en venganza, fingió que José había intentado violarla, por lo que fue encarcelado.

En la cárcel adivinó dos sueños que tuvieron, respectivamente, el jefe de los escanciadores y el jefe de los panaderos de la corte del faraón, quienes también se encontraban presos. Estos sueños se volvieron realidad, de modo que,



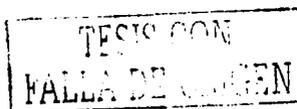
al ser liberado, tiempo después, el jefe de los escanciadores le habló al faraón sobre José, ya que buscaba a un intérprete capaz de descifrar un sueño que ningún sabio había logrado interpretar.

José desentrañó así el enigma del sueño: habría siete años de abundancia en Egipto y siete de hambre. De este modo, le recomendó al faraón poner al frente de Egipto a un hombre inteligente y sabio con el objeto de que administrara el grano para tener alimento durante los años de escasez. Tras escuchar las palabras de José, el faraón lo premió y lo hizo gobernador. Le dio por mujer a Asenat, hija de Putifar, ministro de la corte.

Durante los años de escasez, Jacob envió a sus hijos a Egipto con el fin de abastecerse de grano. Al reconocerlos, José los mandó apresar tratándolos de espías. Después de saber que eran hijos de Jacob, y que Benjamín, su hermano menor estaba con sus padres, José ordenó a sus hermanos que lo llevaran ante él para probar su inocencia, y así lo hicieron. Finalmente, José les reveló su identidad; sus hermanos, sorprendidos, pensaron que quizás se vengaría de ellos. Sin embargo, José los perdonó. (10)

3.3. Los personajes de *El Cetro de José y Sueños hay que verdad son*

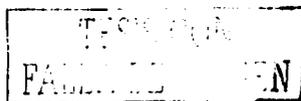
| CETRO DE JOSÉ | SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON |
|----------------------|----------------------------------|
| LOA | |
| La Fe | |
| La Ley de Gracia | |
| La Ley Natural | |
| La Naturaleza | |
| La Idolatría | |
| Música | |
| | |
| AUTO | AUTO |
| Jacob | Jacob |
| José | Josef |
| Rubén | Rubén |
| Simeón | Simeón |
| Levi | Levi |



| | |
|---------------------|----------------------|
| Judas | Judás |
| Zabulón | Zabulón |
| Isacar | Isacar |
| Dan | |
| | Manases |
| Gad | Gad |
| Aser | Aser |
| Neftali | Neftali |
| Benjamin | Benjamin |
| El Lucero | |
| La Inteligencia | |
| La Ciencia | |
| La Envidia | |
| La Conjetura | |
| La Profecía / La Fe | La Fe |
| La Mujer de Putifar | |
| Faraón | El Rey |
| El Pincerna | |
| Acompañamiento | |
| Música | Músicos |
| | El Sueño |
| | La Castidad / Asetet |
| | Sombra primera |
| | Sombra segunda |
| | El Copero |
| | El Panadero |
| | El Alcaide |

Como puede notarse en el cotejo establecido entre los personajes en el cuadro, tanto en el Auto de *El Cetro de José* como en el de *Sueños hay que verdad son*, aparecen los personajes de Jacob, José y sus hermanos, puesto que son los protagonistas principales del relato bíblico. Sin embargo, hay diferencias notables entre los demás personajes de los autos mencionados.

En la Loa de *El Cetro de José*, los personajes alegorizan ideas teológicas: la Fe es una de las tres virtudes teologales, las otras dos son la esperanza y la caridad que no son alegorizadas en esta loa. La Ley de Gracia representa, de acuerdo con Méndez – Plancarte, la moral revelada (11), mientras que la Naturaleza representa a la humanidad, y la Ley Natural a la ética racional. (12)



La Idolatría es un personaje antagónico ya citado en el párrafo anterior, que simboliza un espacio geográfico: América. Insisto, como en la Loa de *El Divino Narciso*, la jerónima aborda en esta loa el tema de la conquista espiritual de América.

Otra diferencia entre los personajes de ambos autos es la participación, en *El Cetro de José*, de la mujer de Putifar, quien siguiendo el relato bíblico seduce a José provocando su encarcelamiento. Calderón omite la referencia a este pasaje y únicamente alude a la escena en que José se encuentra en la cárcel junto con el copero y el panadero.

Asimismo, es de notarse la gran participación que en *El Cetro de José* tienen el Lucero, que caracteriza al demonio, y sus acompañantes, que alegorizan sus atributos y, a la vez, una suerte de criados: la Envidia, la Ciencia, la Inteligencia y la Conjetura. Con su visión perspicaz, el Lucero prefigura la alegoría del Auto de *El Cetro de José*. Su nombre remite a la estrella matutina que antecede al sol, y como tal ilumina con su inteligencia el simbolismo de diversas imágenes alusivas al Antiguo Testamento, evocado por la Conjetura, la Inteligencia y la Ciencia. En su libro titulado *The allegorical drama of Calderón de la Barca*, Alexander Parker piensa que, en algunos de los autos de Calderón, el papel del demonio es el de una suerte de demiurgo(13).

El Lucero y sus cómplices alegorizan, en el auto de la jerónima, a la razón natural, en oposición al personaje de la Profecía que alegoriza a la razón sobrenatural, es decir, la razón que cree a pesar de lo que perciben los sentidos. Me parece, sin embargo, que el personaje de la Fe, en este auto, no representa a

la fe ciega, sino que se vale del Entendimiento para interpretar el significado de los enigmas que, en cambio, el Lucero es incapaz de descifrar.

En efecto, la razón del Lucero interactúa con los sentidos corporales, en tanto que la Fe establece sus juicios mediante el Entendimiento sin hacer uso de la vista corporal. Hacia el final del auto, el personaje de la Profecía se convierte en la Fe; estos dos personajes alegorizan respectivamente los relatos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento.

De manera análoga a como lo hace el Lucero en *El Cetro de José*, el Sueño y la Castidad, que a mi juicio alegorizan respectivamente al Pensamiento y al Entendimiento en el auto de Calderón, revelan la alegoría del auto mediante la evocación de distintos pasajes del relato bíblico de José. Sin embargo, son personajes opuestos al Lucero. A diferencia de éste, que representa al demonio, la Castidad equivale a la virtud que simboliza el dominio de los sentidos corporales de José. El Sueño representa el Pensamiento o imaginación que bajo las órdenes de la Castidad logra articular un discurso lógico hacia el final del auto. La Castidad se transforma en Asenet, quien simboliza a la pureza que contrae nupcias con Cristo alegorizado en José.

En el auto de Calderón, la Fe confirma que las imágenes reveladas por el Sueño hacia el final de la obra son verdaderas. En este sentido, la Fe es parecida a su personaje homónimo en el auto de Sor Juana, puesto que alegoriza a los evangelios del Nuevo Testamento, cuyo significado se comprende al cotejarse con los relatos proféticos del Antiguo Testamento, de acuerdo con la tradición católica.

En cuanto a los personajes de la Sombra primera y segunda del auto de Calderón, representan una suerte de coro a la manera del teatro griego; éstos no



aparecen en *El Cetro de José*, como tampoco Bato, personaje que en *Sueños hay que verdad son* caracteriza a una especie de gracioso típico de la comedia.

La diferencia entre los personajes de *El Cetro de José* de Sor Juana y *Sueños hay que verdad son* de Calderón de la Barca, determina la forma en que ambos escritores alegorizan la historia bíblica de José.

3.4. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías de *El Cetro de José* de Sor Juana Inés de la Cruz

3.4.1. Resumen de la loa y el auto

La Ley Natural y la Naturaleza celebran la llegada de la Fe y la Ley de Gracia. La Fe explica el motivo de su alegría: la conversión de las "Indias conquistadas" donde la Ley Natural no solo estuvo ausente, sino también separada de la Ley de Gracia, cuando los aztecas practicaban los sacrificios humanos.

Para conmemorar la conquista espiritual de América, la Fe propone a sus compañeras el levantamiento de un padrón que muestre su triunfo. Cada una de ellas difiere en cuanto a sus propuestas: la Naturaleza sugiere abolir los sacrificios humanos; la Ley Natural, la supresión de la poligamia; la Ley de Gracia, la sustitución de los ídolos prehispánicos por la Cruz; la Fe, la colocación de la Eucaristía sobre el altar. Según lo demuestra la Fe, su propuesta incluye a las demás. De esta manera, se decide levantar ese padrón.

Mediante un ritual que evoca la celebración de la misa y cuyo propósito es el de purificar las aras, los cuatro personajes invocan a las "Aladas Escuadras", es decir, a las jerarquías de los ángeles a fin de que desciendan sobre el altar donde

se erigirá el padrón. Interrumpen el ritual cuando aparece en el escenario la Idolatría que pretende impedir la conquista espiritual de América.

Este personaje manifiesta a la Fe que el acto de postrarse ante ella no significa que haya dejado de practicar los sacrificios humanos. Cuando la Fe, sorprendida, le pregunta quién es, la Idolatría le responde que representa una idea alegórica que defiende las prácticas sacrificiales de los indios.

Argumentando que los mejores sacrificios son los de sangre humana, la Idolatría le propone a la Fe sustituir a sus ídolos por su dios, en vez de abolir la práctica de los sacrificios cruentos. No obstante, la Naturaleza, la Ley Natural y la Ley de Gracia manifiestan su desacuerdo, puesto que, según lo refieren, es Dios quien da la vida y no le agrada nuestra muerte, razón por la que prefiere que el pecador "viva en su Gracia". Asimismo, aluden al precepto: "Lo que no quieras para ti a otro no le hagas", con el objeto de intentar persuadir a su opositora de no practicar más los sacrificios humanos.

Sin embargo, la Idolatría, reconociendo su ignorancia, refiere a la Fe que se contenta con las victorias obtenidas en América, y que a ella sólo se le permita sacrificar a los cautivos de Tlaxcala. Una vez más, los personajes antagonicos se oponen a ello, argumentando que de cualquier modo se les injuria. Insistente en continuar practicando los sacrificios humanos, la Idolatría manifiesta que las deidades se aplacan con la víctima más noble, además de que la carne sacrificada vuelve la vida más larga a quienes la comen, según lo atestiguan las crónicas indígenas. Cuando la escucha, la Fe le propone sustituir sus prácticas sacrificiales por un ritual parecido que, sin embargo, no exige víctimas humanas. Curiosa, la Idolatría, le pregunta en qué consiste, de modo que la Fe prosigue la invocación

interrumpida a las "Aladas Escuadras". La Idolatría le exige que cumpla su promesa, en vez de entonar himnos que no comprende.

En este momento, la Fe le explica que pondrá en el altar un sacrificio incruento, una ofrenda humana y divina que a la vez que satisfaga a la deidad dé vida eterna. Sorprendida, la Idolatría pregunta, ¿de qué ofrenda se trata? La Fe da una explicación: ésta consiste en que Cristo ofrece su cuerpo transubstanciado en pan y vino. Cuando la Idolatría se reconoce incapaz de comprender sus palabras, la Fe le responde que le mostrará la representación de un auto sacramental y alegórico titulado *El Cetro de José*. Por último, manifiesta que el mejor padrón es la conversión de la Idolatría.

En el auto, José refiere a sus hermanos un sueño en que aparecen adorándolo. Envidiosos, pretenden darle muerte, siguiendo el relato bíblico. El Lucero, alegoría del demonio, y sus acompañantes: la Envidia, la Inteligencia, la Conjetura y la Ciencia, que representan sus atributos y una suerte de criados a la vez, se preguntan quién es José. Con el objeto de descubrir este enigma, evocan distintos pasajes del Antiguo Testamento, asociados con dos personajes que se caracterizan por su fe en Dios: Abraham y Jacob.

Con la ayuda de sus cómplices, el Lucero intuye que José prefigura a Cristo, quien redimirá a la humanidad de la falta original. De modo que a lo largo del auto piensa diversas estrategias para darle muerte. En concordancia con el relato bíblico, la mujer de Putifar -el ministro del faraón egipcio- seduce a José, quien se niega a verla provocando su enojo. Ella decide vengarse; aconsejada por el Lucero, le manifiesta a su marido que José había intentado violarla. Como

prueba, le muestra una capa que había dejado en sus manos al huir. Putifar cree en las palabras de su mujer y lo manda encarcelar.

Cuando el faraón tiene dos sueños que ningún mago en Egipto logra interpretar, el Pincerna le informa que en la cárcel José descifró tanto su sueño como el del panadero, con gran precisión. El rey manda llamar a José, quien es puesto en libertad cuando acierta en la interpretación de sus sueños; en recompensa, lo nombra virrey de Egipto.

De acuerdo con José, los dos sueños del faraón mostraban que en Egipto habría siete años de abundancia y siete de escasez, de modo que guarda en las bodegas suficiente alimento. Cuando les falta el trigo, sus hermanos viajan a Egipto con el objeto de abastecerse de él y llevarlo a Canaán, donde se encontraba su padre Jacob. Al verlos, José reconoce a sus hermanos. No obstante, les tiende una trampa y los trata de espías.

Mientras tanto, el Lucero no logra saber con certeza qué misterio encubre el personaje de José. Con la ayuda de la Ciencia, la Conjetura y la Inteligencia, intenta descifrar el enigma. En el momento preciso en que el Lucero se atormenta indagando la razón por la cual José trata de espías a sus hermanos, se aparece ante sus ojos la Profecía, quien le revela que éste sólo aparenta no saber que son sus hermanos.

El Lucero, sin embargo, no se da por vencido: coteja lo que imagina y piensa con lo que ve, con la finalidad de intentar descubrir la identidad de José. A través de Jacob, quien se encuentra en su lecho de muerte, la Profecía vaticina el futuro de sus hijos. Jacob le pide a José que lo sepulte junto con sus familiares; como juramento le ordena que ponga su mano sobre su muslo. Enseguida, con

esa misma mano, José sostiene el cetro en el que su padre ve un símbolo de liberación.

Después de ver la escena en que Jacob besa el cetro que tiene un pan en la punta, símbolo del Sacramento de la Eucaristía, el Lucero y sus cómplices huyen del escenario al no poder establecer ninguna conjetura sobre el misterio que encubre José. Transformada en el personaje de la Fe, la Profecía revela la identidad de este personaje como prefiguración de Cristo.

3.4.2. *El Cetro de José* y la oposición entre la vista interna y la externa

3.4.2.1. La loa: el encuentro de la Fe y la Idolatría en el espacio imaginario de América

3.4.2.1.1. Evocación de tiempos y lugares: el texto dramático y la acción

En su estudio liminar a las *Obras Completas* de Sor Juana, Méndez Plancarte se refiere en los siguientes términos a la acción en la Loa de *El Cetro de José*:

Aquí falta, en verdad cualquier "acción", pues "no sucede" nada exterior; pero bien lo resarcan la osadía y la profundidad de su tesis, briosa y gallardamente dilucidada entre la "Fe", con "la Gracia", y "la Naturaleza", con "la Ley Natural", cuando –con humanísima comprensión y sobrenatural lucidez- evidencia Sor Juana el fondo de razón que había en los Sacrificios Humanos y en la Antropofagia ritual. (14)

En efecto, tal y como afirma Méndez Plancarte, la acción en la Loa de *El Cetro de José* no es exterior, sino que, desde mi perspectiva, se encuentra

determinada por el enfrentamiento entre dos personajes alegóricos: la Fe y la Idolatría. Se trata así, de una oposición de ideas manifestada en un tipo de acción simbólica, más que exterior. Intentaré mostrarlo basándome en las teorías dramáticas de Eugenio Barba y Peter Brook, para quienes la acción en una determinada obra, no debe reflejarse necesariamente en el movimiento del actor en la escena.

En su libro titulado *El arte secreto del actor*, Eugenio Barba distingue entre dos tipos de acciones: las depositadas en el texto –entendidas en un sentido aristotélico- y las acciones de los actores, los accesorios y las luces, es decir, las que se desarrollan en la escena. (15) De acuerdo con Barba, estos dos tipos de acciones integran la dramaturgia, entendida como "el canal a través del cual una energía se forma en movimiento". (16) Según Barba, la dramaturgia, cuya etimología es *drama ergon* representa "la forma en que las acciones trabajan en la trama". (17)

Sobra decir que toda acción requiere de energía. Barba señala que la energía está determinada por la fricción, la resistencia entre los términos opuestos y complementarios de la dialéctica. (18) En la Loa de *El Centro de José*, esta oposición que deriva en una dialéctica de texto - escena, para decirlo con palabras de Barba, tiene su expresión en las ideas que representan los personajes alegóricos participantes en la obra. Siguiendo a Barba, puede decirse que a pesar de no haber en la loa una acción externa reflejada en el movimiento de los personajes en la escena, la acción depositada en el texto se expresa en lo que dicen los personajes y se vuelve visible en el lenguaje corporal de los actores, así

como en los elementos escénicos: la iluminación crea la atmósfera dramática en que tiene lugar la acción.

Asimismo, a mi modo de ver, la división tajante de la loa en dos partes da una gran intensidad a la acción dramática. La primera de estas partes corresponde a la aparición en escena de la Fe, la Naturaleza, la Ley Natural y la Ley de Gracia, personajes asociados con la religión católica que emprende la conquista espiritual en América. En la segunda parte, se acentúa la tensión dramática al irrumpir en el escenario un personaje opuesto: la Idolatría que alegoriza a los indígenas a quienes la Fe pretende evangelizar. Es evidente que el encuentro entre la Fe y la Idolatría provoca en el escenario un intenso despliegue de energía producido por la confrontación de dos ideas opuestas encarnadas en ambos personajes: los sacrificios incruentos practicados por la Fe y los sacrificios humanos que defiende la Idolatría. ¿Qué mayor acción que el encuentro de dos culturas antagónicas llevado al microcosmos del teatro?

¿En qué tipo de espacio se desarrolla la acción en la Loa de *El Cetro de José*? Es evidente que se trata de un espacio alegórico: América donde se emprende la conquista espiritual. ¿Cómo representar en escena este espacio geográfico que remite a un tiempo determinado? Para intentar responder a esta pregunta, me valgo de las observaciones del teórico y dramaturgo británico Peter Brook, quien afirma que el teatro empieza cuando dos personas se encuentran. Brook destaca el papel de las palabras, que en el espacio teatral, despiertan la imaginación del espectador cuando son pronunciadas por los actores. Así lo refiere:

Cada palabra contiene en sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo un entramado tácito de energías entre los personajes. (19)

Siendo los autos sacramentales obras teatrales en que participan personajes alegóricos, la palabra en estas piezas es de una relevancia notable. En efecto, siguiendo a Brook, puede decirse que los diálogos de los personajes, así como cada palabra que pronuncian, sugieren imágenes en el espectador, de modo que éste llena los huecos de lo que llama un "espacio vacío". En este tipo de espacio, tal y como lo refiere Brook, podemos aceptar que una botella es un cohete y que nos llevará a conocer a una persona real en Venus. (20) El "espacio vacío" carece de formas rígidas.

No obstante, me parece importante destacar que entiendo por "espacio vacío" estrictamente el espacio evocado por el texto dramático en el auto sacramental, que en ocasiones resulta imposible de representar en escena. ¿Cómo representar a América y España en el escenario? A mi parecer, la alegoría en el texto, permite al espectador imaginar ambos espacios: el de la Fe y el de la idolatría. Pienso que la idea de "espacio vacío" de Brook se aplica sobre todo al texto dramático. Es pertinente establecer la distinción entre la idea de "espacio vacío" en el texto y en el escenario, puesto que, como lo indican las acotaciones en diversos autos de Calderón, la escenografía en el teatro barroco requería de numerosos recursos escénicos, de objetos, así como de carros que operaban mediante un complicado sistema de ingeniería. (21)

De acuerdo con lo manifestado en el párrafo anterior, más que de una acción externa determinada por el movimiento de los personajes, cuando se habla

del "espacio vacío", cabe referirse a la acción como una emanación de la energía corporal. A ello se refiere Brook con hacer visible lo "invisible" en el "espacio vacío". Lo invisible: la mirada, el gesto, el sonido; la palabra que evoca el espacio geográfico encarna en el cuerpo del actor y puede aparecer en los objetos más cotidianos. (22)

Es evidente que en el "espacio vacío", la imaginación del espectador es cómplice de la acción representada en escena. En la Loa de *El Centro de José*, el espectador imagina el espacio geográfico evocado mediante los versos que pronuncian la Idolatría, la Fe, la Naturaleza, la Ley Natural y la Ley de Gracia. La acción en esta obra refleja en el espacio teatral, la acción que tuvo lugar en un determinado momento histórico: la conquista de América, la oposición entre dos culturas y dos tiempos distintos, el de América y el de Europa.

Teatro basado en signos y en símbolos, la Loa de *El Centro de José* constituye, al igual que todo auto sacramental, una obra poética semejante al teatro No de Japón. Así lo refiere Octavio Paz:

El auto sacramental español y el No japonés son intelectuales y poéticos (...) El mundo y los hombres no tienen existencia propia: son símbolos (...). (23)

Por consiguiente, cuando se habla de acción, tanto en esta loa, como en cualquier otra, así como en el auto sacramental, hay que tomar en cuenta su carácter poético. Existe una diferencia notoria entre el tipo de acción en el género del auto sacramental y el de la comedia.

Diálogo de símbolos, de signos y silencios; encuentro de miradas que producen una chispa provocada por la fricción entre las ideas opuestas. Nada sucede aparentemente en el escenario durante la representación del auto y de la loa que en ocasiones lo precede. La acción tiene lugar en la mente del espectador que mediante los ojos internos ve representarse las escenas de la conquista espiritual en el espacio geográfico evocado por el texto dramático.

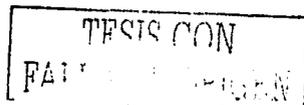
3.4.2.1.2. La Fe en el escenario de la América abundante

1) Levantar el padrón que conmemore las hazañas

Cuatro personajes salen a escena en esta loa: la Fe, la Ley de Gracia, la Naturaleza y la Ley Natural. En *El Cetro de José*, la Fe intenta abrir los ojos, en un sentido metafórico, a la Idolatría, personaje que alegoriza a los indios de América, a quienes pretende evangelizar.

En mi opinión, la visión de la Fe se opone a la ceguera metafórica de la Idolatría. La luminosidad de la Fe se representa a través de la imagen del Sol, tal y como lo expresa la Música:

Al nuevo Sol de la Fe,
que dora las cumbres altas,
la ley Natural saluda,
como suele al Sol el Alba,
haciendo salva,
alegre, festiva, contenta y ufana. (Loa, vv. 1 – 5)

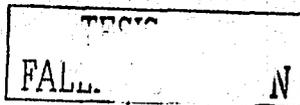


De acuerdo con los versos anteriores, podemos imaginar en lo alto del escenario a la Fe como símbolo del sol. Este personaje predomina sobre los otros que aparecen separados al principio del auto, para formar después parejas análogas en concepto; de acuerdo con las acotaciones, por un lado se ve a la Fe y a la Ley de Gracia, y por otro, a la Ley Natural y a la Naturaleza. Estas dos parejas representan, a mi parecer, lo sobrenatural y lo terreno, respectivamente. Asociada con la materia, y por lo tanto con la ceguera incapaz de ver la luz de la Fe, la Ley Natural agradece a la Ley de Gracia que ilumine sus "tinieblas de ignorancia":

En feliz hora, ¡oh divina
Ley de Gracia!, a darme salgas,
con tus divinos preceptos,
la perfección que me falta;
que como vivo sin ti
en tinieblas de ignorancia,
aun mis perfecciones mismas
sin ti están como apagadas. (Loa, vv. 13 – 20)

La Naturaleza, que acompaña a la Ley Natural saluda así a la Fe:

En buena hora, ¡hermosa Fe!,
llegues a mi humilde casa,
indigna de tu asistencia;
mas en fe de tu palabra,



del "espacio vacío", cabe referirse a la acción como una emanación de la energía corporal. A ello se refiere Brook con hacer visible lo "invisible" en el "espacio vacío". Lo invisible: la mirada, el gesto, el sonido; la palabra que evoca el espacio geográfico encarna en el cuerpo del actor y puede aparecer en los objetos más cotidianos. (22)

Es evidente que en el "espacio vacío", la imaginación del espectador es cómplice de la acción representada en escena. En la Loa de *El Centro de José*, el espectador imagina el espacio geográfico evocado mediante los versos que pronuncian la Idolatría, la Fe, la Naturaleza, la Ley Natural y la Ley de Gracia. La acción en esta obra refleja en el espacio teatral, la acción que tuvo lugar en un determinado momento histórico: la conquista de América, la oposición entre dos culturas y dos tiempos distintos, el de América y el de Europa.

Teatro basado en signos y en símbolos, la Loa de *El Centro de José* constituye, al igual que todo auto sacramental, una obra poética semejante al teatro No de Japón. Así lo refiere Octavio Paz:

El auto sacramental español y el No japonés son intelectuales y poéticos (...) El mundo y los hombres no tienen existencia propia: son símbolos (...). (23)

Por consiguiente, cuando se habla de acción, tanto en esta loa, como en cualquier otra, así como en el auto sacramental, hay que tomar en cuenta su carácter poético. Existe una diferencia notoria entre el tipo de acción en el género del auto sacramental y el de la comedia.

Diálogo de símbolos, de signos y silencios; encuentro de miradas que producen una chispa provocada por la fricción entre las ideas opuestas. Nada sucede aparentemente en el escenario durante la representación del auto y de la loa que en ocasiones lo precede. La acción tiene lugar en la mente del espectador que mediante los ojos internos ve representarse las escenas de la conquista espiritual en el espacio geográfico evocado por el texto dramático.

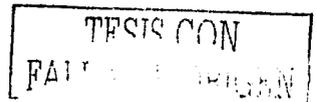
3.4.2.1.2. La Fe en el escenario de la América abundante

1) Levantar el padrón que conmemore las hazañas

Cuatro personajes salen a escena en esta loa: la Fe, la Ley de Gracia, la Naturaleza y la Ley Natural. En *El Cetro de José*, la Fe intenta abrir los ojos, en un sentido metafórico, a la Idolatría, personaje que alegoriza a los indios de América, a quienes pretende evangelizar.

En mi opinión, la visión de la Fe se opone a la ceguera metafórica de la Idolatría. La luminosidad de la Fe se representa a través de la imagen del Sol, tal y como lo expresa la Música:

Al nuevo Sol de la Fe,
que dora las cumbres altas,
la ley Natural saluda,
como suele al Sol el Alba,
haciendo salva,
alegre, festiva, contenta y ufana. (Loa, vv. 1 – 5)

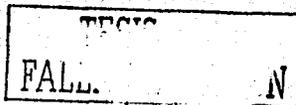


De acuerdo con los versos anteriores, podemos imaginar en lo alto del escenario a la Fe como símbolo del sol. Este personaje predomina sobre los otros que aparecen separados al principio del auto, para formar después parejas análogas en concepto; de acuerdo con las acotaciones, por un lado se ve a la Fe y a la Ley de Gracia, y por otro, a la Ley Natural y a la Naturaleza. Estas dos parejas representan, a mi parecer, lo sobrenatural y lo terreno, respectivamente. Asociada con la materia, y por lo tanto con la ciega incapaz de ver la luz de la Fe, la Ley Natural agradece a la Ley de Gracia que ilumine sus "tinieblas de ignorancia":

En feliz hora, ¡oh divina
Ley de Gracia!, a darme salgas,
con tus divinos preceptos,
la perfección que me falta;
que como vivo sin ti
en tinieblas de ignorancia,
aun mis perfecciones mismas
sin ti están como apagadas. (Loa, vv. 13 – 20)

La Naturaleza, que acompaña a la Ley Natural saluda así a la Fe:

En buena hora, ¡hermosa Fe!,
llegues a mi humilde casa,
indigna de tu asistencia;
mas en fe de tu palabra,



espero de mis defectos
y errores ser perdonada (Loa, vv. 26 – 31)

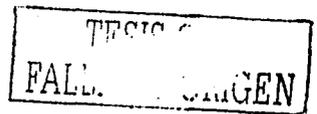
Se deduce de los versos mencionados que la Ley Natural y la Naturaleza son imperfectas sin la presencia de la Ley de Gracia que, según Méndez Plancarte, es "la moral revelada en su plenitud; o también toda la religión cristiana", (24) mientras que a la Ley Natural la define como "la moral o ética puramente racional (...) y forma parte de la Ley de Gracia". (25)

¿De qué pide perdón la Naturaleza en los versos citados? La Fe da una respuesta:

Yo estimo, Naturaleza,
ese obsequio que en ti halla
mi amor. Y supuesto que
del regocijo la causa
es la nueva conversión
de las Indias conquistadas,
donde tú por tantos siglos
de mí estuviste privada
en tanto individuo, cuanto
provincias tan dilatadas
de la América abundante
pueblan de naciones varias (Loa, vv. 47 – 58)

Las palabras de la Fe son explícitas: la Naturaleza pide perdón de su ceguera, de no haber abierto los ojos a la Fe en esas "Indias conquistadas" de la "América abundante". Más adelante, la Fe vuelve al motivo del regocijo de la Ley Natural:

Pero volviendo al intento,
digo, que pues es la causa
del regocijo el ver tú
(A la Ley Natural)
que llegó la Ley de Gracia
a darte aquel complemento
que por edades tan largas
deseaste; y tú el mirar
(A la Naturaleza)
que la Gente Americana
por bocas de mis Ministros
me ha dado feliz entrada,
será bien que por memoria
de gloria tan señalada,
algún padrón levantemos;
y así, ved cuál os agrada. (Loa, vv. 87 – 100)



La "gloria" a la que alude la Fe evoca, desde mi perspectiva, la idea de poder, de conquista, en tanto que la "memoria" remite a un tiempo histórico; por

extensión, puede decirse que la Fe intenta hacer visibles mediante el padrón las ideas asociadas a un tiempo específico: el de la conquista espiritual de América.

En este momento, me permito hacer una reflexión sobre el significado del padrón, cuya fuerza radica en el poder de su simbolismo. En efecto, según el *Diccionario de la Real Academia* citado por Méndez Plancarte, el padrón es "una columna o pilar con una lápida o inscripción que recuerda un suceso notable".(26) Por su parte, Elena Granger en "Las obras sacramentales de Sor Juana: aspectos teológicos e históricos" destaca que un nuevo padrón sugiere un nuevo valor por encima del discurso del poder. (27) Después de todo, la conquista espiritual de la Nueva España, ¿no se llevó a cabo mediante una guerra de imágenes, parafraseando el título del libro de Serge Gruzinsky? (28) En él, el historiador alude a las principales hazañas de la conquista emprendida por Cortés y sus compañeros. Gruzinsky se refiere a la colocación de la Vera Cruz en el primer encuentro con los enviados de Moctezuma. (29) La Cruz: un nuevo padrón, el signo visible de un nuevo discurso de poder por encima de otro.

Gruzinsky destaca la relevancia de las imágenes en la conquista. A su parecer, en no pocas ocasiones, el ídolo "fue propuesto como un equivalente de la imagen cristiana (...) en la medida en que comparten funciones comparables y la una puede sustituir al otro". (30) Sin embargo, tal y como lo indica Gruzinsky, el ídolo era, al mismo tiempo, "lo contrario de la imagen pues miente, engaña". Desde su perspectiva, a ojos de los conquistadores, el enfrentamiento entre las culturas y las sociedades era comprendido, interpretado y pintado en forma de representaciones: imágenes contra ídolos, imágenes verdaderas contra imágenes falsas. De este modo –a decir de Gruzinsky-, los españoles estaban convencidos

de que los indios vivían en un mundo lleno de representaciones idolátricas donde interferían un significante y un significado: "si ver la imagen es tener acceso al dios, destruir la representación india era acabar con el referente divino del adversario y, por lo tanto, abolir su idolatría". (31)

De acuerdo con lo establecido en los párrafos anteriores por Granger y Gruzinsky, pienso que en la Loa de *El Cetro de José*, cuando los vencedores, representados por la Fe y la Ley de Gracia destruyen los ídolos de los vencidos, no hacen sino imponer un nuevo discurso provisto de un nuevo significado. La destrucción de los ídolos ¿no implica la destrucción de su sustancia, del poder de su simbolismo? De manera análoga a Gruzinsky, Robert Ricard destaca la relevancia del poder simbólico de las imágenes durante la conquista espiritual de la Nueva España; se refiere particularmente a la insistencia de los franciscanos, desde su llegada a la Nueva España en 1524, a que el culto a las imágenes no fuera dirigido al objeto material, sino a lo que éste representaba. (32)

2) Colocar la sacrosanta imagen de Cristo

En la Loa de *El Cetro de José*, la Fe, la Ley de Gracia, la Ley Natural y la Naturaleza difieren en cuanto al tipo de padrón que pretenden erigir. Así lo manifiesta Méndez Plancarte:

Trátase de elegir, entre los frutos de nuestra Evangelización, su título de gloria más digno de perpetuarse en nuestro recuerdo. La *Naturaleza* destaca la abolición de los Sacrificios Humanos; la *Ley Natural*, la supresión de la Poligamia; la *Ley de Gracia*, la substitución de los ídolos por la Cruz; y la *Fe* hace triunfar a la colocación de la Eucaristía en nuestros altares.(33)

El simbolismo de cada padrón equivale, a mi parecer, al personaje que cada uno de ellos alegoriza: el significado de los padrones asciende desde lo concreto, relacionado con la Naturaleza y la Ley Natural, a lo abstracto, asociado con la Ley de Gracia y la Fe. En efecto, la Naturaleza y la Ley Natural proponen el levantamiento de un padrón que remite a lo corpóreo: la prohibición de los sacrificios humanos y de la poligamia, que representan costumbres indígenas. Así se refieren estos dos personajes al padrón que proponen levantar:

Naturaleza

El que más me agrada a mí
es que demuelas las Aras
donde mi sangre se vió
tantas veces derramada. (Loa, vv. 101 – 104)

Y la Ley Natural:

A mí también, añadiendo
que pues me hace repugnancia
al Contrato Natural
admitir Mujeres tantas
y desatar aquel nudo
que las voluntades ata,
mandes que los Matrimonios
públicamente se hagan (Loa, vv. 105 – 112)

La Ley de Gracia y la Fe se pronuncian a favor del levantamiento de un padrón asociado con la imagen de Cristo. Dice la Ley de Gracia:

Mas yo, como Ley Divina,
que atiendo a la Primer Causa
como a la más principal,
por de mayor importancia
tengo el quitar del Altar
las sacrílegas estatuas
de sus falsos Dioses, y
después que purificadas
las Aras estén, en ellas
colocar la sacrosanta
imagen de Cristo, que es
la bandera soberana
en las lides de la Iglesia
que sigue la Ley de Gracia. (Loa, vv. 129 – 142)

Sacrilegio y purificación: lo sacrílego es inherente, de acuerdo con los versos mencionados, a las estatuas de los indios. Es necesario, según la Ley de Gracia, purificar, limpiar las Aras para colocar la imagen del dios que preside la Iglesia. Cuando alude a la Iglesia, la Ley de Gracia nombra la institución que rige las costumbres de la ley católica. La imagen de Cristo debe ser vista. El acto de colocarla, ¿no significa mostrar a los ojos corporales el triunfo del discurso de los

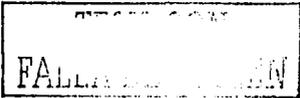
vencedores?, ¿no se exhibe la superioridad del nuevo dios al colocarlo sobre los dioses vencidos?

Si los dioses de los indios son falsos y deben destruirse, según lo refiere la Ley de Gracia, el dios cristiano es por oposición el verdadero. En este sentido, a mi juicio, la Ley de Gracia no hace sino borrar el cuerpo de los dioses para sustituirlo por el de Cristo. El cambio de rituales por el que se pronuncia la Ley de Gracia implica una sustitución de las imágenes de los indios por las de la Fe.

A diferencia de la Naturaleza y de la Ley Natural, cuyas propuestas se basan en una abolición (de rituales), cuando la Ley de Gracia propone colocar la imagen de Cristo, no hace sino manifestar su intención de instaurar un nuevo orden moral. En estos términos, la Fe celebra la propuesta de la Ley de Gracia:

Aunque todas decís bien,
tú, como más elevada,
dijiste mejor que todas:
pues quien el Altar levanta,
erige el padrón,
en que duren las hazañas. (Loa, vv. 143 – 148)

Es el Altar el lugar que muestra a los ojos corporales las hazañas con el objeto de que éstas sean recordadas, según se deduce de los versos citados. El Altar ocupa un espacio que puede ser visto: en esta loa es el sitio habitado por el dios de la Ley de Gracia que, a pesar de su ausencia corporal, está presente de manera simbólica en la imagen que propone colocar este personaje.



El padrón que pretende erigir la Fe es abstracto, constituye una alegoría, una "idea representable", según la definición que da Calderón de esta modalidad literaria. Mediante los siguientes versos, la Fe se refiere al padrón que propone levantar:

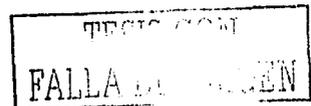
y así, por más acertada
acción tengo el colocar
una Forma Consagrada,
que no es colocar la Imagen
sino la propia Substancia. (Loa, vv. 160 – 164)

Dicho de otro modo, la Fe propone erigir un padrón que represente la sustancia de Cristo, es decir, el Sacramento de la Eucaristía mediante el cual los creyentes conmemoran su muerte y resurrección, cuyo objeto fue el de borrar la falta original. El padrón propuesto por la Fe simboliza las prácticas religiosas asociadas con este Sacramento que sustituyen las de la Idolatría: el ritual de la misa y la abolición de los sacrificios humanos; la celebración del matrimonio monogámico, en vez de la poligamia y el culto al dios de la Fe mediante el uso de imágenes. El padrón es análogo al cuerpo de Cristo, cuyo sacrificio dio origen al Sacramento de la Eucaristía en el cual se cifran los dogmas principales de la religión católica. Así, colocar a Cristo significa instaurar un nuevo orden basado en las prácticas religiosas de la Fe. A ello se refiere este personaje en los siguientes versos que dirige a la Ley de Gracia:

y si tú quieres que haya
sobre las Aras de Cristo
Imágenes colocadas,
al mismo Cristo coloco,
con que mi intención enlaza
todos los fines de todas. (Loa, vv. 178 – 183)

¿No propone la Fe un padrón que pueda ser visto con los ojos corporales y la vista interna, metafórica, a la vez? Puede decirse que tanto la Naturaleza como la Ley Natural y la Ley de Gracia, personajes asociados con lo terreno y lo divino, con lo humano y lo sobrenatural respectivamente, tienen su punto de encuentro en la Fe. El cuerpo de Cristo al que alude la Fe es la bisagra que engarza el espíritu y el cuerpo: el Sacramento de la Eucaristía que trasciende lo corpóreo, y los rituales mediante los que se celebra. Cuando la Fe alude a que en Cristo se enlazan los fines de la Naturaleza Humana, la Ley Natural y la Ley de Gracia, ¿no da por un hecho que al levantar el padrón que propone se consumará la evangelización de América?

¿Que falta para la instauración del padrón? De acuerdo con la Fe, sólo la invocación de las "Aladas Escuadras" a fin de que "desciendan de las Esferas". Méndez Plancarte manifiesta que estas "Espirituales Substancias" a las que se refiere la Fe representan a los ángeles, mientras que las "Esferas" constituyen, según la física aristotélica, las esferas de fuego, aire o viento que debían atravesar los ángeles al descender del Cielo a la Tierra. (34)



Es evidente que este movimiento implica un descenso de lo incorpóreo a lo corpóreo; en este sentido es análogo al que realiza la sustancia incorpórea de Cristo a su propio cuerpo. La invocación que de las "Aladas Escuadras" hacen los cuatro personajes, responde al propósito de que éstas encarnen en el cuerpo del padrón con el que se pretende mostrar el triunfo de la conquista espiritual en América.

Sin embargo, el descenso de las "Aladas Escuadras" se ve interrumpido por la súbita irrupción de la idolatría en el escenario, cuyo movimiento es opuesto al de los ángeles invocados. En efecto, aunque las acotaciones no lo indican, podemos imaginar a este personaje desplazarse en un movimiento horizontal equivalente a lo terreno, caminando presuroso y altivo sobre el escenario hacia donde se encuentra la Fe.

3.4.2.1.3. La súbita aparición de la idolatría en escena

1) La conquista espiritual a través de las armas

En este momento, hay una división tajante del auto. La idolatría irrumpe en escena de manera violenta, a juzgar por los siguientes versos que pronuncia en un tono enardecido:

¡No, mientras viva mi rabia,
Fe, conseguirás tu intento,
que aunque (a pesar de mis ansias)
privándome la Corona,
que por edades tan largas
pacífica poseía,

introdujiste tirana
tu dominio en mis Imperios,
predicando la Cristiana
Ley, a cuyo fin te abrieron
violenta senda las armas (Loa, vv. 232 – 242)

Los versos citados denotan el enojo de la Idolatría provocado por la forma violenta con que la Fe la privó de la Corona. En ellos se percibe, de manera velada, un juego de poderes que muestra cómo la religión sirvió de arma de combate a la Fe, lo cual se refleja en las palabras de la Idolatría alusivas a la manera salvaje, podría decirse irracional, con que su opositora irrumpe en el escenario de la conquista espiritual de América.

Las palabras de la Idolatría encuentran, desde mi perspectiva, un eco en las de Bernardino de Sahagún, quien se refiere a la manera precipitada, y por extensión violenta, en que se emprendió en sus inicios la evangelización:

No se olvidaron [los primeros evangelizadores] en su predicación, del aviso que el Redemptor encomendó a sus discípulos y apóstoles cuando les dijo: *estote prudentes sicut serpentes et simplices sicut culumbae*: sed prudentes como serpientes y simples como palomas. Y aunque procedieron con recato en lo segundo, en lo primero faltaron, y aun los mismos idólatras cayeron en que les faltaba algo de aquella prudencia serpentina (...) (35)

En su libro titulado *Culturas en peligro*, Miguel León – Portilla hace referencia a otros testimonios de autores que, durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, pusieron en tela de juicio la conversión de los indios, debido a la forma precipitada en que ésta se realizó. Uno de ellos era fray Juan de Torquemada. (36) Compartía su opinión Bartolomé de las Casas, tal y como lo expresa el historiador:

A juicio de fray Bartolomé, el que tenía por "único modo de conversión" distaba por completo de la casi meteórica imposición de la nueva fe y suponía en realidad un lento camino de enseñanza y persuasión (...) (37)

Agrega el autor de *La visión de los vencidos*:

Lo que él [Las Casas] consideraba como "único modo de conversión" nada tenía que ver con las más o menos precipitadas formas de cristianizar, emprendidas por no pocos, sin haber ahondado antes en la mentalidad indígena y de hecho con poco respeto hacia ella. (38)

En la Loa de *El Cetro de José*, Sor Juana, de manera análoga al obispo de Chiapas, pareciera manifestarse a favor de una evangelización pacífica y por medio de la razón. Así se deduce de los versos pronunciados por la Idolatría, en los que es evidente el rechazo a la violencia con que la Fe intenta erradicar sus costumbres:

y aunque casi todas ya
mis gentes, avasalladas
de tu activa persuasión,
todos tus Dogmas abrazan;
con todo (vuelvo a decir),
no ha de ser tu fuerza tanta,
que pueda de una vez sola
quitar las tan radicadas
reliquias de mis costumbres!
Y así, aunque me ves postrada,
no es tanto que no te impida
el que demuelas las Aras
adonde los Sacrificios
son las Víctimas Humanas (Loa, vv. 247 – 260)

En los versos mencionados, puede notarse cómo la Idolatría manifiesta a la Fe su error respecto a la conversión de los indios. En efecto, subsiste el "paganismo" de la Idolatría en sus prácticas rituales, tal y como se deduce de sus palabras análogas a las de fray Diego Durán, cuya opinión sobre el "falso cristianismo" de los indios era parecida a la de Torquemada y Las Casas. Sobre las festividades de los indios afirma Durán:

Informaré de lo más esencial y más necesario al oficio de los ministros, lo cual es nuestro principal intento advertirles la mezcla que pueda haber acaso de nuestras fiestas con las suyas que, fingiendo éstos celebrar las fiestas de nuestro Dios y de

los santos, entremeten y mezclan y celebran las de sus ídolos, cayendo el mismo día. (39)

Vuelvo al auto. Tras escuchar la defensa que hace de sus prácticas rituales, la Fe pregunta sorprendida a su contrincante:

¿Quién eres tú, que te opones,
sacrílegamente osada,
a estorbar nuestros intentos? (Loa, vv. 261 – 263)

En este momento, podemos imaginar en escena a la Fe y a la Idolatría en un encuentro de miradas: momento de tensión dramática. Al mirarse cara a cara, ambos personajes se descubren. Comienzan a quitarse los velos. Desenvainan las espadas en un duelo en que resultará vencedora quien revele la mayor fineza. En este (des)cubrirse, la Idolatría, dispuesta a continuar defendiendo su religión, le responde:

Soy, por más que tú me ultrajas,
la que sabrá defender
fueros de edades tan largas,
pues Alegórica Idea,
Consideración abstracta
soy, que colectivamente
casi todo el Reino abraza. (Loa, vv. 264 – 270)

Me pregunto: ¿cómo destruir una "alegórica idea"? ¿Con armas intelectuales? La Idolatría se revela ante los ojos de la Fe como un ente de razón cuando expone sus puntos de vista mediante argumentos de gran fuerza intelectual, que se oponen a la brutalidad de la "senda violenta" que le abrieron las armas a la Fe en la evangelización de América.

2) Mudar el objeto basta

A través de la exposición de una serie de argumentos que siguen una lógica racional, la Idolatría no cesa de explicar a la Fe el motivo de su defensa de la práctica de los sacrificios humanos. Así lo manifiesta:

(...) y (supuesto
que adorar Deidad les mandas),
no contradice al precepto,
que a esa misma deidad hagan
los mejores Sacrificios,
que son los de sangre humana.
Antes hay mayor razón,
porque si a Deidad más alta
se debe mayor ofrenda,
¿por qué tú quieres privarla
de ese culto? (...) (Loa, vv. 283 – 293)

A mi parecer, la Idolatría pone en tela de juicio los argumentos de la Fe de manera semejante a como lo hicieron los sabios nahuas a los franciscanos en el

libro de *Los Colloquios*, al que me referí en el análisis de *El Divino Narciso*. (40) Los siguientes versos extraídos del *Libro de Los Colloquios*, citado por Miguel León – Portilla en *La filosofía náhuatl*, tienen, en mi opinión, vasos comunicantes con las palabras citadas de la *Idolatría*, puesto que muestran el conocimiento que los *tlataminime* tenían del sentido religioso de sus ceremonias. Los *tlataminime*, los sabios, defienden así a sus dioses durante su encuentro con los doce primeros frailes que llegaron a la Nueva España:

Vosotros dijisteis
que nosotros no conocemos
al Señor del cerca y del junto,
a aquel de quien son los cielos y la tierra.
Dijisteis que no eran verdaderos nuestros dioses.
Nueva palabra es ésta, la que habláis,
por ella estamos perturbados,
por ella estamos molestos.
Porque nuestros progenitores,
los que han sido, los que han vivido sobre la tierra,
no solían hablar así. (41) (*La filosofía náhuatl*, pp. 130 - 131)

Tal como lo indica Miguel León – Portilla en *La filosofía nahuatl*, los versos del *Libro de los Colloquios* son una prueba de que las razones que dan los *tlataminime* a los frailes proceden de un saber organizado acerca de la divinidad.(42) El historiador señala que, a través de sus palabras extremadamente

respetuosas y llenas de cautela, se ve que tienen conciencia de que, por ser ellos los vencidos, no puede existir un plano de igualdad en la discusión, y agrega:

Sin embargo, no por esto dejan de oponerse con valentía a los que consideran injustificados ataques contra su manera de pensar. (43)

En efecto, en *El Cetro de José*, ¿no persiste la Idolatría en su intento por defender con valentía sus rituales, de manera análoga a los vencidos a los que alude León - Portilla? Con el afán de preservar la práctica de sus sacrificios humanos, la Idolatría pregunta a la Fe si no basta con sustituir a sus dioses por el dios de la Fe:

¿por qué tú quieres privarla (a la deidad)
de ese culto? Pues el yerro,
no en el Sacrificio estaba,
sino en el objeto, pues
se ofreció a Deidades falsas;
y si ahora al verdadero
Dios quieren sacrificarla,
pues el error fue el objeto,
mudar el objeto basta. (Loa, vv. 292 – 300)

Mudar el objeto, sustituir el objeto visible por otro es la propuesta de la Idolatría y en este sentido es semejante a la de la Ley de Gracia, quien propone levantar un padrón en que se sustituyan las imágenes de las deidades de la

Idolatría. Sin embargo, la Fe, quien es de la opinión de que no basta con "mudar el objeto", sino que debe colocarse a Cristo en el altar, insiste en erradicar la práctica de los sacrificios humanos. Siguiendo a la Fe, sus compañeras defienden su punto de vista mediante una serie de argumentos que remiten a la Biblia, con los que intentan persuadir a la Idolatría de su error en cuanto a la práctica de los sacrificios cruentos. Así lo manifiesta la Naturaleza: "pues no se puede creer / que al Dios que tanto nos ama, / que nos dio el sér y la vida, / nuestro mal y muerte agrada".

La Ley de Gracia apoya la opinión de su compañera:

Sí, porque del pecador
no quiere su Soberana
Majestad que muera, sino
que viva, y viva en Su gracia. (Loa, vv. 307 – 310)

Y la Ley Natural afirma:

Demás, que a la Natural
Ley, hace gran repugnancia
pues que maten los Hombres, Hombres,
el precepto quebrantan,
que dice: Lo que no quieres
para ti, a otro no le hagas. (Loa, vv. 311 – 316)

Méndez Plancarte afirma que los argumentos utilizados por la Naturaleza, la Ley Natural y la Ley de Gracia, con el fin de reprobar la práctica de los sacrificios humanos de la Idolatría, no son lo suficientemente válidos. (44) Asimismo, destaca que Dios quiso la muerte de su propio hijo "como víctima que se ofreció por todos nosotros". En cuanto a las palabras de la Ley Natural: *no hagas a otro lo que no quieres que te hagan*, menciona lo siguiente:

Pero ni esto valdría contra los Sacrificios Humanos, en el caso de haber Víctimas voluntarias, o hasta cierto punto "legítimas", como llegaba a ocurrir entre los Aztecas. (45)

En efecto, según lo refiere el Códice Ramírez citado por Méndez Plancarte, entre los aztecas, las víctimas eran esclavos de guerra que se podrían haber condenado a muerte, o esclavos comprados especialmente para ser sacrificados; inclusive las madres llegaban a sacrificar a sus propios hijos. (46)

Tal como lo afirma Méndez Plancarte, probablemente falta rigor a las ideas con que la Naturaleza, la Ley Natural y la Ley de Gracia intentan convencer a la Idolatría de su error, en lo que atañe a la práctica de los sacrificios humanos. De cualquier modo, es la misma Idolatría quien reconoce sus limitaciones para comprender las palabras de sus contrincantes. Así lo expresa:

Yo no entiendo de cuestiones.

Bárbara soy; y me faltan,
para replicar, principios.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lo que digo es que, pues tantas
victorias has conseguido,
te contentes con gozarlas,
y que a mi Nación concedas
esta leve circunstancia
de sacrificar siquiera
los cautivos que Tlaxcala
le da al Mejicano Imperio. (Loa, vv. 317 – 327)

Es evidente que la Idolatría se refiere, en los versos citados, a las victorias de la Fe obtenidas a través de la tiranía, del uso de las armas, de esa "violenta senda" que le abrió el paso a la Fe para predicar la "Cristiana Ley". En ellos, puede notarse una clara alusión al trasfondo político y militar detrás de la conquista espiritual de América, pensamiento que tiene resonancias en los versos pronunciados por la Fe, quien en una suerte de *stream of consciousness* manifiesta al principio de la loa:

(...) que son los hombres
de más bárbaras entrañas
que los brutos más crúeles
(pues entre éstos no se halla
quien contra su especie propia
vuelva las feroces garras;
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 efecto se ven
acicalar las espadas,
echar pólvora a las piezas,
unir el hierro a las lanzas...
¡Oh loca, humana ambición,
que de ti misma olvidada,
a ti misma te destruyes,
cuando piensas que te ensalzas!... (Loa, vv. 69 – 86)

Desde mi perspectiva, hay en los versos citados de la Idolatría y de la Fe una notable diferencia en cuanto al derramamiento de sangre de las víctimas sacrificiales en el caso de ambos personajes: mientras que en el de la Idolatría se debe a un motivo religioso, en la Fe lo es de carácter político y militar, es decir, se encuentra relacionado con la conquista de América.

Llama la atención que la Fe, personaje asociado con la religión, se refiera en el aparte citado, a la ambición como causa de la guerra. ¿Un guiño de la jerónima que hace evidente el trasfondo político de la conquista "espiritual" de América?

Es evidente que si bien en un principio la Fe se valía de la fuerza para intentar vencer a su opositora, a medida que avanza el auto, sustituye su método de conquista por el de las armas intelectuales. Por su parte, la Idolatría se defiende con su mejor arma: la razón. Cuando la Fe le pregunta acerca de su

insistencia en practicar los sacrificios humanos, ésta continúa defendiendo su pensamiento y su libre albedrío en los siguientes términos:

Idolatría

Por dos causas:

la primera es el pensar que
las Deidades se aplacan
con la víctima más noble;
y la otra es que, en las viandas,
es el plato más sabroso
la carne sacrificada
de quien cree mi Nación,
no sólo que es la substancia
mejor, mas que virtud tiene
para hacer la vida larga
de todos los que la comen. (Loa, vv. 347 – 357)

Tras pronunciar los versos mencionados, podemos imaginar a la Idolatría dirigir al público las siguientes palabras que subrayan el carácter verosímil de la loa:

(A nadie novedad haga,
pues así las tradiciones
de los indios lo relatan). (Loa, vv. 358 – 360)

En el aparte citado, la Idolatría pareciera aludir a Torquemada, quien refiere lo siguiente a propósito de los sacrificios humanos:

En esta Nueva España no la comían (la carne humana) tan de propósito (o sea por "cebarse" de ella, como "los Caníbales, que después llamaron Caribes", de las Antillas, o como los de "la Costa de Paria y la tierra de Brasil"...), según lo tengo averiguado, sino sola aquella que era de Sacrificios; porque la tenían por cosa como sagrada, y más movían a esto por religión que por vicio. (47)

Méndez Plancarte refiere que la opinión de Las Casas al respecto era parecida a la del autor de la *Monarquía Indiana*; así expresa Las Casas su punto de vista sobre los sacrificios humanos:

En la Nueva España no la comían tan de propósito, según tengo entendido, sino la de los que sacrificaban, como cosa sagrada, más por religión que por otra causa. (48)

Como puede notarse, de acuerdo con lo expresado en los párrafos anteriores, la Idolatría, quien posiblemente coincide con las opiniones de Torquemada y de Las Casas, intenta demostrar a la Fe mediante la razón, que los sacrificios humanos eran de suma relevancia en su propia cosmovisión. No obstante, en lo sucesivo, la Fe destacará ante su opositora el beneficio que le aportará el culto a una divinidad que no exige sacrificios cruentos.

3) La dura proposición de creer que Cristo se transforma en vianda

El conocimiento de las prácticas rituales de su contrincante, le permite a la Fe establecer una analogía entre la "carne sacrificada" de las víctimas ofrecidas a las deidades de la Idolatría, que hace la vida más larga de quien la come, y la carne del dios de la religión católica. La Fe le asegura que esta última le ofrecerá mayores beneficios si acepta convertirse a su religión:

Y dime: si yo te diese
todas esas circunstancias
que has referido, en un grado
infinito mejoradas,
¿quedarías satisfecha? (Loa, vv. 361 – 365)

La Idolatría, sin embargo, le responde con otra pregunta en que es evidente su duda, producto de la razón:

¿En qué forma puedes darme,
si antes es para impedir
mis Sacrificios, tu instancia? (Loa, vv. 366 – 368)

La Fe intenta, junto con sus compañeras, responderle mediante la invocación iniciada a las "Aladas Escuadras". Así prosiguen el ritual interrumpido:

¡Venid, corred, volad,
Substancias Soberanas,
y a Sacrificio tanto
purificad las Aras! (Loa, vv. 371 – 374)

Al no comprender el significado del ritual de la Fe, la Idolatría exclama:

No quieras, con el hechizo
de las dulces consonancias
de la Música, dejar
sin solución mi demanda;
pues me prometías dar
Sacrificio en que se hallaran
las circunstancias que dije,
y en vez de responder, cantas
himnos que no entiendo yo. (Loa, vv. 375 – 383)

En otras palabras, la Idolatría se resiste a ser convencida mediante un ritual equivalente a la manifestación externa de un culto que no alcanza a comprender. Los versos citados de la Idolatría tienen, a mi parecer, un eco en la teoría de Manuel Gamio, citado por Robert Ricard. En ella, el historiador sostiene que la falta de comprensión de los temas abstractos y oscuros del catolicismo que los primeros misioneros catequizadores pretendieron inculcar en los indígenas, nunca fueron ni son actualmente comprendidos ni aceptados por los indígenas:

(...) y en cambio las manifestaciones materiales y objetivas se fundieron rápidamente con las manifestaciones similares de origen prehispánico, resultando a la postre en una religión mixta o católica rudimentaria que profesan en México los millones de habitantes de civilización de tipo indígena. (49)

Asimismo, Manuel Gamio refiere que al llegar los primeros misioneros comprendieron rápidamente que sería "fácil tarea convertir a los catecúmenos americanos si se procuraba la fusión de ambas religiones, aprovechando, principalmente, aquellos aspectos que, en ambas, ofrecieran determinada analogía". (50) ¿No se basa la Fe, en la analogía entre su religión y la de la idolatría con el objeto de lograr su conversión? Si la víctima sacrificial de la idolatría es humana, la Fe le propone sustituirla por una víctima mitad humana y mitad divina, que en forma de "v i anda" aplaque a la deidad y que aumente la vida "de quienes le gustaren":

(...) y no solamente valga
para aplacar la Deidad,
sino que La satisfaga
enteramente; y no sólo
delicias de un sabor traiga,
sino infinitas delicias;
y no solamente larga
vida dé, mas Vida Eterna. (Loa, vv. 400 – 407)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¿Podría haber elegido la Fe otra manera más fina para intentar convencer a la Idolatría? Mitad humana y mitad divina, la víctima propuesta por la Fe es visible a los ojos corporales y a los ojos metafóricos a la vez, en este sentido, no es sino una alegoría equivalente al padrón que propone erigir la Fe al principio del auto. En efecto, la Fe explica a la Idolatría que la naturaleza de esta "ofrenda tan soberana" se descubre debajo de su apariencia, es decir, su significado trasciende lo corpóreo. En otras palabras, la Fe vence a la Idolatría mediante una "alegórica idea" que simboliza el cuerpo de Cristo y que representa a la vez el Sacramento de la Eucaristía mediante el que se conmemora, de manera simbólica, su sacrificio. Así se refiere la Fe a este Sacramento:

La Eucaristía Sagrada,
en que nos da el mismo Cristo
su Cuerpo, en que transubstancia
el Pan y el Vino. (Loa, vv. 410 – 413)

Sin embargo, la Idolatría aún no alcanza a comprender el significado de la transubstanciación, tal y como lo manifiesta en estos versos: "que creamos, lo que es eso / de hacerse Cristo Vianda, / es dura proposición!". Este rechazo por dejarse evangelizar, evidente en los versos de la Idolatría, refleja, a mi modo de ver, la postura citada de Gamio, según la cual los indígenas unieron a sus tradiciones únicamente las prácticas exteriores de la religión católica, sin llegar a comprender su verdadero significado. (51) En efecto, en la loa, la Idolatría no está del todo evangelizada por la Fe. Aún ve con los ojos corporales el cuerpo de

Cristo. Su duda es la de la razón y, en este sentido, es análoga a la del personaje del Lucero en el auto. Asimismo, puede decirse que su duda es semejante a la de los protestantes, quienes cuestionaban la Presencia Real del cuerpo de Cristo en el Sacramento de la Eucaristía. En efecto, la transubstanciación del cuerpo de Cristo fue tema de controversia durante los años del Concilio de Trento en el que se redactó el siguiente postulado:

Si alguien dijere que, en el Sacrosanto Sacramento de la Eucaristía, permanece la substancia del pan y el vino, junto con el Cuerpo y la Sangre de N. Sr. Jesucristo, y negare aquella admirable y singular conversión de toda la substancia del pan en Su Cuerpo y de toda la substancia del vino en Su Sangre, permaneciendo sólo las especies de pan y vino, a la cual conversión la Iglesia Católica da aptísimamente el nombre de Transubstanciación, sea anatematizado. (52)

En la loa, la Fe intenta convencer a la Idolatría de que vea a su dios en oposición a lo que percibe la vista corporal explicándole su simbolismo. Para lograr su objetivo, pretende mostrarle la representación de un auto sacramental, en que, según lo refiere a su opositora: "trata / mi amor hacerte visibles / las Profecías que hablan / de este Sagrado Misterio".

¿Qué falta para ver la representación del auto sacramental? Únicamente el levantamiento del padrón, según lo manifiesta la Naturaleza. Es la Fe quien finalmente determina el padrón que se erigirá. Así lo expresa:

¿Qué más padrón, qué ganancia
mayor hay para la Fe,
que el que se reduzca un Alma,
pues esculpe en ella misma
eterno el Laurel que alcanza? (Loa, vv. 450 – 454)

Se deduce de las palabras de la Fe, que el padrón mencionado se ve con los ojos internos, es decir, de manera metafórica. A mi juicio, los versos citados muestran que la única forma de alcanzar la verdadera conversión de la Idolatría es a través de la razón, y no mediante la violencia ni la imposición de una serie de prácticas rituales en las que no encuentra ningún sentido, representadas en esta loa mediante la invocación a las "Aladas Escuadras". Me pregunto: ¿La Idolatría logra convertirse? A mi juicio, su conversión es sólo parcial en la loa.

Quizás, después de ver la representación del auto, logre comprender el significado de la transubstanciación del cuerpo de Cristo en pan y vino.

De cualquier modo, la Idolatría comienza al finalizar la loa, un movimiento opuesto al de las "Aladas Escuadras": el ascenso hacia el Entendimiento. Iluminada por la Fe, probablemente sea capaz de ver a "dos luces" el simbolismo del Auto Sacramental de *El Cetro de José*.

3.4.2.2. El Lucero y la Fe: miradas opuestas en el Auto de *El Cetro de*

José

3.4.2.2.1. La visión del Lucero, ángel caído

1) Hacer representable lo invisible

En el Auto de *El Cetro de José*, la visión del Lucero se opone a la de la Profecía: en mi opinión, la del Lucero -personaje que caracteriza al demonio- se asocia con los ojos corporales y, por extensión, con la razón natural, mientras que la de la Profecía se relaciona con una vista metafórica equivalente a la Fe, es decir, a lo que se cree en contra de lo que perciben los sentidos.

Acompañan al Lucero, la Envidia, la Inteligencia, la Ciencia y la Conjetura, personajes que representan un desdoblamiento en los atributos del demonio y una suerte de criados.

Desde el inicio, es evidente en el auto la oposición entre la razón sobrenatural que, a través del personaje de la Profecía, abre los ojos internos a José, y la del Lucero, cuyo conocimiento se basa en lo que ve con los ojos corporales para después establecer sus conjeturas mediante la Inteligencia. Tanto la Profecía como la Fe, personaje en que se transforma hacia el final del auto, se asocian, a mi juicio, con el Entendimiento, una de las tres potencias del alma que permite a José desentrañar el misterio de los sueños del faraón.

El Lucero aparece en escena después de que Judas propone a sus hermanos vender a José a los mercaderes ismaelitas, en vez de darle muerte. Así lo hacen, ya que al estar despojado de la túnica -regalo de su padre y prueba de

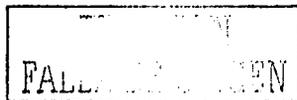
su preferencia por José- de nada les serviría quitarle la vida, según lo expresa Judas en los siguientes versos:

Ya que en la cisterna está,
de su talar ornamento
despojado, que fue antes
de nuestro rencor objeto,
el darle la muerte ahora,
decidme, ¿de qué provecho
nos puede ser, sino sólo
quedar de su sangre reos? (Auto, vv. 5 – 12)

En el Auto de *El Cetro de José*, el Lucero ve en José la prefiguración de otro personaje:

(que no sé qué en él veo,
que ni lo dudo bien, ni bien lo creo),
¿qué tipo o qué figura,
como a quien ve de lejos la pintura,
descubre misterioso? (Auto, vv. 83 – 87)

Para descubrir la identidad de José, el Lucero se valdrá, además de la Envidia, de la Ciencia y la Conjetura, tal y como lo expresa:



Y pues el atenderlo es ya forzoso,
de ti, Ciencia, me valgo,
para ver si inferir podemos algo;
y pues para tu idea
no hay distancia ni tiempo que lo sea,
los siglos hacia atrás retrocedamos,
las distancias midamos
de la pasada edad, y la futura
primicias le dará la Conjetura,
para que de uno y otro antecedente
saque, si no evidente,
probable conclusión (...) (Auto, vv. 88 – 99)

De acuerdo con los versos mencionados, el Lucero pretende evocar una serie de visiones alusivas al pasado, es decir, al Antiguo Testamento que interpretará con la ayuda de sus acompañantes: la Inteligencia presentará las premisas a la Conjetura, cuyo papel es el de inferir a partir de lo que ve con los ojos corporales. A mi parecer, el método de conocimiento del Lucero y sus cómplices sigue la teoría de la argumentación de la filosofía escolástica a la que se refiere Mauricio Beuchot en los siguientes términos:

(...) la inteligencia conoce primero las causas, los efectos, las circunstancias, y luego la razón lanza sus conjeturas, para inferir los resultados que habrán de probarse por contraste con lo que ocurra en realidad. (53)

Es la Inteligencia la compañera más fiel del Lucero. Así se deduce de los siguientes versos en que manifiesta el gran tormento que significa su presencia:

y sólo tú constante, sin dejarme,
al Abismo bajaste a acompañarme,
quizá porque en mí fuese más tormento
tener tan perspicaz entendimiento:
pues ver que el Hombre está de ti privado,
no siendo más enorme su pecado,
me obliga a presumir que no es blandura. (Auto, vv. 37 – 43)

Los versos mencionados remiten al pasaje bíblico de Isaías (54) en el que el profeta alude a la caída del demonio, a cuya inteligencia se refiere Alfonso Méndez Plancarte en los siguientes términos:

El demonio, (aunque ángel rebelde y expulsado del Cielo) conservó intacta la inteligencia propia de su naturaleza angélica. El Hombre, de por sí, la tiene inferior; y en él, la culpa sí la obscureció y debilitó. (55)

Desde un punto de vista teológico, la inteligencia del demonio difiere de la del hombre, quien, de acuerdo con Méndez Plancarte, carece de ese "perspicaz" Entendimiento del demonio, cuya conservación le resulta a éste un mayor tormento. (56) Añade el erudito que el demonio sólo puede vislumbrar lo que ocurrirá en el futuro mediante su agudísima conjetura. El hombre, a diferencia del

demonio, posee una razón sobrenatural ilustrada por la fe, que le permite discernir entre el bien y el mal, así lo afirma Ignacio Arellano en su *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. (57)

Sumergido en el abismo, el Lucero es, desde mi perspectiva, parecido al Ángel de la melancolía del grabado de Durero que muestra a un ángel en actitud contemplativa, rodeado de sus instrumentos de trabajo. A su vez, la imagen del Ángel de Durero evoca al artista que, en la soledad de su espacio, imagina signos y símbolos que traduce en escritura, en arte.

El Ángel de la melancolía parece cavilar tristemente en sus pensamientos sin llegar a ninguna conclusión, según lo manifiestan Klibansky, Panofsky y Saxl en su libro titulado *Saturno y la melancolía*. (58)

En efecto, las imágenes que el Lucero evoca en el auto, con el objeto de descifrar el enigma oculto en el personaje de José, no se presentan ante sus ojos ni oscuras ni luminosas en su totalidad. Incapaz de comprender su significado, el Lucero debe conformarse con interpretar los signos y símbolos mediante las conjeturas que establece a partir de lo que ve con la vista corporal. Puede decirse que estas visiones evocadas por el Lucero se encuentran iluminadas por la luz tenue del crepúsculo, simbolizado en el grabado de Durero por medio de un murciélago, de acuerdo con la interpretación que de éste hacen los autores mencionados. (59) El crepúsculo que rodea al Ángel de la melancolía alegoriza su estado mental:

Este crepúsculo altamente fantástico y literal de toda la imagen, más que basarse en las condiciones naturales de una concreta hora del día, denota el crepúsculo

extraño de una mente que no puede ni arrojar sus pensamientos a la oscuridad, ni sacarlos a la luz. Así, la Melancolía de Durero (...) permanece sentada delante de su edificio inacabado, rodeada de los instrumentos del trabajo creador, pero cavilando tristemente con la sensación de no llegar a nada. (60)

Envuelto en las sombras de la incertidumbre, en el Auto de *El Cetro de José*, el Lucero, nostálgico, vuelve la vista al pasado, a ese Paraíso del que permanece al margen, a fin de desentrañar el misterio de José. No obstante, intenta en vano obtener alguna conclusión sobre lo que ve: su método de conocimiento consiste en cotejar con la razón, lo que ve con la vista corporal. Así lo reflejan los siguientes versos en que la Ciencia propone al Lucero volver los ojos al Paraíso:

Y pues tiene retórica licencia
de fabricar, la Ciencia,
sus entes de razón y hacer posible
representable objeto lo invisible,
vuelve los ojos hacia el Paraíso (Auto, vv. 113 – 117)

Hacer representable lo invisible ¿no equivale a hacer visible el espíritu?, ¿no alude la Ciencia a la revelación de la alegoría del personaje de José y su historia? En las siguientes escenas, el Lucero y sus cómplices ensartan los símbolos y signos de los relatos del Antiguo Testamento, que cotejarán con los del

Nuevo. El "Pan" es el primer enigma que se presenta ante los ojos del Lucero en un pasaje que evoca el relato de la pérdida del Paraíso en el Génesis.

2) Ciegos enigmas sin respuesta

El Lucero escucha la Voz de Dios -representada en el auto por la Música- pronunciar los siguientes versos en una clara alusión al relato bíblico de la Caída: "costaráte el Pan / el sudor del rostro". De inmediato, se pregunta si en el futuro el "Pan", al que se refiere la Voz, será alimento del hombre:

¿Qué Pan ha de ser éste,
que es menester que tanto sudor cueste?
Pues si está a comer hierbas sentenciado,
que, sin costar afanes al arado,
producirá la tierra, ¿con qué intento
se le pone a asignar otro alimento? (Auto, vv. 143 – 148)

Enseguida, la Conjetura y la Inteligencia escuchan a la Voz mencionar el nombre de la serpiente y llamarla "Maldito entre todos / los animales"; la Voz le advierte: "y entre la Mujer y tú impondré perpetuos odios. / Quebrantará, altiva, / tu cuello orgulloso; / y a su carcañal / le pondrás estorbos". En los versos citados, la Conjetura ve en la Mujer a la que alude la Voz, una prefiguración de la redención, tal como lo refiere al Lucero:

Conjetura
Luego bien conjeturo
que intenta remediarle en lo futuro;

y más, si a aquella circunstancia atiendo,
que entre ti y la Mujer odios poniendo,
Ella ha de quebrantarte la cabeza,
y su Progenie. ¡Oh qué delicadeza!
Discúrralo, si puedes, tu conciencia,
pues es punto que toca a Inteligencia. (Auto, vv. 176 – 183)

La Inteligencia, sin embargo, se muestra incapaz de resolver el enigma que le propone la Conjetura:

Inteligencia

Y ¿qué importa, ¡ay de mí!, que yo lo sea,
si todo mi discurso titubea
cuando imagino qué Misterio oculto
en esa cláusula hay, que dificulto:
que la Mujer, que ya por el pecado
en mi dominio ha entrado,
pueda después vencerme
y, siendo Esclava, pueda someterme
debajo de su huella? (Auto, vv. 184 – 192)

Al misterio mencionado por la Inteligencia, Lucero añade otro: el del “carcañal” que dará muerte a la serpiente, según lo expresado por la Voz que escucharon. Así lo refiere mediante los siguientes versos:

Y añade a ese discurso, que no alcanzas
el de poner al pie las asechanzas,
o al carcañal, en que tu luz me avisa
de cuán distintas cosas simboliza:
pues la Filosofía, allá en su ciencia,
por símbolo lo da de la inocencia;
y por de libertad, el más temido
jeroglífico ha sido
en Egipto; y también, de la victoria,
es en otras naciones (...) (Auto, vv. 202 – 211)

¿Por qué teme el Lucero ver en el carcañal un símbolo de libertad, victoria e inocencia? En este momento, me permito hacer una breve reflexión sobre el posible simbolismo del carcañal en este auto. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia*, el carcañal es el talón o la parte posterior del pie. (61) La imagen de la Mujer y de la serpiente bajo sus pies a la que alude la Voz, ¿no evoca a la Virgen de la Inmaculada Concepción, cuya iconografía se basa en la mujer del Apocalipsis de San Juan? (62) A mi parecer, es posible establecer un desplazamiento de símbolos, de la serpiente a la luna, en este auto.

Siguiendo el relato bíblico de la tentación, puede decirse que el simbolismo de la serpiente remite a la falta original de Eva en el Paraíso; por consiguiente, se le asocia con el demonio. En lo que respecta a la luna, Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, se refiere a la ambigüedad de su simbolismo: si bien en ciertas culturas

se le relaciona con la fertilidad, en otras, simboliza a la noche, a la ausencia de luz en oposición al sol, símbolo de Cristo en la iconografía medieval. (63)

Por lo tanto, de acuerdo con el párrafo anterior, la serpiente que pisa la Mujer en *El Cetro de José*, asociada con Eva y con la mujer del Apocalipsis a la vez, pudiera ser análoga a la luna, puesto que posee una connotación negativa en la iconografía de la Inmaculada Concepción. (64)

La alusión de la jerónima a la imagen de la Inmaculada Concepción quizás responda a dos propósitos interrelacionados: reforzar el dogma católico frente al protestante que atacaba el dogma de la maternidad virginal de María, así como exaltar el papel de la Virgen como una Segunda Eva en la redención. Una Segunda Eva que al pisar la serpiente, símbolo del mal equivalente a la luna en este auto, da a luz al sol, símbolo de Cristo. Creer en la virginidad de María, ¿no significa ver más allá de lo que percibe la vista corporal, en otras palabras: ver con los ojos internos al Verbo en su vientre?

Posiblemente, los versos citados en los cuales la Mujer somete bajo su huella al Lucero, representen una apología de la imagen de la Inmaculada Concepción, cuya iconografía se consolidó durante el siglo XVI y que alcanzó una fuerza notable en el período barroco, según René Jesús Payo en su ensayo titulado "Notas para el estudio de la mujer apocalíptica". (65) En su ensayo citado, Payo señala que es en España, "país inmaculista por antonomasia", donde en el ámbito de la Europa contrarreformista, se produjo con una mayor fuerza la devoción por la Inmaculada Concepción.

Asimismo, pienso que el nombre del Lucero, en el auto, equivale a la luna que se oculta para dar paso al Sol. En efecto, de acuerdo con el *Diccionario de los*

autos sacramentales de Calderón, la etimología de la palabra *lucero* es la siguiente: "la estrella que comúnmente se llama de Venus, precursora del día, cuando antecede al Sol. Sale del latino *Lucifer*, que significa esto mismo".(66)

A esta definición se refiere Linda Egan, quien en su ensayo titulado "Un ángel caído como abogado del diablo: la demonología de Sor Juana", afirma que en *El Cetro de José*, el nombre de *Lucero* "es una versión mal encubierta de *Luzbel* y también de *Venus*". (67) Quizás lo sea de *Venus*, no así de *Luzbel*, ya que es evidente que el *Lucero* representa al demonio.

La investigadora hace extensiva la connotación simbólica del *Lucero* como "estrella matutina", a la *Virgen María* y la diosa egipcia *Isis*, a la que se asocia con la *luna* y a quien se considera madre del dios egipcio *Horus*, representado por el *Sol*. (68)

De manera que la luminosidad y la oscuridad, el cielo y el abismo, lo divino y lo terreno, símbolos opuestos, se unen bajo la máscara del nombre del *Lucero*. Estrella de la mañana y ángel caído a la vez, en el *Cetro de José*, el *Lucero* anuncia al *Sol*, símbolo de *Cristo*. (69) El *Lucero* equivale así, al astro que antecede al *Sol*: a la *luna* bajo los pies de la *Mujer apocalíptica*, a la *serpiente* que pisa la *Mujer* con el *carcañal*. Me atrevo a sugerir que *Sor Juana* sigue la idea de *Sto. Tomás* en lo que respecta a la idea del mal como ausencia del bien. De este modo, me parece que la *jerónima* resuelve con una gran fineza la idea *maniquea*, considerada *herética*, que presupone al mal como opuesto al bien. En efecto, en *El Cetro de José*, el *Lucero* no se opone al *Sol - Cristo*, sino que lo antecede, y en este sentido es análogo a *Eva* quien, al cometer la falta, anuncia al *Sol*, al

segundo Adán que borrará la mancha, al Verbo encarnado que da un nuevo significado al Antiguo Testamento, según la tradición católica.

El siguiente enigma que se presenta ante los ojos del Lucero es el de la numerosa descendencia prometida por Dios a Abraham y Jacob. En las siguientes escenas, el Lucero y sus cómplices evocan los pasajes bíblicos de estos personajes que tienen en común su fe en la promesa de Dios. Abraham, quien teme heredar sus bienes a su criado, su único heredero, escucha a Dios dirigirse a él mediante los siguientes versos:

(Canta dentro una Voz – Voz de Dios)

No tengas ese recelo:

que tu Hijo te ha de heredar;

y si puedes numerar

todas las luces del Cielo,

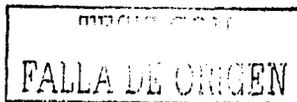
 junta tu Generación

ha de ser, y descendientes;

y en Ella, todas las Gentes

alcanzarán bendición. (Auto, vv. 230 – 237)

De acuerdo con las acotaciones que siguen el relato bíblico, el cielo de estrellas que forma parte de la escenografía simboliza la descendencia del patriarca. El Lucero ve en ellas una prefiguración de la humanidad redimida. Así lo manifiesta:



¡No más Inteligencia; aparta, quítal
¿Qué generación puede ser bendita,
si ya con el pecado
el Mundo está contaminado? (Auto, vv. 238 – 241)

Enseguida, evoca la escena en la que Jacob, al pie de una escalera, sueña que Dios le promete una gran descendencia. Al despertar, Jacob hace un juramento: promete a Dios levantar un templo para su adoración, si cumple su palabra:

Y así, si Dios me ayudare
al camino que he de andar,
guardándome; y si me diere,
para mi sustento, Pan,
será mi Dios el Señor;
y la piedra que en Altar
y título erigí, Casa
del Señor se llamará (Auto, vv. 258 – 265)

En el "Pan" mencionado por Jacob en los versos citados, el Lucero ve una prefiguración del Sacramento de la Eucaristía; así expresa su sospecha:

Que otra vez Dios la bendición reitera,
y otra vez vuelve el Pan a dar horrores
a mis tristes temores. (Auto, vv. 272 – 274)

Asimismo, intuye un significado oculto en la escalera en que se apoya Jacob, en la que ve el símbolo de la unión entre la tierra y el cielo:

¿Y qué será tan misteriosa Escala
que el alto Cielo con la Tierra iguala,
y el paso (que cerrado
tiene el fuerte candado
de la Original Culpa) hace patente,
para cualquiera que subir intente? (Auto, vv. 275 – 279)

Sin alcanzar a comprender por qué, ve en un extremo de la escalera a Dios y en el otro al hombre:

con que ascendiendo el Hombre, o descendiendo
Dios es preciso...Pero no lo entiendo,
ni discurrirlo por ahora quiero,
hasta ver las premisas por entero (Auto, vv. 286 – 289)

La imagen de la escala de Jacob era interpretado, en la Edad Media, por los Padres de la Iglesia como un símbolo de la Cruz de Cristo, la Encarnación del Verbo y la imagen de la Virgen, según lo manifiesta Ignacio Arellano. (70) En el siglo XVI, la escalera comenzó a formar parte de la iconografía de la Inmaculada Concepción, como un símbolo del carácter mediador de la Virgen entre Dios y el hombre. (71)

De acuerdo con lo mencionado en el párrafo anterior, a mi parecer, la escala de Jacob en *El Cetro de José* es un símbolo análogo al de la Mujer que pisa el carcañal. Tanto la escala de Jacob como la Mujer que representa a la Inmaculada Concepción simbolizan el medio de unión entre la Tierra y el cielo: ambos constituyen símbolos de la redención de la humanidad.

3) Conquistar a través de la mirada

Una vez evocadas las imágenes que remiten a los pasajes bíblicos de Jacob y Abraham, el Lucero insta a la Conjetura a volver los ojos al presente. En lo sucesivo, el Lucero y sus acompañantes cotejarán las imágenes del relato de José vistas con los ojos corporales, con las del pasado, que ven con los ojos internos, alusivas a los relatos de Abraham y Jacob. Así lo refiere el Lucero a la Conjetura:

y pues estas figuras, que he mostrado,
son del tiempo pasado,
porque saques mejor las ilaciones
de las que ya sospechas conclusiones,
queden estos notables, ya pasados,
para cuando nos sirvan asentados.
Y así, vamos ahora a lo presente:
este mozo, Josef... (Auto, vv. 290 – 296)

La Conjetura interrumpe al Lucero; le advierte que no mencione el nombre de José “sin reparo”, puesto que significa “Aumento de Dios”. Posteriormente, la Inteligencia y la Envidia recapitulan en unos cuantos versos los sueños de José,

en los que aparecen sus hermanos adorándolo, así como su venta a los mercaderes ismaelitas.

En este momento me permito hacer una reflexión: me parece significativo que la Envidia exprese con entusiasmo la posible contaminación de José al ver las costumbres de los ismaelitas que le darán trato de esclavo, en los siguientes versos:

pues no sólo del bajo tratamiento
padecerá, de Esclavo en el tormento,
sino que allí podrán por varios modos
apoderarse de él los vicios todos;
pues viviendo entre Idólatras, ¿quién duda
que el más constante las costumbres muda? (Auto, vv. 336 – 341)

.....

con que hemos conseguido, por lo menos,
quitarle los ejemplos de los buenos:
pues, en lo regular, siempre contemplo,
que hay pocos que obren bien sin el ejemplo. (Auto, vv. 344 – 347)

En los versos citados, destaca la vista como un sentido preeminente en el conocimiento de los malos ejemplos que pudiera ver José estando cerca de los "idólatras". ¿Alusión velada a los "bárbaros" ejemplos de la Idolatría, en la loa? Es evidente que los conquistadores estuvieron en contacto con las costumbres de los indígenas. En la loa, la Ley Natural pide la supresión de la poligamia. Sabemos, sin embargo, por don Carlos Ometochtzin Chichimecatecuhtli, cacique de Tezcoco

citado por Miguel León Portilla en su libro *Culturas en peligro*, acerca de la poligamia practicada por algunos conquistadores. Así lo refiere Ometochtzin:

¿Qué hace la mujer y el vino a los hombres? ¿Por ventura los cristianos no tienen muchas mujeres y se emborrachan sin que les puedan impedir los padres religiosos? ¿Pues qué es esto que a nosotros nos hacen los padres? Que no es nuestro oficio ni nuestra ley impedir a nadie lo que quisiere hacer. (72)

Quizás los versos pronunciados por la Envidia se refieran con cierta ironía a la poligamia practicada por los conquistadores, como una supuesta imitación de los "malos ejemplos" de las costumbres de los indígenas. Asimismo, posiblemente de manera velada, la jerónima aluda a una conquista a la inversa de los indios a los españoles, que viviendo entre "idólatras" mudaron sus costumbres. En su libro titulado *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Margo Glantz se refiere a la manera en que Gonzalo Guerrero se dejó conquistar por la cultura de los "vencidos". (73) La escritora cita un pasaje de *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, en el que Bernal Díaz del Castillo da cuenta del encuentro entre Jerónimo de Aguilar y Guerrero. Así le respondió a Aguilar cuando éste intentó en vano de convencerlo de volver a su cultura:

(...) Hermano Aguilar: yo soy casado y tengo tres hijos, y tiénenme por cacique y capitán, cuando hay guerras; idos con Dios, que yo tengo labrada la cara y horadadas las orejas. ¡Qué dirán de mí desde que me vean esos españoles ir de esta manera! (74)

En el siguiente párrafo, Margo Glantz se refiere al proceso de transformación corporal de Gonzalo Guerrero en un indio:

Gonzalo Guerrero digo, ya es totalmente un indio: su rostro ha sufrido transformaciones imposibles de erradicar. Además, como lo subraya Aguilar, abandona su religión, su cultura y su lengua por una mujer, y para colmo india (...) Aún más, ha asumido como el propio Aguilar, una gestualización indígena. (75)

Guerrero se deja "contaminar" a través de la vista por las costumbres de los "idólatras": sustituye su propia religión por la de los indios. Es evidente que la mirada corporal incide sobre la voluntad del conquistador, que determina su comportamiento. A pesar de que en el caso de Gonzalo Guerrero se trata de un cambio de actitud como resultado de un fenómeno de aculturación, después de todo, es el sentido de la vista el que permite la transformación en el comportamiento. En el auto, es asimismo a través de la vista corporal como el Lucero pretende conquistar a José en diversas ocasiones. Propone a sus acompañantes desplazarse a Egipto, donde se encuentra José.

En Egipto, de manera análoga a la serpiente que logró convencer a Eva de comer el fruto prohibido, el Lucero incita a la Mujer de Putifar a emprender la conquista de José a través de los ojos corporales, a diferencia de la serpiente que en el relato bíblico sedujo a Eva mediante el oído.

3.4.2.2. La mirada de la Profecía en oposición a la del Lucero

1) Cerrar los ojos corporales / Abrir los ojos internos

Son vanos los intentos de la Mujer de Putifar por seducir a José. Cuando éste pretende huir de ella, le pide que sólo la vea :

¡No huyas, Josef; espera:

vuelve siquiera la cara,

mírame, que con la vista

tu fidelidad no manchas!

¡Vuelve los ojos! (Auto, vv. 374 – 378)

Así le responde José:

¡No quiero:

que quien la vista no guarda,

no guardará el corazón,

pues abre la puerta franca!

Lo que no le es al deseo

lícito, no es bien que haga

lícito a mis ojos yo (Auto, vv. 379 – 384)

Es evidente, en estos versos, la relación entre la vista y el libre albedrío. Cuando se niega a ver con los ojos corporales a la Mujer de Putifar, José no recibe las "especies" que la vista "ministra al alma", ya que, según lo refiere: "es muy necia confianza / que yo mismo a mi enemiga / admita dentro de casa".

Al cerrar los ojos corporales, José abre su vista interna a la Profecía, que de manera simbólica aparece en el escenario en el momento preciso en que se niega a ver con los ojos corporales a la mujer de Putifar, quien intenta atraparlo.

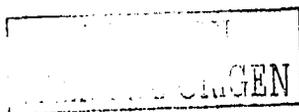
En recompensa al dominio de sus sentidos externos, la Profecía expresa su deseo de ayudarlo:

Ya te vale, porque el Cielo
nunca, a quien Lo invoca, falta.
¡Huye, José; porque Dios,
sólo a quien se guarda, guarda! (Auto, vv. 404 – 407)

A pesar de que José huye, el Lucero y sus acompañantes siempre a su acecho, piensan una estrategia basada en la vista corporal para conquistarlo: se disfrazan de criados a fin de entrar en la casa de la Mujer de Putifar.

Una vez dentro, aconsejan a la Mujer que muestre a su marido la capa que José dejó en sus manos tras huir de ella. Así lo hace, después de manifestarle que éste había intentado violarla. La soberbia de la Mujer de Putifar provoca el encarcelamiento de José, de manera análoga a la soberbia de Eva que, según el relato bíblico, fue la causa de la falta original del hombre y de su expulsión del Paraíso.

Cuando cierra los ojos corporales para no dejarse seducir por la Mujer de Putifar, José niega su cuerpo y, en oposición, exalta su Entendimiento que le permitirá descifrar los sueños del faraón, obteniendo así su libertad. En efecto, ningún sabio de Egipto había sido capaz de adivinar sus sueños, de modo que el



faraón manda llamar a José, quien, en la cárcel, según le informa el Pincerna, había interpretado con gran precisión sus sueños y los del panadero.

En un romance, la Inteligencia describe los sueños del faraón e intuye que no son naturales, es decir, que "no es forjada ficción de su fantasía, / la que orden tan regulada/ guarda entre sí , y tan seguida,/ que en dos diferentes daños dos jeroglíficos pinta". En otras palabras: los dos sueños se miran como en un espejo y su significado se comprende cuando se les interpreta de manera conjunta. Siguiendo el relato bíblico, uno de los sueños alude a los siete años de abundancia que habría en Egipto, mientras que el otro, a los siete de escasez.

El Lucero refiere a sus cómplices su propósito de ver lo que sucede a José en el momento en que interpreta los sueños del faraón, como si se tratara de un cuadro en que la imagen se aprecia mejor vista desde distintas perspectivas:

Y pues como ya he asentado,
no hay distancia que me impida
ni obstáculo que me estorbe,
mira en esta perspectiva
lo que a Faraón responde. (Auto, vv. 674 – 678)

En oposición al Lucero que ve a José y al faraón con los ojos corporales como si fuera un espectador más, José abre su vista interna: ve el significado bajo el signo, comprende el sentido simbólico de los sueños. A través de él, habla la voz de la Profecía, que es la del Entendimiento:

Josef: atiende, escucha,
la luz que te ilumina,
que en tu espíritu influye
la sacra Profecía. (Auto, vv. 680 – 683)

.....

A futuros sucesos
ábre la interior vista,
y verás los Misterios
que el sueño significa. (Auto, vv. 685 – 688)

José representa el cuerpo en que desciende la idea, el Verbo, la palabra divina; así lo reflejan los siguientes versos que dirige al rey:

No soy yo quien te responde.
Dios, Señor, es quien te avisa
que ese sueño es uno solo,
pues lo es lo que significa (Auto, vv. 695 – 698)

Cuando escucha los versos mencionados, disminuyen las dudas del Lucero sobre la prefiguración que José hace de Cristo, mientras crece de manera proporcional su tormento. El Lucero pide a la Inteligencia correr la "mortal cortina" de su Entendimiento, metáfora de su lucidez excesiva. La verdad que va descubriendo es parecida a una luz brillante que provoca su ceguera, análoga a la de Edipo, quien al conocer la verdad acerca de su historia se quedó

completamente ciego. Desesperado, el Lucero pide a la Inteligencia que vuelva tenue su lucidez extrema:

¡Basta, Inteligencia: quita,
córre de mi entendimiento
aquesa mortal cortina,
que no quiero atender tanto
a lo que me martirizal (Auto, vv. 722 – 726)

Según las acotaciones, el recurso técnico empleado para simbolizar la aguda perspicacia del Lucero se representa mediante un velo que se corre frente a sus ojos. Asimismo, en este momento, podría imaginarse una luz blanca proyectarse sobre el escenario, con el objeto de simbolizar la lucidez de su Entendimiento.

Acto seguido, el Lucero pregunta a la Inteligencia si la interpretación profética que hace de los sueños del faraón, esas "líneas oscuras de lo futuro", pudo haberlas inferido José por "razones naturales".

La respuesta de la Inteligencia es negativa: faltan a José las premisas que "se pudieran alcanzar, / o ya por ciencia adquirida / o por razón natural / o Astrológica pericia"; en otras palabras: al carecer de las premisas, su conocimiento se debe a la "Revelación Divina", y no a la "humana conjetura". El Lucero explica a la Inteligencia el motivo por el cual desea saber si en la interpretación de José intervino la razón sobrenatural:

Por ver si acaso mis iras,
en las edades futuras,
con esas razones mismas
pueden desacreditar
su verdad con mi mentira,
desmintiéndole Profeta:
que no faltará quien diga
que fue ciencia natural. (Auto, vv. 778 – 785)

La ciencia natural equivale así, al conocimiento a través de los ojos de la razón mediante los que el Lucero establece conjeturas, que coteja con lo visto a través de los ojos corporales. Su método de conocimiento es analítico, en oposición al conocimiento que la Profecía infunde en José; al prescindir de la vista corporal y basarse exclusivamente en el Entendimiento, el método de conocimiento de la Profecía remite a la máxima socrática: "Conócete a ti mismo".

2) Cotejar la figura con lo figurado

Las siguientes escenas evocan el pasaje bíblico en que José es aclamado por el pueblo de Egipto al que salva del hambre. Pregunta el Lucero a la Inteligencia:

¿Qué es esto, Inteligencia?

Ya me falta la vida y la paciencia.

¡Ocúlteme el profundo,

pues decir oigo: Salvador del Mundo! (Auto, vv. 817 – 820)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Su cómplice, quien sólo ve a José con los ojos corporales, le responde:

No te aflijas; espéra,

y que éste es sólo un hombre considéra. (Auto, vv. 821 – 822)

Sin embargo, el Lucero persiste en su intento por saber si José prefigura a Cristo, como puede notarse en los siguientes versos:

¿Y qué importa (¡ay de mí!) que un hombre sea?

¿Qué más señales quieres ya que vea

para hacer la ilación en que me fundo,

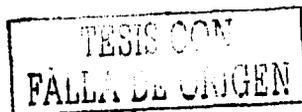
de que Dios quiere redimir al Mundo? (Auto, vv. 823 – 826)

Obediente a las órdenes del Lucero, la Inteligencia le muestra otros signos con el propósito de permitirle desentrañar el misterio de José. Para ello, evoca la imagen en que Jacob pide a sus hijos desplazarse a Egipto a fin de comprar trigo. Mientras que el Lucero y sus cómplices acechan a José, la Profecía permanece oculta a la vista de los personajes del auto; de pronto, aparece en escena antes del encuentro entre José y sus hermanos en Egipto.

Visible a los ojos del espectador, la Profecía revela al público la alegoría representada por el personaje de José, al que se refiere como un Segundo Adán:

Ved que del Solio excelso, donde habita

Majestad Infinita,



al mundo Dios me envía,
pues Su Espíritu soy de Profecía,
a asistir a Josef, en quien procura
un bosquejo formar, una figura
del que será en el siglo venidero
Redentor verdadero,
que de Adán satisfaga la malicia,
dando infinito precio a Su Justicia (Auto, vv. 867 – 876)

De acuerdo con la Profecía, José se transformará en "Trigo Soberano", en una clara alusión a la prefiguración de la redención. Dos tiempos convergen en los versos citados: el pasado y el futuro representados por el personaje de José en el Antiguo Testamento, y por el de Cristo en el Nuevo. Así, la Escritura, según se deduce de sus palabras, es el signo visible que permitirá en el futuro conocer el significado alegórico del relato de Cristo, a quien prefigura José. De acuerdo con la Profecía, José es la "figura":

(...) que asentada
por testimonio de la edad pasada,
les quiere Dios dejar en Su Escritura,
porque después cotejen la Figura
con lo ya figurado
y entiendan el Misterio que ha encerrado (Auto, vv. 883 – 888)

La "Figura" equivalente a Cristo, ¿no evoca al padrón que propone erigir la Fe, en la loa, con el objeto de hacer visible el triunfo de la conquista espiritual en América? Tanto el padrón como la Escritura representan el testimonio de un hecho histórico, de lo "ya figurado". Los relatos del Antiguo y Nuevo Testamento cobran sentido cuando se les lee a "dos luces", es decir, cotejándolos uno con el otro, igual que José interpretó los sueños del rey. La Escritura es a su vez, análoga al padrón: vuelve visible al Verbo, a la palabra de los profetas, como se deduce de los siguientes versos en boca de la Profecía:

Y también, porque cuando ingrato intente
el Pueblo inobediente
(como ya desde aquí, sin que resista
a mi perspicaz vista
la distancia o lo oscuro
de la gran latitud de lo futuro,
lo estoy todo mirando) (Auto, vv. 891 – 897)

.....
tenga para su abismo
testimonios guardados contra él mismo:
pues yo, como de Dios clara trompeta,
en boca de uno ya, y otro Profeta,
siempre estaré clamando
y unos con otros casos confirmando (Auto, vv. 901 – 906)

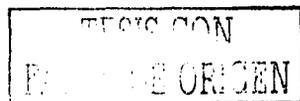
TRUJO CAY
FALLA DE ORIGEN

Se percibe, en los versos citados, la diferencia entre los métodos de conocimiento del Lucero y de la Profecía. Mientras que el Lucero intenta descifrar el misterio oculto en el personaje de José al cotejar lo que ve mediante los ojos corporales con la razón -tal y como si ascendiera por distintas escalas del conocimiento-, la Profecía revela al espectador la prefiguración que José hace de Cristo en unos cuantos versos, de forma análoga a una iluminación. La Profecía pareciera ser un rayo que en tan sólo un instante abriera la vista interna de quien escucha su voz. Puede decirse que la lectura que de la Biblia hace el Lucero es literal, en tanto que la Profecía, mediante la vista interna, revela el significado alegórico del relato y, al descubrirlo, eleva a la letra de la materia al espíritu, la transforma en un acto de fe: las letras humanas se miran en el espejo de las divinas. La Profecía se transforma en la Fe.

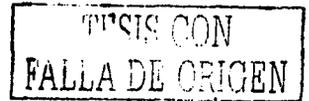
3) Un momento de suspenso: teatro dentro del teatro

La siguiente escena evoca el relato bíblico en que José, con el objeto de probar la inocencia de sus hermanos, les da trato de espías. Los manda aprisionar con excepción de Rubén, a quien le indica que los liberará bajo la condición de que se desplace a Canaán por Benjamín, el menor de ellos y lo lleve junto con él de regreso a Egipto; de esta manera, José pretende cerciorarse de que sus hermanos no le dieron muerte.

En este momento, se queda en suspenso el relato. Sale de inmediato a escena la Conjetura. Mediante un soliloquio que remite a la técnica del "teatro dentro del teatro" reflexiona sobre su propio papel:



Buscando vengo al Lucero,
como si de él me apartara
yo nunca. Mas (como queda
ya la licencia asentada
de hacerme visible objeto),
como precisa substancia
de su ser me porto (...) (Auto, vv. 1011 – 1017)



Méndez Plancarte encuentra un rasgo "pirandelliano" en el soliloquio de la Conjetura y añade:

Uno de los personajes (y por cierto, alegórico), la Conjetura, monologa críticamente sobre su propia condición de personaje teatral, y justifica sus situaciones alegando el estilo de las Tablas, o sea del Arte Dramático. (76)

Cuando reflexiona sobre su propio personaje, la Conjetura no hace sino establecer una distancia respecto al papel que representa. Esta técnica del distanciamiento, utilizada por Brecht y Pirandello, obedecía a un fin didáctico. Así lo explica Jacques Desuché en su libro titulado *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Desuché afirma que Brecht se proponía mostrar al público la realidad contemporánea como si estuviera "alejada" de él a fin de motivar al espectador a emitir un juicio acerca de lo que veía representarse en la obra:

(...) ya que la emoción desaparece inmediatamente cuando se ha salido del espectáculo, mientras que el razonamiento plantea unos problemas en los cuales hay que pensar de nuevo. (77)

En efecto, en el Auto de *El Cetro de José*, cuando la Conjetura toma una distancia respecto a sus cómplices, instruye al público acerca del significado alegórico de su personaje, así como del de la Inteligencia que representa otro de los atributos del Lucero, cuya operación antecede a la de la Conjetura, quien así lo expresa: (78)

(...) que como ella es sabia,
siempre en orden me precede
de operación, pues las causas
y efectos ella primero
discurre, y las circunstancias;
y luego entro yo, infiriendo,
conforme a lo que me alcanza
a proponer (...) (Auto, vv. 1030 – 1037)

En los versos mencionados, según lo refiere Méndez Plancarte, el Lucero alude a la caracterización de la Ciencia, la Conjetura, la Envidia y la Inteligencia en "actos, potencias o hábitos del mismo Lucero (el Demonio)" que se encuentra "alegóricamente multiplicado en estos cuatro personajes, para facilitar la expresión plástica de sus pensamientos y afectos". (79)

En efecto, a mi juicio, constituye un acierto dramático el distanciamiento que de su propio personaje hace la Conjetura precisamente en el momento en que José trata de espías a sus hermanos. La Conjetura aparece sola explicando su papel, mientras que la Inteligencia, invisible a los ojos del espectador, comienza a discurrir frente al Lucero sobre la causa que lleva a José a actuar del modo en que lo hace. No será sino hasta la siguiente escena, cuando reaparece en las tablas, que la Inteligencia continuará expresando su opinión al Lucero sobre la actitud de José.

Me permito hacer una reflexión, en este momento, sobre la técnica del "teatro dentro del teatro" aplicada al soliloquio de la Conjetura. Desde mi perspectiva, no sólo se resalta mediante ella el papel de los personajes alegóricos como "entes de ficción", sino que hace evidente a los ojos del espectador la relación entre la función artística y la didáctica del Auto de *El Centro de José*. Las siguientes palabras de Desuché acerca de la técnica teatral de Brecht podrían aplicarse a la técnica de distanciamiento utilizada por la jerónima en su auto:

Tal es la función del Arte: embellecer, ciertamente, pero, al mismo tiempo, revelar, descubrir cosas que uno tenía a su lado continuamente, y que creía conocer, a las que no se concedía ninguna importancia, precisamente porque se daban por supuestas o se repetían sin cesar. (80)

En su ensayo titulado "El espacio teatral en los empeños de una casa", Aurelio González se refiere a las "condiciones de recepción" de un espectáculo que impone cada época. De acuerdo con el investigador, la preceptiva dramática

en los Siglos de Oro de la literatura en lengua española, y muy particularmente en la comedia nueva a partir de Lope de Vega, se concibe como un conjunto de indicaciones que involucran una doble vertiente: la dramática y la espectacular.(81)

En el Auto de *El Cetro de José*, la separación entre ambas vertientes a las que se refiere Aurelio González se establece cuando la Conjetura toma una distancia respecto al espacio escénico en que se encuentran los demás personajes. Entra así a un espacio dramático entendido por Marc Vitse como el espacio representado o significado en el texto escrito:

(...) este espacio dramático, en su esencia, sólo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes (...). (82)

De acuerdo con lo manifestado por Vitse en el párrafo anterior, el espacio en que se encuentra la Conjetura durante el soliloquio es imaginado por el espectador cuando escucha las palabras de este personaje. Este distanciamiento, la toma de conciencia sobre su propia caracterización, como si la Conjetura se viera en un espejo, antecede al que, a mi juicio, constituye el momento de mayor tensión dramática en el auto: la aparición de la Profecía ante los ojos del Lucero y sus cómplices.

A través del recurso del teatro dentro del teatro, la Conjetura no hace sino recordarle al espectador la operación de la Inteligencia, que es la de discurrir las

causas sobre lo que ven los ojos corporales, mientras que ella (la Conjetura) establece una deducción a partir de lo que dice su compañera. En efecto, regresa a la escena en el momento preciso en que, en su papel de Conjetura, debe inferir lo manifestado por la Inteligencia al Lucero sobre la causa por la cual José trata de espías a sus hermanos. Así lo refiere en los versos finales de su soliloquio:

Ya sin duda
le habrá dicho lo que pasa;
mas ahora entraré yo,
pues a inferir hago falta. (Auto, vv. 1037 – 1040)

En el espacio escénico, entablará un diálogo con la Inteligencia que, a mi juicio, mostrará los límites del conocimiento a través de la vista corporal y la razón natural.

4) Ver contra lo que perciben los sentidos corporales

La Inteligencia da su opinión al Lucero respecto a lo visto en la escena en la cual José trata de espías a sus hermanos:

Lo que yo he visto en Josef,
es que ha mentado, o se engaña:
pues ha llamado de Espías
a sus Hermanos, y manda
que los tengan en prisiones
mientras la verdad declaran.

Mas aquí la Conjetura

está, que es lo que buscabas. (Auto, vv. 1041 – 1048)

De inmediato, la Conjetura infiere lo siguiente a partir de la proposición de su compañera:

Tu proposición es que

o José miente, o se engaña,

pues o ignora, o sabe que

son sus Hermanos. (Auto, vv. 1055 – 1058)

La Conjetura prosigue:

(...) Si alcanza

que lo son, con fingimiento

como a enemigos los trata,

diciendo que son Espias,

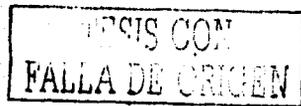
y afirma cosa tan falsa

por tres veces. Y si ignora

que lo son, es cosa clara

que padece engaño, pues

que lo son. (...) (Auto, vv. 1058 – 1066)



A pesar de que la Inteligencia se percata de la incapacidad de la Conjetura por establecer una deducción, no se da por vencida: persiste en su intento por

saber el motivo que lleva a José a tratar a sus hermanos de espías. Así lo expresa a la Conjetura en los siguientes versos:

Fuerte es tu argumento, porque
es un dilema, que abraza
negación y afirmación;
mas mi ciencia no se sacia
ni se quieta mi inquietud
sin ver cuál es la culpada
de las dos. (Auto, vv. 1071 – 1077)

Cuando la Inteligencia termina de pronunciar los versos citados, se revela la Profecía ante los ojos del Lucero y sus acompañantes. A mi modo de ver, esta aparición tiene un significado metafórico, cuyo propósito es mostrar los límites de la razón natural frente al conocimiento. En efecto, es evidente que el Lucero y sus cómplices fracasan en su intento por deducir, mediante la razón natural, la causa de la actitud de José.

Asimismo, el límite de la razón por encontrar un significado que vaya más allá de lo que se presenta ante los ojos corporales se manifiesta cuando el Lucero, al ver a la Profecía, la juzga por su apariencia, sin llegar a descubrir su identidad: su aspecto, su "Belleza soberana", que le provoca temor y asombro sin alcanzar a comprender por qué, la encuentra opuesta a las palabras mediante las que este personaje se revela ante el Lucero:

El Espíritu de Dios

soy, que a Josef acompaña,
de Profecía; y porque veas
que tú eres el que te engañas
cuando lo arguyes de culpa
o lo acusas de ignorancia,
te aviso que en uno y otro
incurres (...) (Auto, vv. 1085 –1092)

Inmediatamente después, la Profecía responde a la duda del Lucero sobre el trato de espías que da José a sus hermanos. Es evidente que este personaje ve con los ojos internos el significado oculto bajo la apariencia del dilema, como puede notarse en los siguientes versos:

(...) pues [José] tiene clara
ciencia de ser sus Hermanos,
y cuando Espías los llama,
no de la verdad lo entiende,
sino de la semejanza. (Auto, vv. 1092 – 1096)

Tras el descubrimiento que de la alegoría del personaje de José hace la Profecía al Lucero, la Inteligencia, la Ciencia y la Conjetura enmudecen, acto que dramáticamente se representa mediante su desaparición del escenario; sin embargo, una vez más, el Lucero acecha a José y a sus hermanos en un pasaje

que remite a la Última cena de Cristo junto con los 12 apóstoles en la Biblia.
Mientras tanto, la Profecía ve a "dos luces esta escena":

Esta Mesa es de otra Mesa,
y estos Doce de otros Doce,
figura en que se conoce
de Dios la cierta promesa. (Auto, vv. 1161 – 1164)

Asimismo, la Profecía alude a la prefiguración del Sacramento de la Eucaristía a través del "Pan" que comen en la cena José y sus hermanos:

El Pan aquí, con afán,
es sustento y es comida;
y allá será el Pan de Vida,
cuando deje de ser Pan. (Auto, vv. 1170 – 1173)

En los siguientes versos que evocan el lavatorio de los pies en la Última cena de Cristo, se refiere al Sacramento del bautismo:

Aquí es corporal limpieza
el Lavatorio de pies,
y se elevará después
a ser del Alma pureza. (Auto, vv. 1178 – 1181)

La elevación de los pies al alma ¿no implica una ascensión de lo terreno a lo espiritual, de lo que se ve con los ojos corporales a lo que se ve con la vista interna? Tanto el ritual del lavatorio de pies, como los rituales simbolizados por los distintos tipos de padrones, ascienden de lo terreno a lo divino, de lo corporal a lo espiritual.

Mediante una serie de versos que recuerdan, a mi juicio, los de la Idolatría en la loa cuando exclama: "lo que es eso / de hacerse Cristo Vianda / es dura proposición", el Lucero manifiesta su desconcierto acerca de lo que significa el "Pan de Vida" al que se refiere la Profecía:

(...) Pues ¿cómo
que un Pan de Vida propone?
Dejar de ser Pan, el Pan,
fácil es, si se corrompe
y admite otra forma: que es
conforme al natural orden
que tiene Naturaleza
en todas sus sucesiones. (Auto, vv. 1211 – 1218)

Es evidente, de acuerdo con los versos mencionados, que el Lucero no ve en el Pan sino un alimento para el cuerpo. En este sentido es, a mi parecer, un personaje un tanto luterano, incapaz de ver, en un sentido metafórico el espíritu bajo el signo, el "Pan de Vida" del Sacramento de la Eucaristía al que alude la

Profecía, quien aumenta el tormento del Lucero a medida que revela la alegoría de la historia de José como prefiguración de Cristo.

Mientras pronuncia los siguientes versos, imaginamos al Lucero sumergirse tristemente en sus pensamientos que sólo lo conducen a divagaciones; una vez más, evoca la imagen del Ángel de la melancolía de Durero, cuando expresa su confusión de la siguiente manera:

¡Qué asombro! ¡Qué confusión!

¡Qué tinieblas tan crüeles

ofuscan la perspicaz

luz de mi Angélica Mentel (Auto, vv. 1255 – 1258)

Sin embargo, aún vislumbra a lo lejos una luz tenue: la luz de su Inteligencia no se ha apagado por completo. Es la Inteligencia quien le informa, mediante una recapitulación, lo sucedido después de la cena: José se dio a conocer a sus hermanos y mandó traer a su padre de Egipto "con toda su progenie". La Inteligencia intenta encontrar una respuesta a este nuevo enigma: el viaje de Jacob a Egipto.

Curiosa de que sea José, y no otro de los hijos de Jacob, quien le cierre los ojos al morir, la Inteligencia pregunta a la Conjetura su opinión; ésta no responde, ya que según sus palabras: "donde la Conjetura / las premisas convenientes / no halla para formar juicio, / al punto se desvanece!/" Asimismo, la Envidia se muestra incapaz de dar una respuesta a la duda de la Inteligencia debido a que el Lucero no sabe en qué objeto la tiene puesta. Así lo manifiesta:

Es Josef y no es Josef.

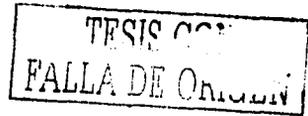
Josef es, en cuanto ejerce

la virtud, el que me agravia;

y no es Josef, El que teme

mi soberbia, que del Mundo

el daño antiguo remedie. (Auto, vv. 1387 – 1392)



El Lucero persiste en su intento por saber si José prefigura a Cristo. Siempre fiel a su compañero, la Inteligencia le insta en los siguientes versos a conocer la verdad a través de los ojos corporales: "Quizá sólo con verle / obrará la aprehensión simple, / ya que la ciencia no acierte./"

Para cotejar su pensamiento con lo visto mediante los ojos corporales, el Lucero y sus cómplices vuelven su mirada a la representación de la escena en que Jacob vaticina en su lecho de muerte el futuro de sus 12 hijos que representan las 12 tribus de Israel, siguiendo el relato bíblico.

5) El carcañal y el padrón vistos "a dos luces"

El Lucero y sus cómplices escuchan los vaticinios de Jacob a sus 12 hijos, de acuerdo con el relato bíblico. A José le pide que lo sepulte junto con su abuelo, Abraham y, como juramento de que cumplirá su mandato, le ordena colocar sobre su muslo "esa mano, que ha sido / de Egipto libertadora!". Tras jurarlo, José sostiene con su mano un cetro que, de acuerdo con las acotaciones, tiene un pan en la punta.

Jacob ve en el cetro un símbolo de la hazaña redentora emprendida por José y una prefiguración del Sacramento de la Eucaristía. Así, el cetro es un

signo, "jeroglífico esculpido", cuyo propósito es "que a todos declare / las hazañas que antes hizo" el "Héroe más señalado". Así lo refiere Jacob a José:

y como la tuya fué
haber socorrido a Egipto
con el Trigo, te pusieron
la empresa también en Trigo
en el fastigio del Cetro,
que adoro por sacro Tipo
del más alto Sacramento (Auto, vv. 1565 – 1571)

Dos tiempos se cifran en el cetro, desde mi perspectiva: el del Antiguo y el Nuevo Testamento. El cetro remite tanto a la vara liberadora de Moisés, como al Sacramento de la Eucaristía. Asimismo, igual que la Escritura bíblica que es letra y espíritu a la vez, sujeta a una interpretación, el cetro representa una imagen visible que posee diversos significados simbólicos. En efecto, el cetro es, a mi juicio, equivalente al padrón que pretende erigir la Fe en la loa con el objeto de mostrar el triunfo de la conquista espiritual entre la "Gente Americana". Tanto el cetro, como el padrón al que alude la Fe en la loa, ¿no alegorizan la instauración de una nueva religión y, por lo tanto, la sustitución de un poder por otro? En la loa, el padrón simboliza la conversión de la Idolatría; en el auto, el cetro representa el triunfo del Sacramento de la Eucaristía sobre la religión hebrea profesada por Jacob.

De igual forma, en mi opinión, puede efectuarse un desplazamiento del símbolo del carcañal de la Mujer que triunfó sobre la serpiente, al del cetro de José. En ambos se simbolizan la libertad, victoria e inocencia. De lo anterior se deduce que la Mujer, en la loa, se encuentra en un plano análogo al de José, en tanto que representan personajes liberadores. El carcañal se mira en el espejo del cetro, igual que la Inmaculada Concepción, Segunda Eva, se refleja en el Sacramento de la Eucaristía.

En oposición a José, Lucero, quien sólo ve en el cetro un objeto desprovisto de significado, finalmente se da por vencido cuando se reconoce incapaz de descubrir, mediante la razón natural, la alegoría del relato de José revelada por la Profecía. Antes de desaparecer del escenario, la Inteligencia pronuncia unos cuantos versos en los que se refiere al tormento que representa para ella la perspicacia de su vista. Vencida, su centro será el "Abismo":

Para mí no habrá descanso;
pues siempre me martirizo,
si con lo que miro, aquí,
allá con lo que imagino. (Auto, vv. 1592 – 1595)

De acuerdo con los versos citados, ¿no es parecido a Sor Juana el personaje del Lucero? Es inevitable la referencia a la *Respuesta a Sor Filotea*, donde la jerónima manifiesta el tormento que representa para ella la lucidez de su Entendimiento.(83)

En oposición a la visión de la razón natural que atormenta a la Inteligencia, la visión interna de la Profecía se refleja en la de la Fe, personaje en que se transforma. Así lo expresa en los siguientes versos:

(...) la que allá fui Profecía,
a ser aquí Fe he venido,
sin que cause disonancia
pues un acto es de Fe mismo
dar crédito a lo futuro,
que dársele a lo no visto;
pues lo mismo es creer en Dios
que creer porque Dios lo dijo,
creyendo allá contra el tiempo,
y aquí contra los sentidos... (Auto, vv. 1612 – 1621)

Asimismo, en un apartè, la Profecía cuando se convierte en la Fe, proporciona una clave para desentrañar el significado simbólico del cetro. Para ello, remite a una fuente rabínica:

(Pero por si algún curioso
quiere averiguar prolijo
la erudición, en lo que
del Cetro dejamos dicho,
sobre el Génesis, Rabí
Moisés nos lo dejó escrito,

citando el lugar de Pablo

sobre "adorar el fastigio". (Auto, vv. 1622 -- 1629)

De acuerdo con Méndez Plancarte, la palabra fastigio significa cúspide o remate. ¿Quién era Rabí Moisés? El erudito señala que la jerónima se refiere a Moisés Maimónides (Córdoba, 1135 – 1204), de quien Abraham Joshua Heschel en su libro titulado *Maimónides* señala que fue el personaje más destacado del judaísmo medieval. Una de sus obras más importantes es *La guía de los perplejos* que, de acuerdo con Heschel, representa un intento de racionalización que acomodara la religión a la ciencia y la filosofía. (84) Méndez Plancarte alude a una tradición rabínica transmitida por Maimónides, la cual suponía que el remate del cetro figuraba un Pan o unas Espigas. Agrega el erudito:

(...) Y así (añade Sor J.), pudo Jacob, iluminado por la luz profética, mirarlo y *adorarlo* como imagen de Cristo, que Se nos iba a dar bajo los velos de Pan, en la Eucaristía. (85)

Es significativo, a mi juicio, que el símbolo del cetro proceda de una tradición hebrea. En este sentido, a mi parecer, la jerónima no hace sino poner en tela de juicio una única verdad representada por la religión católica, al tiempo que alude a las diversas interpretaciones que de la Biblia pueden hacerse. Asimismo, pareciera llevar a cabo una defensa del libre albedrío que se refleja en la libertad de pensamiento de la Fe, cuando remite a las fuentes rabínicas para explicar el simbolismo del cetro.

¿Cuál es el motivo por el que la Fe hace referencia a la tradición rabinica?

Así lo explica este personaje en los siguientes versos:

Y aunque no se debe en todo
dar crédito a los Rabinos,
como aquesta circunstancia
no puede parar perjuicio
a ningún dogma, antes bien,
en el acomodaticio
sentido, a la devoción
puede ayudar, me he valido
de ella). (Auto, vv. 1630 – 1638)

Respecto a los versos mencionados, Méndez Plancarte alude a los dos sentidos del texto bíblico: el literal, expresado inmediatamente por sus palabras, o el típico que corresponde a los tipos o figuras proféticas de lo futuro. (86) Agrega que el sentido típico consta con certeza únicamente cuando la Revelación nos cerciora de ello:

...y cuando esto no ocurre (como en la historia de José en Egipto y su Cetro), es siempre discutible, y sólo más o menos probable. Y esto pudo querer decir Sor Juana, llamando acomodaticio a un sentido típico sólo verosímil, pero que nada impide imaginar, en gracia de la devoción...(87)

El sentido literal, así como el típico, remiten a lo visible y lo oculto bajo el signo. Asimismo, desde mi perspectiva, los versos citados de la Fe hacen referencia a un tema que era motivo de polémica en el siglo XVII, asociado con el antagonismo entre razón y fe: la oposición entre las letras humanas y las divinas. Descubrir el significado oculto bajo los velos del signo, encontrar el espíritu bajo la letra, era el interés de Erasmo de Rotterdam, quien en el siglo XVI proponía llegar a la sustancia de la Biblia con el objeto de extraer de ella el conocimiento que llevara a una verdadera fe que motivara en el creyente la práctica de rituales con un verdadero sentido religioso. La oposición entre lo visible y lo invisible, entre la carne y el espíritu es precisamente el tema del *Enquirdion*, libro en que Erasmo de Rotterdam ordena su concepto de la esencia del cristianismo, según lo refiere Marcel Bataillon:

(...) el meollo del libro se encuentra en la regla quinta, que enseña a tener en poco "las cosas visibles" y a levantarse a las invisibles: admirable manifiesto del cristianismo interior (...) Esta oposición del espíritu a la letra o a la carne es la norma para la interpretación de las Escrituras. (88)

Bataillon agrega que, de acuerdo con Erasmo, es a la luz de la oposición entre la carne y el espíritu, entre las "divinas" y "humanas" letras como debe comprenderse el cristianismo y apreciar el valor de los Sacramentos: las misas que dice el sacerdote, las que oye el creyente, el bautismo, son para Erasmo de Rotterdam "otros tantos cuerpos sin alma si perdemos de vista su sentido". (89) En pocas palabras: el autor del *Elogio a la locura* pone énfasis en una fe que se

vale de la razón como medio para llegar al conocimiento de las Escrituras. La suya no es la fe basada en una obediencia ciega a los preceptos del dogma religioso, sino una fe que intenta conocer su significado. En *Erasmus y España*, Bataillon se refiere a la forma en que en la época anterior a la Reforma, la fe que profesaban algunos cristianos no iba más allá de la "fe del carbonero", es decir, practicaban sus rituales sin encontrar el verdadero sentido en ellos.

No me detendré en la explicación del tema de la oposición entre las "divinas y humanas letras", ya que no responde a los intereses del presente trabajo. Remito al notable libro de Marcel Bataillon: *Erasmus y España*, donde el historiador ofrece una visión profunda y amplia sobre la Reforma católica. (90)

De acuerdo con lo expresado en los párrafos anteriores, puede decirse que el personaje de la Fe, en el auto, es un tanto erasmista; cuando se refiere a las distintas interpretaciones que en el auto pueden hacerse del simbolismo del cetro, según el "acomodaticio sentido", muestra su postura crítica frente a la forma de ejercer las prácticas rituales sin comprender su verdadero sentido religioso. De manera análoga a Erasmo de Rotterdam, la Fe parece manifestarse en el auto, en contra de quienes se avocaban a la observancia externa del ritual religioso, dejando a un lado el espíritu de la religión; quizás, por esta razón, recomiende al lector descubrir el simbolismo del cetro mediante la interpretación de la fuente rabínica.

En efecto, en los versos citados, la Fe expresa, a mi modo de ver, su punto de vista sobre las múltiples lecturas que pueden hacerse de la Biblia, igual que el simbolismo del cetro puede comprenderse según el "acomodaticio sentido". Cuando Jacob adora el fastigio del cetro, representa un ritual manifestado a través

del cuerpo, y a la vez, muestra su fe en el significado oculto de su simbolismo. Así lo refiere la Fe en el Auto de *El Cetro de José*. Quizás no falte, sin embargo, quien interprete este gesto de manera literal, al verlo únicamente con los ojos de la razón. De ser así, no creerá que Jacob adoró el fastigio, sino que únicamente apoyó su cabeza en el cetro; probablemente éste sería el punto de vista del Lucero.

En lo que respecta a la Idolatría, quizás después de ver el auto, haya logrado elevarse de la carne al espíritu, descubrir el espíritu bajo la letra, convencerse de que "eso de hacerse Cristo Vianda" no es tan "dura proposición" como lo pensaba en la loa. Después de todo, ¿no era el propósito de la Fe abrir la vista interna de su opositora?

3.5. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías de *Sueños hay que verdad son* de Calderón de la Barca

3.5.1. Resumen del auto

El pasaje bíblico, que omite Calderón en su auto, narra que Josef tuvo dos sueños en que sus hermanos aparecían adorándolo. Envidiosos, lo vendieron a un grupo de mercaderes ismaelitas que se dirigían a Egipto.

El auto empieza cuando la Castidad lleva al Sueño a la cárcel de Egipto, donde se encuentra Josef, con el objeto de que vea el daño que le provocó.

La Castidad manifiesta al Sueño la razón por la que pretende ayudar a Josef: a pesar de que éste fue seducido por la mujer de Putifar, se negó a verla, conservando su pureza. Asimismo, en unos cuantos versos, le refiere que el encarcelamiento de Josef fue provocado por la mentira de la mujer de Putifar, quien le dijo a su marido que Josef había intentado seducirla.

Intuyendo que la historia de Josef encubre un misterio que en un futuro será el más alto Sacramento, la Castidad insta al Sueño a revelar el enigma. Desaparece la Castidad del escenario, mientras que el Sueño expresa su intención de obedecerla, en tanto que representa una virtud a través de la cual habla Dios.

En la cárcel, el copero y el panadero tienen dos sueños que Josef interpreta de la siguiente manera: al panadero le dice que va a ser ejecutado, y al copero, que saldrá de la cárcel; ambos sueños se vuelven realidad.

Prisionero, Josef manifiesta en voz alta su deseo de conocer la manera en que sus hermanos le informaron a su padre acerca de su muerte. En este

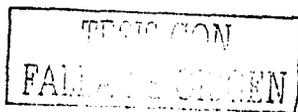
momento, la Castidad pasa frente a sus ojos diciéndole que intente evocar la escena mediante los ojos de la imaginación.

Cuando el faraón tiene dos sueños, el copero le manifiesta que en la cárcel Josef había acertado en la interpretación, tanto de su sueño como del panadero; por esta razón, el rey manda llamar a Josef, quien le refiere que, de acuerdo con sus sueños, habría en Egipto siete años de abundancia y siete de escasez. Con excepción de Josef, nadie había logrado descifrar sus sueños, razón por la cual el faraón lo nombra virrey de Egipto.

Mientras tanto, el Sueño le pide a la Castidad que le aclare el sentido alegórico de la vida de Josef. Como los personajes alegóricos no tienen que someterse a limitaciones de lugar ni tiempo, la Castidad hace pasar en un instante los siete años fértiles. Lleva al Sueño al monte de la visión con el propósito de que vea llegar a los hermanos de Josef a Egipto en busca de trigo.

Cuando los ve, Josef reconoce a sus hermanos, sin embargo, decide ocultar su identidad hasta saber qué sucedió con Benjamín, el menor de ellos, temiendo que le hubieran dado muerte, igual que habían intentado hacerlo con él. Josef retiene a Simeón como prisionero, mientras los otros vuelven a Canaán, a casa de su padre para traerle a Benjamín.

Josef les tiende a sus hermanos una trampa: manda al copero poner el dinero de sus hermanos en sus sacos de trigo a fin de probar su inocencia. En este momento, entra Asenet buscando al rey y Josef, pensando que es la misma persona que le había infundido la visión de su padre, le agradece ese favor. No obstante, Asenet le dice que fue producto de su imaginación. Josef le responde que "sueños hay que verdad son" y le hace saber que está enamorado de ella. En



este momento llega el rey y, hablando por separado con cada uno de ellos, les propone contraer nupcias. Los dos acceden.

De regreso de Canaán, Josef manda al copero que les prepare a sus hermanos una cena y que ponga su copa de oro en el costal de Benjamín, con el objeto de tenderle una trampa. Josef les manifiesta a sus hermanos que en castigo lo retendrá como su esclavo. Llorando, le piden que libere a su hermano menor y que los haga a ellos sus esclavos. Reconocen que todas sus desgracias son castigo de su actitud hacia Josef, quien, al ver su arrepentimiento, les revela su identidad abrazándolos.

Cuando el rey, Asenet y los cortesanos buscan a Josef con el propósito de celebrar la boda, Josef les presenta a sus hermanos y refiere al faraón las correspondencias entre la Última Cena de Jesucristo y su propia historia. Según lo expresa, ésta prefigura el Sacramento prometido por Dios a su pueblo. Cuando el rey pregunta qué Sacramento puede haber en el pan y el vino, el Sueño le responde que el misterio está encerrado en cuatro sueños: el primero es el de Jacob, alusivo a la escala que une el cielo y la tierra; el segundo son los sueños del copero y del panadero, a cuya mención vuelven las Sombras, explicando que el pan y el vino prefiguran en esos sueños el sacrificio de la misa.

Asenet pregunta quién asegura la verdad de los sueños mencionados. La Fe, quien aparece entre las dos Sombras, lo confirma mientras se descubren dos altares: uno con la hostia y otro con el cáliz. Enseguida, el Sueño afirma que el cuarto sueño es el del faraón: los siete años de abundancia representan la felicidad de la que gozaban los hombres antes de que el pecado entrara en el mundo; los siete de escasez simbolizan la época anterior a la venida del Mesías;

la "troj del pan" representa la Iglesia, y la boda de Josef y Asenet, las nupcias de Cristo con la virtud.

3.5.2. Sueños hay que verdad son, ¿Ejercicio espiritual?

3.5.2.1. La Castidad lleva al Sueño a la cárcel

1) El Sueño, metáfora del Pensamiento; la Castidad, del Entendimiento

Según lo refiere Enrique Rull en su ensayo titulado *El arte calderoniano en el auto sacramental: Sueños hay que verdad son*, el sueño desde tiempo inmemorial tiene dos vertientes: sueño bueno frente a sueño malo, ambivalencia que, de acuerdo con el investigador, lo hace especialmente conflictivo, "pero por ello mismo sujeto de posibilidades dramáticas múltiples y de ricos matices". (1)

En *Sueños hay que verdad son*, Josef tiene los dos tipos de sueños mencionados por Rull, que en escena se traducen en diversos espacios y alegorías evocadas en el texto dramático. Los sueños malos provocan su encarcelamiento, en tanto que los buenos representan sueños proféticos que le infunde Dios a través de la Castidad. Ambos personajes, la Castidad y el Sueño se interrelacionan en el auto: la Castidad ilumina las imágenes difusas que provoca el Sueño hasta que finalmente las aclara en su totalidad, dándoles un sentido lógico.

A mi modo de ver, esta obra se divide en dos partes: en la primera, tanto el Sueño como la Castidad revelan el significado alegórico de sus personajes, a la vez que la Castidad manifiesta al Sueño que lo llevará a la cárcel con el objeto de liberar a Josef; en la segunda parte, el Sueño lleva a la Castidad a ver el triunfo de Josef en el palacio. Juntos, la Castidad y el Sueño, revelan, al finalizar el auto, la alegoría que de Cristo hace el personaje de Josef. La primera parte constituye, así

una alegoría del cuerpo como prisión del alma, siguiendo el mito platónico de la caverna, mientras que la segunda representa la liberación del alma de las cadenas sensibles.

Intentaré mostrar el significado alegórico de la Castidad y del Sueño, así como su relación con la cárcel en la que se encuentra Josef, que en esta obra representa, a mi juicio, un espacio alegórico.

En el *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Ignacio Arellano afirma que "el sueño como imagen de la muerte es tópicamente reiteradísimo". (2) Asimismo, el investigador cita a San Agustín, quien compara al dormir con el morir y al despertar con el resucitar. Alude también a Juan Pérez de Moya para quien "el sueño es hijo de la Noche y hermano de la Muerte", según lo manifiesta en su *Philosophia secreta* II.(3)

De acuerdo con las definiciones que los autores mencionados hacen del sueño, puede decirse que éste es opuesto al cuerpo en su estado consciente: cuando los sentidos no perciben el mundo exterior, cobran vida las imágenes difusas, aparentemente sin sentido producidas por el sueño. Análogo a lo oscuro, a las fuerzas irracionales, el sueño es antagónico a la razón. Por consiguiente, desde mi perspectiva, puede establecerse, en la loa, una comparación entre el personaje del Sueño y el del Pensamiento; de acuerdo con la filosofía escolástica, el Pensamiento representa una de las funciones del Entendimiento que constituye una de las tres potencias del alma, como lo refiere Juan M. Corominas en su ensayo titulado "Dramatismo intelectual en los autos sacramentales de Calderón de la Barca":

Para Calderón el Pensamiento viene a ser lo que ahora llamaríamos imaginación (...) el papel más común que desempeña el Pensamiento como imaginación, viene representado por el de loco o gracioso. (4)

Es evidente que el loco y el gracioso representan personajes que permanecen fuera del discurso racional. De acuerdo con la analogía que establece Arellano entre el Pensamiento y los personajes mencionados, puede decirse que el Sueño, igual que ellos, se encuentra fuera de la lógica de la razón. Al carácter irracional del Sueño, se refiere la Castidad en los siguientes versos que dirige a este personaje:

Vaga fantasía, que sabes
hacer con tus devaneos
la quietud de los sentidos,
de los sentidos estruendo,
pues cuando para el descanso
te ha introducido el sosiego,
traidoramente has sabido
sacar del descanso el riesgo (vv. 59 – 66)

De acuerdo con los versos citados, a mi modo de ver, el Sueño equivale al fluir de la conciencia al que Corominas identifica con el Pensamiento. Siguiendo al investigador, se deduce que la función del Sueño, igual que la del Pensamiento, es la de combinar sensaciones, impresiones y conceptos de una manera totalmente irreflexiva.

En efecto, en la que considero la primera parte del auto, el rasgo principal del Sueño es la duda: la primera pregunta que se plantea es por qué la Castidad, "hermosa virtud" que "es de todas / las virtudes ornamento", pretende llevarlo al "centro que es / de todos los vicios centro", es decir, la cárcel. Así expresa su duda:

¿Pues, cómo cabe en razón
(repito otra vez) que siendo
(...) la castidad, que es la suma
pureza, que vence a un tiempo,
para los triunfos del alma,
las rebeliones del cuerpo;
(...) tú te atreves a entrar dentro,
sin temor de que te empañe
el vapor de sus alientos? (vv. 31 – 46)

Cuerpo y alma se oponen en los versos mencionados: es evidente que la Castidad vence al cuerpo cuando logra dominar sus sentidos. La Castidad representa, así, una metáfora del Entendimiento, cuya ubicación corporal, de acuerdo con Corominas, es la cabeza. (5) Situado en lo alto del cuerpo, se relaciona por consiguiente con lo divino: su objeto final es el de encontrar la Verdad formal, tal como lo refiere el investigador (6)

Visualmente, a mi juicio, es posible establecer una analogía entre la Castidad y la luz como símbolo del Entendimiento, en tanto que el Sueño se

asocia a la oscuridad, a la cárcel que remite a la caverna del mito de Platón. El filósofo refiere que en ella se encuentran prisioneros los hombres que al estar sujetos por las cadenas, no pueden ver más que los objetos que tienen frente a sus ojos. Detrás de ellos hay un fuego, y entre éste y los cautivos hay un camino que tiene un muro; a lo largo de él, pasan un grupo de hombres portando diversos objetos que se aparecen por encima del muro, de modo que los cautivos sólo ven sombras de ellos. Platón supone que si se desatara a uno de los prisioneros y se le obligara a levantarse y a mirar hacia la luz, el deslumbramiento que le produciría le impediría distinguir los objetos cuyas sombras veía antes. De modo que tendría que ascender por grados hasta poder contemplar al verdadero Sol. (7)

Platón compara a esta caverna con la condición humana. La cárcel representa el mundo visible, el fuego que lo ilumina, la luz del Sol, mientras que el cautivo que sube a la región superior y la contempla es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible que equivale a la idea del bien, causa primera de lo que hay en el universo. (8) Metáfora del mundo sensible es la caverna donde los hombres sólo pueden conocer las apariencias, reflejo de las ideas verdaderas que se encuentran fuera de ella y que se asocian con la luz, metáfora de la verdad.

En el auto, la Castidad intenta abrir los ojos al Sueño en un sentido metafórico, para que de esta forma vea el mal causado a Josef y lo remedie. ¿No equivale este acto a iluminar el mundo de las apariencias a las que se refiere Platón, simbolizadas en este auto por la "vaga fantasía": el Sueño? A lo largo de la obra, puede notarse que la Castidad aclara una y otra vez las dudas del Sueño. Así le responde cuando éste le pregunta por qué lo lleva a la cárcel:

Pues siendo así que tú fuiste
a sus ruinas fundamento,
y yo estoy de sus victorias
obligada a ser el premio,
¿qué extrañas que aquí te traiga,
a que veas el extremo
en que tus sueños le tienen,
por si pudiesen tus sueños,
ya que acarrearón el daño,
solicitarle el remedio? (vv. 267 -- 276)

Cuando el Sueño le pregunta por qué tomó el "semblante bello / de Asenet, hermosa hija / del sacerdote del Templo / de Heliópolis, ciudad del sol" para conducirlo a la cárcel, ésta le responde lo siguiente:

bien como yo de Asenet
(por complacerme en objeto
tan gloriosamente amable,
tan amablemente honesto)
la forma tomé, tomaste,
por complacerte, en Morfeo
tú de su negro semblante
lo adusto, pálido y yerto (...) (vv. 69 -- 76)

De acuerdo con los versos citados, es evidente que la Castidad representa a un personaje bíblico del Antiguo Testamento: Asnat, hija del faraón egipcio (9); el Sueño caracteriza a un dios de la mitología griega: Morfeo, el dios del sueño. Hija del sacerdote del templo de Heliópolis, según lo refiere el Sueño, Asenet, representada por la Castidad es por extensión hija del Sol, símbolo de Cristo en la iconología medieval. (10) Asimismo, a mi parecer, la Castidad, análoga a la luz del Sol constituye una metáfora de la Virgen María, aurora que da a luz a Cristo cuando disipa las sombras equivalentes a la falta original, a las que podría identificarse, asimismo, con el Sueño cuando produce imágenes irracionales.

La Castidad refiere al Sueño el motivo que la lleva a ayudar a Josef a salir de la prisión. Para tal efecto recurre al pasaje bíblico de la tentación de la mujer de Putifar en unos cuantos versos, a diferencia de *El Cetro de José*, en que este pasaje se representa en el espacio escénico y no sólo es evocado en el texto dramático, como lo hace Calderón en su auto al poner en la boca de la Castidad los siguientes versos:

Por no empañar mi pureza,
por no ofender a su dueño,
atento a la religión
cuanto a la lealtad atento,
a la más blanda sirena,
al áspid más halagüeño,
al más traidor cocodrilo,
al más familiar veneno,

y a la más incauta hiena,
sordo a la voz, mudo al ruego,
inmóvil al llanto, y veloz
a la fuga, venció huyendo. (vv. 245 – 256)

Pienso que en los versos citados, la Castidad se refiere a su propio personaje como a un espejo, cuando manifiesta que Josef no ha “empañado” su pureza. En efecto, la Castidad es parecida a un espejo al que puede compararse con el Entendimiento, cuya función es la de reflexionar. Igual que un espejo limpio refleja las imágenes, el Entendimiento de Josef tiene la capacidad de interpretar los sueños, las imágenes que ve con la vista interna.

Si la Castidad es parecida a un espejo limpio, en oposición el Sueño es análogo a un espejo empañado que muestra en su superficie las imágenes distorsionadas. ¿No intenta la Castidad volver claras las “vagas fantasías” producidas por el Sueño? Para lograr su objetivo, deja a Josef en manos del Sueño a fin de que repare el daño provocado en él, puesto que ve en Josef “visos, luces y lejos” de un misterio que “venciendo las sombras” será “luz, verdad, y vida / del más alto Sacramento”. El Sueño se pregunta a cuál misterio se refiere, y ésta constituye su última duda que la Castidad se niega a responder, ya que súbitamente desaparece de la escena. Solo, el Sueño, manifiesta su asombro. En vano, intenta retenerla:

¡Oye, aguarda! No tan sólo
confuso, absorto y suspenso

mi entendimiento ha dejado
(que esto no es mucho, supuesto
que el sueño siempre fue obscuro
pasma del entendimiento) (vv. 353 – 358)

Cuando el Sueño deduce que Dios habla a través de la Castidad por representar una virtud, decide obedecerla: intentará restaurar el daño hecho a Josef. Así lo refiere:

Y vosotras, ideas,
que en fantásticos cuerpos
representáis como retratos vivos
ansias y gozos a sentidos muertos,
ved que Dios, conmovido
de una virtud al ruego,
en términos nos manda que las ruinas
que el sueño destruyó, restaure
[el sueño. (vv. 388 – 395)

Ruinas* sin sentido lógico, imágenes inconexas, las fantasías producidas por el Sueño deberán transformarse en una unidad ordenada, en un discurso provisto de un significado que libere a Josef. Será sólo a través del Entendimiento, metaforizado en la Castidad, como el Sueño logre ordenar las imágenes inconexas, las "vagas fantasías" infundidas en Josef. Siguiendo las órdenes de la Castidad, el Sueño entra en la cárcel.

2) La cárcel: un espacio alegórico

Si bien en el Auto de *Sueños hay que verdad son* la cárcel constituye un espacio escénico, es decir, puede verse con los ojos corporales, en mi opinión, representa asimismo un espacio alegórico, según se deduce del texto dramático. A diferencia del Auto de *El Cetro de José*, donde se omite el pasaje bíblico en que José se encuentra en la prisión, en este auto tiene una gran relevancia.

¿Qué alegoriza la cárcel en *Sueños hay que verdad son*? Desde una perspectiva teológica, la prisión en que se encuentra Josef simboliza la pérdida de libertad del hombre provocada por la falta original. Josef, esclavo encarcelado, prefigura a Cristo, esclavo de la humanidad a la que redimió mediante su sacrificio. Así lo expresa la Castidad:

Misero, pobre, afligido,
no sólo ya esclavo, pero
esclavo de muchos, hoy
en tus manos te le dejo. (vv. 317 – 320)

A mi juicio, el relato bíblico de Josef se entreteje con el mito platónico en este auto; en ambos, tiene lugar un movimiento de ascesis en que Josef se libera de las cadenas corporales metaforizadas en la cárcel. El cuerpo, como metáfora de la cárcel, es el lugar donde combaten de manera simbólica el Pensamiento y el Entendimiento representados por el Sueño y la Castidad respectivamente. ¿No se refiere la Castidad a la cárcel como al sitio donde se libra la "campaña" del "duelo" entre ella y el Sueño?

Este duelo se manifiesta en la batalla entablada entre los sueños buenos análogos al Entendimiento, y los malos, equivalentes al Pensamiento y que constituyen los sueños que despertaron la envidia en los hermanos de Josef. Asimismo, en la cárcel, el Sueño infunde en el copero y el panadero dos tipos de sueños: uno bueno y otro malo, alusivos a la libertad del primero y a la muerte del segundo. De acuerdo con las acotaciones, estos dos personajes aparecen en dos carros junto con la Sombra 1 y 2, quienes evocan pasajes del Antiguo Testamento que prefiguran el pan y el vino del Sacramento de la Eucaristía, y en este sentido, a mi parecer, las Sombras se identifican con los profetas bíblicos.

Se opone la lucidez de Josef a la ceguera -en un sentido metafórico- del copero y del panadero, quienes sólo ven las apariencias análogas a las sombras de los objetos que ven los prisioneros en el mito de la caverna; ambos personajes no tienen consciencia del significado de sus sueños. Por el contrario, Josef, prefiguración de Cristo, es capaz de ver mediante los ojos del Entendimiento su significado. De acuerdo con el relato de Platón, puede decirse que Josef se eleva del mundo sensible al inteligible y, al hacerlo, asciende por los grados que lo llevarán a ver al Sol de frente, a salir de la prisión corporal. La luz que le permite revelar los sueños del copero y del panadero es la del Entendimiento. Sin embargo, aún intuye en ellos un misterio que no alcanza a comprender. Así lo expresa:

¡Oh, válgame el cielo! ¡Cuánto
campo la imaginación
con una y otra visión

correl ¿Desperdicio tanto
en pan? ¿Tanto logro en vino?
¿Allí ruina, y aquí aumento?
De algún alto sacramento,
de algún misterio divino,
luces uno y otro dan,
pero tan en sombras hoy
que pienso que viendo estoy
vida y muerte en vino y pan. (vv. 529 – 540)

Es evidente, en los versos mencionados, que Josef se refiere a la prefiguración de la redención de la humanidad, manifestada en los sueños del copero y del panadero, alusivos al Sacramento de la Eucaristía. Siguiendo el relato bíblico, profetiza al copero que saldrá de la cárcel, en tanto que al panadero le dice que morirá.

Después de escuchar la interpretación que Josef hace de sus sueños, ambos lo sujetan por los brazos: el panadero en un intento por darle muerte, y el panadero en su defensa, evocando la imagen de la cruz en que murió Cristo. Esta alegoría escénica representa, a mi modo de ver, el Sacramento de la Eucaristía, en que el copero simboliza el vino, el panadero el pan, y Josef a Cristo, cuya muerte se conmemora de manera simbólica mediante el Sacramento mencionado.

La interpretación que de los sueños del copero y del panadero hace Josef se vuelve realidad. Josef es así, un intérprete de los signos que ve mediante la vista interna con la ayuda de la Castidad. En efecto, cuando Josef manifiesta su

deseo de saber lo que hizo su padre cuando sus hermanos le refirieron su muerte, se pregunta si habrá una virtud capaz de revelarle este enigma; la invocación que Josef hace de la Castidad se representa dramáticamente mediante el paso de este personaje frente a los ojos de Josef, según lo indican las acotaciones. Así manifiesta la Castidad la ayuda que le ofrecerá:

Si habrá, que hasta que una duda
vehementemente aprehendida
forme fantasmas confusas;
es tan piadosa licencia
que no ha menester disculpa.
juzga tú cómo sería,
quizá verás lo que juzgas. (vv. 726 – 732)

Dios, quien habla a través de la Castidad, insta a Josef a abrir la vista interna con el objeto de que imagine el momento en que sus hermanos le refieren a su padre, su muerte. Según los versos mencionados, la Castidad es, desde mi perspectiva, parecida al director de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola en que el practicante imagina distintas escenas alusivas a la vida de Cristo a fin de obtener una respuesta a la interrogante que se plantea. Los *Ejercicios* de san Ignacio representan una suerte de teatro que ve el practicante con la vista interna, igual que Josef ve la escena en que sus hermanos le informan a su padre sobre su muerte. La Castidad dirige la mirada de Josef hacia lo alto, equivalente al Entendimiento que le permite aclarar su duda.

3) Teatro dentro del teatro

La escena imaginada por Josef se proyecta en el escenario en una suerte de teatro dentro del teatro. Se abre, así, un paréntesis en la acción central del auto, de modo que el espectador ve con los ojos corporales el proceso en que se desarrolla el pensamiento de Josef. Parker señala que esta técnica de visualización conceptual fue utilizada por Calderón en sus últimos autos. (11)

Así imagina Josef a sus hermanos: las acotaciones indican que Jacob y Benjamín, el menor de sus hijos, salen en un carro. Jacob expresa su preocupación sobre la tardanza de Josef. En ese momento, llegan Rubén, Judás, Isacar y Manases, quienes le refieren que Josef murió devorado por una fiera.

Prisionero, Josef imagina a su padre llorar mientras dice los siguientes versos:

¡Ay, Josef! Pésima fiera
te dio muerte. ¿Quién lo duda?
Pésima fiera sería.
Señor (antes que discurra
en que a la envidia le dieron
ese apellido mil plumas),
permitid que este dolor
dé conmigo en las obscuras
mansiones que a tantos padres
depositados sepultan. (vv. 841 – 850)

Cuando Josef imagina las visiones en que aparecen sus hermanos junto con su padre, la Castidad ilumina su Pensamiento; al abrir su vista interna, escapa de la prisión del cuerpo. Realiza un movimiento de ascenso, de lo corpóreo a lo incorpóreo. Sin embargo, aún no se libera totalmente de las cadenas que lo mantienen en la cárcel, tanto en escena, como en un sentido simbólico. De forma análoga al prisionero del mito de Platón, Josef ve revelarse de manera gradual la verdad ante sus ojos, prosiguiendo su ascenso hacia el mundo inteligible, hacia la luz del verdadero Sol, metáfora del bien.

Asimismo, en mi opinión, la escena que imagina Josef puede comprenderse desde una perspectiva simbólica: la Castidad, metáfora del Entendimiento logra sujetar al Pensamiento, metaforizado en el Sueño, de modo que las "vagas fantasías" que éste produce se transforman en un discurso perteneciente al orden de lo racional. En efecto, con la ayuda de la Castidad, Josef da un significado lógico a las imágenes que ve mediante los ojos internos. La Castidad es así análoga al director de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio, en tanto que Josef equivale al practicante.

En su libro titulado *The play of allegory in the autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Barbara Kurtz afirma que los *Ejercicios* tuvieron una gran influencia en los escritores de la época en que vivió Calderón, debido a la supremacía religiosa de los jesuitas en Europa, así como a la divulgación que éstos hicieron de los tratados de meditación. (12) Por lo demás, es conocida la cercanía de Calderón a los jesuitas, cuya influencia se refleja en los autos sacramentales, tal y como lo señala Kurtz. (13)

De acuerdo con la investigadora, no resulta por lo tanto extraño que Calderón lleve la técnica de meditación de los *Ejercicios* al teatro, con una finalidad estética y didáctica a la vez. (14) El pasaje en que Josef imagina la escena en que sus hermanos informan a su padre acerca de su muerte es un ejemplo de ello, puesto que el espectador puede ver cómo Josef se vale de los sentidos internos para resolver su duda: saber qué hizo su padre cuándo sus hermanos le refirieron lo acontecido. De manera análoga, en los *Ejercicios*, el practicante medita de forma metódica sobre diversos pasajes de la vida de Cristo con el objeto de encontrar una respuesta a la duda que pretende resolver. Así lo manifiesta Roland Barthes:

(...) ligada a una estructura única, la función de los *Ejercicios* sólo puede ser única: como en toda mística, se trata de determinar una opción, una decisión (...) El propio Ignacio ha dado una muestra de las materias sobre las que puede versar la decisión: el sacerdocio, el matrimonio, los beneficios, cómo se ha de gobernar una casa, cuánto hay que dar a los pobres, etc. (...). (15)

Los *Ejercicios* constituyen en cierto modo, una representación teatral que el practicante ve con los ojos internos. En efecto, Kurtz señala que los *Ejercicios* se basan en ciertas técnicas dramáticas que consisten en una serie de oraciones preliminares, seguidas de la meditación del practicante y el diálogo entre el alma y Dios. (16) Como si estuviera en el teatro, el practicante aplica los sentidos a la representación teatral que visualiza mediante la imaginación. Hay, asimismo, una analogía evidente entre el espacio físico del teatro y el preámbulo de los *Ejercicios*

que consiste en la *compositio loci* al que se refiere san Ignacio en los siguientes términos: "El primer preámbulo es composición viendo el lugar (...) La composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar".(17)

Igual que Barbara Kurtz, Barthes encuentra una analogía entre los *Ejercicios* y las representaciones teatrales:

(...) cuando relata la vida de Cristo, el ejercitante no debe apresurarse, debe agotar cada estación, hacer cada Ejercicio sin informarse antes del siguiente, no dejar que lleguen demasiado pronto, fuera de su lugar, mociones de consolación, en una palabra, debe respetar la intriga de los sentimientos, o de los hechos. (18)

De acuerdo con Barthes, san Ignacio insta al practicante a involucrarse en el relato que ve mediante la imaginación y, al hacerlo, se lleva a cabo la catarsis. Debe repetir lo que en cada relato le consuela, le desconsuela, le traumatiza:

En virtud de esta estructura narrativa, los "misterios" recitados por Ignacio en el relato crístico tienen algo teatral, que los asimila a los misterios medievales: se trata de "escenas", que se pide al ejercitante que viva, como si fuera un psicodrama. (19)

Las imágenes evocadas por Josef en el pasaje mencionado reflejan las palabras citadas de Barthes. En efecto, Josef se involucra en ellas, igual que el practicante de los *Ejercicios* lo hace cuando se imagina estar en el lugar

relacionado con cierto pasaje de la vida de Cristo. Josef vive lo imaginado como si fuera realidad. Prueba de ello son los siguientes versos en que intenta en vano retener a la Castidad con el objeto de mostrar a su padre que aún vive:

¡Aguarda, detente, espera!

¡No huyas, ilusión, no huyas,

hasta que sepa mi padre

que vivo y... (vv. 863 – 865)



Mientras pronuncia estos versos, la Castidad desaparece junto con las imágenes infundidas en Josef, actitud que simbólicamente puede traducirse en escena mediante la difuminación de la luz que permitía visualizar las escenas alusivas a Jacob; a través de la luz que se extingue poco a poco hasta quedar en oscuridad el escenario, podría simbolizarse la ausencia del Entendimiento mediante el que Josef era capaz de articular de manera racional sus fantasías. El paso de la luz a la oscuridad mostraría de esta manera al espectador el cambio de escena: Josef deja de imaginar cuando, de pronto, llega el copero a la cárcel.

En efecto, Josef interrumpe los versos citados cuando este personaje le dice que el rey tuvo dos sueños, razón por la que lo envió a buscarlo. Me parece significativo que sea precisamente después de que imagina la escena en que sus hermanos le informan a su padre acerca de su muerte, cuando el copero le refiere que el rey le promete liberarlo si acierta en la interpretación de dos de sus sueños.

A mi juicio, la voluntad de Josef de mostrar a su padre que permanece con vida es prueba de su pureza; es por esta razón que sale de la cárcel tras la

invocación de la escena mencionada. Cuando interpreta su propia historia mediante el Entendimiento metaforizado en la Castidad, no hace sino revelar el significado de las escenas vistas con los ojos internos. Los sueños buenos de Josef adquieren un sentido en la práctica.

3.5.2.2. El Sueño conduce a la Castidad al palacio

1) El ascenso del cuerpo al Entendimiento

La segunda parte del auto inicia, en mi opinión, cuando el copero busca a Josef en la cárcel con el objeto de llevarlo ante el rey. En esta parte, son frecuentes las apariciones de Asenet como alegoría de la Castidad.

Asenet aparece por primera vez en el palacio, lugar donde se desarrolla casi en su totalidad la segunda parte de la obra y que se encuentra asociado con el poder del rey. Hay en los siguientes versos - que remiten a los juegos de adivinanzas, comunes en la corte del siglo XVII- pronunciados por Asenet y las Damas 1 y 2, una clara alusión al cuerpo como metáfora de la prisión del alma:

¿Quién es aquel que, cabiendo
en corta abreviada esfera,
quiere que quepa en él todo
el ámbito de la tierra,... (vv. 887 – 890)

La Música prosigue:

...y no por eso deja
de haber lugar en qué caber la queja? (vv. 891 – 892)

La Dama 1 responde:

El humano corazón,
que vive en cárcel estrecha,
y el mayor reino, por más
que le ocupe, no le llena;
y no por eso deja
de haber lugar en qué caber la queja. (vv. 893 – 898)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En los versos citados es clara la alusión al cuerpo como prisión del alma. Sujeto a las pasiones corporales, el rey, melancólico explica:

(...) la pena que padezco
es tal que, porque más su dolor
[sienta,
lo mismo que la alivia, la acrecienta;
y hasta saber qué es lo que quiso el
[cielo
en mis sueños decir, no habrá consuelo
para mí; (...) (vv. 923 – 928)

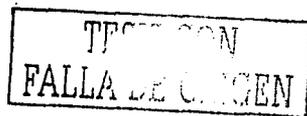
Siguiendo el mito platónico, puede decirse que la vista del rey permanece en el mundo de lo sensible, es ciega, en un sentido metafórico, en tanto que la de Josef corresponde a la del mundo inteligible. En efecto, Josef interpreta los sueños del faraón mediante la luz del Entendimiento. Cuando le revela el significado de

sus sueños, el rey recupera la armonía perdida a causa de la tristeza, tal y como puede notarse en los siguientes versos que le dirige:

Dame los brazos, que nadie
de cuantos en esto hablaron
quietaron mi corazón
sino tú. Dame los brazos,
digo otra vez, y pues habla,
según el sumo descanso
que en mí introducen tus voces,
en ti tu Dios (...) (vv. 994 – 1001)

De acuerdo con Josef, las visiones del rey adquieren un significado lógico cuando se les interpreta de manera conjunta: los siete años de abundancia en Egipto representan la contraparte de los siete de escasez. En recompensa a la lectura acertada que hace de sus sueños, el rey nombra a Josef virrey de Egipto. Así lo expresa:

(...) has de ser,
ya que preveniste el daño,
el que el remedio prevenga;
para cuyo efecto mando
que a tu obediencia estén todos,
desde el más noble vasallo
al más humilde (...) (vv. 1004 – 1010)



Las sombras que envuelven a los sueños del rey comienzan a disiparse: el Sueño encuentra una respuesta a sus dudas, como si ascendiera por grados una escala que lo conduce hasta lo alto desde donde puede tener una visión completa de las imágenes que se presentan frente a él, cima representada en este auto por el monte de la visión.

2) El monte de la visión: espacio teofánico

Josef es aclamado por el pueblo de Egipto, mientras que en el palacio el rey indica a Asenet que cante en su alabanza. Juntos, los personajes entonan una canción que finaliza con el siguiente estribillo:

TODOS

Y MÚSICA

Bendito sea el que viene

en el nombre del Señor. (vv. 1074 – 1075)

Es evidente que los versos citados aluden a la prefiguración que Josef hace de Cristo, igual que los siguientes versos pronunciados por el rey:

Pues de sus iras esquivas

por él nos rescata el cielo,

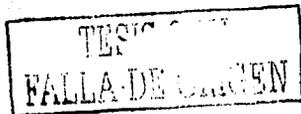
aclamaciones festivas

echen las capas al suelo,

y de palmas y de olivas

corone el fértil verdor

sus sienas (...) (vv. 1066 – 1072)



Al escuchar las voces, el Sueño se pregunta sorprendido: *¿Bendito sea el que viene / en el nombre del Señor?* De inmediato, manifiesta su deseo por aclarar la duda aún no resuelta por la Castidad: *¿cuál es el Sacramento que encubre Josef?* Con el propósito de obtener una respuesta, la invoca mediante los siguientes versos:

Vuelve, vuelve al soberano
disfraz, que en forma visible
quiso hacer a los teatros
del mundo representable
tu amor y mi desagravio. (vv. 1101 – 1105)

Asenet se convierte en la Castidad, quien aparece en el escenario y pregunta al Sueño:

¿Qué es lo que me quieres? (v. 1106)

Éste le responde:

Que
veas que arguye a contrario
mi invocación a la tuya. (107 – 1008)

.....
Como si guíaron
tus voces a un calabozo,
las mías guían a un palacio.

Tú me llevaste a que viese
ansias, penas, y trabajos,
y yo a que veas trofeos,
dichas y glorias te traigo. (vv. 1109 – 1115)

Si bien la cárcel es sinónimo de lo bajo, de lo terreno, en oposición el palacio simboliza el poder y, por lo tanto, puede asociársele con lo alto, equivalente al cielo o la divinidad. En efecto, Ignacio Arellano refiere que en diversos autos de Calderón el cielo se alegoriza mediante la imagen del alcázar:

(...) el cielo es inaccesible a la experiencia humana inmediata y ha de expresarse (...) por medio de espacios estrictamente alegóricos, como el alcázar, palacio, templo o nube. (20)

En los versos que pronuncia el Sueño, puede notarse que hay un movimiento de ascenso: el Sueño y la Castidad se trasladan de la oscuridad de la cárcel, metáfora del cuerpo según el mito platónico, a la luz, metáfora del Entendimiento, cuya ubicación es la cabeza. El Sueño espera ser recompensado en virtud de su obediencia a la Castidad. Así lo expresa:

y, pues que ya obedecida
de mí te miras, en cuanto
a causa segunda (puesto
que es de la primera el mando),

en premio de mi obediencia,
salir de una duda aguardo. (vv. 1126 – 1131)

En los siguientes versos, el Sueño le pide a la Castidad, como si ésta fuera una divinidad, que responda al enigma que le preocupa:

Tú me dijiste que anda
en estos visibles rasgos
de embozo un misterio, que es
milagro de los milagros;
y así, humilde te suplico
me le adelantes en algo
que pueda ser de mi duda
arrimo, si no descanso. (vv. 1132 – 1139)

La duda del Sueño sobre cuál es el misterio que encubre Josef remite a la pregunta que intenta resolver el practicante mediante los *Ejercicios espirituales*: una pregunta que hace a la divinidad. En este sentido, Barthes establece una analogía entre los *Ejercicios* y la mántica, "arte de la consulta" practicado por los griegos:

Lenguaje de la interpelación, la mántica tiene dos códigos: el de la pregunta, que el hombre dirige a la divinidad, el de la respuesta que la divinidad envía al hombre. La mántica ignaciana tiene también estos dos códigos. (21)

En efecto, en el auto, la Castidad asiente a la petición del Sueño y le refiere que para responder a su duda deberán tratarse como personajes alegóricos y no reales, con el objeto de no sujetarse a las leyes del tiempo y el espacio. Así lo expresa:

(...) pues con eso es llano
que no habiendo en los dos tiempo
ni lugar, daremos paso
a que la interpolación
(como si acabara un acto
y empezara otro) nos supla
la sincopa de los años,
dando por vividos siete
fértiles (...) (vv. 1145 – 1153)

En los versos citados, la Castidad se refiere a los siete años fértiles en Egipto correspondientes al sueño del rey, años que ambos personajes darán por transcurridos. La Castidad le dice al Sueño que lo llevará al monte de la visión, espacio alegórico desde donde pretende mostrarle cómo Josef abastece de grano al pueblo de Egipto y la forma en que da trato de espías a sus hermanos, quienes acuden ante él a fin de pedirle trigo. Así lo manifiesta:

Pues ven conmigo a lo alto
del monte de la visión,
patrimonio hereditario

de Josef, pues si en él fue
Isaac, su abuelo, retrato
de quien también él lo ha sido,
justo es que convenga en ambos
el mirar desde su cumbre
cómo se pueblan los campos
de racionales hormigas (...) (vv. 1161 - 1170)

El monte de la visión evoca el relato bíblico de Isaac, a la vez que tiene un significado simbólico: la salvación a través de la vista interna. Referencia bíblica del monte de la visión: el monte en que Isaac iba a ser sacrificado por su padre, a quien Dios ordena llevarlo al país de Moria para sacrificarlo en el monte que le indicara. (22) El *Diccionario de la Biblia* señala que el *Génesis* da una etimología popular del nombre de Moria que significa "Yahveh ve", o también "en el monte donde Yahve aparece" en alusión al templo de Jerusalén que levantaría en ese lugar. (23) En efecto, de acuerdo con el relato bíblico, Abraham llamó al monte de Moria: "Yahvé provee", dado que en este lugar, un ángel enviado por él impidió la muerte de Isaac. (24)

De acuerdo con lo manifestado en el párrafo anterior, es evidente la asociación entre el monte de la visión y el acto sacrificial, tanto de Isaac, como el de Cristo quien fue sacrificado, asimismo, en un monte: el Calvario. Por lo demás, el monte cuya cima toca el cielo se relaciona con la visión en un sentido metafórico, puesto que alude a la mirada de Dios hacia la tierra; ¿no dirigió su mirada hacia Isaac cuando impidió su sacrificio?

El monte de la visión constituye, a mi juicio, un lugar sagrado que se encuentra fuera del tiempo y del espacio; como tal, es imposible su representación en escena. Espacio evocado en el texto dramático, posee una connotación simbólica que el espectador debe imaginar: es un territorio teofánico que, de acuerdo con Ignacio Arellano, es a la vez "el mismo lugar del Paraíso (el centro del mundo: la montaña como *axis mundi*) y el de la Redención". (25) Por extensión, puede decirse que es el lugar de la revelación como sinónimo de la luz que disipa las sombras de las "ideas vagas" provocadas por el Sueño.

Lugar de encuentro, en el monte de la visión se unen los opuestos: el cuerpo y el espíritu; el hombre y Dios; la Castidad y el Sueño y, por extensión, el Pensamiento y el Entendimiento: desde la cima del monte, el Sueño ve revelarse ante sus ojos el misterio que encubre el relato de Josef. El monte representa el lugar de la respuesta divina, una suerte de altar donde el creyente celebra el sacrificio de la misa para conmemorar la muerte y la resurrección de Cristo transformado simbólicamente en el pan y el vino del Sacramento de la Eucaristía.

Igual que el practicante de los *Ejercicios*, produce, bajo la dirección del guía, las imágenes que lo llevarán a obtener una respuesta de la divinidad, el Sueño obedece a la Castidad, quien muestra ante sus ojos una serie de imágenes parecidas a las escenas de una obra teatral. En este sentido, el Sueño es análogo a un espectador que ve en el teatro las imágenes que muestran a Josef tratar de espías a sus hermanos y revelarles su identidad.

Cuando la Castidad lleva al Sueño al monte de la visión con el objeto de que vea representarse frente a él una serie de escenas que le permitirán obtener una respuesta a su duda, ¿no dirige en cierta forma las imágenes que su

compañero debe ver para responder a su pregunta?, ¿la selección de imágenes, no implica la eliminación de otras? Cuando se refiere al papel que juega la imaginación en la práctica de los *Ejercicios* de san Ignacio, Barthes destaca que la contemplación, la meditación o concentración en ciertos pasajes de la vida de Cristo implica la exclusión de las imágenes que no pertenecen a un mismo código:

Una forma ligeramente variada de esta ley de exclusión es la obligación que tiene el ejercitante de ocupar todos los sentidos fisiológicos (la vista, el olfato, etc.) consagrándolos sucesivamente a un mismo tema y, por otra parte, reducir todas las insignificancias de su vida cotidiana al lenguaje único que debe hablar y cuyo código trata de establecer Ignacio (...). (26)

Concentrado en las imágenes que ve, el Sueño desecha las "vagas fantasías" que le impiden obtener una respuesta a su duda. Sólo ve las imágenes que le muestra la Castidad cuando ambos personajes se encuentran en el monte de la visión; esta purificación de imágenes le permite al Sueño conocer el significado alegórico del relato de Josef.

El Pensamiento, metaforizado en el Sueño, se sujeta al Entendimiento que, representado por la Castidad, da un significado lógico a las escenas alusivas a la historia de Josef. Sin embargo, Josef no revela su identidad a sus hermanos, sino hasta comprobar su inocencia; mientras tanto les da trato de espías.

Dramáticamente, el engaño de Josef a sus hermanos se manifiesta a través de diversos apartes en que se dirige al espectador con el objeto de explicarle su

comportamiento. Así lo hace cuando imagina que sus hermanos le dieron muerte a Benjamín:

[Aparte] ¡Oh, no sea
que le hayan muerto!

Ahora acabo
de saber que sois espías,
y que venís a engañarnos
con los pretextos del trigo (...)

Aparte Esto hago,
no viniendo Benjamín (...) (vv. 1352 – 1361)

Para comprobar su inocencia, les ordena dirigirse a Canaán para traer a Benjamín de regreso a Egipto. Mientras tanto, según las acotaciones, Asenet sale a escena y ve pasar a Josef, quien le agradece que se haya dejado ver en la cárcel: Josef hace referencia a las visiones en que imaginó a sus hermanos informarle a su padre sobre su muerte. Sin embargo, Asenet expresa su asombro:

Pues, ¿cuándo me dejé ver
yo de vos, ni cuándo yo
con vos hice acción que no
pudisteis agradecer? (vv. 1507 – 1510)

Mediante una serie de versos alusivos a las visiones mencionadas que imaginó con la ayuda de la Castidad, le responde Josef:

Cuando al verme padecer
una duda que tenía,
que juzgase que la vía,
dijisteis. Ya lo juzgué
y la ví. (vv. 1511 – 1514)

Asenet manifiesta que seguramente la confundió con una ilusión, a lo que Josef le refiere: "*sueños hay que verdad son*". Estas palabras, reflejan los distintos modos en que Josef y Asenet conciben la mirada. La mirada de Josef es la del Entendimiento, mientras que la de Asenet es una vista estrictamente corporal.

Igual que al ver a Asenet mediante los ojos corporales, Josef deduce, por su apariencia, que representa a la Castidad; cuando ve a sus hermanos, sabe que se encuentran arrepentidos; en ambos casos, el signo, lo visible, delata al significado. La lectura de Josef es a "dos luces". ¿No lo hizo así cuando interpretó los sueños del rey?

¿Qué signo le revela a Josef el arrepentimiento de sus hermanos? Las lágrimas, tal y como se deduce de los siguientes versos:

¿Qué aguardo, qué espero,
si confesando el delito
con tan llorosos extremos,
en mi cáliz de amarguras
beben su arrepentimiento? (vv. 1958 – 1962)

Los "llorosos extremos" a los que alude Josef ¿no remiten a los signos mediante los cuales el practicante de los *Ejercicios* es capaz de identificar la respuesta final, la manifestación divina? A ello se refiere Barthes:

Estas manifestaciones divinas, como podemos esperar de un campo en el que predomina el fantaseo, se establecen principalmente en el cuerpo, este cuerpo fragmentado, cuya fragmentación es precisamente el camino de la fantasía. En primer lugar tenemos las lágrimas; es sabida la importancia del *don de las lágrimas* en la historia cristiana. (27)

Siguiendo a Barthes, en este auto, ¿no son las lágrimas de los hermanos de Josef la respuesta de la divinidad, respuesta que se traduce en la transformación de su comportamiento? Sólo cuando los ve llorar, Josef revela ante ellos su identidad.

En este momento, el rey entra a su habitación junto con Asenet para celebrar la boda. Josef le refiere que sus hermanos se encuentran con él, de lo que infiere que hay un misterio oculto:

y no solamente el verlos
me arrebató el corazón,
sino el pensar que anda entre ellos
y entre mí un misterio. (vv. 2000 – 2003)

Josef expresa al rey su intuición: sus hermanos, así como el pan y el vino que cenaron representan la prefiguración del "más alto Sacramento".

Cuando el rey pregunta qué misterio puede haber en el pan y el vino, es el Sueño quien le responde que desde el monte de la visión puede ver a Josef y a Asenet contraer nupcias, así como cuatro sueños:

(...) Yo,

que desde este monte excelso,

adonde la Castidad

me dejó, por irse al pecho

de Asenet, estoy mirando,

no sólo que quiere el cielo

que a quien venció un torpe amor,

corone un amor honesto;

pero en cuatro sueños míos,

las señas de este misterio. (vv. 2025 – 2034)



Si bien al principio del auto, el Sueño se asociaba con las imágenes desordenadas, cuando se somete al mandato de la Castidad es capaz de ver los sueños buenos, imágenes proféticas a las que Dios da un significado a través de la Castidad. Situado en el monte de la visión, el Sueño es parecido a un profeta que, mediante la vista interna, descubre el misterio que encubre el relato de Josef.

Igual que el practicante de los *Ejercicios*, el Sueño obedece las órdenes del director y, al hacerlo, dirige sus imágenes hacia un solo objetivo: encontrar la

respuesta a su interrogante. Sujeto por el Entendimiento, liberado de las trabas del cuerpo, el Sueño revela el significado de los cuatro sueños que responden a la duda del rey: ve en el primero de ellos el encuentro de Josef y su padre, Jacob; en el segundo, al pan y al vino que prefiguran el Sacramento de la Eucaristía, tal y como lo refieren las Sombras 1 y 2 que reaparecen en escena, como si fueran una suerte de coro del teatro griego que confirman las palabras del Sueño.

El cuarto sueño representa a la Iglesia que dará el pan a los hermanos de Cristo, prefigurados por los de Josef, descendientes de las doce tribus de Israel.

¿Quién asegura todo esto?, pregunta Aset. En este momento, aparece la Fe entre las dos Sombras, de acuerdo con las acotaciones y afirma:

Yo lo aseguro, que soy
la Fe, que interior lo veo,
teniendo por el oído
captivo el entendimiento. (vv. 2075 – 2078)

La visión interna equivale a la Fe, asociada con la claridad que permite al Sueño explicar el significado alegórico de los cuatro sueños, como si viera las imágenes que profetiza reflejadas en un espejo limpio, libre de mancha, análogo al Entendimiento.

No hay más dudas que resolver. La mántica se ha cerrado, o como afirma Barthes: "transformado en significado, el vacío divino ya no puede amenazar, alterar o descentrar la plenitud que lleva consigo todo lenguaje cerrado". (28) Igual que la divinidad responde a la pregunta del practicante, la Castidad ha aclarado la

duda del Sueño. Siguiendo el mito platónico, puede decirse que tanto Josef como el Sueño han quedado libres de las ataduras de los sentidos al ver de frente la luz del bien. El cuerpo de Josef, la historia de su vida se ha elevado del mundo sensible al inteligible, de la letra al espíritu. Igual que el Verbo encarnado en Cristo, los sueños adquieren un significado en el relato. Desde el monte de la visión, el Pensamiento ordena sus "vagas fantasías", "fantásticas apariciones" en un discurso articulado a la luz de la mirada del Entendimiento.

3. Estudio comparativo de los autos de tema bíblico: *El Cetro de José de Sor Juana Inés de la Cruz y Sueños hay que verdad son* de Pedro Calderón de la Barca

3.1. Fuentes de *El Cetro de José y Sueños hay que verdad son*

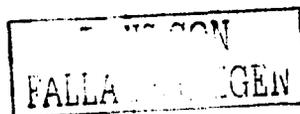
1. Calderón de la Barca. *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, edición de Ignacio Arellano, B. Oteiza y M.C. Pinillos, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Edition Reichenberger, pp. 7 – 9.
 2. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte, p. LXXXIII.
 3. *Ibidem.*, LXXXIII.
 4. Pedro Calderón de la Barca. *Sueños hay que verdad son*, edición de Michael Mc Gaha, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel – Edition Reichenberger, 1997, p. 11.
 5. *Ibidem.*, p. 11.
 6. *Ibidem.*, p. 12.
 7. *Ibidem.*, p. 12.
 8. *Ibidem.*, p. 13.
 9. *Ibidem.*, p. 16.
 10. *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998, pp. 37 – 46.
- 3.3. Los personajes de *El Cetro de José y Sueños hay que verdad son***
11. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, pp. 597 – 598.
 12. *Ibidem.*, p. 598.
 13. Cfr. Alexander A. Parker. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 81 – 84.

3.4. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías de *El Cetro de José de Sor Juana Inés de la Cruz*

3.4.2. *El Cetro de José* y la oposición entre la vista interna y la externa

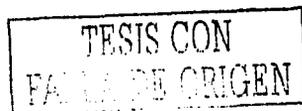
3.4.2.1. La loa: encuentro de la Fe y la Idolatría en el espacio imaginario de América

14. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte, pp. LXXXI - LLXXII.
15. Eugenio Barba, Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*, México, International School of Theater Anthropology, Segundo Gran Festival de la Ciudad de México, Escenología AC, 1990, pp. 318 – 319.
16. *Ibidem.*, p. 319.
17. *Ibidem.*, p. 318.
18. *Ibidem.*, p. 319.
19. Peter Brook. *La puerta abierta*, México, Ediciones El Milagro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 33.
20. *Ibidem.*, p. 51.
21. En *Divinas y humanas letras*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Reichenberger, 1997, pp. 561 y 563, John E. Varey se refiere al complicado escenario de los autos sacramentales: "Un auto representado en dos carros unidos por un carrillo ofrecía al dramaturgo y a los actores por lo menos cinco espacios donde se podía organizar la actividad dramática. Cada carro tenía dos pisos y el inferior proveía a los actores con dos vestuarios, y dos entradas y salidas. El superior ofrecía la posibilidad de escenas realizadas arriba, y el uso de una maquinaria espectacular. El quinto espacio de la acción es el tablado que formaba el carrillo". Varey alude, asimismo, a la rica pintura de las cajas de los carros: "Las instrucciones a los pintores suelen hacer hincapié en la manera en que la pintura de los lienzos que formaban parte los tres lados de cada caja han de hacer eco del tema del auto".
22. Cfr. Peter Brook, *op. cit.*, p. 85.
23. Octavio Paz, p. 450.
24. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 598.



25. *Ibidem.*, p. 597 – 598.
26. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 599.
27. Elena Granger. "Las obras sacramentales de Sor Juana: aspectos teológicos e históricos", en *Sor Juana y su mundo: memorias del Congreso Internacional* (Carmen Beatriz López – Portillo, coord.), Universidad del Claustro de Sor Juana, UNESCO, FCE, 1998, p. 242.
28. Cfr. Serge Gruzinsky. *La guerra de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
29. *Ibidem.*, p. 41.
30. *Ibidem.*, p. 55.
31. *Ibidem.*, pp. 57.
32. Robert Ricard, *op. cit.*, p. 300.
33. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 599.
34. *Ibidem.*, p. 600.
35. Citado por Miguel León – Portilla. *Culturas en peligro*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976, pp. 67 – 68.
36. Cfr. nota 29 del análisis de *El Divino Narciso* en el presente trabajo.
37. Citado por Miguel León – Portilla, *Culturas en peligro*, p. 70.
38. *Ibidem.*, p. 93.
39. *Ibidem.*, p. 70.
40. Cfr. nota 30 del análisis de *El Divino Narciso*.
41. Miguel León – Portilla, *La filosofía náhuatl*, pp. 130 – 131.
42. *Ibidem.*, p. 129.
43. *Ibidem.*, p. 129.

44. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 602.
45. *Ibidem.*, p. 602.
46. *Ibidem*, p. 602.
47. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 603.
48. Citado por Méndez Plancarte, en *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, p. 603.
49. Robert Ricard, *op. cit.*, p. 401.
50. *Ibidem.*, p. 401.
51. Cfr. Robert Ricard, *ibidem*, p. 401.
52. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, pp. 603 - 604.
- 3.4.2.2. El Lucero y la Fe: miradas opuestas en el Auto de *El Cetro de José***
53. Mauricio Beuchot. *Sor Juana, una filosofía barroca*, México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001, p. 124.
54. Cfr. *Biblia de Jerusalén*, *op. cit.*, *Isaías*, 14, 12 – 15: "¿Cómo caíste del cielo, oh lucero, tú que tanto brillabas por la mañana? ¿Cómo fuiste precipitado por tierra, tú que has sido la ruina de las naciones? Tú que decías en tu corazón: 'Escararé el cielo: sobre las estrellas de Dios levantaré mi trono, sentaréme sobre el monte del testamento situado al lado del septentrión. Sobrepujaré la altura de las nubes, semejante seré al altísimo'. Pero tú has sido precipitado al infierno, a la más honda mazmorra".
55. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 608.
56. Cfr. Alfonso Méndez Plancarte en *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo III, p. 608.
57. Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Reichenberger, 2000, p. 188.



58. Cfr. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 309. En la *Respuesta a Sor Filotea*, tomo IV, p. 455, de sus *Obras Completas*, Sor Juana alude al tormento provocado por el Entendimiento haciendo referencia a la corona de espinas que pusieron los soldados a Cristo en la cabeza: "Cuando los soldados hicieron burla, entretenimiento y diversión de Nuestro Señor Jesucristo, trajeron una púrpura vieja y una caña hueca y una corona de espinas para coronarle por rey de burlas. Pues ahora, la caña y la púrpura eran afrentosas, pero no dolorosas; pues, ¿por qué sólo la corona es dolorosa? ¿No basta que, como las demás insignias, fuese de escarnio e ignominia, pues ése era el fin? No, porque la sagrada cabeza de Cristo y aquel divino cerebro eran depósito de la sabiduría; y cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas (...)"

59. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.*, p. 309.

60. *Ibidem.*, p. 309.

61. Citado por Alfonso Méndez Plancarte en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, tomo III, p. 610.

62. Cfr. René Jesús Payo et. al. *En torno al Apocalipsis*, Blanca Acinas coord., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 205. Payo señala que algunos pensadores cristianos, de distintas épocas, vieron en la imagen de la mujer apocalíptica una clara manifestación del misterio de la Inmaculada Concepción. De acuerdo con Payo, no es por lo tanto extraño, que cuando se quiera plasmar visualmente a la Inmaculada se tomen prestados rasgos de la visión de San Juan. El investigador resume el pasaje en que San Juan alude a la mujer apocalíptica: "El capítulo 12 del texto del Apocalipsis nos narra una visión en la que una mujer, vestida por el sol, con la luna a sus pies y coronada con doce estrellas, encinta y profiriendo gritos de dolor por el parto, es perseguida por una serpiente roja (con siete cabezas y diez cuernos, coronada por siete diademas, con una cola con la que arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo que eran precipitadas sobre la tierra). El monstruo quería devorar a su hijo en el mismo instante que naciera. La mujer dio a luz un varón que había de regir con cetro de hierro, todas las naciones. Éste fue arrebatado por Dios hasta su trono y su madre huyó al desierto, donde tenía preparado un lugar por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días. Entonces se entabló una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles combatieron a la serpiente y sus seguidores, pero estos últimos no prevalecieron y el monstruo fue arrojado con los suyos a la tierra. Los vencedores, según nos dice el texto, lograron el triunfo gracias a la sangre del Cordero".

63. Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Nueva

Colección Labor, 1985, p. 283 – 284.

64. Cfr. *En torno al Apocalipsis*, p. 208. René Jesús Payo se refiere al símbolo de la luna en la iconografía de la Inmaculada Concepción en los siguientes términos: "A comienzos del siglo XVI va a quedar definida visualmente la imagen de la Inmaculada. Molanus [s. XVI] aconsejaba que la figura de la Virgen fuera acompañada por los símbolos que adornan la figura de la Amada que aparecen en el *Cantar de los Cantares* (6, 10), entre los que se encontraban el Sol y la luna, y que (...) pudieron ser tenidos en cuenta por el autor del texto apocalíptico".
65. Cfr. René Jesús Payo, *op. cit.*, p. 209.
66. Ignacio Arellano, *op. cit.*, p. 139.
67. Linda Egan et. al., *Sor Juana y su Mundo: memorias del Congreso Internacional* (Carmen Beatriz López – Portillo, coord.), Universidad del Claustro de Sor Juana, México, UNESCO, FCE, 1998, p. 196.
68. *Ibidem.*, p. 196.
69. Cfr. Ignacio Arellano. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 206. "El significado de iluminación dado a la imagen del Sol como símbolo de Cristo que libera al hombre de las tinieblas del pecado, tiene en la tradición cristiana amplia representación (...) Ruperto abad llama a Cristo Sol de justicia, nacido de María que ilumina el mundo entero". En su ensayo titulado "La palabra Sol en los textos calderonianos", en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid Austral, 1977, pp. 106 – 18, Valbuena Briones citado por Arellano recuerda el uso de la imagen del Sol divino en los platónicos y en los Padres de la Iglesia, que recogen la tradición platónica.
70. *Ibidem.*, p. 85.
71. Cfr. René Jesús Payo et. al., *En torno al Apocalipsis*, p. 209.
72. Miguel León – Portilla. *Culturas en peligro*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976, pp. 86 - 87.
73. Margo Glantz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Taurus, 2001, pp. 128 – 129.
74. *Ibidem.*, pp. 128 - 129.
75. *Ibidem.*, p. 130.

76. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 629.
77. Jacques Desuché. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, oikos – tau, S.A. ediciones, 1968, p. 45.
78. Cfr. Mauricio Beuchot, *op. cit.*, p. 124.
79. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 629.
80. Jacques Desuché, *op. cit.*, p. 68.
81. Cfr. Aurelio González et. al., *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, edición de Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, p. 269.
82. Citado por Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona –Universidad de Navarra, Kassel – Reichenberger, 2001, p. 148.
83. Sor Juana Inés de la Cruz. *Respuesta a Sor Filotea*, en *Obras Completas*, tomo IV, pp. 444 - 445, donde la jerónima se refiere una vez más al tormento que representaba para ella la "luz de su Entendimiento" reflejado en ese "natural impulso" que puso Dios en ella hacia las letras: "(...) Su Majestad sabe por qué y para qué; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando solo lo que baste para guardar su Ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer; y aun hay quien diga que daña. Sabe también Su Majestad que no consiguiendo esto, he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento, sacrificársele sólo a quien me le dio".
84. Cfr. Abraham Joshua Heschel. *Maimónides*, Barcelona, Muchnik Editores S.A., 1995.
85. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, p. 640.
86. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, tomo III, notas de Alfonso Méndez Plancarte, pp. 641 – 642.
87. *Ibidem.*, p. 642.
88. *Ibidem.* pp. 196, 199.

89. *Ibidem*. p. 199.

90. Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, FCE, 1996.

3.5. Análisis de la temática, los símbolos y las alegorías en *Sueños hay que verdad son*, de Calderón de la Barca

3.5.2. *Sueños hay que verdad son*, ¿Ejercicio espiritual?

3.5.2.1. La Castidad lleva al Sueño a la cárcel

1. Enrique Rull. "El arte calderoniano en el auto sacramental: *Sueños hay que verdad son*", en *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, op. cit., p. 456.
2. Ignacio Arellano. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 208.
3. *Ibidem.*, p. 208.
4. Juan M. Corominas. "Dramatismo intelectual en los autos de Calderón de la Barca" en *Hacia Calderón*, VII Coloquio Anglogermano, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1981, p. 69.
5. *Ibidem.*, p. 67.
6. *Ibidem.*, p. 67.
7. Platón. *Diálogos*, República, VII, 7, México, Editorial Porrúa, 1989, pp. 551 – 553.
8. *Ibidem.*, pp.551 – 553.
9. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.
10. Cfr. nota 33 del análisis del Auto de *El Divino Orfeo* en el presente trabajo.
11. Alexander Parker. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Ariel, 1983, p. 72.
12. Barbara Kurtz, op. cit., p. 170.
13. *Ibidem.*, p. 170.
14. *Ibidem.*, p. 170.
15. Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 61 - 62.
16. Barbara Kurtz, op. cit., p. 171.
17. Barbara Kurtz, op. cit., pp. 171 - 172.

18. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 77.

19. *Ibidem.*, p. 77.

3.5.2.2. El Sueño lleva a la Castidad al palacio

20. Ignacio Arellano. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Pamplona – Universidad de Navarra, Kassel – Reichenberger, 2000, p. 168.

21. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 60.

22. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1998, p. 21.

23. *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, p. 1302.

24. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1998, p. 22.

25. Ignacio Arellano. *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, p. 167.

26. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 66.

27. Roland Barthes, *op.cit.*, p. 91.

28. *Ibidem.*, p. 92.

CONCLUSIONES

El auto sacramental presenta una síntesis de numerosas tradiciones, corrientes ideológicas, modalidades escénicas y géneros que permiten múltiples posibilidades de análisis. En este trabajo, me aboqué principalmente al estudio comparativo de la temática de dos autos de Sor Juana y dos de Calderón de la Barca, de tema mitológico y bíblico. Asimismo, intenté analizar, sin profundizar mucho en ello, los símbolos y las alegorías de los mismos con el objeto de comprender mejor los temas de cada obra. Dejo para una investigación posterior un análisis más detallado de estas modalidades literarias que son de una gran relevancia en los autos de los autores mencionados.

Como intenté mostrar en el análisis de *El Divino Narciso*, *El Divino Orfeo*, *El Cetro de José* y *Sueños hay que verdad son*, la alegoría hace posible la unión entre poesía y teología. Asimismo, permite la representación escénica de las ideas asociadas con el Sacramento de la Eucaristía, el más preeminente de la tradición católica, mediante el que conmemora el creyente, de manera simbólica, la muerte de Cristo. En efecto, tanto en los autos de la jerónima como en los del dramaturgo, el asunto es la Eucaristía. Sin embargo, a pesar de que es evidente la continuidad de los símbolos y las alegorías, así como de los temas, en las loas y sus respectivos autos, se perciben en las obras de ambos autores notables diferencias. Éstas se derivan del tratamiento que dan, tanto a los temas, como a las modalidades literarias mencionadas, en sus respectivas piezas.

Tanto en la Loa de *El Divino Narciso* como en el auto el tema principal se encuentra asociado a la conquista de América que en la loa sirve a la jerónima

para abordar el tema de la práctica de los sacrificios humanos. Puede notarse una correspondencia entre los temas en el Auto y la Loa de *El Divino Narciso*. El tema de la conquista de América, en la loa, y la forma en que tuvo lugar, en sus inicios, la evangelización en América, encuentra una continuidad en el auto; igual que en la loa, en él se aborda el problema de los sacrificios, con la diferencia de que mientras en la loa se trata de los sacrificios cruentos, en el auto, Narciso que alegoriza a Cristo en un sacrificio sin derramamiento de sangre, muere.

Basándose en la *Monarquía Indiana* de Torquemada que posiblemente conoció a través de su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora, la jerónima defiende la racionalidad de los indios exaltando los rituales de los antiguos mexicanos. Parece mostrar su oposición a los sacrificios humanos, como puede notarse en algunos versos que pone en boca de sus personajes. Es significativo que en el auto Narciso que representa a Cristo muere de manera simbólica; quizás una explicación radique en el desplazamiento del símbolo de la sangre en la loa al agua en el auto, ambos, elementos purificadores. En el Auto de *El Divino Narciso* es relevante el tema de la Inmaculada Concepción simbolizado en la Fuente, que redimirá a la humanidad. Suerte de espejo que permite el encuentro de Narciso y la Naturaleza Humana cuando refleja, nítidas, las imágenes de sus rostros, la Fuente y sus aguas cristalinas alegorizan la redención y el bautismo, en oposición a las aguas turbias equivalentes a la culpa con que Eco intenta enturbiar las aguas de la Fuente para evitar el encuentro de Narciso y la Naturaleza Humana. Sor Juana resuelve con gran fineza la alegorización que de Cristo hace Narciso. En efecto, su muerte tiene connotaciones metafísicas, puesto que muere al reconocer su semejanza reflejada en el rostro de la Naturaleza Humana. Se sacrifica por

amor y la purifica con el agua de la Fuente símbolo de la Inmaculada Concepción, Segunda Eva que redime a Eva, la transgresora.

La Loa de *El Divino Orfeo*, por su parte, nada tiene que ver con el tema abordado por la jerónima en la de *El Divino Narciso*. En la obra de Calderón se habla de la armonía entre el micro y el macrocosmos, mediante la contienda entre las letras humanas y las divinas, tópico originario del siglo XVI, común en la época del dramaturgo. El Viejo venerable y el Placer que representan respectivamente al Entendimiento y al placer humano juegan en esta loa un papel relevante. El Viejo venerable ordena a las letras en un anagrama en que el Placer lee "a dos luces": EUCHARISTÍA y CITHARA IESU. Mediante esta suerte de coreografía de las letras humanas y divinas, se representa la alegorización del mito de Cristo como Orfeo y viceversa. Sujeto al Entendimiento, el Placer puede participar en el auto, donde Calderón prosigue con el tema de la loa: la armonía entre lo precedero y lo trascendente; el auto alude a diversos pasajes del *Génesis* bíblico, hace referencia también a la tradición pitagórica y cabalística. Son evidentes allí los ecos renacentistas: se resalta la tradición pitagórica que realza el valor simbólico de los números y las letras en la creación del universo. Asimismo, la tradición neoplatónica heredada del Renacimiento se manifiesta en la armonía de los números cuyo significado se traduce como la consonancia entre lo divino y lo terreno, entre Dios y el hombre. La Voz de Orfeo equivale en el auto al Viejo venerable de la loa; ambos personajes representan al Entendimiento que ordena las cosas del universo. El Placer reaparece transformado positivamente en el auto, asociado con el gozo que le produce la redención de la Naturaleza Humana.

En la loa, igual que en el Auto de *El Divino Orfeo*, las letras interpretan una coreografía que nos remite a las de la comedia. Asimismo, en la Loa de *El Divino Orfeo*, los personajes de las damas y galanes son típicos de la comedia, así como el personaje de Bato, criado de Josef en *Sueños hay que verdad son*. En oposición a los autos analizados de Calderón, no hay en los de la jerónima personajes que puedan identificarse como característicos de la comedia: son personajes estrictamente alegóricos. Creo que, en los autos de Sor Juana, la fusión de géneros no se manifiesta de manera tan explícita como en los del dramaturgo.

Otra diferencia notable entre los autos de *El Divino Narciso* y *El Divino Orfeo* es el tratamiento que ambos autores dan a la alegoría, por ejemplo en el pasaje donde se organiza un juego de ecos entre Narciso y Eco, en el auto de la jerónima, y entre el Príncipe de las Tinieblas y la Envidia, en el de Calderón. En *El Divino Narciso*, el eco de los personajes antagonicos remite a la pasión de Cristo. Asimismo, tiene connotaciones teológicas que, en mi opinión, muestran la justificación de la redención a partir de la falta original. Eco no se explica sin Narciso, de la misma forma en que Narciso carecería de sentido sin la participación en el auto de Eco, personaje que en cierta medida, conduce a los personajes a emprender la búsqueda de la Fuente que simboliza a la Inmaculada Concepción. Por otra parte, en *El Divino Orfeo*, el juego de ecos entre los personajes mencionados evoca el relato bíblico de la tentación y alude a la vez al pasaje bíblico donde se produce la aparición de la Envidia propiciada por el sentido del oído.

Puede percibirse una notable diferencia, tanto en los temas como en los símbolos y las alegorías, en la Loa y el Auto de *El Cetno de José* de Sor Juana y en *Sueños hay que verdad son* de Calderón de la Barca. En la loa del primer auto la jerónima plantea el problema de la evangelización en América en un segundo momento histórico asociado con la erradicación de las prácticas rituales de la Idolatría, personaje al que intentan evangelizar la Naturaleza, la Ley Natural, la Fe y la Ley de Gracia. Estos tres personajes muestran sus diferencias en cuanto al tipo de padrón que se pretende levantar en memoria de la evangelización emprendida por la Fe en América.

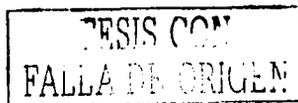
El problema del levantamiento del padrón pone de manifiesto la conmemoración de un hecho pasado; en este sentido, el padrón es análogo al Sacramento de la Eucaristía donde el creyente se come el cuerpo de Cristo transubstanciado en las especies del pan y del vino. Lo visible y lo invisible, el cuerpo y el espíritu se encuentran simbolizados en el padrón que se realiza en su significado alegórico. En esta loa la jerónima alude al antagonismo entre la observancia interna y la externa del culto en el caso específico de los aztecas, quienes seguían adorando a sus dioses a pesar de la conquista espiritual, poniendo en tela de juicio su supuesta y total conversión al cristianismo.

En el Auto de *El Cetno de José*, como en la loa, es evidente la oposición entre lo que se ve a través de la vista externa y el Entendimiento. En el auto el Lucero -quien representa al demonio- se vale de sus acompañantes: la Inteligencia, la Ciencia y la Conjetura, a fin de comprender el significado de los enigmas que se presentan ante sus ojos, relacionados con el relato de José. Su vista es corporal, a diferencia de la vista de la Fe que con los ojos internos

descubre el espíritu bajo la letra del relato de José y revela su identidad: la de un personaje que prefigura a Cristo. La Fe es en este auto un personaje con ribetes de erasmismo, pues de manera análoga a cómo lo hace Erasmo de Rotterdam descubre el espíritu bajo la letra, cuando en el auto alude al sentido simbólico del cetro. De acuerdo con la tradición rabinica de Maimónides, la Fe se vale del Entendimiento para interpretar las "divinas letras". El Lucero, en el auto, se asemeja a la Idolatría, personaje de la Loa de *El Cetro de José*. Ambos son incapaces de ver con los ojos internos el significado simbólico de lo que perciben a través de sus ojos corporales: el relato de José, en el caso del primero, y del Dios de las semillas, en el del segundo.

Como Calderón, Sor Juana incluye en sus autos tradiciones no católicas. Ambos, sin embargo, difieren respecto a su propósito. Las diversas tradiciones en los autos de la jerónima -una de ellas la cosmogonía prehispánica- se asocian con el tema del conocimiento. Al incluir el discurso del Otro en el orden racional demuestra los límites de lo que podría considerarse la única verdad. La duda de la Idolatría, producto de la razón en el Auto de *El Cetro de José*, pudiera parecerse a la del creyente, quien posiblemente coincida con este personaje cuando les explica a sus opositoras que "eso de hacerse Cristo Vianda es dura proposición".

Es en el auto, género dramático en que se diluyen las fronteras entre lo divino y lo terreno, entre las "letras humanas" y las "divinas", el lugar donde a mi juicio, la jerónima puede expresar con libertad sus ideas teológicas. En los autos de Sor Juana aparecen guiños de su propio pensamiento que demuestran su conocimiento de las "divinas letras", en contradicción con el consejo que le da el padre Núñez de Miranda, su confesor, quien le recomendaba que no estudiara las



letras sagradas, terreno vedado a las mujeres de su época. Es evidente en ellos el antagonismo entre la razón y la Fe. Quizás a Sor Juana pueda identificársele con el Lucero del Auto de *El Cetro de José*, personaje al que asocio, en este trabajo, con el Ángel de la melancolía de Durero. Igual que el Ángel de Durero, Sor Juana parece cavilar en el crepúsculo cercano a un sueño en que el cuerpo descansa y con todo sigue produciendo imágenes que no se llegan a comprender totalmente como se deduce de algunos pasajes de la *Respuesta a Sor Filotea* y de la *Carta Atenagórica*, que he citado en este trabajo.

Asimismo, es evidente la continuidad temática entre las loas y los autos de Sor Juana: refleja su interés por la conquista espiritual y la evangelización de los indios de la Nueva España. En la Loa y el Auto de *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca la continuidad temática se expresa en la idea de la creación del universo por un Entendimiento identificado con el Viejo venerable en la loa y con la voz armónica de Orfeo en el auto.

Desde mi perspectiva, las distintas tradiciones incorporadas en las loas y los autos de Calderón operan en función de sus temas, que difieren de los autos de la jerónima. Tanto la tradición pitagórica, como la cabalística en la loa y en el Auto de *El Divino Orfeo*, sirven al autor para mostrar la armonía entre los opuestos, representados por las damas y galanes, así como por las letras humanas y divinas que conforman una unidad, símbolo del Sacramento de la Eucaristía.

Asimismo, a diferencia de *El Cetro de José*, en *Sueños hay que verdad son*, Calderón aborda el tema del dominio de los sentidos externos para abrir los internos y llegar así al conocimiento de la verdad. Sólo cuando Josef desconfía de

sus sentidos corporales exalta su Entendimiento y al hacerlo es capaz de acertar en la interpretación de los sueños. En este auto, sin una loa que lo precede, el gran dramaturgo resalta la relevancia del guía espiritual en relación con la producción de imágenes articuladas en un discurso lógico, y en este sentido, *Sueños hay que verdad son* es análogo a los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio, como intenté mostrarlo en el presente trabajo. A mi juicio, la Castidad equivale al guía espiritual quien en los *Ejercicios* ayuda al practicante representado por el Sueño, a encontrar una solución a sus dudas.

Los temas de la Búsqueda y de la Batalla se perciben tanto en los autos de Sor Juana como en los de Calderón. No obstante, a mi juicio, difiere el tratamiento que de los mismos hacen ambos autores. En *El Divino Narciso*, es evidente el desplazamiento de los personajes en escena con el objeto de encontrar a la Fuente cuyas aguas cristalinas reflejan sin mancha a la Naturaleza Humana para hacer posible su encuentro con Narciso. La Fuente representa en el Auto de *El Divino Narciso* una suerte de puerto de salvación. Muy diferente en cuanto a su representación dramática es el tema de la Búsqueda en *El Divino Orfeo*, donde los personajes anhelan encontrar la Voz de Orfeo que simboliza la armonía y en el escenario se representa mediante el canto.

En *El Cetro de José* el tema de la Búsqueda se encuentra asociado con la búsqueda del conocimiento. Contrasta el método de conocimiento de la Fe, basado en el Entendimiento, y el del Lucero que coteja lo que piensa con lo que ve con los ojos corporales. Ambos personajes buscan encontrar un único significado oculto en el relato de la historia de José. El Cetro representa el objeto

buscado, puesto que simboliza a la libertad y al Sacramento de la Eucaristía que redimirá al creyente de la falta original.

¿Qué buscan los personajes de *Sueños hay que verdad son?* En este auto el tema de la Búsqueda se relaciona con la exaltación del Entendimiento a través del dominio de los sentidos corporales. La cárcel, en el auto, representa un lugar metafórico que simboliza el cuerpo, tomando como base el mito de la caverna de Platón. Cuando José sale de la cárcel se libera simbólicamente de las ataduras del cuerpo, exalta su Entendimiento y logra descifrar, con la ayuda de la Castidad, los sueños del faraón. Creo que los personajes en este auto buscan alcanzar el orden del Entendimiento, alegorizado por la Castidad.

El tema de la Batalla se refleja en las loas y en los autos de la jerónima, gracias a la oposición entre la razón natural y la razón sobrenatural, representadas por los personajes antagónicos de la Fe y la Idolatría, Narciso y Eco, el Lucero y la Profecía. En los autos de Calderón, entablan una batalla los personajes asociados con lo humano y lo divino, con el cuerpo y el espíritu: contienden las letras humanas y las divinas, y también los sentidos corporales y el Entendimiento. En los autos de Sor Juana y en los de Calderón, la armonía entre los personajes antagónicos se logra al finalizar las obras, al descifrarse los enigmas, específicamente el Sacramento de la Eucaristía, asunto principal de los autos que simboliza la unidad entre lo terreno y lo trascendente.

Como he intentado mostrar a lo largo de este trabajo, hay notables diferencias en cuanto al tratamiento de los temas, de los símbolos y las alegorías en los autos de Sor Juana y de Calderón. Las semejanzas sólo son formales a mi juicio: los autos se parecen en el vestido y difieren en la idea.

Poco se ha escrito en nuestro país acerca de la influencia de los autos del dramaturgo en los de la jerónima. Con espíritu aventurero incursioné en este terreno poco explorado de nuestra gran poetisa. A medida que estudiaba las obras de Calderón y de Sor Juana, siempre atenta a las observaciones precisas de la Dra. Margo Glantz, intenté desentrañar, siguiendo un método interpretativo y analógico, los enigmas que surgían a medida que estudiaba la temática, así como las alegorías y los símbolos asociados a ella.

Acudí a textos sobre la gran diversidad de temas que exige el estudio de un género de la complejidad del auto sacramental: libros sobre iconografía del siglo XVII; teoría teatral, de historia, la Biblia, publicaciones sobre mitología griega; cursé un diplomado en teología. Asimismo, escuché música y ópera del siglo XVII, como *La púrpura de la Rosa* de Calderón. Inclusive vi representaciones del Auto Sacramental de *El Divino Narciso* puestas en escena por José Luis Ibáñez. Poco a poco el significado de los símbolos y las alegorías de los autos adquirían un significado a la luz de las lecturas que me ayudaron a comprender la estructura dramática y alegórica de los autos de los dos autores más relevantes del género en la metrópoli y en la Nueva España.

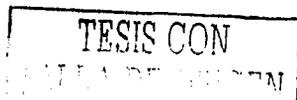
Debo advertir que durante el proceso de investigación uno de los mayores obstáculos fue la escasez de libros sobre el tema. A menudo me fue imposible encontrar en nuestras bibliotecas el material necesario y me vi obligada a solicitar los libros al Sr. Reichenberger, director de la colección de ediciones críticas de los autos sacramentales de Calderón publicadas en la editorial que lleva su nombre, en Alemania.

Como toda gran obra, los autos analizados representan una obra abierta que ofrece la posibilidad de múltiples lecturas. Este trabajo no pretende ser más que el resultado de mi propia lectura de *El Divino Narciso*, *El Divino Orfeo*, *El Cetro de José* y *Sueños hay que verdad son*. Debo aclarar que más que un análisis profundo de los símbolos y de las alegorías, que probablemente realice en una tesis de doctorado, intenté establecer un cotejo temático entre las obras mencionadas. Espero que por lo menos sirva para despertar el interés en el estudio de los autos de Sor Juana, originales, como intenté demostrarlo, respecto a los de Calderón.

Por último, deseo expresar mi propuesta de que este trabajo sea de utilidad para los estudiantes de nuestra Facultad, y para la puesta en escena de los autos Sacramentales que he analizado. Quizás puedan adaptarse a la teoría dramática contemporánea, la de Peter Brook, a quien me refiero en este trabajo, con el objeto de ofrecer una versión contemporánea de los autos, en que quizás pudieran abordarse la gran variedad de temas que permite el género, relacionados con la Historia, la religión, el mito e inclusive con los sucesos contemporáneos en sus distintas dimensiones. Después de todo, el conflicto entre el bien y el mal, así como la búsqueda que el hombre emprende para encontrar la armonía entre lo perecedero y lo trascendente, ¿no constituye el origen de cualquier religión? ¿no es esta búsqueda atemporal?

En el escenario las letras humanas y divinas interpretan una coreografía, muestran una idea visible ante el espectador a través del lenguaje corporal de los actores, los elementos escénicos, el vestuario y la iluminación. El público se mira

en el espejo de la obra representada y sobre las tablas, ésta refleja a su vez el gran teatro del mundo.



BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio. *Diccionario de los Autos sacramentales de Calderón*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Ediciones Reichenberger, 2000.

----- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Ediciones Reichenberger, 2000.

----- J.M. Escudero, B. Oteiza y M.C. Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Ediciones Reichenberger, 1997.

----- *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, Anthropos, Extraordinarios 1, 1997.

AUER, Johann. *Sacramentos: Eucaristía*, Barcelona, Herder, 1987.

BAMFORD, Christopher et. al. *Homage to Pitágoras*, New York, Lindisfarne Press, 1982.

BARBA, Eugenio, Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*, International School of Theater Anthropology, México, Segundo Gran Festival de la Ciudad de México, Escenología A.C., 1990.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

----- *Essai d'explication de l'auto sacramental*, Tolousse, Bulletin Hispanique, tomo XLII, 1940.

BENASSY – BERLING, Marie Cécile. *Humanismo y Religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1983.

BEIRNAERT, Louis, et. al. *Experience chrétienne et philosophie*, Paris, ed. De l'épi, 1964.

BEUCHOT, Mauricio. *Sor Juana, una filosofía barroca*, México, Centro de Investigación e Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, 2001.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.

BROOK, Peter. *La puerta abierta*, México, Ediciones El Milagro – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

BRAVO, Arriaga, María Dolores. *La excepción y la regla*, México, Estudios de Cultura Literaria Novohispana, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1997.

BUXÓ, José Pascual. *El enamorado de Sor Juana*, México, Estudios de Cultura Literaria Novohispana, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 1993.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El Divino Orfeo*, Edición crítica de J. Enrique Duarte, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Reichenberger, 1999.

----- *Sueños hay que verdad son*, edición crítica de Michael Mc Gaha, Pamplona - Universidad de Navarra, Kassel - Reichenberger, 1997.

----- *Obras Completas*, tomo III, recopilación, prólogo y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987.

CIRLOT, Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1985.

COROMINAS, Juan M. "Dramatismo intelectual en los Autos sacramentales de Calderón de la Barca", en *Hacia Calderón*, VI, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1981.

COBARRUVIAS Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1984.

CHAUVET, Louis – Marie. *Símbolo y sacramento*, Barcelona, Herder, 1991.

DE CERTEAU, Michel. *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1983.

DE JESÚS, Santa Teresa. *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica – Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

----- *Inundación Castálida*, edición de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, oikos – tau, S.A., Barcelona, 1968.

DETIENNE, Marcel, Jean Pierre Vernant. *La cuisine du sacrifice en pays grec*, París, Gallimard, 1979.

DÍAZ del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición crítica por Carmelo Saenz de Santa María, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, C.S.I.C., 1982.

DÍEZ BORQUE, J.M. *Calderón de la Barca: una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1984.

Diccionario de la Biblia, Herder, Barcelona, 1987.

EGIDO, Aurora. *La fábrica de un auto sacramental: los encantos de la culpa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

FICINO, Marsilio. *Comentario a "El Banquete" de Platón*, Madrid, Tecnos, 1989.

FLASCHE, Hans, et. al. *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, vol. I. ed. L. García Lorenzo, Madrid, C.S.I.C., 1983.

FLETCHER, Angus. *Allegory, the theory of a Symbolic Mode*, Londres, Cornell University Press, 1964.

FOTHERGILL – PAYNE, Louise. *La alegoría en los Autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977.

GLANTZ, Margo. *Borrones y borradores*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura UNAM - Ediciones del Equilibrista, 1992.

----- *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Col. Sello Bermejo, Conaculta, 2000.

GRAVES, Robert. *Los mitos griegos*, tomos I y II, Madrid, Alianza, 1994.

GRUZINSKY, Serge. *La guerra de las imágenes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

HERRERA, Arnulfo. *Ensayos de literatura española y novohispana*, Puebla, Secretaría de Cultura – Gobierno del Estado de Puebla, 2001.

KLIBANSKY Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolla*, Madrid, Alianza, 1991.

KURTZ, Barbara. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1991.

LEÓN – PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

LEVINAS, Emmanuel. *La huella del otro*, México, Taurus, 1998.

MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1990.

M. Pollin, Alice. "Calderón de la Barca and Music: theory and examples in the Autos (1675 – 1681)", en "Hispanic Review", University of Pennsylvania, Primavera, 1973.

PARKER, Alexander. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

----- "The Calderonian Sources of El Divino Narciso",
Romanistisches Jahrbuch, tomo XIX, Hamburgo, 1968.

PAYO, René Jesús, et. al. *En torno al Apocalipsis*, Blanca Acinas coord., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

OLIVARES, Rocío. "El sueño y la emblemática", en "Literatura Mexicana", Volumen VI, México, UNAM, 1995.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

PÉREZ, María Esther. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Torres Library of Literary Studies, 1975.

PLATÓN. *Timaeus*, edición comentada de Francis M. Cornford, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, New York - Humanities Press, Londres - Routledge and Kegan Paul Ltd., 1963.

RAMOS Medina, Manuel. *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990.

RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

SABAT de Rivers, Georgina. *En busca de Sor Juana*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

SAHAGÚN, fray Bernardino de. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, tomo I, México, Col. Cien de México, Conaculta, 2000.

SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.

SCHOLEM, Gerschom. *Origins of the Kabbalah*, New Jersey, Princeton University Press, 1987.

SEZNEC, Jean. *The survival of the pagan gods*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

VERNANT, Jean – Pierre. *Mortals and Immortals*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

WARDROPPER, Bruce. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.