

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**TESIS: LA VERSIFICACIÓN EN EL AUTO SACRAMENTAL *EL DIVINO*
NARCISO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
BREVE ESTUDIO EXPLORATORIO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

EVANGELINA AGUILAR BALDERAS

ASESORA:

DRA. LEONOR GUADALUPE FERNÁNDEZ GUILLERMO

MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

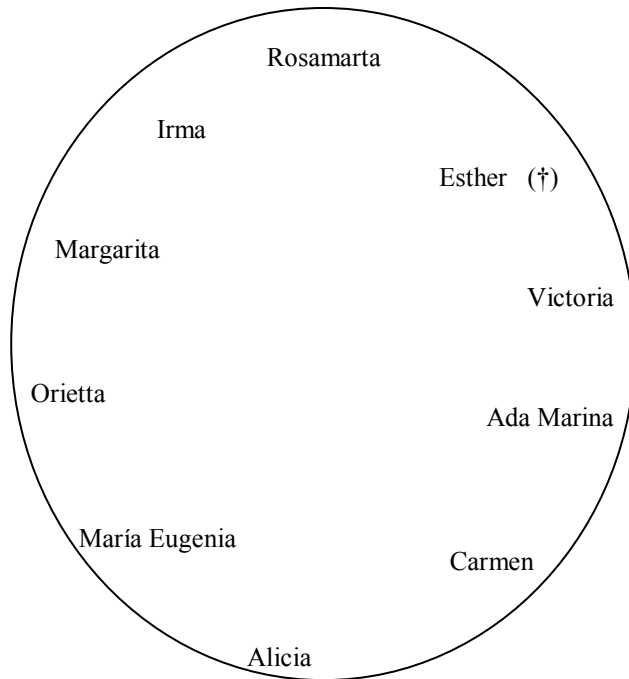
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

A mis hijos Eduardo Rafael y Eva Mariana

A Toni

A las chicas de los martes



AGRADECIMIENTOS

A Leonor Fernández, mi asesora, por su acertada y paciente dirección.

A mis maestros.

A Sandra, mi hermana por elección.

A Luces, mi seguridad por su sentido del orden.

A Emilio, Margarita, Oscar Armando, Enrique y Araceli por cobijarme con su experiencia en el escenario.

ÍNDICE

Introducción	7
PRIMERA PARTE	
I. El auto sacramental como género dramático	10
1. Antecedentes	10
2. Definición del género	14
3. La Comedia nueva	15
4. De Lope de Vega a Calderón de la Barca	16
II. La polimetría en el teatro del Siglo de Oro	21
1. Análisis de la obra a partir de la métrica	21
2. Criterios para el análisis métrico	23
III. Calderón y el Auto sacramental	26
1. Calderón como escritor de autos	26
2. La versificación en los autos calderonianos	29
SEGUNDA PARTE	
I. Sor Juana Inés de la Cruz y los Autos sacramentales	31
II. La versificación en el <i>El divino Narciso</i>	36
1. El análisis métrico	
1.1 Romance	38
1.2 Versos con rima en eco y redondillas	54
1.3 Silvas de pareados	58
1.4 Redondillas	60
1.5 Décimas	61
1.6 Endecasílabos-dodecasílabos y quintillas asonantadas	63
1.7 Estancias	66
1.8 Soneto	67
1.9 Formas aliradas	

	1.9.1	Sexteto lira	69
	1.9.2	Liras	72
	1.9.3	Canción	73
	1.10	Cuartetas finales	75
	1.11	Cuartetas de hexasílabos	76
	1.12	Endecasílabos sueltos	76
2.		Cambios y combinaciones métricas	76
	2.1	Cambio de estancias a romancillo	79
	2.2	Cambio de décimas a silvas de pareados	81
	2.3	Cambios de asonancia en el romance	82
	2.4	Combinación de endecasílabos, dodecasílabos y quintillas	87
	2.5	Combinación de romance octosílabo con cuartetas de hexasílabos	89
	2.6	Combinación de versos con rima en eco y redondillas	90
3.		Partes cantadas	91
	3.1	Pasajes que alternan canto con recitado	97
		Conclusiones	101

APÉNDICES

Apéndice 1. Esquemas de versificación

Sor Juana Inés de la Cruz:

El divino Narciso 104

Pedro Calderón de la Barca:

El pleito matrimonial del cuerpo y el alma 108

Los encantos de la culpa 109

La cena del rey Baltasar 109

Tu prójimo como a ti 110

Apéndice 2. Análisis métrico del auto sacramental

Tu prójimo como a ti de Pedro Calderón de la Barca 113

Apéndice 3. Gráficas que muestran los porcentajes por cada forma métrica utilizada en autos sacramentales de Calderón y Sor Juana	137
Bibliografía citada	145

Introducción

El impulso para emprender este trabajo responde a la inquietud que me despertó la lectura realizada con José Luis Ibáñez de un texto novohispano del siglo XVII: *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz. Ante el magnífico texto de la poeta novohispana, enorme y de difícil acceso, y por lo mismo, destinado a eruditos, sólo la pasión de mi maestro por la enseñanza me animó a acercarme y explorar este auto sacramental escrito por la más genial de todos los escritores del México virreinal.

El camino se fue abriendo gracias a la generosa y paciente guía del maestro Ibáñez; su experiencia me ayudó a transitar por un texto que, a la vez que descubría su complejidad, me revelaba la belleza y sonoridad de unos versos que despertaban cada vez más mi interés por estudiarlos.

Opté por abordar *El divino Narciso* desde la perspectiva de la versificación, tomando en cuenta la importancia que el aspecto auditivo tenía sobre lo visual en el teatro del Siglo de Oro, el cual sirvió de modelo a los dramaturgos españoles del siglo XVII, e incluso dio la pauta a la producción dramática de la monja jerónima.

Si bien las innovaciones tecnológicas han cambiado la manera de representar los textos dramáticos barrocos, después de más de trescientos años, los versos siguen ahí tal y como los poetas los crearon para que nosotros los descubramos y nos deleitemos con sus sonidos, para que nos fascinem con ellos como pudieron fascinarse los oyentes, lectores y espectadores del siglo XVII.

El propósito de este trabajo es ofrecer un panorama general de la versificación en *El divino Narciso*, uno de los aspectos que pone de manifiesto la riqueza formal de este auto sacramental, y que puede contribuir a una mejor apreciación de una obra compuesta para ser representada. El trabajo consta de dos partes: la primera contiene tres capítulos que, en conjunto, ofrecen el contexto en el que se ubica la pieza de Sor Juana Inés de la Cruz elegida para este estudio: el origen del auto sacramental, su evolución y desarrollo como género dramático; la polimetría como una de las características originales del teatro español de los Siglos de Oro; y la consolidación del auto sacramental en la pluma de don Pedro Calderón de la Barca, cuyo teatro serviría de modelo a la monja jerónima. La segunda parte del trabajo contiene dos capítulos, en los cuales se presenta el análisis métrico de *El divino Narciso*. En el capítulo I se examinan las funciones dramáticas que las diversas formas métricas adoptan en el auto sacramental en cuestión, y en el capítulo II comento algunos de los cambios de metro que se producen a lo largo de la obra, así como ciertas combinaciones métricas que resultan especialmente interesantes por sus efectos dramáticos.

Decidí incluir en este trabajo tres apéndices con información adicional que puede ser útil como referencia para una mejor comprensión de *El divino Narciso* desde el punto de vista de la versificación. En primer lugar, los esquemas de versificación de cuatro autos sacramentales de Calderón (*El pleito matrimonial del cuerpo y del alma*, *Los encantos de la culpa*, *La cena del rey Baltasar* y *Tu prójimo como a ti*), así como el de *El divino Narciso*, que muestran el orden en el que van apareciendo las diversas formas métricas a lo largo de estas obras. En el apéndice siguiente, se presenta un análisis más o menos sintético del auto

calderoniano que, en mi opinión, guarda mayor similitud con *El divino Narciso* de Sor Juana: *Tu prójimo como a ti*. Finalmente, se incluyen gráficas en las que pueden apreciarse globalmente la polimetría característica de los autos sacramentales barrocos y los porcentajes en que se emplea cada una de las formas métricas.

PRIMERA PARTE

I. El auto sacramental como género dramático

1. Antecedentes

Los orígenes del auto sacramental dividen las opiniones, para Valbuena Prat¹ el auto tiene una clara dependencia de ciertas formas dramáticas medievales como las “moralidades” o “dramas sacros”. Otros autores, como Pfandl, Parker, Wardropper² niegan la supuesta relación entre el auto y el teatro religioso de la Edad Media porque, aclaran, el objeto de los “misterios” medievales no era el de convertir un dogma en el centro de la representación teatral. Para esta última corriente, el auto procede directamente de la liturgia del Corpus cuya celebración se instituyó por el Papa Urbano IV en 1264.

A la fiesta del Corpus se agregaron posteriormente las procesiones del Sacramento, con lo que la conmemoración comienza a extenderse y recibe nuevo impulso con el Concilio de Trento; estas festividades, sin perder solemnidad, incluyen actividades teatrales, pequeñas piezas y escenas representadas por aficionados que actuaban sobre carromatos, alternando con músicos, mimos y danzas.³ Por esta razón, el origen del auto no se halla en una obra en particular, sino en la confluencia de elementos y tradiciones que desembocan en ceremonias festivo-religiosas para las que se escribían pequeñas piezas dramáticas.

¹ Ángel Valbuena Prat, prólogo en *Autos Sacramentales II* de Pedro Calderón de la Barca, pp. XXV-XXIX.

² Vid en Juan Luis Alborg “Calderón de la Barca y el segundo ciclo del teatro áureo” en *Historia de la Literatura Española II*, pp.722-723.

³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, pp. 685-688.

Wadroppe⁴ sitúa como fuente del auto sacramental, más que una obra en particular, la constante presencia de elementos que aparecen en la producción de algunos autores a partir de Juan del Encina, quien escribió las tres *Églogas* de la Navidad y las *Representaciones* de la Pasión y Resurrección. Por ejemplo, en la segunda *Égloga* de la Navidad, del Encina pretende simbolizar en los cuatro pastores a los cuatro Evangelistas, Juan, Mateo, Lucas y Marcos, quienes, en diálogo, refieren el cumplimiento de las profecías, anuncian el nacimiento de Cristo y se encaminan a Belén para adorarle después de cantar un villancico. Observa Wadroppe que en estos coloquios ya hay una intención de ir más allá del mundo cotidiano; comienzan a aparecer los gérmenes de la corriente abstraccionista que alcanzará su máxima expresión en Calderón.⁵

Otro autor cuya obra participa en la formación del auto sacramental es Gil Vicente, que aunque sigue a del Encina en su modo de tratar el coloquio pastoril, hace otro tipo de aportación. En el *Auto da Sibila Casandra*, que tiene como asunto el parto de María, se cumple una serie de profecías en un “mundo sin tiempo” en el que aparecen Salomón, Moisés, Abraham e Isaías junto con las sibilas clásicas, sin que haya obstáculo alguno para reunir personajes tan distintos ni impedimento cronológico para los sucesos. Algo semejante sucede en el auto *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz cuando Eco hace desfilar ante el espectador a los primeros justos y patriarcas.⁶

⁴ J. L. Alborg, *op. cit.*, p.721.

⁵ *Ibid.*, “Las aportaciones de del Encina a la tradición sacramental pueden concretarse en las sugerencias de una significación simbólica, su insistencia en que había una significación dramática que trascendiera los detalles de la acción y su introducción en el drama de un elemento lírico-musical en forma de villancico”, p. 723.

⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, “Auto Sacramental el Divino Narciso” en *Obras completas III Autos y Loas* (Cuadro I, vv. 527-576), pp. 38-40.

Hacia 1520, la *Farsa sacramental* de López de Yanguas ya presenta una cierta orientación hacia la Eucaristía: un ángel explica a los pastores ya no el misterio de la Encarnación, sino el de la Eucaristía, que se convertirá en el elemento esencial, distintivo, del auto sacramental. Al año siguiente aparece otra *farsa sacramental*, probablemente del mismo Yanguas, en la que el misterio de la Eucaristía lo explica no un ángel, sino la Fe, agregándose así el elemento alegórico; esta obra es considerada un hito en la historia del género porque reúne sus dos elementos fundamentales: el misterio de la Eucaristía como asunto y el uso de la alegoría para explicarlo.

En 1554 en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz, de las veintiocho obras que la integran, diez fueron compuestas para la fiesta del Corpus y de entre éstas, cuatro piezas destacan por el alto grado de desarrollo de la alegoría y el simbolismo: la *Farsa moral*, la *Farsa militar*, la *Farsa racional del libre albedrío* y la *Farsa del juego de caña*.⁷

A partir de 1579 ya existen obras que pueden calificarse como autos sacramentales: las de Juan de la Cueva que empiezan a escenificarse; se publican los *Ternarios Sacramentales* de Juan de Timoneda; y en 1587 Lope de Vega escribe *La pastoral de Jacinto* y *El verdadero amante*. Estas obras, de un solo acto, muestran ya en el desarrollo del conflicto un cierto dinamismo para alcanzar una auténtica acción dramática; perdieron su carácter monoestrófico al usar distintos metros y estrofas. Gracias al uso de la alegoría, casi cualquier

⁷ Alborg cita a Wadroppe, quien señala la aportación de Sánchez de Badajoz al auto sacramental como el autor que modificó sutilmente el tipo de coloquio pastoril, sustituyendo los pastores convencionales por personajes individualizados; dio interés dramático a la teología; presentó problemas dogmáticos al combinar temas y personajes sin atenerse a las exigencias cronológicas; dio a la historia israelita un intenso sentido simbólico; y desarrolló la técnica alegórica. *Op.cit.*, p. 725.

historia bíblica o de la mitología pudo transformarse en un tema fundamental para la doctrina católica. En lo sucesivo, serán el ingenio y la inventiva de los autores los que determine la transformación de los diferentes temas accidentales en nuevas acciones alegóricas que resalten los méritos de la Iglesia, los sacramentos, la Virgen y los santos mediante la interpretación por parte de los espectadores.⁸

Algunos autores consideran el tema de la Eucaristía como factor decisivo para el desarrollo del auto, y a éste como un hecho de Contrarreforma, pero también hay opiniones que lo ubican como un fenómeno dramático independiente, no obstante su coincidencia temporal con la Reforma protestante. Marcel Bataillon⁹ señala que el auto sacramental es anterior al problema protestante y obedece, más bien, a la intención de reforma al interior de la propia Iglesia católica, toda vez que una capa selecta del clero, sobre todo en España, considera que es importante devolver a las ceremonias católicas el espíritu con el que fueron instituidas, esto es, dar instrucción religiosa a los fieles, de tal suerte que los hiciese sentir, si no comprender, los misterios fundamentales de la religión. Además, dice, la adoración al Santísimo Sacramento se remonta hasta la Edad Media, aunque bajo formas dramáticas menos elaboradas.

Sea cual sea la posición con que se coincida, no se puede escatimar al auto sacramental que, más allá de ser un género literario, refleja las condiciones

⁸ Jean-Louis Fleckienkoska, “¿Auto sacramental o comedia devota?” en *Historia y Crítica de la literatura española*. Vol. III, pp. 248-254.

⁹ Marcel Bataillon. “Ensayo de explicación del auto sacramental” en *Varia lección de clásicos españoles*, pp.183-199.

religiosas y sociales de la época y se inserta en ellas. Ignacio Arellano lo califica como un “género de literatura comprometida”.¹⁰

2. Definición del género

“Representación dramática en un acto o jornada, de carácter alegórico, referente al Misterio de la Eucaristía, que tenía lugar en el día de Corpus”.¹¹ De esta definición se desprenden varios rasgos determinantes de su intención y sentido:

- Como pieza de exposición doctrinal tiene un objetivo didáctico y religioso de exaltación de la fe.
- La presencia del tema de la Eucaristía. Cuando éste no es el tema exclusivo, el auto se mueve siempre dentro de la perspectiva de la Redención del género humano y sus motivos tradicionales: caída, pecado original, sacrificio redentor de Cristo, etcétera. Parker distingue entre *asunto* y *argumento*; para él el *asunto* del auto es siempre la Eucaristía o un episodio cuyo desenlace culmina siempre con el Sacramento, y el *argumento* puede ser cualquier historia bíblica o de la mitología.¹²
- El uso de la alegoría-metáfora como recurso para instruir a los feligreses. Para Ignacio Arellano, este recurso retórico está en la base de construcción y producción de cada uno de los elementos del auto porque es el método más apto para el adoctrinamiento; cumple dos tareas: una que permite aprovechar los argumentos de leyendas de la mitología pagana para que,

¹⁰ I. Arellano, *op. cit.*, pp. 685-689.

¹¹ J. L. Alborg, *op. cit.*, p. 713.

¹² Alexander A. Parker. “Presupuestos del auto sacramental” en *Historia y Crítica de la literatura española*. Vol. III, pp. 801-807.

mediante la adaptación, sirvan a la enseñanza de la doctrina católica; y concilia en un mismo fin a las letras humanas con el sentido divino. La segunda tarea es que posibilita la personificación de entidades abstractas: Fe, Caridad, Esperanza, Nobleza, Fortaleza, Justicia, Templanza, Potencias, Sentidos, etcétera.¹³

- Díez Borque¹⁴ enfatiza el carácter ritual y festivo-litúrgico del auto, por lo que tiene de teatral y ceremonial; ceremonia y acción escénica mediante recursos alegóricos y simbólicos que favorecen toda práctica ceremonial. Bajo este criterio, el feligrés es, a la vez que espectador, personaje de la representación porque participa en las procesiones, cabalgatas, mascaradas y desfiles.

De lo anterior podemos concluir que se trata de un teatro litúrgico en un acto, marcado por la celebración del Sacramento de la Eucaristía o por el tema de la Redención.

3. La comedia nueva

Para abordar el estudio de los autos sacramentales de Calderón, y posteriormente *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, resulta indispensable el referente de Lope de Vega. Esto es así porque Lope representa toda una revolución contra las normas del clasicismo que el Renacimiento había impuesto a través de las preceptivas. Como respuesta a la rigidez y a las censuras de los medios cultos y académicos, Lope de Vega escribió una poética en endecasílabos sueltos,

¹³ I. Arellano, *op. cit.*, pp. 689-693.

¹⁴ José Ma. Díez Borque, *Pedro Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*, pp. 26-41.

publicada en 1609 con el título de *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Flecniakoska opina que bien habría podido escribirse “un arte nuevo de hacer autos”.¹⁵ El *Arte nuevo* se ocupa, esencialmente, de diez asuntos relacionados con el teatro: tragicomedia, unidades, división del drama, lenguaje y personaje, métrica, figuras retóricas, temática, duración de la comedia, uso de la sátira y representación. Tres de estas cuestiones rompen decididamente con la tradición clásica: tragicomedia, unidades (de espacio, tiempo y acción) y polimetría. La preceptiva clásica establecía la unidad métrica para toda la obra, y si ya la lírica de los cancioneros petrarquistas y de las novelas pastoriles era polimétrica, en el Barroco se volverá una de sus características definitorias. En la comedia nueva, Lope utiliza todas las variedades de versos de acuerdo con las circunstancias de la acción o la índole del personaje, atiende a la relación entre personaje, situación y versificación, así como al uso y función de las estrofas y las variaciones métricas;¹⁶ práctica que seguirán los poetas posteriores, entre ellos Calderón y sor Juana como se verá en su oportunidad.

4. De Lope de Vega a Calderón de la Barca

Es importante destacar que hasta antes de Lope, los autos sacramentales se escribían en un solo metro, generalmente en quintillas. Lope de Vega introduce

¹⁵ Este crítico señala que el auto se desarrolló en forma paralela a la comedia y, sin abandonar los cantos, al adoptar la multiplicación de la polimetría perdió su carácter monoestrófico; ganó en extensión por la diversificación de las acciones; se transformó en una comedia de devoción reducida a un acto; de estático pasó a ser dinámico, pues los conflictos y el dinamismo que le son propios afloraron logrando una verdadera acción dramática. *Vid* en J. L. Flecniakoska, *op. cit.*, p. 250.

¹⁶ Juan Manuel Rozas, “La obra dramática de Lope de Vega” en *Introducción en Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro*. Vol. III, pp. 291-297.

distintos metros, por ejemplo en *El bosque de Amor*,¹⁷ cuyo tema es la separación del Alma de Cristo por un extravío más o menos voluntario y su posterior arrepentimiento y perdón; esta obra tiene un total de 1112 versos y seis formas métricas: romance, redondillas, lira hexamétrica, endecasílabos sueltos, quintillas y cancioncillas.

En la clasificación por temas de la obra de Lope de Vega hecha por Menéndez Pelayo,¹⁸ el auto sacramental se incluye en las Piezas cortas, junto con los Autos del Nacimiento y los Coloquios, loas y entremeses. Los críticos como Alborg y Valbuena Prat han señalado algunas características constantes en la producción sacramental de Lope de Vega. Ejemplifico con el mismo auto *El bosque de Amor*.¹⁹

- Sin mucha profundidad teológica, acoge temas y cantares populares y motivos de la lírica tradicional para expresar la religiosidad sentimental y popular de su tiempo. Por ejemplo la cancioncilla:

*La que al agua de la Fe
para lavarse ha venido
la morena morenita ha sido
la morena morenita fue.*
(vv. 249-252)

- Transforma la religiosidad más trascendente en algo pintoresco y familiar. El entorno de este auto es una escena de caza, práctica muy frecuente en la época, por lo que el vocabulario y las referencias resultaban familiares al público.

¹⁷ Lope de Vega. *El bosque de Amor*, pp. 160-196.

¹⁸ Vid en J. L. Alborg, *op. cit.*, p. 296.

¹⁹ L. Vega, *op. cit.*, pp.160-196.

- Valbuena Prat comenta que estos autos están escritos “a modo de parábolas de amor, en que los motivos sacros se revisten de las galas de la primavera y de las metáforas de bodas y celos inflamados de pasión”.²⁰ Las redondillas que dice Cupido, ilustran lo dicho:

*Con flechas de amor y celos
que de este arco he disparado
más al infierno he llevado
que tú llevaste a los cielos.*

*Si tú cazas para Dios
(cuyos pies calzan la luna)
almas prendes de una en una,
pero yo de dos en dos;*

*y no hay vez que flechar quiera
que no viene a mi poder
un hombre y una mujer
y a veces una tercera.
(vv. 714-724)*

- Concede gran importancia a la figura del demonio como personaje lleno de orgullo y rebeldía. Cuando Cristo pregunta:

*¿quién habla con furia tal?
(vv. 795)*

Luzbel responde:

*El que pensó ser tu igual
y del haberlo querido
jamás está arrepentido
que es mi soberbia inmortal.
(vv. 796-799)*

En términos generales, Lope de Vega interpreta la religiosidad popular de su tiempo en forma sencilla, crédula, emotiva, sin complicaciones teológicas; los milagros se presentan con la naturalidad de lo cotidiano. Ignacio Arellano dice que

²⁰ Vid en J. L. Alborg, *op. cit.*, p. 297.

es mayor su aportación lírica al género²¹ que a la conceptual y a la elaboración alegórica del drama.

Cuando Calderón aparece en la dramaturgia española, Lope y sus discípulos ya habían construido sólidamente el teatro nacional. Valbuena Prat señala que Lope representa el momento creador y juvenil del drama nacional, en tanto que Calderón significa su sistematización y madurez. Mientras que en Lope prevalece el tono popular y fresco, la dramaturgia de Calderón está sujeta a estrictas leyes estéticas, la inventiva sometida a reflexión, y la espontaneidad da paso a lo retocado y sabio. Trasladando estas apreciaciones a la producción sacramental, Valbuena lo sintetiza en la siguiente expresión: “Lope es el genio que vive; Calderón un genio que piensa”.²² Por su parte, Wadroppe va un poco más lejos: “Lope pone la teología al servicio de la poesía, y no al revés como Calderón”.²³ Los críticos mencionados advirtieron cómo ambos poetas conciben al auto de distinta manera. Lope en su *Loa entre un villano y una labradora*, lo define así:

*Y ¿qué son autos?—Comedias
a honor y gloria del pan,
que tan devota celebra
esta coronada villa
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra,
todas de historias divinas.*

²¹ I. Arellano, *op. cit.*, p. 706.

²² A. Valbuena Prat, *op. cit.*, p. XIX.

²³ *Vid* en J. L. Alborg., *op. cit.*, p. 727.

Calderón por su parte, en la *Loa de la segunda esposa* lo define como:

[...]
Sermones
puestos en verso, en idea
representable cuestiones
de la Sacra Teología
que no alcanzan mis razones
a explicar ni comprender,
y al regocijo dispone
en aplauso de este día.

Diego Marín aborda el análisis comparativo de la técnica versificadora de Calderón con respecto a Lope y analiza 18 comedias calderonianas y cinco autos sacramentales; de ese análisis concluye que:

Es significativo el menor número de metros utilizados por Calderón, un promedio de seis en las comedias y de cinco en los autos analizados aquí, frente a un promedio de ocho metros en 33 comedias de Lope representativas de clases y épocas diferentes.²⁴

Esta breve síntesis en torno a los temas y formas dramáticas en las que se gestó el auto sacramental, su evolución hasta alcanzar la fisonomía propia que le otorga estatus de género dramático identificable por sus particulares características, tiene como fin delimitar el campo y el objeto de estudio de este trabajo: el auto sacramental *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, quien hereda una tradición poética a la que enriquece con su ingenio.

²⁴ Diego Marín, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón” en *Estudios sobre Calderón I*, pp. 351-360.

II. La polimetría en el teatro del Siglo de Oro

Desde la segunda mitad del siglo XVI, los textos dramáticos muestran, entre otras características, la “variación de versos”; y esta tendencia a escribir en versos de diferente medida se intensificó y alcanzó su pleno desarrollo en el siglo XVII, de tal suerte que esta forma de escritura versificada constituye uno de los signos distintivos de las obras dramáticas del período.

El auto sacramental, que se desarrolló y proliferó en España a partir del último cuarto del siglo XVI, evolucionó a la par de la comedia: pasó progresivamente de cinco a tres actos, enriqueció su temática y diversificó las acciones; a su vez, el texto dramático sacramental también gana en extensión y multiplica la polimetría abandonando su carácter monoestrófico e incorpora a la alegoría como elemento fundamental; asimismo, comparte con el resto de las obras dramáticas de esa época la ausencia de marcas precisas sobre su división interna.

1. Análisis de la obra a partir de la métrica

Lo estudios formales del teatro del Siglo de Oro abarcan diversas perspectivas para fijar la división de las escenas. Una de esas perspectivas es la de Marc Vitse, quien proporciona los argumentos suficientes para situar a la polimetría y al criterio métrico como principio estructurante de las comedias del Siglo de Oro. Su punto de vista, distinto, pero no excluyente, busca explicar los principios de organización de los textos áureos desde el momento de su escritura. Su perspectiva (así la llama) es genética, la de la génesis textual, y se pregunta sobre el momento en

que el poeta escribe la obra: ¿qué lo hace cambiar de una forma métrica a otra? Él

mismo propone una posible respuesta a partir de:

[...] los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo, datos mucho más fidedignos, por lo menos, que cualquiera de los temáticos, escenográficos u otros que inspiran otras reconstrucciones hipotéticas.¹

Para este autor, no todas las variaciones métricas tienen el mismo valor estructurante; así, habla de *formas métricas englobadoras* y *formas métricas englobadas*; las primeras sirven de marco para la intercalación de algún texto citado, para alguna modificación en el tono o en el carácter de una situación dramática; las intercalaciones son las formas métricas englobadas, pueden modificar el tono, pero no tienen un papel estructurante.

A la pregunta sobre la elección de una determinada forma métrica y no otra, Vern Williamsen, en su trabajo *La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro*, encamina la respuesta hacia el propósito del poeta al usar determinado metro:

La estrofa escogida por el poeta ciertamente en algunos casos llevó consigo más que el deseo de crear alguna actitud o disposición de ánimo, y que frecuentemente tal cambio de metro cumplió algún propósito funcional dentro de la estructura de la comedia.²

¹ Marc Vitse, “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en *El escritor y la escena VI, Actas del VI Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, pp. 45-50.

² Vern G. Williamsen, “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro”, en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 884.

2. Criterios para el análisis métrico

Diego Marín, a su vez, concreta el “propósito funcional” del poeta en su trabajo *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*,³ que es un estudio cualitativo de veintisiete obras de Lope para determinar el papel dramático de las formas métricas e indagar su técnica versificadora. A los diálogos, monólogos, relaciones, etcétera, él las denomina “forma externa”, y las relaciona con el contenido y tono dramáticos. El resultado de reunir los elementos: formas métricas, forma externa, contenido y tono, es determinar la función de la versificación en cada secuencia estrófica y, a partir de esas funciones, establecer una serie de categorías dramáticas. Estas categorías se clasifican de acuerdo con el tema para el que se emplea cada metro.

Además, es importante señalar que las categorías de análisis de Diego Marín no se presentan bajo la forma de cortes tajantes de una a otra, por el contrario, en las secuencias de un determinado metro, y más si son extensas, se manifiestan conviviendo entre sí según los requerimientos de la acción dramática. Es notable cómo las situaciones de tensión crecen o decrecen y, por tanto, también se modifica la función del metro respectivo. Al trasladar este criterio al plano del auto sacramental, es posible lograr una aproximación por analogía, exclusivamente metodológica, para fines de estudio. Asimismo, para cada categoría de análisis de Marín, yo propongo otra alternativa para el análisis de los autos:

³ Diego Marín. *Uso y función de la versificación en Lope de Vega*, p.7.

-Celos y amores contrariados, con un conflicto o tensión dramática derivados de obstáculos que se oponen a la felicidad de los amantes.

Mi propuesta es: la lucha del hombre entre su deber y su deseo, y el uso de su albedrío.

-Amores felices, libres de conflicto y obstáculos externos.

Mi propuesta es: el triunfo del bien sobre el mal, la redención y el bien supremo que es la permanencia de Cristo a través de la Eucaristía.

-Otros temas, incluida la venganza de honor derivada de una cuestión amorosa.

Para esta categoría de análisis de Diego Marín, no tengo ninguna propuesta porque, como señalo en párrafos anteriores, de las conclusiones a que han llegado los estudios sobre la comedia del Siglo de Oro, tomo lo que a mi juicio es adaptable para el estudio del auto sacramental.

Marín descompone estas categorías en once “tipos” diferentes de situación dramática, las cuales permiten mostrar claramente los diversos usos de cada metro, y como en el caso de las categorías, no todos los “tipos” son aplicables a los autos sacramentales.

En 1983, el autor publicó su estudio *Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón* en el que compara la técnica versificadora de Calderón con la de Lope de Vega. Menciono este estudio porque dentro del corpus de textos dramáticos de Calderón que Diego Marín analizó, se encuentran cinco autos sacramentales, género al que pertenece *El divino Narciso*. Las conclusiones de este estudio son meramente comparativo-cuantitativas entre un poeta y otro; por ejemplo, dice:

Es significativo el menor número de metros usados por Calderón, un promedio de seis en las comedias y de cinco en los autos analizados aquí, frente a un promedio de ocho metros en 33 comedias de Lope representativas de clases y épocas diferentes.⁴

Finalmente, Leonor Fernández en su tesis de doctorado,⁵ se ocupa de la versificación en 16 obras de Lope de Vega. La autora desarrolla a nivel casuístico casi todas las posibilidades de “situaciones escénicas”; con ellas elaboró una serie de “estrategias discursivas” a partir de los tipos de “situaciones dramáticas” propuestas por Diego Marín. Ese trabajo me sirvió de guía paso a paso, pasaje a pasaje, en busca de la función asignada por Sor Juana a cada uno de ellos en su relación con los demás pasajes.

Los criterios utilizados por Diego Marín y Leonor Fernández constituyeron las herramientas para analizar los cuatro autos de Calderón y *El divino Narciso* que, como obra del barroco novohispano, encuentra su correspondencia, en cuanto a la forma y contenido, con las obras dramáticas sacramentales del Siglo de Oro.

⁴ Un resumen de este trabajo fue publicado en *Estudios sobre Calderón I*, pp. 351-360.

⁵ Leonor Fernández Guillermo, *El arte de la Versificación en el teatro de Lope de Vega*. Tesis de doctorado, pp. 333-340.

III. Calderón y el Auto sacramental

En el recorrido por el camino del auto sacramental es importante detenerse en Calderón (1600-1681) por dos motivos: el primero porque en este autor el género encuentra su expresión cumbre. El segundo tiene que ver con la pertinencia o no, de encontrar en Calderón el maestro a quien sigue Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) en la composición de *El divino Narciso*. Por este último motivo realicé la revisión de la versificación en cuatro autos de Calderón como un trabajo previo y necesario para, posteriormente, abordar el análisis de la versificación en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y comparar en qué medida la jeronima sigue o se desvía del poeta español en la composición del texto sacramental en lo que se refiere a los usos métricos.

1. Calderón como escritor de autos

La obra dramático-sacramental de Calderón conforma un *corpus* de cerca de ochenta títulos, si bien Valbuena Prat afirma que sólo unos setenta son de comprobada autoría del poeta.¹

Aunque el tema de los autos es recurrente a la caída y Redención del hombre, libre albedrío y la alabanza del Sacramento de la Eucaristía, Valbuena Prat los ha clasificado en siete apartados:

- A. Autos filosóficos y teológicos. En ellos el tema central es el desarrollo de una idea filosófica o la visión teológica de la historia de la humanidad.

¹ Ángel Valbuena Prat, prólogo en *Pedro Calderón de la Barca. Autos Sacramentales I.*, p. XXXI.

- B. Autos mitológicos. Son obras que valiéndose de una fábula clásica se enlazan con la historia del hombre según la Teología (creación, caída y restauración).
- C. Autos de temas del antiguo Testamento, compuestos sobre distintas épocas y relatos de la historia bíblica.
- D. Autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos.
- E. Autos de circunstancias.
- F. Autos históricos y legendarios.
- G. Auto de Nuestra Señora. No sacramental e inspirado en los evangelios apócrifos.

El uso de la alegoría es una característica fundamental en la obra sacramental de Calderón, y Valbuena dice que hay como una gradación en la forma de alegorizar: cuando la idea y la forma se compenetran se produce el tipo perfecto del drama simbólico, esto es, cuando una idea filosófica es el punto medular del auto, puede ser la lucha interior entre la pasión y el deber como en *Los encantos de la culpa*; la vida y la muerte en *La cena del rey Baltasar*, etcétera. Y cuando predomina la “teología menuda”, a este último se le considera inferior, porque todo se reduce a discusiones en torno a un hecho circunstancial, como el perdón a los presos de la cárcel de Madrid, por Carlos II, en *El indulto general*.²

El mismo autor establece tres períodos en la evolución del auto calderoniano: en el primero, los autos (16) son más animados y ligeros, más intuitivos y algunos constituyen perfectas síntesis simbólicas, concisas; *El gran teatro del mundo* y *La cena del rey Baltasar* son un buen ejemplo de la producción de este período. En el

² *Ibid.*, pp. XXV-XVIII.

segundo, la simbología eucarística se encierra en la profanación de los vasos del Templo, que es una representación sacrílega de la comunión. Estas primeras producciones no superaban en extensión a las de sus precursores; sus contemporáneos hablan de sus primeros “autos pequeños”. En el auto *El veneno y la triaca* se observa un primer trazo de la historia teológica de la humanidad, el personaje de la Infanta vive los tres estados de inocencia primitiva, de pecado y de gracia por la redención del Hijo de Dios.

En un período intermedio, entre 1648 y 1660, las obras se caracterizan por una mayor amplitud escénica, mayor extensión, más elementos, los personajes se mueven en un medio más ampuloso: la corte y la escenografía cobra mayor importancia. *El año Santo de Roma*, en el que el hombre es el “peregrino de la vida” y *El año Santo de Madrid*, son producciones características de este período.

A partir de 1660 comienza la época de plenitud de Calderón, en la que sus producciones son grandiosas, porque echa a andar todos los recursos escenográficos, maquinaria, música, amplitud de movimientos de las figuras escénicas y, desde luego, textos con mayor extensión. Además, ha alcanzado la madurez de sus estudios teológicos, su cuidado en “la intención medida de cada palabra alcanza la suma de una compleja y serena intención alegórica”.³ En esta última etapa escribe autos de toda la gama temática.

La sólida formación teológica de Calderón le permite comprender el sentido profundo que une los dos grandes misterios presentes en la Comunión: la muerte de Cristo y su amor hasta el fin. Dice Valbuena que por su supremo sentido divino

³ Juan Luis Alborg, “Calderón de la Barca y el segundo ciclo del teatro áureo” en *Historia de la literatura española II*, pp.730-732.

y humanamente trágico, Calderón intuye como poeta y razona como escolástico, centrando el momento capital de sus autos en el Sacramento de la Eucaristía y la Redención del hombre.⁴ En consecuencia, lo peculiar de su producción sacramental es la estrecha conexión teológica entre la fiesta litúrgica y la obra representada, haciendo del tema eucarístico la base esencial de la celebración.

2. La versificación de los autos calderonianos

Los textos sacramentales seleccionados para mi estudio previo son obras representativas de la primera y de la última época de Calderón: *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, *Los encantos de la culpa*, *La cena del rey Baltasar* y *Tu prójimo como a ti mismo*. Aunque reconozco que es una muestra muy reducida, creo que se pueden percibir los cambios en la estructuración métrica que el poeta fue incorporando a su producción sacramental. Al análisis de estos autos agregué la comedia mitológica *Eco y Narciso*, como fuente inmediata de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz. Así, los autos de la primera etapa muestran una menor extensión y una estructura de apenas seis formas métricas, elementos que aumentan sensiblemente en el auto de su última etapa, en *Tu prójimo como a ti*, más extenso y en doce formas métricas. En los cuatro autos se observa como característica constante el uso del romance octosílabo como metro mayoritario.

En términos generales, el punto medular de estos autos es, en *El pleito matrimonial* y *Los encantos de la culpa*, la lucha del hombre entre su deseo y su

⁴ A. Valbuena Prat, *op. cit.*, pp. XVII-XIX.

deber; en *La cena del rey Baltasar* la exaltación del misterio de la Eucaristía; y en *Tu prójimo como a ti*, la caída y redención del hombre.

Para analizar las funciones de los distintos metros en los autos de Calderón, apliqué las herramientas de análisis que menciono en el capítulo anterior: la categorización que hace Diego Marín en su trabajo *Uso y Función de la Versificación dramática en Lope de Vega*;⁵ considerando que la obra de Calderón tiene su antecedente inmediato en Lope de Vega, por lo que es posible encontrar analogías en la técnica versificadora, reglas y usos, entre ambos poetas. Aunque el estudio de Diego Marín es sobre las comedias de Lope, algunas de esas categorías se pueden aplicar para estudiar la técnica versificadora del auto sacramental que también es una pieza dramática, aunque de diferente tipo. Además, las observaciones de Diego Marín sobre la forma externa del texto dramático, concretamente sobre la polimetría dramática, pueden aplicarse, si no en su totalidad, sí a algunos aspectos de los autos sacramentales.

El otro instrumento de análisis fue la tesis de doctorado de Leonor Fernández⁶ y sus “estrategias discursivas”, herramienta que permite llevar el análisis a un grado de particularización de prácticamente todas y cada una de las “diversas situaciones escénicas y de habla que se presentan en las comedias”.

⁵ Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, pp. 9-11.

⁶ Leonor Fernández Guillermo, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*. Tesis de doctorado, pp. 333-340.

SEGUNDA PARTE

I. Sor Juana Inés de la Cruz y los Autos sacramentales

El Siglo XVII novohispano vive una etapa prolífica en cuanto a producción literaria se refiere. El padre Méndez Plancarte, al comentar los efectos del Barroco en la Nueva España lo explica:

Nuestra poesía de aquel entonces no fue sino otra flor del mismo rosal. El colorismo que doró retablos y refulgio en cúpulas y aun en fachadas riega con los versos su vocabulario cromático y luminoso; a las tallas inverosímiles, las columnas salomónicas y los tímpanos contorsionados, responden las metáforas complejas, los acusativos griegos y el hipérbaton serpenteante.¹

Sor Juana Inés de la Cruz no es un fenómeno solitario, no es la “excepción absoluta” ni sobrenatural, todo lo contrario, ya hay otros nombres que forman una generación literaria, generación que ella y Sigüenza y Góngora encabezan y la hacen trascender en el tiempo y en el espacio.²

Las obras de Sor Juana, a lo largo del siglo XX, en México y en el extranjero son tema favorito de historiadores y críticos literarios que las consideran como una

¹Alfonso Méndez Plancarte, Introducción a las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Tomo I, p. XXIII.

² Salvador Cruz menciona la existencia de un núcleo poético en el que “presentan armas” Sor Juana y Sigüenza y Góngora y que permite detectar la existencia de una generación, la del 68 en el siglo XVII novohispano, generación literaria, de intereses estéticos, como será siglos después en España la generación del 98. *Vid* en “Sor Juana y su generación” en *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, p.118.

de las cimas de la poesía en la lengua española del siglo XVII. En su poesía y dramaturgia hay reflejos de distintas influencias:³ Calderón de la Barca en su teatro, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en sus canciones y villancicos. Por eso Salvador Cruz dice que a ella es perfectamente aplicable la sentencia de Ortega y Gasset sobre el yo y su circunstancia. Su contexto histórico y social es un tema muy atractivo del que, acertadamente, se ocupan otras investigaciones a las que haré referencia en la medida que convenga a este trabajo. Por ahora basta con señalar que la monja participa de los dos ámbitos en los que se desarrolla la cultura virreinal: el cortesano o mundano, por su cercanía con los virreyes, y el religioso.

La obra de Sor Juana es un corpus diverso como ella misma, un campo de estudio difícilmente agotable por las distintas perspectivas desde las que se puede abordar. Se trata de una obra que abarca casi todos los géneros literarios y, de entre éstos, el género dramático del que tan sólo los autos sacramentales abren un horizonte de estudio por sus fuentes bíblicas, teológicas, doctrinarias y mitológicas.

A diferencia de Calderón, a quien se le reconoce una producción de 75 a 78 autos sacramentales,⁴ los autos escritos por Sor Juana, “recalquémoslo netamente, son estos tres: *El divino Narciso*, el primero; *El mártir del Sacramento San Hermenegildo*, el segundo; y *El cetro de José*, el tercero”.⁵ Sobre el primero, los autores coinciden en que fue escrito en 1688 ó antes y en que la condesa de

³Sobre estas influencias en los autores, Octavio Paz menciona que “la obra nunca aparece aisladamente sino en relación con otras obras del pasado y del presente, que son sus modelos y sus rivales”. Vid en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 15.

⁴ Ángel Valbuena Prat: “Los autos que de seguro pertenecen a Calderón son unos setenta”, Vid en *Autos Sacramentales I de Pedro Calderón de la Barca*, p. xxxi.

⁵ A. Méndez Plancarte. “Estudio liminar” en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz III*. pp. x- xi.

Paredes lo llevó a Madrid, donde probablemente se escenificó en el *Corpus* de 1689 ó 1690, y no existe registro alguno de que se haya representado en la Nueva España.⁶ En todo caso, por diferentes razones, los autos sacramentales de Sor Juana no contaron con la simpatía de la iglesia novohispana para la que, probablemente, estas obras no eran más que espectáculos teatrales.

El objeto del presente estudio es el auto sacramental *El divino Narciso*,⁷ específicamente el análisis de los 2238 versos que lo integran. Me propongo explorar su estructura métrica, cómo funciona cada metro, qué efectos produce en su interrelación con los demás metros y, desentrañar el criterio con el que la autora eligió cada uno de ellos en particular durante el proceso constructivo del texto.

El tema de *El divino Narciso* tiene su antecedente dramático inmediato en la comedia mitológica *Eco y Narciso* de Calderón, poeta que en la construcción de su obra sacramental recorrió los temas bíblicos, históricos y mitológicos. El tema de la comedia de Calderón proviene de las *Metamorfosis* de Ovidio, y Sor Juana, como heredera de toda esa tradición, recrea el mito pagano, pero *a lo divino*. Primero transforma los tres elementos centrales de la fábula: Narciso, Eco y la Fuente, y luego los metamorfosea, parafraseándolos en fragmentos bíblicos, relatos, profecías y pasajes doctrinarios. De la comedia mitológica calderoniana, la

⁶ Jean-Michel Wissmer comenta que a pesar de la importancia de la producción religiosa de Sor Juana, fue prácticamente silenciada y que el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santacruz, en la *Carta a Sor Filotea*, le reprocha su desinterés por los textos religiosos. Además, sus villancicos, con sus numerosos chistes, sus divertidas “jácaras” y “ensaladillas” no eran considerados como productos estrictamente religiosos en el sentido serio y espiritual de la palabra, sino como productos de fiestas populares. Sus autos sacramentales sufrieron el mismo descrédito que los villancicos. *Vid en Las sombras de lo fingido: sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 26-29.

⁷ El texto del auto en el que baso mi estudio es el que se encuentra en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz III. Autos y Loas*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: F.C.E., 1995, pp. 21-97.

monja toma la idea y corta el traje con retazos casi íntegros, no sólo del *Eco* y *Narciso* de Calderón, sino, como se verá más adelante, de otros textos del poeta español, particularmente de algunos de sus autos.

Valbuena Briones comenta la función de los mitos en las dramatizaciones religiosas⁸ como una prefiguración de una verdad universal. En esta perspectiva, Octavio Paz nos advierte sobre la singularidad de Sor Juana al hacer que Cristo, en lugar de enamorarse de sí mismo como Narciso, se enamore de la Naturaleza Humana.⁹ Marta Gallo ofrece otro punto de vista del fenómeno: la Fuente como representación de la Virgen María, fuente de Gracia, en cuyas aguas se refleja la Naturaleza Humana y hace posible su encuentro con Narciso-Cristo.¹⁰ El mismo Paz encuentra otra posible fuente de inspiración en unos versos de la *Epístola* de Aldana a Arias Montano,¹¹ que se refiere a Dios como *al sobrecelestial Narciso amante*, y al *alma sino un eco resonante*, sólo que en el auto, la ninfa Eco no es el alma sino Luzbel, el Ángel réprobo.

Cercana a los dos ámbitos donde se asentaba la cultura novohispana, el religioso y el palaciego, Sor Juana pudo conocer los textos de la tradición cristiana y el humanismo clásico; tal conocimiento se refleja en la construcción literaria *El divino Narciso* donde se encuentran parafraseados pasajes bíblicos, históricos y mitológicos. De esta manera, al menos en su aspecto formal, el auto convierte a la fábula de Ovidio en una alegoría de la Pasión de Cristo y de la institución de la

⁸ Ángel Valbuena Briones, “El mito se entendía, como un anuncio o prefiguración de una verdad universal o de un dogma cristiano. Además, desde el punto de vista del espectáculo, la puesta en escena de las fábulas ovidianas [...] suponía una segura recepción por parte del espectador postrenacentista”. *Vid* en “El auto sacramental en Sor Juana”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, p. 222.

⁹ O. Paz, *op. cit.*, pp. 463-464.

¹⁰ Martha Gallo, “Masculino/Femenino. Interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, pp. 230-231.

¹¹ Francisco de Aldana, *Poesía*, p. 59.

Eucaristía para reemplazar las prácticas paganas de los prehispánicos por la nueva religión.

Para explicar lo anterior, me refiero brevemente a la loa que antecede al auto en la que se hace una síntesis de la conquista del Nuevo Mundo mediante el enfrentamiento de los personajes Religión y Celo, América y Occidente; símbolos de dos culturas encontradas, la española y la indígena americana respectivamente. Las prácticas del paganismo indígena, de forma inevitable, produjeron un choque con las del cristianismo español y su misión propagadora de la fe. Sin embargo, esas prácticas, igual que las de otras religiones no cristianas, no estaban totalmente desvinculadas de las de la nueva religión porque de ellas se han derivado conclusiones precristianas.¹²

Lo anterior se ha explicado desde dos perspectivas: para algunos, como Sahagún y los primeros misioneros, se trataba de “trampas y añagazas del demonio”; otros, sobre todo los jesuitas, optaron por explicarlo como revelaciones parciales precristianas. Esta última posición fue la que adoptó Sor Juana, quien con su talento e ingenio favoreció la transición del rito prehispánico de la loa al rito de la comunión católica y la Eucaristía del auto.¹³ Ella, igual que Calderón en su auto sacramental *Tu prójimo como a ti*,¹⁴ centra el momento capital del auto en la Eucaristía y la Redención: Cristo-Narciso que muere por los hombres,

¹² Octavio Paz describe un rito que los aztecas celebraban el 3 de diciembre de cada año en el que mezclaban granos y semillas con sangre de niños sacrificados, los sacerdotes construían una gran figura del dios Huitzilopochtli a la que después flechaban hasta derribarla. Entonces se repartían su cuerpo y cada uno del los participantes comía un pedacito. La ceremonia se llamaba *Teocualo: Dios comido*. *Op. cit.*, p. 459.

¹³ Pfändl relata en otros términos el rito, pero reconoce que el texto de Sor Juana revela uno de los pensamientos fundamentales de este tipo de poesía dramático religiosa. El dios se ofrece a los suyos como sustento y el otorgamiento, además de la vida, se convierte en el meollo de todo este renunciante sistema religioso cristiano. Ludwig Pfändl, “El mito griego de Narciso y los poetas”, en *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México*, p. 241.

¹⁴ Pedro Calderón de la Barca, “Tu prójimo como a ti” en *Autos sacramentales II*, (vv. 2202-2213), p. 208.

representados en la Naturaleza Humana, para borrar el pecado y, al mismo tiempo, se da a los suyos en alimento: “*Ésta es mi carne. Ésta es mi sangre*”. Finalmente, sobre la loa, compuesta por 498 versos, señalo que, igual que el auto, comienza con la intervención de la Música y concluye con el canto de algunos de los personajes que participan en ella.

II. La versificación de *El divino Narciso*

La riqueza de elementos del auto ofrece múltiples rutas de estudio, y ha sido abordado desde diferentes perspectivas: comparativamente, por Valbuena Briones; desde la psicología de Sor Juana, por Ludwig Pfandl, entre otros; en ambos casos, las conclusiones derivan del análisis del contenido mismo de los textos y su significado. En cambio, explorar a partir de la métrica presupone explorar desde el oído a través de la lectura en voz alta, insistente y repetida, de las cláusulas que no se rinden al primer intento. Insistir, no para entender, sino para gozar “el maravilloso mosaico de formas poéticas y métricas” que Paz encontró en el texto. Buscar de cerca y descubrir cómo utilizó Sor Juana los recursos métricos y de versificación en la construcción del auto, así como la función que asignó a los diferentes metros que estructuran la obra.

Esta obra del Barroco novohispano presenta algunas peculiaridades perceptibles frente a los cuatro textos sacramentales de Calderón que analicé como ejercicio previo al análisis del de sor Juana. Observé que ella toma algunos elementos, pero, en lo que respecta a la métrica, aunque se mantiene cerca de los

parámetros básicos del teatro calderoniano y de la tradición de los poetas españoles de la época que siguen el modelo iniciado por Lope de Vega,¹ introduce innovaciones. Así, experimenta mezclas y combina versos y estrofas para lograr una obra de gran originalidad.

Para exponer mis observaciones sobre la función de cada una de las formas métricas del auto, sus características y cualidades, y la relación que existe entre ellas y los contenidos dramáticos, me apoyo en los criterios que mencioné en el Capítulo II de este trabajo.

También expongo el efecto de algunos de los cambios métricos (incluyendo las partes cantadas), cambios que indican variaciones en el ambiente y tono dramáticos². A continuación presento un esbozo del procedimiento que he seguido en el análisis:

1. Reconocimiento y selección de cada pasaje escrito en una determinada forma métrica.
2. Clasificación del mismo y agrupación con secuencias similares, ordenándolas de acuerdo con el número de versos de que se compone cada una y su representatividad porcentual en el auto.

¹ Marc Vitse menciona que desde finales del siglo XVI hasta bien entrado el XVII, desde las comedias propiamente dichas hasta los géneros “breves”, es decir, el auto sacramental y el teatro menor, la “variación de versos” y la polimetría, salvo excepciones, será lo que caracterizará el conjunto de la Comedia Nueva. Revalora la función de la métrica porque, a falta de marcas que indiquen las divisiones internas en la escritura teatral de los Siglos de Oro, el criterio métrico es un instrumento confiable porque va directo al texto en el momento de su escritura. *Vid* “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en *El escritor y la escena VI. Actas del VI Congreso Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, p. 45.

² De Leonor Fernández tomo la convención de denominar *secuencia* a cada uno de los pasajes escritos en una determinada forma métrica; cada secuencia puede estar compuesta de una o varias escenas, las cuales quedan definidas por la entrada o salida de personajes. Una escena puede abarcar más de una secuencia. *Monólogo* se refiere al parlamento pronunciado por un personaje en presencia de otros, se dirija o no a ellos; en cambio *soliloquio* es el discurso que pronuncia un personaje solo en el escenario. *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*. Tesis de doctorado. p. 46.

3. Una vez clasificadas y agrupadas las secuencias, las analizo en el orden en que aparecen, siguiendo la edición del padre Alfonso Méndez Plancarte que divide la obra en cinco cuadros y dieciséis escenas. No tomo en cuenta la división en escenas, atiendo únicamente a la división métrica.
4. Selección de algunos de los cambios métricos y partes cantadas, con especial atención en su efecto sobre el tono y contenido dramáticos, y el ambiente.

1. Análisis métrico

1.1 Romance

En este auto, el romance representa el 58.15% del total de los versos y constituye la forma esencial con la cual la monja edificó la obra. En este sentido sigue a Calderón que también compone en este metro la mayor parte de los versos de los autos estudiados,³ con la diferencia de que en *El divino Narciso*, Sor Juana usa, combinándolos, tres tipos de romance: de ocho, de siete y de seis sílabas como se verá en su oportunidad, en tanto que Calderón usa mayoritariamente el romance octosílabo.

En el auto hay seis secuencias⁴ escritas en romance⁵ que, en términos generales, funcionan como diálogos y monólogos; al revisar cada secuencia en particular señalo su asonancia, uso y contenido dramáticos.

³ Ver gráficas relativas al porcentaje de formas métricas en Apéndice 3.

⁴ Como ya advertí, denomino secuencias a los fragmentos escritos en un determinado metro. Las abreviaturas (C.I), (C.II), (C.III), (C.IV), (C.V) se refieren a los Cuadros en que se divide el auto en la edición de Méndez Plancarte.

⁵ Baehr dice: “Recordemos que el verso del romance pertenece a los metros fluctuantes. Son frecuentes ligeras oscilaciones en el número de sílabas [...] Si se usan otras clases de versos distintas del octosílabo, se

En el Cuadro I se muestran tres secuencias en romance. En la primera secuencia (vv.18-155), con asonancia **ó-e**, se ubica el monólogo que pronuncia la Naturaleza Humana al entrar a escena, y ayuda al espectador a reconocer qué personajes son los que ella ve y escucha: Gentilidad y Sinagoga. Se dirige a ellos con un imperativo: *escuchadme... atended... oídme*, mostrando así autoridad sobre ellos, quienes al responder establecen un *diálogo de carácter armónico*:

*Pues dinos lo que pretendes
pues dinos lo que dispones,
(vv. 55-56)*

La respuesta de la Naturaleza, es un primer *monólogo en el que predominan las consideraciones sobre otros personajes*, Sinagoga y Gentilidad, a quienes externa lo que opina de cada una:

Naturaleza Humana: *Digo, que habiendo escuchado
en vuestras métricas voces
los diferentes objetos
de vuestras aclamaciones:
pues tú, Gentilidad ciega.
errada, ignorante y torpe,
a una caduca beldad
aplaudes en tus loores,
y tú, Sinagoga, cierta
de las verdades que oyes
en tus Profetas, a Dios
Le rindes veneraciones;
(vv. 58-69)*

Lo que dice la Naturaleza forma el contenido de la secuencia, que es un relato de las doctrinas y prácticas anteriores al Evangelio, que al menos formalmente, resulta útil para reforzar la instrucción doctrinaria a pueblos que, como el de la Nueva España, en un pasado reciente adoraron a otras deidades.

En la segunda secuencia, el *monólogo en forma de relación con fuerte sentido afectivo* (vv.201-274) narra la caída del hombre en pecado y las consecuencias

trata entonces de variedades que tienen denominaciones propias, como romancillo, endecha y romance heroico”. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, p. 206.

que hubo de afrontar. En esta narración, de nuevo en boca de la Naturaleza Humana, incluye citas y referencias bíblicas de los Salmos; la función informativa del suceso no se agota en informar, sino que busca provocar una reacción favorable por parte del oyente y lo consigue, pues la Gentilidad y la Sinagoga responden con un *diálogo armónico* para manifestar su voluntad de atender el llamado de la Naturaleza Humana. La asonancia fortalece el contenido del pasaje mediante el registro auditivo de vocablos clave: *favores, socorre, intercesores, furores, borren, perdone, abogue*, etcétera, que ayudan a concretar el concepto expuesto: la lucha de la Naturaleza Humana por recuperar el favor de Dios, perdido a causa de la caída en pecado.

La tercera secuencia en romance (vv.295-694) presenta algunas variaciones: cambia de asonancia a *é-a* e intercala en los versos octosílabos cuartetas de hexasílabos.⁶ Conforman fundamentalmente un monólogo pronunciado por el personaje de Eco. Antes de este parlamento acontece un breve *diálogo factual básico* entre Eco, Soberbia y Amor Propio, personajes significativos para la trama. En sus expresiones hay tensión explícita porque se azuzan unos a otros, disputan, expresan sentimientos negativos congruentes con su naturaleza réproba.

En esta tercera secuencia en romance hay un *monólogo narrativo*, Eco se manifiesta y relata hechos sucedidos fuera de la acción dramática: se refiere a su rebelión contra Dios y a la soberbia que mostró en su pretensión de ser igual a Él; por esto Dios le castigó expulsándolo del cielo y lo confinó al abismo:

⁶ Esta técnica es semejante a la que usa Calderón en el auto *Tu Prójimo como a ti*, en un monólogo que pronuncia la Culpa, en el que relata su propia historia, desde el hecho que le dio origen y las diferentes formas de provocación, expuestas como afirmaciones sentenciosas, invita al Mundo, al Demonio y a la Lascivia a ocupar la memoria, corazón y sentidos del hombre. Pedro Calderón de la Barca, "Tu prójimo como a ti" en *Autos Sacramentales II*, (vv. 371-618), pp. 133-143.

Eco: *Pues ahora, puesto que
mi persona representa
el Ser Angélico, no
en común, más sólo aquella
parte réproba, que osada
arrastró de las Estrellas
la tercer parte al Abismo
(vv.343-349)*

[...]
*y, en fin, viendo que era yo,
aun de la Naturaleza
Angélica ilustre mía,
la criatura más perfecta–,
ser esposa de Narciso
quise, e...intenté soberbia
poner mi asiento en Su Solio
e igualarme a su grandeza,
[...]*
(vv. 387-389)

En el extenso fragmento de esta tercera secuencia, Sor Juana intercala, sin regularidad, cuartetos de hexasílabos a manera de reflexiones introspectivas del personaje, como si éste hablara para sí, a la vez que le ayudan a tomar nuevo impulso y continuar con la narración principal. La alternancia de ambos metros – octosílabos y hexasílabos– también permite las “llamadas de atención” al desfile de personajes bíblicos, justos y patriarcas que Eco trae como ejemplos de adoración al Dios verdadero: Abel, Enoc, el Ángel que detiene la mano a Abraham y Moisés. Conforme desfilan los personajes, la cuarteta respectiva indica la manera en que cada uno adoró a Dios. Con ese señalamiento, Eco enfatiza su relato:

Eco:	<i>Y adorando embelesados</i>	Octosílabos
	<i>sus inclinaciones mismas, olvidaron de su Dios la adoración verdadera; (vv.519-522)</i>	
	<i>[...] Mas no obstante estos delitos nunca han faltado centellas que de aquel primer origen el noble sér les acuerda; (vv.527-530)</i>	
	<i>[. . .] Y si no, mirad a Abel, que las espigas agrega y los carbones aplica, para hacer a Dios ofrenda. (vv.535-538)</i>	
Abel:	<i>¡Poderoso Dios de piedad inmensa esta ofrenda humilde de mi mano acepta!</i>	Hexasílabos
Eco:	<i>Al santo Enoc atended, que es el primero que empieza a invocar de Dios el Nombre con invocaciones nuevas.</i>	Octosílabos
Enoc:	<i>¡Criador Poderoso del Cielo y la Tierra, sólo a Ti por Dios confiesa mi lengua! (vv.539-550)</i>	Hexasílabos

Otro efecto que se desprende de los versos hexasílabos es que dan la impresión de estar dirigidos a cada uno en particular, oyente o lector, como si la monja intentara decirnos: “*fíjate en esto*”, “*atiende a esto otro...*” Ejemplifico con la parte del romance que narra el episodio de la Torre de Babel:

Eco:	<i>A cuya loca ambición, en proporcionada pena, correspondió en divisiones</i>	Octosílabos
------	----------------------------------------------------------------------------------------	-------------

la confusión de las lenguas

*que es justo castigo
al que necio piensa
que lo entiende todo,
que a ninguno entienda.
(vv. 499-506)*

Hexasílabos

El objetivo de la exposición de Eco es exhortar a la Soberbia y al Amor Propio a impedir el encuentro de la Naturaleza Humana con Narciso-Cristo.⁷ En un *diálogo en el que predomina el acuerdo*, los personajes aceptan ser cómplices del propósito de Eco. Su respuesta es significativa para la trama y contribuye al avance de la acción:

Los dos: *[...] Así lo haremos,
porque acompañarte es fuerza.
(vv. 694-695).*

El contenido de las secuencias primera y segunda se opone al de la tercera secuencia, oposición entre los deseos de la Naturaleza Humana y los de Eco: en las primeras secuencias la Naturaleza Humana pide ayuda a sus interlocutores para recuperar el favor de Dios, mientras que en la tercera, Eco busca el apoyo de sus aliados para estorbar e impedir el encuentro y la reconciliación. En ambos casos, el metro funciona para narraciones y/o relatos que son la base de las argumentaciones.

En el Cuadro II, la cuarta secuencia es un romancillo (vv. 707-818); este pasaje constituye una paráfrasis de los textos bíblicos que relatan la tentación de Cristo, y Sor Juana alegoriza el suceso. En lo alto del monte aparece Narciso-

⁷ El principio eminentemente dramático del *conflicto* halla también su espacio natural en el auto, cuya estructura básica es la lucha del Bien y el Mal, de Dios y del Diablo, de la Caída y de la Redención. *Vid* Ignacio Arellano, "El auto sacramental" en *Historia del teatro español del siglo XVII*, p. 712.

Cristo y se halla, como él mismo lo dice, en condiciones de abstinencia, en ayuno de alimento y bebida, circunstancia que Eco-Ángel réprobo aprovecha para tentarle. El texto indica: *cantando en tono recitativo*,⁸ y está escrito en estrofas de cuatro versos heptasílabos con asonancia **á-e**, además presenta las características que Baehr señala para esa forma métrica.⁹

Este fragmento es representativo de lo cerca que estuvo Sor Juana de la obra de Calderón, pues reproduce casi íntegro un pasaje de la comedia *Eco y Narciso*,¹⁰ escrito en la misma forma métrica, pero diferenciándose de él por la división en cuartetos. Méndez Plancarte ya cita aquellas partes que “a ratos calca”¹¹ Sor Juana. Un ejemplo:

⁸ Recitativo: “Adjetivo que se aplica al estilo músico en que se canta como recitando”, en *Diccionario de Autoridades*.

“Se aplica al estilo intermedio entre el canto y el recitado”, en María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

⁹ 1°. Asonancia continua en los versos pares.

2°. Disposición en cuartetos.

3°. Uso de versos con el mismo número de sílabas

4°. Extensión libre de la composición.

Vid R. Baehr, *op. cit.*, p. 219.

¹⁰ Pedro Calderón de la Barca, “Eco y Narciso”, en *Teatro Mitológico. Autos Sacramentales*.

¹¹ “Pero lo más admirable y curioso es que todo este romancillo heptasílabo (tan ceñido aquí al sentido espiritual) sigue muy de cerca y a ratos calca, la bella canción central de la comedia *Eco y Narciso* de Calderón”. *Vid* A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, Notas III, p. 526.

Eco y Narciso de Calderón

Eco
*Bellísimo Narciso,
que a estos amenos valles
del monte en que naciste
las asperezas traes:
mis pesares escucha,
pues deben obligarte
cuando no por ser míos,
sólo por ser pesares.
(vv. 1839-1846)*

*Eco soy, la mas rica
pastora de estos valles;
bella decir pudieran
mis infelicidades
que de amor en el templo,
por culto a sus altares,
de felices bellezas
pocas lámparas arden.
(vv. 1871-1878)*

Divino Narciso de Sor Juana

Eco
*Bellísimo Narciso,
que a estos humanos valles,
del Monte de Tus glorias
las celsitudes traes:

mis pesares escucha
indignos de escucharse,
pues ni aun en esto esperan
alivio a mis pesares.*

*Eco soy, la mas rica
pastora de estos valles;
bella decir pudieran
mis infelicidades.*

*Mira aquestos ganados
que, inundando los valles,
de los prados fecundos
las esmeraldas pacen.*

*Escucha la armonía
de las canoras aves
que en coros diferentes
forman dulces discantes.
(vv. 707-718, 751-754, 779-782)*

En el caso de Sor Juana, la división en cuartetos aligera y proporciona fluidez a la construcción compacta y pesada del texto de Calderón, la lectura en voz alta de ambos textos permite reconocer esta diferencia. El contenido de cada cuarteto es una oferta a Narciso.

Sor Juana usa el romance heptasilábico para un *monólogo con fuerte sentido afectivo*, en el que Eco, para tentar a Narciso, hace un recuento de sí, de su belleza y de sus bienes, y los ofrece a Cristo-Narciso a cambio de que le adore. La asonancia *á-e* hace énfasis sobre los bienes dotales: *valles, minerales, diamantes, frutales, naves, mares*, que Eco ofrece a cambio de algo inmaterial:

Eco: *Y todo será Tuyo
si Tú con pecho afable
depones lo severo
y llegas a adorarme.
(vv.799-802)*

Existe implícito un objetivo doctrinario-teológico: la adoración es debida únicamente a Dios; además muestra la primacía de lo espiritual sobre cualquier bien material.

La secuencia concluye con un enfrentamiento verbal por el rechazo y desprecio de Narciso a la ninfa Eco, en forma de *diálogo básico con tensión explícita*, en el que ella responde airada.

En el Cuadro III se encuentra la quinta secuencia en romance, alternando fragmentos en octosílabos y en heptasílabos, estos últimos, a su vez, se combinan con otros versos de diferente medida (7/7/7/7/5/11) y forman estrofas asonantadas con estribillo,¹² el cual se conforma con el pentasílabo y el endecasílabo (1047-1058, 1067-1072). Sobre estas estrofas de cuatro versos heptasílabos, un pentasílabo y un endecasílabo, dos de las cuales abren la escena, es importante preguntarse qué intención tuvo la poeta para componerlas, a dónde quiere llevar la atención del oyente-lector. Me parece que hay más de un objetivo, por un lado, destacar la primera aparición de un personaje y su significado dramático: la

¹² Al respecto dice Baehr : “Para enriquecer el romance con intermedios líricos se recurre también a los endecasílabos y heptasílabos introducidos de Italia en forma de pareados que van intercalados o añadidos dentro del romance, en lugares regulares, con el cual se unen también por la rima” R. Baehr, *op. cit.*, p. 215.

El experimento de Sor Juana consistió en intercalar pentasílabos.

El padre Méndez Plancarte, en las notas al auto dice que se trata de una “armoniosa combinación métrica: romance de 7 (endechas), divididas a cada cuarteta por un estribillo de dos versos de 5 y de 11, pareados entre sí con la misma asonancia de las coplas”, A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 533.

En lo que respecta a la terminología, hay que mencionar que algunos autores entienden por *romancillos* especialmente los compuestos con versos hexasílabos; y denominan a los compuestos heptasílabos, romance endecha o endecha. La endecha es una poesía elegíaca; generalmente el nombre se refiere al asunto. Prevalece el uso del romancillo heptasílabo o también hexasílabo y es menos frecuente el empleo de redondillas y versos sueltos. A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 220.

Personalmente difiero de que se trate de endechas en la secuencia que analizo porque el tono del parlamento es gozoso, no elegíaco.

Gracia, que llega cantando esos versos; además, dejar establecido, indiscutiblemente, el principio doctrinario-teológico que hace de la Gracia de Dios “el medio del remedio” de que dispone la Naturaleza Humana para recuperar el amor perdido:

Gracia:

*Albricias, Mundo; albricias,
Naturaleza Humana,
pues con dar esos pasos
te acercas a la Gracia,
¡dichosa el Alma
que merece hospedarme en su morada!* Estribillo
*Venturosa es mil veces
quien me ve tan cercana;
que está muy cerca el Sol
cuando parece el Alba;
¡dichosa el Alma
que merece hospedarme en su morada!* Estribillo
(vv. 1047-1058)

Las dos primeras estrofas de la Gracia contienen expresiones de amistad, ayuda y esperanza, y abren un *diálogo de carácter armónico* entre ella y la Naturaleza Humana. Este diálogo concluye cuando ambos personajes cantan la tercera estrofa a dúo, agregándose un coro que repite el estribillo. El contenido de estas estrofas es de amistad, consuelo y esperanza para la Naturaleza Humana, quien, por primera vez, vislumbra la posibilidad de encontrar y recuperar al Amado perdido. El estribillo por su parte subraya e insiste sobre cuál es la mayor felicidad que puede tener el ser humano:

*¡dichosa el Alma
que merece hospedarme en su morada!*

El pasaje escrito en octosílabos (vv.1059-1066; 1073-1172) compone fundamentalmente diálogos que funcionan como relaciones de hechos, el primero es un *diálogo factual básico* significativo para la trama, en el que, aunque no existe

conflicto entre los personajes, sí se presenta un impedimento para una absoluta conciliación. La parte de relación comienza con la pregunta de la Gracia:

*¿No te acuerdas de una Dama
que, en aquel bello Jardín
adonde fue tu crianza,
gustosa te acompañaba
asistiéndote, hasta que
tú por aquella desgracia,
dejándole a Él enojado,
te saliste desterrada,
y a mí me apartó de ti,
de tu delito en venganza
hasta ahora?
(v. 1084-1095)*

Estos versos sintetizan la historia de la caída del hombre y su expulsión del paraíso; la relación integra distintas historias bíblicas sobre el significado de la Fuente de aguas cristalinas. Con esas referencias, la Gracia ilustra, enseña y adoctrina cómo, a través de ella, el género humano puede recuperar la amistad con Dios.

La sexta secuencia en romance está en el Cuadro V (vv.1706-2225). Es una secuencia larga en que se alternan pasajes intercalados de romance octosílabo con endecasílabos y pasajes en endechas. En estos pasajes se producen cuatro cambios de asonancia: **ú-o**, **é-e**, **é-a**, **í-o**.

La primera parte de la secuencia (vv.1706-1823) es un pasaje en romance octosílabo, con asonancia **ú-o**, que narra los momentos posteriores a la muerte de Cristo-Narciso; evento que de ninguna manera significa un triunfo para Eco y sus aliados, pero que cimbra al Universo. Esto sucede a través de un *diálogo básico significativo para la trama con tensión explícita* que se deriva de las palabras de los personajes porque manifiestan preocupación, presentimientos y presagios al referirse a la reacción de la naturaleza ante la magnitud del suceso. Al hacer que

concurrán en un solo verso que se reparte entre los tres personajes, se acentúa la expresión de *horror* y *susto*. El metro no deja su función narrativa y describe cómo la muerte, muerte por amor, provocó un eclipse y un terremoto que desplazó las aguas fuera de su curso.

CUADRO V
(*Suena terremoto*)

Eco: *¡Qué eclipse!*
Soberbia: *¡Qué terremoto!*
Amor Propio: *¡Qué asombro!*
Eco: *¡Qué horror!*
Soberbia: *¡Qué susto!*
(vv. 1706-1707)

En este Cuadro V aparecen también, intercalados en la secuencia, cuatro endecasílabos (vv. 1750, 1751, 1760, 1765) cuya representatividad en el texto es del 0.17%. Estos versos fueron reservados por la monja para las reacciones de los hombres ante el mismo hecho: la muerte de Cristo, y su contenido parafrasea textos bíblicos. Están dichos desde “dentro” a la manera de un coro que sintácticamente contiene una afirmación hecha con total certidumbre, como una verdad incuestionable cuyo contenido es fundamental desde el punto de vista de la doctrina cristiana: el Hijo de Dios muere por amor a los hombres.

La función de estos versos endecasílabos es la de intensificar el efecto de la narración en la que se hallan insertos, y sugieren que la repercusión del suceso alcanzó también a los hombres, no sólo a la naturaleza.

Amor Propio: *¡Oh fuerza de Amor! ¡Oh fuerza
de un enamorado impulso:
pasar la línea a la Muerte,
romper al Infierno el muro,
porque el haberse rendido
le sirva de mayor triunfo!
Mas atended, que en la turba
otra voz distinta escucho:*

(Dentro)
¡Este Hombre, de verdad era muy Justo!

Soberbia: *Otra voz no menos clara,
o la misma, con orgullo
de la Fe, y admiración,
confiesa con otros muchos:*

(Dentro)
*¡Éste era Hijo de Dios, yo no lo dudo!
(vv. 1752-1765)*

La narración continúa y no es propiamente dialógica, ya que los parlamentos de cada personaje van dirigidos al espectador-lector a quien describen el estado de ánimo de Eco, de cuyas palabras se desprende tensión explícita derivada de su inquietud, disgusto e irritación al ver que sus intentos han sido frustrados:

Eco: *[...]
pues cuando vengada juzgo
mi afrenta con que Él muriese
hallo que todo mi estudio
sirvió de ponerle medios
para que Su amante orgullo
la mayor fineza obrase,
muriendo por Su trasunto .
(vv. 1779-1785)*

La asonancia contribuye a destacar algunas palabras clave para el contenido del pasaje que es de pavor, aprensión, horror, sobrecogimiento: *susto, luto, oculto, sepulcros, Mundo, Justo, fruto, produjo, Uno, Suyos.*

A partir del verso 1824 y hasta el 1926 hay un cambio a romance heptasílabo que, por su tono de lamento, adquiere el carácter de endechas, con estribillo con asonancia **é-e**. Se pasa del enojo de Eco en los versos anteriores, a la pena de la Naturaleza Humana, lamento para el que el estribillo funciona como resonador:

Naturaleza Humana: *Ninfas habitadoras
de estos campos silvestres,
unas en claras ondas
y otras en troncos verdes;
Pastores que vagando
estos prados alegres,
guardáis con el ganado
rústicas sencilleces:
de mi bello Narciso,
gloria de vuestro albergue,
las dos divinas lumbres
cerró temprana muerte
¡sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad su Muerte!*

Música: *¡Llorad, llorad su Muerte!* Estribillo
(vv. 1824-1838)

Sor Juana utiliza la endecha para un *monólogo narrativo con fuerte sentido afectivo*, en el que la Naturaleza Humana lamenta y recapitula los fenómenos que se desencadenaron por la muerte de su Amado, y convoca a todas las criaturas a llorar a Cristo-Narciso.

La súbita aparición de la Gracia (v.1935) cambia la función del metro a un *diálogo básico significativo para la trama*, pues anuncia a la Naturaleza Humana que Cristo-Narciso no está muerto, sino vivo; este diálogo expresa consuelo, amor, esperanza y también preocupación (vv.1927-1968).

Gracia: *Ninfa bella, ¿por qué
Lloras tan tiernamente?
¿Qué en este sitio buscas?
¿Qué pena es la que sientes?*

Naturaleza Humana: *Busco a mi dueño amado;
ignoro dónde ausente.
Lo ocultan de mis ojos
los hados inclementes.*

Gracia: *¡Vivo está tu Narciso;
no llores, no lamentos,
ni entre los muertos busques
Al que está Vivo siempre!
(vv. 1943-1946)*

Se percibe cómo la alternancia de las dos formas de romance, octosílabo y heptasílabo, consigue diferenciar dos emociones, el enojo y dolor. No son las únicas emociones, como señalo en el párrafo anterior, pero sí las más intensas.

En la siguiente secuencia, cuando aparece Eco, vuelve el romance octosílabo (1969-2043); describe su tercer intento por impedir el encuentro de la Naturaleza con Cristo-Narciso (el primero fue la tentación a Cristo-Narciso, el segundo es la muerte de Cristo por amor a la Naturaleza Humana). El romance con asonancia *é-a*, es un *diálogo básico entre personajes, significativo para la trama, con tensión explícita* que se desprende de las palabras de Eco, Soberbia y el Amor Propio que expresan desprecio, sospecha; presagian y esperan la recaída en pecado de la Naturaleza.

Al diálogo se incorporan Cristo-Narciso y la Gracia respondiendo al reto:

Eco: *¿Qué importará, si es tan fácil
que frágil, ella, te pierda,
y en perdiéndote, es preciso
que vuelva a ponerse fea?
(vv. 1989-1992)*

Narciso: *Por eso Mi inmenso Amor
la previno, para esa
fragilidad de remedios,
para que volver pudiera,
si cayera, a levantarse.
(vv. 2007-2011)*

Esos remedios son el sacramento de la penitencia y la comunión: el uno por garantía de redención de toda culpa, el otro como seguridad de su permanente presencia.

Una coincidencia importante es que, al parecer, Sor Juana reservó la asonancia **é-a** a los parlamentos de Eco. Compárese este fragmento con el de la primera aparición de Eco, comentado párrafos atrás. (Cuadro I, tercera secuencia en romance, vv. 295-664, página 42 de este trabajo).

El último pasaje en romance se distingue por el cambio de asonancia **í-o**, con este sonido se resalta el triunfo del Amor y la llegada del Sacramento. Se trata de un *monólogo poético inserto en un diálogo*, con el propósito de describir “*toda la Historia del Amor de Cristo a la Humanidad, desde el Verbo en el Seno del Padre, hasta la Eucaristía*”.¹³ El monólogo está organizado en cuartetas para exponer el contenido del pasaje, a cada cuarteta corresponde explicar cómo cada uno de los elementos del Universo, en tanto obra de Dios, adora a su Creador (vv.2044-2182).

Gracia: *Érase aquella belleza
del soberano Narciso,
gozando felicidades
en la gloria de Sí mismo,
pues en Sí mismo tenía
todos los bienes consigo:*

*Rey de toda la hermosura,
de la perfección Archivo,
Esfera de los milagros
y Centro de los prodigios*

*De Sus altas glorias eran
esos Orbes cristalinos
Coronistas, escribiendo
con las plumas de sus giros.
(vv.2045-2058)*

¹³A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 551. Notas a los versos 2059- 2062; 2064, 2070.

La última secuencia en romance, que como ya se indicó está en el cuadro V, concluye con un breve *diálogo de carácter armónico* en el que los personajes comparten sentimientos positivos de amor, reconciliación y el triunfo del Amor de Dios sobre el Demonio-Eco, quien ha sido vencido junto con sus compañeros Amor Propio y Soberbia.

Naturaleza Humana: *A tan no vista fineza,
a tan sin igual cariño,
todo el pecho enternecido
gozosas lágrimas vierte.
(vv. 2191-2195)*

Eco: *Y yo, ¡ay de mí!, que lo he visto,
enmudezca, viva sólo
al dolor, muerta al alivio.
(vv. 2196-2198)*

1.2 Versos con rima en eco y redondillas

Para expresar la “falta del habla” Sor Juana recurrió a este artificio versificador en “ecos”, que a su vez tiene su antecedente inmediato en dos obras de Calderón, la comedia *Eco y Narciso*¹⁴ y en un pasaje del auto sacramental *Tu prójimo como a ti*.¹⁵ Aunque es una técnica ya conocida, la autora le imprime originalidad y la enriquece al combinar la técnica de dispersión en las coplas y la de recolección en las redondillas.¹⁶

La poeta dividió en dos partes esta secuencia que representa el 7.86% del total de versos del auto y se halla localizada en el Cuadro IV. En la primera parte

¹⁴ P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, (vv. 2743-2768), p. 327. En esta obra, para que se produzca el eco, Calderón reparte el verso octosílabo entre los dos personajes: Narciso y Eco, pp. 327-328.

¹⁵ *Ibid.*, (vv. 863-912), pp.153-155. Ver Apéndice 2.

¹⁶ Ludwig Pfandl comenta que Sor Juana “hace valer sus bien contados 96 renglones de versos -este barroco arte de declamar a tres voces-, en los cuales la dirección del pensamiento se ve rigurosamente sometida a la fuerza de un determinado esquema de rima”. L. Pfandl, *op. cit.*, p. 249.

(vv.1480-1529), Eco, que ha descubierto el amor de Narciso-Cristo por la Naturaleza Humana, llena de pena y rabia, intenta arrojarse al abismo; sus aliados, el Amor Propio y la Soberbia, sorprendidos ante el impulso de Eco, se apresuran a detenerla a la vez que le preguntan cuál es la causa de su disgusto; así, a través de sus parlamentos, el Amor Propio y la Soberbia realizan la dispersión en coplas de octosílabos, y las repeticiones de Eco (monosílabos, bisílabos, trisílabos y tetrasílabos) se recolectan en una redondilla de hexasílabos.¹⁷ Este experimento métrico se aproxima a conformar un *diálogo básico que contribuye al avance de la acción con tensión explícita* que se desprende de las palabras de Eco.

Amor Propio:	<i>¿Es posible que la quiere?</i>
Eco:	<i>Quiere</i>
Soberbia:	<i>¿Ese agravio me hace a mí?</i>
Eco:	<i>A mí</i>
Amor Propio:	<i>¿Así por ella me agravia?</i>
Eco:	<i>Me agravia</i>
Soberbia:	<i>Pues brote la rabia de mi furia insana pues a una villana...</i>
Eco:	<i>Quiere, A mí me agravia. (vv. 1510-1519)</i>

En esta secuencia, la mudez de Eco a consecuencia de su rabia y dolor se asocia tanto con el castigo como con la presencia de un espíritu inmundo o del

¹⁷ Esta composición, que no es invento de Sor Juana, está muy cerca del *ovillejo*, que es una estrofa de diez versos, generalmente de arte menor, compuesta de tres pareados y una redondilla: los pareados se componen de octosílabo, tetrasílabo o trisílabo, y la redondilla de octosílabos; su esquema es el siguiente: a8 a4 b8 b4 c8 c4 c8 d8 d8 c8. Antonio Quilis, *Métrica española*, p.118. Sor Juana experimenta los pareados de los octosílabos con versos monosílabos y bisílabos, además, con redondillas de hexasílabos como en el ejemplo.

demonio. El contenido de los versos parafrasea las parábolas bíblicas que se relatan en los evangelios de San Mateo y San Marcos. Octavio Paz llama la atención sobre el fenómeno de la pérdida del habla de Eco a causa del furor y lo contrapone con otro fenómeno: el don de lenguas como beneficio del descenso del Espíritu Santo.¹⁸

A la segunda parte de esta secuencia de versos con rima en eco y redondillas, la precede un soliloquio de Narciso también en redondillas (vv.1536-1559), en el que confiesa su amor por la Naturaleza Humana, y se reconoce rendido ante ella; la última cuarteta sintetiza el contenido del fragmento:

Narciso: *De ella estoy enamorado;
y aunque amor Me ha de matar,
Me es más fácil el dejar
la vida, que no el cuidado.*
 (vv. 1556-1559)

Esta segunda parte (vv.1560-1691) es un dúo¹⁹ entre Eco y Narciso-Cristo, éste, enamorado de su imagen reflejada en la Fuente, sufre y se lamenta porque ella, su Naturaleza Humana, *Mi propia semejanza*, no le corresponde con el mismo amor. Eco, que escucha las quejas de Narciso en versos octosílabos, repite la última palabra de cada verso, porque también es su queja, ella también padece un amor no correspondido.

¹⁸ “Dos trastornos del habla gemelos y enemigos: el descenso del Espíritu desata las lenguas de los fieles y suscita el don prodigioso que San Pablo llama ‘don de lenguas’, y los modernos *glosolalia*; los celos, la cólera y la envidia -experiencia por todos conocida- nublan el entendimiento y atan y enredan nuestra lengua: tartamudeo”. O. Paz, *op. cit.*, pp. 466-467.

¹⁹ Dúo como: “A dúo, referido a la manera de decir o expresar algo entre dos personas”. M. Moliner, *op. cit.* “Voz con que nombran los músicos la composición que se canta entre dos. Tomándola de los italianos que llaman *Dúo* a los que los españoles dicen *Entre dos*”. Dic. Autoridades, *op. cit.*

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: *Tormento Paso Insufrible.
(vv. 1560-1569)*

Paz caracteriza este pasaje como “alucinante”,²⁰ y su función es la de un *soliloquio lírico amoroso*, en el que Narciso expresa su sufrimiento y dolor a causa del amor a la Naturaleza Humana, amor que le ha de costar la vida.²¹

Narciso: *De Mi solio, que es del Cielo,*

Eco: *Del cielo.*

Narciso: *manso y amoroso vine,*

Eco: *Vine*

Narciso: *sin ver que bajé a morir.*

Eco: *A morir.*

Narciso: *Ninguno podrá medir
lo grande de Mi fineza;

pues sin mirar Mi Grandeza,*

Los dos: *Del cielo vine a morir.
(vv. 1634-1643)*

²⁰ “Dúo alucinante, pues el Espíritu divino se oye en el eco del Demonio”. O. Paz, *op. cit.*, p. 467.

²¹ Sobre este fragmento, Pfandl se pronuncia en el sentido de que es una escena “a la que de buen grado llamaríamos dialogística, si no fuese propiamente una antífona de tres porque el trío está formado por Narciso, Eco y su acompañamiento musical intercalado en determinados lugares”. L. Pfandl, *op. cit.*, p. 248.

Las dos partes que componen esta secuencia se diferencian entre sí, no sólo por los personajes que intervienen en cada una con Eco como constante, sino también a través de la medida de los versos que forman las estrofas, las cuales recolectan los elementos dispersos: hexasílabos en la primera parte y octosílabos en la segunda.

1.3 Silvas de pareados

Esta forma métrica que tanto Diego Marín²² como Baehr²³ estiman como de uso indistinto, adaptable a cualquier tema, encuentra sentido propio en el análisis que hace Vern G. Williamsen de la comedia de Calderón *La vida es sueño*:

En esta primera escena de *La vida es sueño* escrita en silvas, la violencia de la entrada de Rosaura es reforzada por la rima (*violento-viento*) de los primeros dos versos que golpean de manera inolvidable los oídos del público. (Aquí sugerimos que la irregularidad cuantitativa de los versos de una silva-unos heptasílabos y otros endecasílabos- tiene el efecto de realzar auditivamente la importancia de las palabras que riman).²⁴

El criterio anterior permite, por analogía, analizar el pasaje respectivo en el auto de *El Divino Narciso*, único en este metro (vv.1396-1479, 1520-1525, 1530-1535), el cual representa el 4.28% del total de versos y se encuentra en el Cuadro IV.

El pasaje describe el enorme disgusto de Eco cuando sorprende a Narciso-Cristo en la Fuente, mirando enamorado a la Naturaleza Humana. La primera parte de esta secuencia (vv.1396-1449) funciona como un *monólogo en el que predominan las consideraciones sobre el personaje que habla*. Sor Juana utiliza el

²² “Se emplea este metro indistintamente y en proporción casi igual para temas de “amor-celos” y para los no amorosos”. Diego Marín, *Uso y funciones de la versificación dramática en Lope de Vega*, p. 66.

²³ “Como en la silva no hay límite en la combinación métrica, ni implica un asunto determinado, resulta un sistema métrico adaptable a cualquier tono poético”, R. Baehr, *op. cit.*, p. 380.

²⁴ Vern G. Williamsen, “La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro” en *Actas del Quinto congreso Internacional de Hispanistas*, p. 884.

recurso métrico para intensificar la reacción de Eco quien ve cumplirse su mayor temor: Narciso-Cristo ve a la Naturaleza Humana y se enamora de ella. El contenido de los versos es una reacción violenta de ira, de furia que se vierte en expresiones como:

Eco: *[...] ¡Pero qué miro!
 confusa me acobardo y me retiro:
 Su misma semejanza contemplando
 está en ella, y mirando
 a la Naturaleza Humana en ella.
 ¡Oh fatales destinos de mi estrella!
 ¡Cuánto temí que clara la mirase,
 para que de ella no Se enamorase,
 y en fin ha sucedido! ¡Oh pena, oh rabia!
 Blasfemaré del Cielo que me agravia.
 (vv.1408-1417)*

Las rimas, con respecto al contenido, no pueden ser más enfáticas: *míos-desvaríos, rabia-agravia, muda-anuda*.

En la segunda parte (vv.1450-1479) aparecen los aliados de Eco, Soberbia y Amor Propio. Sus parlamentos componen un *diálogo-comentario sobre un hecho recién acaecido dentro de la escena*: escucharon el llamado de Eco pidiendo auxilio y la ven a punto de precipitarse; ellos acuden para detenerla e impedir que se arroje. De la conversación entre los dos personajes se desprende información importante, porque ellos representan y explican los delitos por los que Eco-Ángel réprobo fue excluido de la presencia de Dios (vv. 1449- 1479).

Soberbia: *¡Tente, Eco hermosa! ¿Dónde vas? Espera;
 cuéntanos por qué estás de esa manera
 que despeñarte intentas
 ¿Con ver a tu Soberbia no te alientas?
 ¿Cómo querré yo verte despeñada,
 si siempre pretendí verte exaltada?*

Amor Propio: *¿Qué con ver tu Amor Propio no te animes?
 ¿Cómo podré sufrir que te lastimes,
 si por haberte amado
 tanto, nos redujimos a este estado?
 (vv.1470-1479)*

La secuencia en silvas de pareados se ve interrumpida por la acción de los aliados de Eco, deteniéndola de su intento por arrojarse:

Soberbia: *¡Tente, Eco hermosa! ¿Dónde vas? Espera;
cuéntanos por qué estás de esa manera,
que despeñarte intentas? [...]*
(vv. 1470-1473)

Eco advierte la interrupción al responder en otro metro: versos con rima en eco y redondillas,²⁵ para regresar después a la silva de pareados que cierra la escena con dos parlamentos, uno de la Soberbia y otro del Amor Propio (vv. 1520-1525, 1530-1535).

El hecho de que sea la única secuencia en silvas en el auto implica, creo, destacar su contenido: un sentimiento intensísimo de ira y desesperación por parte de Eco al fracasar sus esfuerzos por impedir el encuentro de Narciso con la Naturaleza Humana; sabe que comienza el camino de la derrota. Siguiendo el criterio de Williamsen, las silvas son un buen conducto para exponer la intensidad de la violencia y el hecho de tener que enmudecer al personaje.

1.4 Redondillas

En el Cuadro IV, Sor Juana recurre a la preceptiva del *Arte nuevo* en la elección de redondillas, única secuencia del auto en este metro (vv. 1536-1559) que representa el 1.07% del total de versos, para expresar el Amor por excelencia, es decir, el amor de Cristo-Narciso a la Naturaleza Humana. Por medio de un

²⁵ Ver punto anterior donde expongo este pasaje.

soliloquio lírico amoroso, Cristo-Narciso revela sus sentimientos a la Naturaleza Humana en palabras de las que se desprende relativa tensión dramática, a causa del conflicto del propio Narciso. Éste se reconoce rendido de amor ante su propia Naturaleza Humana:

Narciso: *No me puedo engañar Yo,
que Mi ciencia bien alcanza
que Mi propia semejanza
es quien Mi pena causó.*

*De ella estoy enamorado;
y aunque amor Me ha de matar
Me es más fácil el dejar
la vida, que no el cuidado.*
(vv. 1552-1559)

Es importante comparar cómo para un mismo asunto, el amor, Sor Juana distingue el sentimiento y a los personajes que lo expresan con versos de diferente medida; así, Narciso-Cristo expresa en redondillas su amor divino, infinito y perfecto, y para la Naturaleza Humana, cuyo amor es finito e imperfecto, usa el sexteto lira (vv.819-1046). Sobre el uso de la forma italianizante para el fragmento de la Naturaleza Humana, pienso que esta distinción desde la métrica se explica porque el fragmento de la Naturaleza Humana constituye un lamento lírico, intenso y emotivo. Diego Marín señala que las liras son un vehículo adecuado para la expresión de fuertes emociones.²⁶

1.5 Décimas

Esta forma métrica abre el Cuadro IV y representa el 3.15% del total de versos del auto. En las décimas se reúnen el sonido y el sentido; el primero, porque la rima cambia después del quinto verso; el sentido, porque después de este verso, que

²⁶ D. Marín, *op. cit.*, p. 67.

funciona como un enlace, cambia el asunto que ha de disponerse en la progresión de su desarrollo y así presentar el tema.

El pasaje (vv.1326-1395) describe la llegada de Narciso-Cristo a la Fuente, suceso muy importante desde el punto de vista de la acción dramática porque la Fuente es el medio que da sentido al personaje, le permite cumplir su objetivo: reflejar su imagen y enamorarse de sí mismo. Esta secuencia, también única en el auto, funciona como un *soliloquio lírico* de Narciso-Cristo, en el que combina reflexiones conceptuosas y emotivas para describir su propia belleza reflejada en el agua de la Fuente. El fragmento tiene implícitos varios conceptos del dogma mariano, así como paráfrasis de pasajes de textos bíblicos (*Cantar de los Cantares*). Lo importante, creo, es resaltar que no se reconoce tensión alguna a lo largo del discurso, al contrario, es una declaración de amor y complacencia por el encuentro:

Narciso *Llego; mas ¿qué es lo que, miro?
¿Qué soberana Hermosura
afrenta con su luz pura
todo el Celestial Zafiro?
Del Sol el luciente giro,
en todo el curso luciente
que da desde Ocaso a Oriente,
no esparce en Signos y Estrellas
tanta luz, tantas centellas
como da sola esta Fuente.
(vv. 1326-1335.)*

Incluso, del tono de los imperativos se desprende una sensación amorosa:

*¡Abre el cristalino sello
de ese centro claro y frío,
para que entre el amor Mío!
(vv. 1380-1382)*

*¡Ven, Esposa, a tu Querido [...]
(vv. 1386)*

También este pasaje en décimas es el único en el auto, porque sólo una vez sucede un evento tan definitivo para Narciso-Cristo: encontrar su Naturaleza Humana y enamorarse de ella: recorre, describiendo fascinado, cada parte de ella: labios, dientes, ojos, cuerpo. Algo así no pasa dos veces, por esta razón, me parece, que tampoco Sor Juana usa más de una vez las décimas.

1.6 Endecasílabos, dodecasílabos y quintillas asonantadas

Con esta combinación métrica da comienzo el auto y, obviamente, se ubica al principio del Cuadro I dividida en tres secuencias. Las dos últimas alternan con otro metro: el romance (vv. 1-17, 156- 200, 275-276) y juntas representan el 2.85% del total de los versos.

Desde el principio del auto se percibe la intención de la autora de experimentar e inventar combinaciones novedosas. Así, el auto abre con un verso endecasílabo que posteriormente se va a constituir en estribillo al repetirse al final de cada estrofa en quintillas. Pero, y ahí está el experimento, introduce una variante, pues el verso del estribillo no es el mismo en esta combinación métrica, ya que alterna con otro verso dodecasílabo que, al repetirse al final de la estrofa, también se constituye en estribillo.

¿Cuál es la función de este artificio? Para explicarlo conviene atender a los personajes a quienes corresponde decir esos versos, ya que a Sor Juana le basta una sola sílaba para distinguirlos.

En la primera secuencia (vv.1-17), en la escena inicial del auto, aparecen la Sinagoga y la Gentilidad con sus respectivos acompañamientos: ninfas, pastores y

músicos, todos cantando alternativamente, y el primer verso que se escucha es en la voz de la Sinagoga secundada por su Coro:

Sinagoga: *¡Alabad al Señor todos los Hombres!*

Coro: *¡Alabad al Señor todos los Hombres!*
(vv. 1-2)

A estos endecasílabos sigue una estrofa en quintillas, dicha también por la Sinagoga; al mandato sigue la instrucción:

Naturaleza Humana: *Un nuevo canto entonad
a Su divina Beldad,
y en cuanto la luz alcanza
suene la eterna alabanza
de la gloria de Su nombre.*

Coro 1: *¡Alabad al Señor todos los Hombres!* Estribillo
(vv. 3-8)

El endecasílabo que funciona como imperativo se dirige a *todos los hombres*, quienes más adelante estarán representados por el personaje de la Naturaleza Humana.

Pero, volviendo a la escena, ahí está también la Gentilidad, a quien corresponde decir el segundo verso largo, dodecasílabo, el cual también se convertirá en estribillo:

Gentilidad: *¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!
Y pues su beldad divina,
sin igualdad peregrina,
es sobre toda hermosura,
que se vió en otra criatura,
y en todas inspira amores,*

Coro 2: *¡alabad a Narciso, Fuentes y Flores!* Estribillo
(vv. 9-15)

Antecede a la segunda secuencia (vv. 156-200) un romance en voz de la Naturaleza Humana;²⁷ su presencia la convierte en interlocutora tanto de la Sinagoga como de la Gentilidad. Para las dos primeras secuencias, la polimetría abre dos caminos para una función última: en primer lugar, es evidente que no hay una relación dialógica entre la Sinagoga y la Gentilidad, puesto que su interlocutora es la Naturaleza Humana. Cada estrofa compone un breve *monólogo descriptivo* que expone y encumbra las cualidades de la deidad a la que cada una ensalza; la Sinagoga y sus coros glorifican la Creación como obra de Dios; la Gentilidad y su acompañamiento exaltan la belleza humana como atributo de Narciso. De ahí que su contenido sea una argumentación filosófica entre la Gentilidad y la Sinagoga, argumentación a la que las estrofas en quintillas imprimen agilidad en el intercambio de razones, que van dirigidas a la Naturaleza Humana.²⁸

Sinagoga: *Las aguas que sobre el Cielo
forman cristalino hielo,
y las excelsas Virtudes
que moran sus celsitudes
todas Le alaben conformes.
(vv. 173-177)*

Gentilidad: *A Su bello resplandor
se para el claro Farol
del Sol; y por ver Su Cara,
el fogoso carro para,
mirando sus perfecciones.
(vv. 180-184)*

En segundo lugar, los estribillos que rematan cada estrofa y con los que concluye la tercera secuencia (vv. 275-276 dodecasílabo y endecasílabo), al estar

²⁷ Ver página 40 de este trabajo sobre el análisis del romance citado.

²⁸ Tomás Navarro Tomás: “En las cañas y polos andaluces y en los huapangos mexicanos, la quintilla asonantada suele dejar suelto el primer verso: abcbc”. *Arte del Verso*, p.106. Sor Juana deja el último.

en voz de los coros implican pluralidad y concretan el imperativo de toda religión: *Alabad... aplaudid* como una orden tanto a los personajes de la acción como al espectador-feligrés.

Coro 1: *¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!*
 (vv. 275)

Coro 2: *¡Alabad al Señor todos los Hombres!*
 (vv. 276)

En conjunto y en última instancia, la función del pasaje quintillas-endecasílabos-dodecasílabos parece ser la de conciliar lo divino y lo humano, *alabad... aplaudid*: todo lo creado alabe a su Creador.

1.7 Estancias

La estancia que abre el Cuadro II (que además es el más breve del auto) se divide en dos partes: la primera se singulariza porque contiene la primera aparición de Narciso recitando la estancia de doce versos (vv.695-706) y representan el 0.54% del total de versos. Esta secuencia es una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos²⁹ y funciona como un *soliloquio lírico* en el que Narciso-Cristo, parafraseando el texto bíblico, narra la tentación a que lo sometió el diablo en el desierto, sitio donde permaneció en ayuno durante cuarenta días. Del contenido de estos versos se desprenden varias observaciones: el ambiente en que se

²⁹ Estrofa usada desde el siglo XVI en églogas, odas, elegías y canciones renacentistas. Consiste en un conjunto más o menos extenso de endecasílabos y heptasílabos ordenados por su colocación y sus rimas. Se divide ordinariamente en dos partes, la primera más corta que la segunda. Con frecuencia la terminación de la estrofa forma un pareado. *Ibid.*, p.158-159.

En el auto la primera parte de la estrofa es más extensa que la segunda.

Baehr menciona que esta unidad estrófica, característica de la canción, en su forma más regular, abarca por lo menos nueve versos, aunque hay excepciones. R. Baehr, *op. cit.*, p. 344.

Éste es el criterio de la clasificación.

encuentra Narciso se percibe como un lugar agreste, como él mismo lo dice: “*En aquesta montaña,..!*”; se halla también en condiciones adversas de abstinencia y de contención de los sentidos.

Es importante destacar la situación de Narciso-Cristo en este primer pasaje para compararla con la de Eco en el segundo pasaje del Cuadro II (vv.707-818), donde ella aparece expresándose en otra forma métrica, romance heptasílabo (ver de la página 44 a la 46 de este trabajo). El tono de su monólogo es de absoluta complacencia a los sentidos, y el paisaje que describe ofrece un ambiente grato, disfrutable.

El propósito del parlamento en una estancia parece claro: resaltar la significación del personaje que aparece recitando: Narciso-Cristo, y en un despliegue de maestría versificadora, Sor Juana logra destacar el sentido a partir de la consonancia de las rimas en **eminente**, **frente**, su altura y majestad; el tono de contraste de los heptasílabos en **aves**, **suaves**, de los que se desprende una sensación de paz; un efecto de complementariedad en **alimento**, **sustento**; y finalmente de oposición en **abstinencia**, **licencia**.

1.8 Soneto

Ubicado al final del Cuadro IV aparece el soneto (vv.1692-1705) que representa el 0.62% del total de los versos. Para describir la máxima demostración de amor que Cristo-Narciso ofrece a la Naturaleza Humana, morir por ella, Sor Juana usa esta

forma métrica de la que Díez Echarri dice: “Un soneto perfecto señala el clímax, no sólo del arte, sino también de la inspiración poética”.³⁰

En efecto, mediante un *soliloquio lírico* se expone un solo asunto: el sacrificio del Hijo de Dios. En el primer cuarteto, Cristo habla de su muerte en la cruz; en el segundo trata de su entrega voluntaria; en los tercetos se concentran las Siete Palabras.

Además, se añade a la estrofa la dificultad del encabalgamiento de algunos versos; Octavio Paz sugiere que al agregar este escollo “Sor Juana se propuso así subrayar el lenguaje del moribundo”.³¹

Narciso: *Mas ya el dolor Me vence. Ya, ya llego
al término fatal por Mi querida:
que es poca la materia de una vida
para la forma de tan grande fuego.
Ya licencia a la Muerte doy: ya entrego
el Alma, a que del cuerpo la divide,
aunque en ella y en él quedará asida
Mi deidad, que las vuelva a reunir luego.
Sed tengo: que el Amor que me ha abrazado,
aun con todo el dolor que padeciendo
estoy, Mi Corazón aún no ha saciado.
¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo
Me desamparas? Ya está consumado.
¡En Tus manos Mi Espíritu encomiendo!
(vv. 1692-1705)*

Comparo cómo diferencia la autora un mismo sentimiento: la expresión de dolor de Narciso-Cristo y la Naturaleza Humana; al primero reserva el único soneto del auto y para la segunda, una de las formas del romance, las endechas (vv.1824-1968). La distinción métrica también sugiere diferenciar la gradación en la intensidad del dolor.

³⁰ Emiliano Díez Echarri. *Teorías métricas del Siglo de Oro, apuntes para la historia del verso español.*, p. 245.

³¹ O. Paz, *op. cit.*, p. 467.

Como señalo al principio de este apartado, el soneto cierra el Cuadro IV que presenta la singularidad de no tener una sola secuencia en romance con todo y que el romance es el metro de mayor peso en el auto. La explicación que encuentro es que en esta obra, la función principal del romance es narrar acontecimientos pasados y en este Cuadro la acción dramática se ubica en el presente.

1.9 Formas aliradas

En este apartado reúno los tres pasajes del auto escritos en formas métricas conocidas, en términos generales, como formas aliradas; esto es: combinaciones de endecasílabos y heptasílabos en estrofas similares a la lira garcilasiana.³² Cada una conserva su peculiar combinación de versos, lo que permite distinguirlas.

Sor Juana ofrece una variedad de este tipo de formas aliradas, con la particularidad de que cada una aparece por una sola vez en el auto y a cada una asigna una función específica como se verá al revisar cada secuencia.

1.9.1 Sexteto lira

Sobre el “uso y función” de este metro, Diego Marín menciona que es “esencialmente lírico, útil tanto para diálogo como para monólogo con bastante

³² El tipo clásico de la lira que lleva el nombre de Garcilaso, es la estrofa de cinco versos endecasílabos y heptasílabos con la disposición aBaBbB. De ella se derivan variantes posteriores, de formas emparejadas, que difieren en el orden de las rimas y en el número de versos. Estas formas se conocen también como *liras*, y en los estudios modernos de métrica se reúnen bajo el término colectivo de *canciones aliradas*. R. Baehr, *op. cit.*, p. 372.

intensidad emotiva, para la expresión de sentimientos puros y elevados, metro idealizador de la pureza del sentimiento amoroso”.³³

Y es en este sentido, como funciona en el auto, lo que explica la elección de este metro³⁴ por Sor Juana para un *soliloquio lírico efusivo y con tensión dramática*, mediante el que la Naturaleza Humana, desprovista de Dios, se lamenta con profundo dolor por “*mi Bien perdido*”.

Con esta forma métrica que representa el 10.18% del total de versos (vv. 819-1046),³⁵ comienza el Cuadro III. El pasaje se compone de veintitrés estrofas cuya rima se dispone así: A/B/a/B/C/C;³⁶ para el análisis divido la secuencia atendiendo a las variaciones en el tono y contenido. En las seis primeras estrofas la Naturaleza Humana, en tono lastimero, habla de sí misma, de lo que ha sufrido en su búsqueda del Amado: fatiga, prisiones, heridas, despojo (vv. 819-854).

*¡Oh, cuántos días ha que he examinado
la selva flor a flor, y planta a planta,
gastando congojado
mi triste corazón en pena tanta,
y mi pie fatigando, vagabundo,
tiempo, que siglos son; selva, que es Mundo!*
(vv. 831-836)

*¡Oh Ninfas que habitáis este florido
y ameno prado, ansiosamente os ruego
que si acaso al Querido
de mi alma encontrareis, de mi fuego
le noticieis, diciendo el agonía
con que de amor enferma el alma mía!*
(vv.849-854)

³³ D. Marín, *op. cit.*, pp. 67-69.

³⁴ Baehr explica la lira-sestina como una forma de poesía culta con rasgos eruditos, también se le llama sexteto-lira o sencillamente lira, es una estrofa de seis versos heptasílabos y endecasílabos alternos según el esquema aBaBcC. Constituye el esquema de rima característico una estrofa de cuatro versos con dos rimas alternas y un pareado final con un nuevo elemento de rima. R. Baehr, *op. cit.*, p. 374.

³⁵ La numeración de este pasaje es incorrecta, del verso 909 pasa al 1000. Para distinguir la numeración del texto con la que correspondería, señalo ambas y las separo: numeración del texto [numeración correcta]

³⁶ En las estrofas 1,12, 18 y 23 la distribución de la rima cambia a: A/B/a/B/c/C.

En las siguientes cinco estrofas describe al Amado en tono sensorial, privilegiando el sentido del olfato, y cada estrofa se ocupa de un rasgo corporal en lo particular: cabellos, tez, ojos, aliento, manos, piernas, cuello. Es una descripción idealizada que denota “la pureza del sentimiento amoroso” a que se refiere Marín³⁷ (vv.855-884).

*Si queréis que os de señas de mi Amado,
rubicundo esplendor Le colorea
sobre jazmín nevado;
por su cuello, rizado Ofir pasea;
los ojos, de paloma que enamora
y en los raudales transparentes mora.
Mirra olorosa de su aliento exhala;
las manos son al torno, y estan llenas
de jacintos, por gala,
o por indicios de Sus graves penas:
que si el jacinto es Ay, entre sus brillos
ostenta tantos Ayes como anillos.
(vv. 855-866)*

A medida que cambia la condición anímica del personaje, cambia también el tono y el uso del metro y el esquema de la rima: A/B/a/B/c/C. Las siguientes ocho estrofas (vv.885-1022) [vv.885-932] parafrasean los textos proféticos bíblicos que hablan de las “señales” que anuncian la venida de Cristo. En estas estrofas, la Naturaleza Humana se muestra esperanzada, casi alegre:

*Mas, por mi dicha, ya cumplidas veo
de Daniel Sus Semanas misteriosas,
y logra mi deseo
las alegres promesas amorosas
que me ofrece Isaías
en todas sus Sagradas Profecías.
(vv. 885-890)*

³⁷ D. Marín, *op. cit.*, p. 67.

El tono de las cuatro estrofas finales (vv.1029-1046) [vv.933-956] es de alegría plena porque la Naturaleza Humana ya percibe la inminencia del encuentro y la reconciliación con el Amado:

*Sólo me falta ya, ver consumado
el mayor Sacrificio. ¡Oh, si llegara,
y de mi dulce Amado
mereciera mi amor mirar la cara!
Seguiréle por más que me fatigue,
pues dice que ha de hallarle quien Le sigue.
(vv. 933-938)*

La constante de la secuencia es la fuerte emotividad, la profunda intensidad con que se expresa el sentimiento amoroso, sea doloroso, como en las primeras estrofas, o feliz como en la parte final.

1.9.2 Liras

La secuencia localizada en el Cuadro III (vv. 1173-1208) y que representa el 1.6% del total de versos del auto, tiene como antecedente el fragmento en sexteto lira analizado en el inciso anterior. Para esta secuencia clasificada como liras, la monja, partiendo del principio esencial de este metro,³⁸ experimenta con una combinación de sus elementos.

Es evidente que la Naturaleza Humana por sí misma no puede conseguir su propósito de hallar al Amado, pero si cuenta con el auxilio y guía de la Gracia de Dios, sí puede llegar a él; ¿cómo?, invocando juntas la intercesión de la Virgen María, representada en la Fuente. Esta invocación constituye el contenido de la secuencia, cuya combinación de elementos métricos da como resultado un artificio que el padre Méndez Plancarte explica como:

³⁸ Baehr señala que la lira es una estrofa de cinco versos endecasílabos y heptasílabos con la disposición aBabB enlazados con dos rimas consonantes. R. Baehr, *Op. cit.*, p. 372.

Liras de dos heptasílabos, un tetrasílabo (que con el verso siguiente acababa un endecasílabo) y otros dos heptasílabos y un endecasílabo rimando “a b b a c C”, y con este doble artificio simétrico: el tetrasílabo, compuesto de *bisílabo repetido*; y el endecasílabo, *cuatrimembre*).³⁹

Con estas estrofas que presentan una distribución irregular: 7/7/4/7/7/1, la Gracia y la Naturaleza Humana, a dúo, piden la intercesión de la Virgen María, alegorizada en la Fuente; esta última, como interlocutora, excluye la posibilidad de una relación dialógica entre la Gracia y la Naturaleza Humana.

Canta la Gracia

*¡Oh, siempre cristalina,
clara y hermosa Fuente:
tente, tente;
reparen mi rüina
tus ondas presurosas,
claras, limpias, vivíficas, lustrosas!
(vv. 1173-1178)*

Naturaleza Humana: [...] *Mi imagen representa
si Narciso repara,
clara, clara;
porque al mirarla sienta
del amor los efectos
ansias, deseos, lágrimas y afectos.
(vv. 1203-1208)*

1.9.3 Canción

Díez Echarri, en su estudio *Teorías métricas del Siglo de Oro*, menciona que a partir del siglo XVI se van imponiendo distintas combinaciones de la lira y una de ellas es la canción alirada.⁴⁰ Baehr, si bien coincide con el criterio anterior, agrega consideraciones sobre la extensión y uso del mismo metro que adopta como

³⁹ A. Méndez Plancarte, *op. cit.* Vol. III, p. 534.

⁴⁰ “Que suelen ir de los cuatro a los nueve versos, de once a siete sílabas, con mayor o menor predominio de los unos o los otros, según materia y gusto del poeta”. E. Díez Echarri, *op.cit.*, p. 254.

principal asunto el amor para la expresión del sentimiento especialmente con carácter elegíaco y bucólico.⁴¹

Diego Marín opina de esta forma métrica que por su estilo lírico da expresión a la efusividad, se emplea siempre en ocasión grave y con elevación de sentimiento, aclarando que lo que enfatiza es la condición digna del sentimiento, no el personaje o el asunto.⁴²

Los criterios anteriores ayudan a caracterizar este pasaje (vv.1221-1325) con el que concluye el Cuadro III y que representa el 4.7% del total de versos del auto. Compuesto por 21 estrofas de cinco versos que presentan una distribución de 7/7/7/7/11, en la que el último verso, endecasílabo, se canta. Por tanto, en esta composición se presenta la alternancia canto-recitación. Narciso-Cristo recita los cuatro primeros versos y canta el quinto.

La secuencia funciona como un *soliloquio en el que predominan las consideraciones sobre la condición del personaje que habla*, como un relato informativo-afectivo, pero también expresivo del sufrimiento. Narciso-Cristo va en busca de la oveja perdida, y cada estrofa constituye una paráfrasis bíblica de las muchas ocasiones en que ha sido ofendido y abandonado y, no obstante, su amor permanece.

Narciso: *Yo tengo de buscarte;
y aunque tema perdida,
por buscarte, la vida,
no tengo de dejarte,
Que antes quiero perderla por hallarte.*

⁴¹ El número mínimo de estancias es de tres, por lo común oscila entre cuatro y doce estancias; y en comparación con las canciones de Italia, las españolas tienden hacia una mayor extensión. Se usan sólo endecasílabos y heptasílabos, su mezcla es obligatoria. Una proporción alta de endecasílabos le confiere un carácter grave, solemne; el predominio del heptasílabo expresa una intención estilística menos elevada, propia para evocar ambientes elegíacos y bucólicos. R. Baehr, *op. cit.*, p. 344.

⁴² D. Marín, *op. cit.*, p. 72.

*¿Así me correspondes,
necia, de juicio errado?
¿No soy Quien te ha criado?
¿Cómo no me respondes,
Y (como si pudieras) te Me escondes?
(vv. 1251-1260)*

1.10 Cuartetos finales

Los últimos versos del auto (2227-2238) forman tres cuartetos de decasílabos y dodecasílabos, con una representatividad porcentual del 0.54%, al final del Cuadro V. A estas cuartetos asonantadas, Sor Juana trasladó la misma asonancia del metro que antecede (romance í-o) y son una traducción casi literal del himno “*Pange, lingua...*” de Santo Tomás de Aquino para la fiesta del Corpus;⁴³ se trata de un himno en honor de la Eucaristía. El padre Méndez Plancarte lo analiza detalladamente, tanto en su traducción como en la adaptación que hace la monja del himno. Pfandl menciona que se trata de una traducción española de la primera, penúltima y última estrofas del himno compuesto por Santo Tomás de Aquino: *Pange, lingua, gloriosi/ Corporis Mysterium*.⁴⁴

Lo importante es destacar que funciona como culminación del objetivo del auto: exaltación de la Eucaristía:

Cantan

*¡Canta, lengua, del Cuerpo glorioso
el alto Misterio, que por precio digno
del Mundo Se nos dio, siendo Fruto
Real, generoso, del Vientre más limpio!
Veneremos tan gran Sacramento,
y al Nuevo Misterio cedan los Antiguos,
supliendo de la Fe los afectos
todos los defectos que hay en los sentidos.*

⁴³ A. Méndez Plancarte, *op.cit.*, Notas Vol. III, p. 554.

⁴⁴ L. Pfandl, *op. cit.*, p. 251.

*¡Gloria, honra, bendición y alabanza,
grandeza y virtud al Padre y al Hijo
se dé; y al Amor que de Ambos procede,
igual alabanza Le demos rendidos!
(vv.1227-1238)*

1.11 Cuartetos de hexasílabos

La representatividad porcentual de estas cuartetos es del 4.28, y su función se comenta en el análisis que se hace a la tercera secuencia del romance (ver de la página 42 a la 44 de este trabajo).

1.12 Endecasílabos sueltos

La representatividad porcentual de estas cuartetos es del 0.17, y su función se comenta en el análisis que se hace a la sexta secuencia del romance (ver páginas 49 y 50 de este trabajo).

2. Cambios y combinaciones métricas

El análisis de los cambios y combinaciones métricas que presenta el auto, constituye, por sí mismo, un objeto de estudio e investigación por demás extenso. En este trabajo lo abordo sin pretensión alguna de agotarlo, pero una vez analizada la versificación del auto y las funciones de los diversos metros, necesariamente surge la pregunta sobre el propósito de la poeta para cambiar de un metro a otro o para combinarlos entre sí, y qué sentido hay en esas variaciones. Para proponer una posible respuesta me apoyo en los criterios y conclusiones de algunos autores que analizaron las obras dramáticas del Siglo de Oro, deteniéndose en la relación que existe entre los cambios y

combinaciones métricas y otros elementos tales como la forma, asunto, tono; elementos escénicos, escenográficos, espacio dramático y temporal.

Una de las características de los textos dramáticos del Siglo de Oro es la carencia de marcas indicativas de su división interna, Diego Marín en su estudio sobre Lope menciona que éste “empleó por regla general el cambio métrico como indicador lógico de la transición a una escena nueva.”⁴⁵

Pero también es cierto que las obras dramáticas del siglo de Oro presentan acotaciones implícitas de las que se desprende información sobre los distintos cambios; estas acotaciones se hallan dentro de los parlamentos y el propio personaje hace referencia a ellas, de tal forma que nos avisan la proximidad de un cambio importante para el avance de la acción. Sor Juana, seguidora de la tradición de los dramaturgos de esa época, también hace esas advertencias en *El divino Narciso*, por ejemplo, en el Cuadro III, en el parlamento de la Naturaleza Humana cuando va en busca del Amado (vv.819-1046), dos versos de la última estrofa del sexteto-lira dice:

*Mas allí una Pastora hermosa veo:
¿quién podrá ser beldad tan peregrina?
(vv. 1041-1042)*

Esa acotación implícita nos anticipa que está a punto de aparecer un personaje que todavía no vemos, pero ya nos dijo que es una beldad. Estos dos datos constituyen una información para el lector/espectador.

En este apartado me ocupo de las combinaciones y cambios que considero más significativos porque alrededor del cambio métrico hay otros elementos

⁴⁵ D. Marín, *op. cit.*, p. 75.

indicadores de cambio que se fortalecen, se hacen evidentes si, simultáneamente, cambia la forma métrica.

Como señalé en párrafos anteriores, el romance constituye el metro mayoritario, su presencia en el texto representa el 58.15%, poco más de la mitad del total de versos; desde esta perspectiva resulta muy interesante observar cómo el porcentaje restante de los versos se diversifican en doce formas métricas. El resultado de esta técnica de composición es que, por un lado, impide la repetición monótona de los versos y, por otro, cada forma métrica lleva aparejada una expectativa para el escucha, que puede no saber técnicamente qué cambió, pero sí reconocer que “se oye distinto”.

En comparación con los autos de Calderón, en el auto de Sor Juana presenta un mayor número de formas métricas; mientras que el primero usó un promedio de ocho metros en la composición de los autos que analicé,⁴⁶ en *El divino Narciso* hay catorce. Por la cantidad de formas métricas que usa, salvo excepciones, cada una aparece una sola vez, y en consecuencia, la variedad de metros aporta una gran riqueza auditiva.

Elegí algunos fragmentos para ejemplificar los comentarios anteriores. En mi exposición sigo el orden de la división en cuadros propuesta por el padre Méndez Plancarte en su edición. De entrada señalo que el paso de un cuadro al siguiente, en todos los casos, se registra por un cambio métrico⁴⁷ y, junto a este cambio aparecen otros elementos, que autores como Ruano de la Haza, proponen como

⁴⁶ Vid Apéndice 1.

⁴⁷ “Sólo hemos añadido, en estas Obras Teatrales, la división de *escenas* (en cada pieza), y la de *Cuadros* (dentro de los autos) que han de contribuir, sobre todo la última, a poner de relieve su armoniosa articulación”. A. Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. XI.

indicadores de cambios;⁴⁸ el padre Méndez Plancarte, además de atender la variación métrica, tomó en cuenta algunos de esos elementos para dividir su edición. Por ejemplo, entre los versos 694 y 702 se presentan algunos elementos que marcan el cambio:

- Cambio métrico: de romance a estancias, marca el cambio del Cuadro I al Cuadro II.
- Cambio de lugar y decorado: la acotación menciona *descúbrese un monte*.
- Entrada y salida de personajes: Eco, el Amor Propio y la Soberbia abandonan la escena; aparece Narciso.
- Cambio en el tono⁴⁹ de los parlamentos: mientras que Eco y sus aliados conspiran contra Narciso, éste se somete a sufrir con un propósito superior.

En este trabajo, aunque fundamentalmente me ocupé de la función de los cambios métricos, no excluye una breve observación a otros elementos de cambio.

2.1 Cambio de estancias a romancillo

El Cuadro II se integra con dos pasajes: las estancias que componen el soliloquio de Narciso (vv. 695-706) y el monólogo en romancillo de Eco (vv. 707-802), en

⁴⁸ José Ma. Ruano de la Haza propone el uso del término *cuadro* para definir la acción escénica interrumpida que tiene lugar en un espacio y un tiempo determinado y, determina los límites del *cuadro* cuando se dan una o varias de las siguientes características:

- 1.- El tablado queda temporalmente vacío.
- 2.- Hay un cambio de lugar en el curso de la acción dramática.
- 3.- Hay un lapso temporal en el curso de la acción dramática.
- 4.- Se abren las cortinas del fondo para revelar un nuevo decorado.
- 5.- Hay un cambio estrófico.

Vid en M. Vitse, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁹ Se entiende como *tono* el valor expresivo del lenguaje que brota natural del fondo de lo que se dice, de los parlamentos. Es la emoción que matiza las expresiones y dota de poder sugestivo a las palabras; si escuchamos decir al personaje *¡Oh rabia!* nadie necesita explicaciones de que ahí hay enojo.

ambas secuencias se presentan elementos de cambio que el cambio métrico recalca, como se verá en los párrafos siguientes.

Las estancias, doce versos combinados endecasílabos y heptasílabos, en voz de Narciso, que en un soliloquio se hace presente, rodeado de animales que le saludan y es una paráfrasis del texto bíblico sobre la tentación a Cristo en el desierto. El pasaje remite al rigor del ambiente en el que se encuentra Narciso-Cristo en actitud de penitencia y contención de los sentidos. Sus palabras, en tono grave y solemne, expresan las condiciones en las que se halla, sufriendo a causa de los pecados ajenos, con hambre, sediento y solo, entregado.

Narciso: *En aquesta montaña, que eminente
el Cielo besa con la altiva frente,
sintiendo ajenos, como propios males,
me acompañan los simples animales,
[...]
"No recibo alimento
de material sustento,
porque está desquitando Mi abstinencia
de algún libre bocado la licencia".
(vv. 695-698,703-706)*

El cambio de las estancias al pasaje en romancillo (vv. 707-802) presenta un panorama totalmente distinto, recitado por otro personaje, no cualquier personaje, sino la contraparte de Narciso-Cristo, Eco, que aparece bajo la forma de una bella mujer hablando en tono seductor e invitando al disfrute de los bienes que aseguran el goce de los sentidos:

Eco: *Eco soy, la mas rica
Pastora de estos valles;
bella decir pudieran
mis infelicidades.
(vv. 775-778)
Y todo será Tuyo,
si Tú con pecho afable
depones lo severo
y llegas a adorarme.
(vv. 799-802)*

Como se observa, el cambio métrico contrasta la calidad de los personajes, el tono de gravedad de las estancias al lirismo del romancillo, las circunstancias de abstinencia a la tentación vía la seducción, y del amor al odio; cambio de espacio dramático y de ambiente: de la aspereza de la montaña a la placidez de los valles.

2.2 Cambio de décimas a silvas de pareados.

Del Cuadro IV, que presenta la mayor diversidad de formas métricas,⁵⁰ selecciono dos pasajes en diferente forma métrica para analizar el cambio de uno a otro. Me refiero a las décimas con las que abre el Cuadro (vv.1326-1395), dichas por Narciso-Cristo en un soliloquio lírico cuando llega a la Fuente y ve su propia imagen reflejada en sus aguas y se enamora de ella; y el cambio a silvas de pareados (vv.1396-1449), las cuales componen un monólogo de Eco, cuyo contenido y tono son expresiones de enojo al darse cuenta de que Narciso-Cristo está en la Fuente y se ha enamorado de la Naturaleza Humana.

En los primeros versos de cada pasaje, décimas y silvas de pareados, encuentro el sentido del cambio, atendiendo a lo que dicen y a quien lo dice:

Narciso: *Llego; mas ¿qué es lo que miro?*
(vv. 1326)

Eco: *¿Qué es aquesto que ven los ojos míos?*
(vv. 1396)

De las expresiones *lo que miro* y *lo que ven los ojos míos*, se revela que un mismo hecho: el encuentro de Narciso-Cristo con la Naturaleza Humana, tiene

⁵⁰ Este Cuadro IV es el único en el que no se encuentra una sola secuencia en el metro principal del auto: el romance.

efectos distintos y reacciones opuestas en los personajes Narciso y Eco y Sor Juana desde la métrica resalta tal oposición.

El soliloquio de Narciso en décimas es una relación de sentimientos, de halagos y ruegos de enamorado:

Narciso: *¡Ven, Esposa, a tu Querido;
rompe esa cortina clara:
muéstrame tu hermosa cara,
suene tu voz a mi oído!*
(vv. 1386-1389)

En sentido contrario, el pasaje de Eco en silvas es un monólogo cuyo contenido está marcado por el tono de enojo y rabia ante el mismo evento:

*¡Pero qué miro!
Confusa me acobardo y me retiro:
Su misma semejanza contemplando
está en ella, y mirando
a la Naturaleza Humana en ella.
¡Oh fatales destinos de mi estrella!
¡Cuánto temí que clara la mirase,
para que de ella no se enamorase,
y en fin ja sucedido! ¡Oh pena, oh rabia!*
(vv. 1408-1416)

Alrededor del cambio métrico coinciden otros factores de cambio: salida de personaje Eco y cambios en el tono y contenido de cada parlamento,⁵¹ por la manera en que cada personaje aborda el hecho del encuentro.

⁵¹ Diego Marín explica los cambios métricos por alguno de los siguientes factores:

- 1.- Una transición formal en el diálogo, o bien por la introducción de un monólogo con alguna relación, desahogo pasional, interpelación, plegaria, recitado de un poema, glosa o carta, cuya conclusión puede ir marcada por otro cambio métrico; o bien por pasar de un aparte monologado a un coloquio.
- 2.- Una alteración súbita en el tono o carácter de la situación dramática.
- 3.- La entrada de algún personaje que acaba el metro existente un poco antes de cambiar a otro y marcar así el cambio de subescenas.
- 4.- Inversamente puede ocurrir que el cambio métrico se anticipe al cambio de subescena. D. Marín., *op. cit.*, p. 78.

2.3 Cambios de asonancia en el romance

Como señalé anteriormente, el romance es el metro con mayor presencia en el auto, pero, en diversos pasajes en este metro, el romance cambia de asonancia, según el personaje que habla o el asunto que expone. En total hay ocho cambios de asonancia. La distribución se muestra en el siguiente cuadro:

CUADRO	ASONANCIA	VERSOS	PERSONAJE	FUNCIÓN
I	ó-e octosílabo	18-155 277-694	Naturaleza Humana	Diálogos y monólogos
	é-a octosílabo	277-694	Eco, Soberbia y Amor Propio	Diálogos y monólogos
II	á-e heptasílabos	707-818	Eco	Monólogo
III	á-a octosílabo	1059-1067, 1079-1172	Naturaleza Humana y Gracia	Diálogo
IV	No hay romance			
V	ú-o octosílabo	1706-1823	Eco, Soberbia Amor Propio	Diálogo
	é-e heptasílabo	1824-1968	Naturaleza Humana, Música y Gracia	Monólogo Diálogo
	é-a octosílabo	1969-2043	Eco, Amor Propio, Soberbia, Gracia Narciso	Diálogo
	í-o octosílabo	2044-2226	Gracia Narciso, Naturaleza Humana, Eco, Amor Propio y Soberbia	Monólogo Diálogo

En el Cuadro V del *divino Narciso* se observa el mayor número de cambios de asonancia en el romance y, aunque en estricto sentido no se trata de un cambio

métrico, me parece interesante señalar cómo el solo cambio de asonancia permite variaciones a la vez que se conserva el mismo metro,⁵² y es posible distinguir sin dificultad alguna, el avance de la acción a través de los parlamentos de los distintos personajes por el tono, el asunto y las funciones del metro. Para comprobar lo anterior, analizo solamente los cuatro pasajes en romance con distinta asonancia que integran este Cuadro V.

En el primer pasaje con asonancia **ú-o**, (vv.1706-1823) aparecen Eco, Soberbia y Amor Propio comentando los sucesos alrededor de la muerte de Cristo-Narciso y la oportunidad que tienen de recuperar a la Naturaleza Humana, pues sin la presencia física del Amado ella es presa fácil:

Soberbia: *Pues sea ahora nuestro estudio
solicitar que ella olvide
estos beneficios suyos;
porque si después de tantos
Le vuelve a ofender, no dudo
que a ella ocasione más pena,
y a nosotros mayor triunfo.*

Eco: *Bien decís. Mas ella viene
llorando como infortunio
lo que es su dicha mayor,
con el piadoso concurso
de las Ninfas y Pastores.
(vv. 1809-1820)*

En este último fragmento hay una acotación implícita que, además de advertirnos la proximidad de un nuevo personaje, dice cómo y con quién viene. A estos versos los nombro “versos de enlace” porque conectan al lector/espectador con la acción subsecuente, que llega con una asonancia diferente: **é-e**. A continuación, en el segundo pasaje en romance heptasílabo se da

⁵² Diego Marín explica la continuidad métrica por el enlace temático que sin duda existe entre la discusión y el desenlace como un avance natural en el desarrollo de la acción dramática. *Ibid*, p. 81.

el segundo cambio de asonancia del romance a **é-e** (vv. 1824-1968) para un fragmento cuyo contenido y tono son de duelo y llanto, y se divide en dos partes, en la primera la Naturaleza Humana lamenta la muerte de su Amado recitando unas endechas cuyo estribillo final canta la Música, que de esta manera se hace partícipe del duelo y lo enfatiza (vv.1824-1934).

Naturaleza Humana: *Ninfas habitadoras
de estos campos silvestres,
unas en claras ondas
y otras en troncos verdes;
Pastores, que vagando
estos prados alegres,
guardáis con el ganado
rústicas sencilleces:
De mi bello Narciso,
gloria de vuestro albergue,
las dos divinas lumbres
cerró temprana muerte:
¡sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad su Muerte!*

Música: *¡Llorad, llorad Su muerte!
(vv. 1824-1934)*

Más adelante en la misma secuencia aparecen la Gracia y Narciso-Cristo y se dirigen a la Naturaleza Humana dándole la noticia de que su Amado está vivo, por lo que su llanto no tiene razón de ser; en sus parlamentos, con la misma asonancia **é-e**, hay un evidente cambio de tono y contenido:

Gracia: *¡Vivo está tu Narciso;
no llores, no lamentos,
ni entre los muertos busques
Al que está Vivo siempre!
(vv. 1943-1946)*

En apariencia todo ha quedado resuelto convenientemente, pero no es así, falta la batalla final para que el triunfo sea absoluto e indiscutible. La Naturaleza Humana lo sugiere en los versos de enlace que marcan el momento del cambio en la asonancia a **é-a**:

Naturaleza *Luego, ¿me dejas sola?*
Humana: *¡Ay, Señor, no me dejes;
que volverá a insidiarme
mi enemiga serpiente!*
 (vv. 1965-1968)

En el tercer pasaje (vv. 1969-2040), el romance en octosílabos registra el tercer cambio de asonancia **é-a**. Este fragmento reúne por primera vez, a todos los personajes en el escenario, quedan frente a frente las dos fuerzas contrapuestas desde el principio, Narciso-Cristo y Eco, disputando la posesión del alma de la Naturaleza Humana y, como en una verdadera batalla, cada uno muestra las armas de que dispone y dice cómo habrá de usarlas para quedar victorioso.

Eco: *Yo le pondré tales manchas,
que su apreciada belleza
se vuelva a desfigurar
y a desobligarte vuelva.*
 (vv. 1981-1984)

Narciso: *No importa, que Yo daré
contra todas tus cautelas,
remedios a sus peligros
y escudos a tus defensas.*
 (vv. 1993-1995)

Los versos de enlace de este pasaje con el siguiente son los que dice

Narciso-Cristo a Eco:

Narciso: *Pues para darte más pena,
porque ha de ser el mayor
tormento el que tú lo sepas,
y por manifestación
de Mí sin igual fineza,
¡llega Gracia, y recopila
en la metáfora misma
que hemos hablado hasta aquí,
Mi Historia!*
 (vv. 2031-2040)

La Gracia, obediente, en un monólogo narra la historia de la Creación y resume toda la doctrina de Cristo. Para este pasaje (vv.2045-2226), que revela a

Narciso-Cristo como vencedor, Sor Juana cambia la asonancia del romance octosílabo a í-o; también cambia el tono, el asunto y la función del metro, del diálogo-discusión anterior al monólogo de la Gracia:

Gracia: *“Ostentó lo enamorado
con amantes desperdicios,
e hizo todo cuanto pudo
El que pudo cuanto quiso.
Quedó en Manjar a las almas,
liberalmente benigno
alimento para el justo
veneno para el indigno.”
(vv. 2175-2182)*

Narciso: *“Éste es Mi Cuerpo y Mi Sangre
que entregué a tantos martirios
por vosotros. En memoria
de Mi Muerte, repetirlo.”
(vv. 2187-2190)*

Algunos pasajes del auto combinan distintas formas métricas para formar una unidad a la que puede reconocerse como una sola secuencia, pero con variedad interna. Expongo tres ejemplos, siguiendo el orden en el que aparecen en el texto.

2.4 Combinación de endecasílabos, dodecasílabos y quintillas

Mediante esta combinación estrófica que da comienzo al auto en el Cuadro I, Sor Juana construyó los parlamentos de las figuras abstractas o alegorías, la Sinagoga y la Gentilidad, a quienes acompañan sus respectivos coros, para cantar y alabar cada una a su deidad y para argumentar los motivos de adoración.

Los versos endecasílabo y dodecasílabo tienen un contenido específico: son órdenes expresas, pero esas órdenes no provienen del mismo personaje; de esta

manera, al diferenciar la medida de cada verso, así sea por una sílaba, la autora sutilmente distingue a un personaje de otro, reserva a la Sinagoga los endecasílabos y a la Gentilidad los dodecasílabos:

- Sinagoga: *Alabad al Señor todos los Hombres!*
- Coro 1: *¡Alabad al Señor todos los Hombres!*
(vv. 1-2)
- Gentilidad: *¡Aplaudid a Narciso Fuentes y Flores!*
- Coro 2: *¡alabad a Narciso, fuentes y Flores!*
(vv. 9, 15)

En cambio, las quintillas exponen *a quién* se debe adorar:

- Sinagoga: *Un nuevo canto entonad
A Su divina Beldad
y en cuanto la luz alcanza
suene la eterna alabanza
de la gloria de Su nombre*
- Coro 1: *Alabad al Señor todos los Hombres!*
(vv. 3-8)

También *quiénes* y *cómo* deben hacerlo:

- Sinagoga: *Todos los Hombres Le alaben
y nunca su aplauso acaben
los Ángeles en su altura,
el Cielo con su hermosura,
y con sus giros los Orbes!*
(vv. 160-164)
- Gentilidad: *Y pues su beldad hermosa,
soberana y prodigiosa,
es de todas la mayor,
cuyo sin igual primor
aplauden los horizontes,*
(vv. 166-170)

2.5 Combinación de romance octosílabo con cuartetos de hexasílabos

En el cuadro I, en el extenso monólogo de Eco que relata su historia y propósitos (vv. 295-629), se aprecia una continua alternancia de estas dos formas métricas, para modificar el sentido y/o el tono del relato, a veces reflexivo, en otras, explicativo, de justificación, etcétera. Tomo un fragmento como ejemplo para el análisis, extraído de la parte en que Eco presenta a los primeros justos y patriarcas que adoraron a Dios:

Eco: *Mas no obstante estos delitos,
nunca han faltado centellas
que de aquel primer origen
el noble ser les acuerdan
y pretendiendo volver
a la dignidad primera,
con lágrimas y suspiros
aplacar a Dios intentan.
Y si no, mirad a Abel,
que las Espigas agrega
y los carbones aplica,
para hacer a Dios ofrenda.*
(vv. 527-538). Romance octosílabo

(Ábrese el carro segundo; y va dando vuelta, en elevación, Abel, encendiendo la lumbre; y encúbrese en cantando:)

Abel: *¡Poderoso Dios
de piedad inmensa
esta ofrenda humilde
de mi mano acepta ¡*
(vv. 539-542) Cuarteta de hexasílabos

La función de esta combinación métrica es hacer visible el discurso de Eco ya que los personajes y elementos escenográficos que entran a la escena, momentáneamente, provocan una variación en el tiempo y en el espacio dramáticos.

2.6 Combinación de versos con rima en eco y redondillas

En el cuadro IV se hallan seis de las formas métricas que componen el auto (décimas, silvas de pareados, versos con rima en eco y redondillas, redondillas, estancias y soneto); intercalados entre fragmentos en metro diferente se localizan los dos pasajes escritos en versos con rima en eco y redondillas.

Las décimas dichas por Narciso son el metro que antecede al primero de estos pasajes en “voz” de Eco, y corresponde a la escena en la que ésta descubre el amor de Narciso-Cristo por la Naturaleza Humana, hecho que le provoca tal enojo que la hace perder la voz:

Eco: *Si quiero articular la voz, no puedo
y a media voz me quedo,
o con la rabia fiera
sólo digo la sílaba postrera;
(vv. 1418-1425)*

Para expresar esa “sílaba postrera” es que la monja usó esta combinación de versos octosílabos con monosílabos, bisílabos, trisílabos y tetrasílabos, que al repetirse al final de cada octosílabo producen el efecto de reflexión del sonido; con este artificio Sor Juana materializa la expresión de Eco.

En el primer fragmento (vv.1480-1527), la Soberbia y el Amor Propio que desconocen el motivo por el que Eco está tan alterada, le preguntan la causa de su enojo, y una vez enterados hacen causa común con ella.

La combinación tiene una función importante: reproducir la pérdida de la voz y expresar la queja y el enojo intensificando el tono dramático.

Amor Propio: *Refiere tu ansiosa pena.*

Eco: *Pena.*

Soberbia: *Dí la causa de tu rabia*

Eco: *Rabia.*

Amor Propio: *Pues eres tan sabia
¿dínos que accidentes
tienes, o qué sientes?*

Eco: *Tengo Pena, Rabia...
(vv. -1480-1489)*

El segundo pasaje (vv. 1560-1691) va en seguida del soliloquio de Narciso en redondillas, en el que confiesa su amor por la Naturaleza Humana. A diferencia del primer fragmento, esta segunda secuencia tiene un contenido de amor y dolor:

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: *Tormento Paso Insufrible.
(vv. 1560-1569)*

3. Partes cantadas

El auto sacramental no puede concebirse sin el elemento musical en cualquiera de sus manifestaciones: instrumental o a través de la voz en coros, arias, dúos o recitativos porque, por su misma naturaleza requiere de este recurso para

alcanzar la plenitud de su objetivo: ser un instrumento de alabanza, de celebración y de devoción.

La música posee racionalmente series numerales concretas para los sonidos y las voces y no es, como algunos han dicho, semejante al agua corriente insípida, es decir, sin humor ni gusto. La música es la ciencia de las musas cuyo canto es la armonía perfecta.⁵³

En este postulado de un religioso y científico novohispano, Fray Diego Rodríguez, se halla implícita la conciencia neoplatónica de sintonía armónica del Universo que prevalecía en el siglo XVI, y es en este sentido como los estudiosos del auto sacramental explican la función, significado y sentido de la música en los autos sacramentales. Cito algunas opiniones:

Ignacio Arellano menciona el sintagma *métrica armonía*, en relación con la música de los autos, para expresar “la armonía (combinación de sonidos acordes) que implica medida, proporción y orden frente al caos: es la voz de la divinidad”.⁵⁴

Díez Borque, que se ocupa específicamente del texto cantado en los autos calderonianos, propone abordarlos desde al menos dos perspectivas: como un vehículo de adoctrinamiento, pero también de celebración festiva del Corpus. Ambas perspectivas se complementan porque participar en una fiesta religiosa significa unirse a la celebración, a la alabanza, a la oración y con esto, propagar la doctrina a través de los cantos que incitan a la religiosidad: “*La fe entra por el oído*” sugirió San Pablo, a quien San Agustín siguió:

[...] vivísimamente se me entraban aquellas voces (himnos y cánticos de la iglesia) por los oídos y por medio de ellas penetraban a la mente tus verdades.⁵⁵

⁵³ Fr. Diego Rodríguez, *apud* Elías Trabulse en *El círculo roto*, pp.66-74.

⁵⁴ I. Arellano, *op. cit.*, pp. 698-699.

⁵⁵ José María Díez Borque, editor, *Pedro Calderón de la Barca: Una fiesta sacramental barroca*, p. 50.

El mismo autor distingue entre la música propiamente litúrgica y la música religiosa popular “nacida de la voluntad de la Iglesia de aleccionar y deslumbrar a los feligreses”; en esta última ubica la música de los autos sacramentales de Calderón que responde a sus ideas y filosofía: la armonía entre lo divino y lo humano, por tanto, la música forma parte de su técnica dramática con funciones alegóricas, como un “eco de la celestial armonía” y como “manifestación de la razón divina”.

Gustavo Umpierre⁵⁶ “considera las canciones como unidades funcionales y como elementos de composición, más que como paréntesis líricos o como adornos, pues dan proyección a las palabras y a las acciones, destacando algún aspecto en especial”. Este criterio es el que tomo como base para el análisis de los textos cantados en *El divino Narciso* porque, creo, van más allá de una función de estética y de lucimiento. Aunque, hablar de la música del *Narciso* supondría conocerla y, hasta donde se sabe, no existe tal partitura, por lo mismo, me concreto a los veintiún pasajes que en el texto tienen una acotación que expresamente indica como *cantos*.

Tanto Calderón como Sor Juana dieron importancia al elemento musical y al decorativo, pero comparativamente, ella superó la cantidad de partes cantadas en este auto, en relación con los autos de Calderón que analicé.

Al *Divino Narciso* bien puede clasificársele como una obra musical, porque los textos cantados y los que alternan el canto con el recitado representan aproximadamente un 22.8 % del total, y porque, además, en el principio y en el final del auto está presente el elemento musical. Como en una ópera o un oratorio

⁵⁶ *Ibid*, p.49.

el auto comienza con una obertura de voces de la Sinagoga y la Gentilidad con sus respectivos acompañamientos de músicos y coros, y concluye con un canto de alabanza al Sacramento de la Eucaristía.

Además del criterio de Gustavo Umpierre, citado en párrafos anteriores, menciono la opinión de José Luis Ibáñez: “la música es el ambiente, la atmósfera en la cual todo lo demás funciona”.⁵⁷ Sin duda se refiere a la música como un elemento de sensibilización que reúne al sonido con la imagen para formar un todo armónico y sugerente, tal como lo dice Sor Juana en la Loa de este auto:

Religión: *Pues vamos. Que en una idea
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista,
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más
que a lo que la Fé te avisa
por el oído; [...]
(vv. 401-409)*

Puede apreciarse que tanto Umpierre como Ibáñez coinciden en el carácter funcional de los textos cantados y bajo esas perspectivas analizo los pasajes seleccionados, los que por su función me parecen más importantes. Lo hago siguiendo el orden en que aparecen en el texto.

Como ya mencioné, el auto comienza con música. En el Cuadro I, los primeros versos forman una combinación estrófica de endecasílabos, dodecasílabos⁵⁸ y quintillas, que a manera de obertura cantan los coros, coros

⁵⁷ Antonio Crestani, *Memorias José Luis Ibáñez*, p. 111.

⁵⁸ Sobre el uso de los versos dodecasílabos, Valbuena Prat sugiere que son los versos propios del canto. A. Valbuena Pat, *op. cit.*, p. XXXIXxxxix.

opuestos,⁵⁹ de la Sinagoga y la Gentilidad y sus respectivos coros cantan el estribillo final, endecasílabo el coro 1 de la Sinagoga y dodecasílabo el coro 2 de la Gentilidad:

Sinagoga: “¡Alabad al Señor todos los hombres!

Coro 1: *¡Alabad al Señor todos los hombres”
Un nuevo canto entonad
a Su divina Beldad,
y en cuanto la luz alcanza,
suene la eterna alabanza
de la gloria de Su nombre.*

Coro 1: *¡Alabad al Señor todos los hombres”
(vv. 1-8)*

Gentilidad: *¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!
Y pues su beldad divina,
sin igualdad peregrina,
es sobre toda hermosura,
que se vió en otra criatura,
y en todas inspira amores,*

Coro 2: *¡alabad a Narciso, fuentes y flores!”
(vv. 9-15)*

Su función es fundamentalmente introductoria, además, los cantos crean un ambiente festivo que dispone el ánimo del espectador-feligrés a participar en la fiesta-celebración, como un medio de excitar la emotividad para abrir el camino a la doctrina a través de los sentidos de la vista y del oído.

El siguiente pasaje cantado se ubica en el Cuadro II (vv. 707-802): es el romancillo que canta Eco en *tono recitativo*, combinación de lirismo y música, transición sutil de la musicalidad del verso a la musicalidad de la voz. No es para menos, puesto que se trata de la escena de la tentación de Narciso-Cristo. Como

⁵⁹ “A veces, mediante la oposición de coros o con el canto sucesivo de distintos personajes, se afianza la lección”, J. M. Diez Borque, *op. cit.*, p. 59.

elemento cantado tiene la función de resaltar la aparición del personaje Eco transformada en mujer que, además, se vale de una forma muy incitante para expresar la intensidad de sus emociones. ¿Cómo podría Narciso-Cristo resistir o quedar indiferente a las imágenes de placeres y bienes que Eco le ofrece?, porque no hay que perder de vista que ella ha elaborado un plan de seducción para Narciso, y lo dirige a sus sentidos, a la vista y al oído. Se transforma en una bella mujer que *canta en tono recitativo* todos sus atributos. En el pasaje es importante atender a dos palabras clave, indisolublemente unidas: *escucha* y *mira*.

Eco: *Bellísimo Narciso*
[...]
*mis pesares **escucha**,*
indignos de escucharse
pues ni aun en esto esperan
alivio mis pesares.
(vv. 767-774)

Las imágenes que Eco muestra a Narciso son las de un paisaje grato en cualquiera de sus ambientes: mar, valles, jardines, montes, campos cultivados, etcétera.

***Mira** de esas montañas*
(vv. 763)

***"Mira** con verdes pinos*
(vv. 775)

En el Cuadro V, al final del auto, con las cuartetos de decasílabos y dodecasílabos concluye la obra en un ambiente triunfal; triunfos del dogma y de la doctrina católica; y triunfo de la Eucaristía. En relación con el espectador-feligrés, tan importante resulta lo "que me quieres enseñar, adoctrinar" como "de qué forma me lo expones". Se apela antes que al entendimiento, a los sentidos. Así, lo visual

y lo auditivo se unen para intensificar las expresiones de alegría, gratitud y alabanza.

(Aparece el Carro de la Fuente; y junto a ella, un Cáliz con una Hostia encima). (Cantan):

*¡Canta lengua, del Cuerpo glorioso
el alto Misterio, que por precio digno
del Mundo Se nos dio, siendo Fruto
Real, generoso, del Vientre más limpio!*

*Veneremos tan gran Sacramento,
y al Nuevo Misterio cedan los Antiguos,
supliendo de la Fe lo afectos
todos los defectos que hay en los sentidos.*

*¡Gloria, honra, bendición y alabanza,
grandeza y virtud al Padre y al Hijo
se dé; y al Amor que de Ambos procede,
igual alabanza Le demos rendidos”
(vv. 2227- 2238)*

3.1 Pasajes que alternan canto con recitado

Este tipo de pasajes cumple la función de diferenciar a los personajes en escenas que son clave para la trama.

Por ejemplo, en el Cuadro III (vv. 947-1958) aparece por primera vez la Gracia que es una alegoría y canta un parlamento compuesto en estrofas irregulares 7/7/7/7/5/11, acompañada por la Música, repitiendo el último verso que es un estribillo, cuya función es acentuar el mensaje que lleva la Gracia a la Naturaleza Humana; esta última, primero escucha el canto y se sorprende, pero cuando la Gracia se le hace visible se transforma el ambiente triste en que se encontraba la Naturaleza Humana por un ambiente de paz, ventura y alegría.

Gracia: *Albricias, Mundo; albricias
Naturaleza Humana,
[...]
venturosa es mil veces
quien me ve tan cercana;*

*que está muy cerca el Sol
cuando parece el Alba:
¡Dichosa el Alma
que merece hospedarme en su morada!
(vv. 1047-1058)*

Posteriormente (vv.1173-1208) la Naturaleza Humana, con el auxilio de la Gracia, se suma al canto y ambas invocan la intervención de la Inmaculada Virgen María, alegorizada en la Fuente. La sensación de bienestar crece y, cuando aparece la Fuente vuelve a cambiar el ambiente, se llena de pureza y cambian también los sentimientos de la Naturaleza Humana a paz y esperanza.

Canta la Gracia:

*¡Oh, siempre cristalina
clara y hermosa Fuente:
tente, tente;
reparen mi rüina
tus ondas presurosas,
claras, limpias, vivíficas, lustrosas!*

Naturaleza Humana: *No vayas tan ligera
en tu corriente clara;
pára, pára,
mis lágrimas espera:
vayan con tu corriente
santa, pura, clarísima, luciente.
(vv. 1173-1184)*

Puede apreciarse cómo la instrucción es clara: *canta* la Gracia a diferencia de la Naturaleza Humana que no tiene indicación alguna y por exclusión puede entenderse que únicamente recita su parlamento.

Más adelante en el mismo Cuadro III (vv. 1121-1325), en el soliloquio de Narciso en forma de canción alirada, cuando va en busca de la oveja perdida, también alternan los versos canto/recitación; el endecasílabo al final de cada estrofa sintetiza el contenido de los versos que lo preceden:

Narciso: *Ovejuela perdida,
de tu Dueño olvidada,
¿adónde vas errada?
Mira que dividida
canta
De Mí, también te apartas de tu vida
[.....]
En un campo de abrojos,
en tierra no habitada,
te hallé sola, arriesgada
del lobo a ser despojos,
canta
y te guardé cual niña de Mis ojos
(vv. 1221-1225, 1266-1270)*

Y además de sintetizar la estrofa, subraya el contenido de los distintos mensajes que hay en el pasaje: de dolor por el abandono de su criatura, de amor por ella, de enojo y de amenaza por su ingratitud.

En el Cuadro IV, en el primero de los dos pasajes con rima en eco y redondilla de hexasílabos (vv. 1480-1526), esta última estrofa, al recolectar lo diseminado por Eco, sintetiza el contenido de cada fragmento que, cantándose, desde *dentro*, repite la Música, con tono triste, los ecos, intensifica la emotividad y la expresión de los sentimientos de Eco:

Eco: *Tengo Pena, Rabia,
De ver que Narciso
A un ser quebradizo
Quiere, A mí me agravia
(vv. 1526-1529)*

El segundo pasaje (1560-1691), justo antes al soneto, cuyo contenido parafrasea el sacrificio del Hijo de Dios, antes de abordarlo, la autora se preocupa por preparar y sostener la atención en el tema central de la obra: la muerte de Cristo por amor al hombre. En este segundo pasaje la estrofa recolectora es una redondilla de octosílabos:

Música y Él: *“El amor, Que puede Herir,
En Mí Mostró su Pujanza;
Y amando A Mí semejanza,
Del Cielo Vine a Morir.”*
(vv. 1645-1648)

En conclusión, creo que la música en el auto, además de su función estructural, conviene contemplarla también en su relación con el público como un factor de atracción, antes que comprender el dogma y la doctrina; no se trata de entender sino de participar y gozar con “todo lo demás” que se encuentra en la escena.

Conclusiones

Conclusiones

El proceso de análisis métrico de *El divino Narciso* ha mostrado la enorme riqueza que encierra la versificación en este auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz, aún mayor de la que sospeché al comenzar la elaboración de esta tesis. Cada aspecto de la métrica que he examinado pone de manifiesto una coincidencia artística y un dominio técnico que rebasa la reconocida perfección del auto sacramental de Calderón de la Barca, el dramaturgo cuya obra, sin duda, tuvo como referente la poeta novohispana.

Este estudio exploratorio revela apenas una primera imagen de la importancia que adquiere la métrica en la particular conformación de una pieza dramática como *El divino Narciso*. El porcentaje en que Sor Juana utiliza cada una de las formas métricas obedece, en principio, a los usos que ya aparecían en Calderón, quien se apegó más a la preceptiva del *Arte Nuevo de Hacer Comedias* a diferencia del texto de Sor Juana que se encuentra bien distante de esas prescripciones; abordar el estudio detenidamente de ese desacato bien puede ser objeto de un estudio posterior. El romance, como metro mayoritario, en ambos poetas, constituye la columna vertebral que soporta las demás formas estróficas; sin embargo esta base métrica no es uniforme, sino que presenta variedades para adaptarse al contenido y tono dramáticos. De este modo, versos octosílabos combinados con cuartetos de hexasílabos para plantear asuntos fundamentales de la trama. La variación de asonancias en los diversos pasajes en romance sirve,

a su vez, para marcar el paso de una escena a otra, distinguir a un personaje de otro.

En cuanto a la aplicación de las demás formas métricas, tanto castellanas como italianizantes, Sor Juana sobre pasa la cantidad de las utilizadas por Calderón. Además del romance, la monja emplea trece formas estróficas, dentro de las cuales quedan consideradas, aparte de las tradicionales (quintillas, décimas, silvas, liras), aquellas que la poeta “diseña” con el fin de aportar ciertos efectos especiales en algunos momentos clave de la trama. Sin duda, es en este tipo de combinaciones estróficas donde reside gran parte de la originalidad de *El divino Narciso*.

Las particularidades de cada una de las formas métricas que intervienen en la composición del auto sorjuanino las he comentado en los apartados correspondientes; a pesar de no haber realizado un examen pormenorizado ni exhaustivo de la estructura métrica, he tratado de que cada pasaje quede explicado dentro de su contexto para que sea comprensible cómo a cada metro se le ha asignado un papel determinado dentro de la trama.

Si bien los límites de este trabajo no me han permitido abarcar todos los rubros referentes a las combinaciones y los cambios métricos, no quise dejar de dedicar, aunque sea brevemente, secciones especiales para comentar estos aspectos de la versificación y su relevancia en la construcción de la pieza dramática, pues no solamente cuenta con la cantidad y tipo de estrofas que se utilicen, sino cómo se aplican y la manera como se mezclan; en buena medida depende la conformación final de la obra como una pieza única y original.

Otra revelación que distingue lo singular de este texto es la presencia de las figuras alegóricas prehispánicas de la Loa expresándose en versos castellanos y alternando con personajes bíblicos y de la tradición clásica del Auto.

La gran cantidad de partes cantadas que se incluyen en este auto sacramental pone de manifiesto la importancia que la música tenía en el espectáculo teatral. La música y los pasajes cantados bien podrían constituir, por sí solos, el tema de una tesis. Por mi parte lo dejo apuntado, haciendo someras observaciones sobre las características específicas de algunas de estas escenas musicales, pues es evidente que con el uso de instrumentos musicales que acompañan los cantos, Sor Juana ha hecho énfasis en ciertos contenidos dramáticos fundamentales de su auto sacramental. Y en estas partes cantadas también surge otro dato sobre la originalidad de la autora, hacer que se cante en español el Himno de Tomás de Aquino, obligatoriamente cantado en latín.

La inclusión de los apéndices en la última parte de este trabajo obedece a dos propósitos: por una lado, ofrecer información cuantitativa, ordenada y compacta de la métrica en *El divino Narciso* y en una pequeña muestra de autos calderonianos para poder contrastar la obra de dos escritores que, guardadas las diferencias, se ciñeron a un mismo modelo dramático general; y por otro lado, proporcionar una visión de conjunto de los usos de la polimetría en un género dramático profusamente desarrollado en la segunda mitad del siglo XVII.

APÉNDICES

APÉNDICE 1. Esquemas de versificación

Sor Juana Inés de la Cruz:

El divino Narciso

Endecasílabo/ dodecasílabo	1-2
Quintillas	3-7
Endecasílabo/ dodecasílabo	8-9
Quintillas	10-14
Dodecasílabos	15-17
Romance ó-e	18-155
Endecasílabo/dodecasílabo	156-159
Quintillas	160-164

Endecasílabo/dodecasílabo	165-166
Quintillas	167-170*
Endecasílabo-dodecasílabo	171-172
Quintillas	173-177
Endecasílabo/ dodecasílabo	178-179
Quintillas	180-184
Endecasílabo/dodecasílabo	185-186
Quintillas	187-191
Endecasílabo/dodecasílabo	192-193
Quintillas	194-198
Endecasílabo/dodecasílabo	200-201
Romance ó-e	202-274
Endecasílabo/dodecasílabo	275-276
Romance é-a	277-304
Hexasílabos	305-308
Romance é-a	309-316
Hexasílabos	317-320
Romance é-a	321-356
Hexasílabos	357-360
Romance é-a	361-368
Hexasílabos	369-372
Romance é-a	373-388
Hexasílabos	389-392
Romance é-a	393-408
Hexasílabos	409-412
Romance é-a	413-428
Hexasílabos	429-432
Romance é-a	433-442
Hexasílabos	443-446
Romance é-a	447-462
Hexasílabos	463-466

Romance é-a	467-482
Hexasílabos	483-486
Romance é-a	487-502
Hexasílabos	503-506
Romance é-a	507-522
Hexasílabos	523-526
Romance é-a	527-538
Hexasílabos	539-542
Romance é-a	543-546
Hexasílabos	547-550
Romance é-a	551-562
Hexasílabos	563-566
Romance é-a	567-572
Hexasílabos	573-576
Romance é-a	577-582
Hexasílabos	583-586
Romance é-a	587-599
Hexasílabos	591-594
Romance é-a	595-612
Hexasílabos	613-616
Romance é-a	617-625
Hexasílabos	626-629
Romance é-a	630-638
Hexasílabos (3 versos)	639-642
Romance é-a	643-650
Hexasílabos	651-654
Romance é-a	655-659
Hexasílabos	659-662
Romance é-a	663-686
Hexasílabos	687-690
Romance é-a	691-694

Silvas	695-706	
Romancillo	707-818	
Sexteto Lira	819-1046	(819-956)
Romance de 7 c/ estribillo	1047-1058	
Romance á-a	1059-1066	
Romance de 7 c/ estribillo	1067-1072	
Romance á-a	1073-1172	
Liras	1173-1208	
Romance	1209-1220	
Canción	1221-1325	
Décimas	1326-1395	
Silvas de pareados	1396-1479	
V. rima en eco	1480-1485	
Redondilla	1486-1489	
V. rima en eco	1490-1495	
Redondilla	1496-1499	
V. rima en eco	1500-1505	
Redondilla	1506-1509	
V. rima en eco	1510-1515	
Redondilla	1516-1519	
Silvas de pareados	1520-1525	
Redondilla	1526-1529	
Silvas Pareados	1530-1535	
Redondillas	1536-1559	
V. rima en eco	1560-1565	
Redondilla	1566-1569	
V. rima en eco	1570-1575	
Redondilla	1576-1579	
V. rima en eco	1580-1585	
Redondilla	1586-1589	
V. rima en eco	1590-1595	

Redondillas	1596-1603
V. rima en eco	1604-1609
Redondilla	1610-1613
V. rima en eco	1614-1619
Redondilla	1620-1623
V. rima en eco	1624-1629
Redondilla	1630-1633
V. rima en eco	1634-1639
Redondillas	1640-1648
V. rima en eco	1649-1654
Redondilla	1655-1658
V. rima en eco	1659-1664
Redondilla	1665-1668
V. rima en eco	1669-1674
Redondilla	1675-1677
V. rima en eco	1678-1683
Redondilla	1684-1691
Soneto	1692-1705
Romance ú-o	1706-1749
V. endecasílabos	1750-1751
Romance ú-o	1752- 1759
V. endecasílabo	1760
Romance ú-o	1761-1764
V. endecasílabo	1765
Romance ú-o	1767-1823
Endechas (cantinela heptasilábica)	1824-1968
Romance é-a	1969-2045
Romance í-o	2046-2226
Cuartetas finales (10/12)	2227-2238

Pedro Calderón de la Barca:

El pleito matrimonial del cuerpo y el alma

Octavas	1-48
Romance ú-a	49-218
Décimas	219-338
Verso suelto	339
Quintillas	340-344
Décimas	345-544
Romance é-a	545-844
Endecasílabos	845-848
Romance é-a	849-864
Endecasílabo	865
Redondillas	866-1081
Décimas	1082-1153
Romance é-o	1154-1478

Los encantos de la culpa

Silvas	1-88
Romance é-o	89-298
Redondillas	299-466
Endecasílabos	467-473
Redondillas	474-497
Endecasílabos	498-499
Romance é-o	500-527
Pentasílabo	528
Endecasílabos	529-530
Romance é-o	531-952
Romance ú-a	953-1072
Décimas	1073-1192
Romance á-a	1193-1354

La cena del rey Baltasar

Redondillas	1 – 145
Silvas	146 – 229
Romance	230 – 579
Redondillas	580 – 650
Octavas Reales	651 – 739
Romance	740 – 969
Copla redondilla	970 -973
Décimas	974 – 1073
Romance	1074 – 1224
Silvas	1225 – 1322
Copla de pie quebrado	1323 – 1328
Romance	1329 – 1574

Tu prójimo como a ti

Romance í-ó	1-382
Cuartetas de hexasílabos	383-386
Romance	387-396
Cuartetas de hexasílabos	397-400
Romance	401-414
Cuartetas de hexasílabos	415-418
Romance	419-438
Cuartetas de hexasílabos	439-442
Romance	443-470
Cuartetas de hexasílabos	471-474
Romance	474-490
Cuartetas de hexasílabos	491-494
Romance	495-512

Cuartetas de hexasílabos	513-516
Romance	517-534
Cuartetas de hexasílabos	535-538
Romance	539-552
Cuartetas de hexasílabos	553-556
Romance	557-576
Cuartetas de hexasílabos	577-580
Romance	581-614
Cuartetas de hexasílabos	615-618
Romance	619-686
Hexasílabo	687
Heptasílabos	688
Romance	689-772
Cuartetas de hexasílabos	773-776
Romance	777-780
Cuartetas de hexasílabos	781-788
Romance	789-798
Cuartetas de hexasílabos	799-802
Décimas	803-862
Versos con rima en eco	863-888
Redondillas	889-892
Copla c/verso pie quebrado	893-898
Redondillas	899-902
Sextilla	903-908
Redondillas	909-916
Romance é-o	917-1080
Décimas	1081-1120
Romance	1121-1384
Quintillas	1385-1389
Romance	1390-1401
Quintillas	1402-1406

Romance	1407-1416
11 octosílabos con rima consonante y el 7º. Verso de pie quebrado	1417-1427
Romance	1428-1477
Versos largos (12/10)	1478-1484
Romance	1485-1496
V. largos (9/12)	1497-1498
Quintillas	1499-1518
V. largos (12/9)	1519-1521
Quintillas	1522-1546
V. largos (12/9)	1547-1549
Romance	1550-1601
V. largos (12/10)	1602-1607
Quintillas	1608-1657
V. largos (11/10/12)	1658-1660
Romance á-a	1661-1727
V. largos (6/12/11)	1728-1734
Romance	1735-1880
Soneto	1881-1894
Romance	1895-2010
Seguidilla	2011-2014
Romance	2015-2016
Seguidilla	2017-2020
Romance	2021-2062
Seguidilla	2063-2067
Romance	2068-2141
Seguidilla	2142-2145
Romance	2146-2229
Redondillas	2230-2241

APÉNDICE 2

Análisis métrico del auto sacramental *Tú prójimo como a ti* de Pedro Calderón de la Barca

Elegí presentar el análisis métrico de este auto porque, de entre los cuatro autos del poeta español que analicé, *Tú prójimo como a ti* es al que más se aproxima *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz en cuanto a los tópicos principal y de apoyo; a la selección y uso de formas métricas, en el auto de Calderón se registran doce metros, y en *El divino Narciso* hay catorce; en cuanto a la extensión, existe una gran cercanía entre ambos textos, *Tú prójimo como a ti* se compone de 2241 versos y el auto de Sor Juana de 2238 (2239).

En la clasificación de Valbuena Pratt, *Tú prójimo como a ti* se ubica en lo que este crítico llama *Autos inspirados en parábola y relatos evangélicos*;¹ su fuente principal es la parábola del Buen Samaritano y el tema es la conspiración de la Culpa, el Mundo, la Lascivia y el Demonio para apoderarse del alma del Hombre mediante el asalto y robo de sus cinco sentidos, de sus potencias y de su albedrío. Aparentemente el Hombre está desamparado, pues ni el Levita representante de la Ley Natural, ni el Sacerdote, quien encarna la Ley Escrita, son capaces de auxiliarlo hasta que Cristo, en la figura del Samaritano y representante de la Ley de la Gracia, acude en su ayuda a través de la Iglesia y los Sacramentos.

Valbuena menciona que existen dos redacciones de este auto, la primera, menos extensa y de menor aparato escénico, debió componerse antes de 1640; la

¹ Ángel Valbuena Pratt, prólogo en *Autos Sacramentales II de Pedro Calderón de la Barca*, pp. LXVI-LXX.

segunda, que es la de este auto, más extensa y de mayor aparato escénico, es probable que se haya compuesto alrededor de 1674.

Análisis métrico

En este auto, el romance es el metro que predomina y representa el 80.77% del total de los 2241 versos que lo componen.² La estructura métrica del auto me parece un buen ejemplo para ilustrar lo que Marc Vitse³ llama *formas englobadoras* y *formas englobadas*. Las primeras sirven de marco a otros metros intercalados que tienen como función aclarar y/o modificar el tono o el carácter de una situación dramática; por supuesto, las formas englobadas no tienen el mismo valor estructurante que las englobadoras. En el auto, el romance funciona como forma englobadora de los otros metros, como se verá en el transcurso del análisis. Para el cual, sigo un orden lineal, pero, dado el número de pasajes en romance, divido en tres secuencias de acuerdo con la asonancia de cada pasaje.

Secuencia I, romance con asonancia í-o, (vv. 1-802). En esta secuencia el romance es la única forma métrica y lo subdivido conforme avanza la acción; así, a la primera parte la llamo *La conspiración* (vv. 1-124). La obra comienza con la aparición de la Culpa vestida “a lo bandolero”, se encuentra en una montaña desde donde llama al Mundo, al Demonio y a la Lascivia, buscando su colaboración para apoderarse del Género Humano para que, a través del Deseo, el Hombre rinda su voluntad, su albedrío y pierda su alma. La Culpa convoca a los personajes de uno en uno, y éstos, conforme escuchan su nombre, responden,

² *El divino Narciso* tiene 2238 versos.

³ Marc Vitse, “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en *El escritor y la escena VI, Actas del VI Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, p.50.

configurándose un *diálogo de carácter armónico* en el que no hay contraposición de voluntades:

Mundo: *¿En qué te sirvo?
Que ya a tus órdenes vengo
en el traje que me has dicho
(vv. 8-9)*

Demonio: *[...] ¿Qué quieres?
que ya a tus voces asisto
conjeturando tu intento
a cuya causa me miro
por la costumbre del robo
en hábito de bandido.
(vv. 21-26)*

Lascivia: *¿Qué intentas?, que ya la errada
huella de tus voces sigo,
(vv. 38-39)*

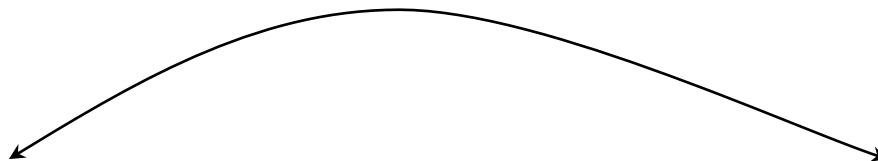
La respuesta de cada personaje se extiende a un monólogo en el que describe quién es, dónde se encuentra y qué hace; se trata de *monólogos en los que predominan las consideraciones sobre la condición del personaje que habla*, por ejemplo:

Demonio: *Yo, que los cóncavos senos
de tus entrañas habito
rey de tinieblas y sombras,
también te las sacrifico
porque también el Sol vea
que, siendo del Mundo amigo,
si él va tras ti, yo tras él;
porque tras mí al punto mismo
venga también la que es
alma en quien los dos vivimos
como principal estrago
de potencias y sentidos.
(vv. 69-80)*

Una vez que los personajes se han presentado, la pregunta obligada a la Culpa, que los convocó, es:

Lascivia: *Y pues ya, Mundo, Demonio
y Lascivia (que, enemigos
del alma, te obedecemos)
a tu orden estamos, dinos
¿a qué fin, Original
Culpa, quieres que vestidos
de bandoleros vengamos?
(vv. 101-107)*

A la segunda parte de la secuencia, la llamo *La argumentación* por el sentido que tiene la respuesta de la Culpa en forma de *monólogo narrativo*. Es un relato que comienza en el verso 113 y se interrumpe en el verso 115 porque Calderón traza y tiende algo así como un largo puente por el que hace transitar diversos personajes, comenzando por el Hombre y su Deseo; cada personaje narra y representa un acontecimiento del pasado, relato que tiene como objetivo fortalecer la argumentación de la Culpa, y como función reforzar la acción dramática.



Culpa:
**Yo, desde que victoriosa
quedé en aquel desafío
que en la florida campaña...**
[...]
(vv. 113-115)

Hombre:
*Otra y mil veces me afirmo
en que dices bien, Deseo;
y así hoy has de ver que pido
cuantos naturales dotes
fueron patrimonio mío,
para que entregado en ellos
use dellos a mi arbitrio.
(vv- 150-156)*

Culpa:
[...]
*vuelvo a enlazar el principio.
Yo (desde que victoriosa
quedé en aquel desafío
que en la florida campaña
[...]*
(vv. 374-377)

El primero en cruzar el puente es el Hombre dialogando con su Deseo, asegurándole que reclamará aquellos regalos –talentos- con que la Ley Natural le dotó desde que fue creado, los que le otorgó la Ley Escrita y hasta llegar a los que

le ofrece la Ley de la Gracia. El Levita representa la Ley Natural que le dio sus cinco sentidos; el Sacerdote, representante de la Ley Escrita, le da sus Potencias; y la Ley de la Gracia lo hace dueño de su Albedrío. Estos hechos se relatan en forma de *diálogos básicos que contribuyen al avance de la acción* con el Hombre como interlocutor constante de su Deseo, del Levita de la Ley Natural, del Sacerdote de la Ley Escrita y del Samaritano. Aunque los dones son diferentes, su buen uso está regulado por una regla común:

*Amar a Dios infinito
más que a sí, y al más extraño
prójimo como a ti mismo
(vv. 286-288)*

Es evidente la intención doctrinaria de Calderón al incluir las parábolas de los talentos y del hijo pródigo, así como la del Buen Samaritano con la que ilustra la transición doctrinaria de la Ley escrita a la Ley de la Gracia, en la que el Samaritano representa a Cristo. Otro objetivo de la narración de la Culpa es persuadir al Mundo, al Demonio y a la Lascivia para que apoyen su plan: despojar al Hombre de los bienes que ha recibido.

En el otro extremo del “puente” y una vez que la Culpa mostró su propósito: *vuelvo a enlazar el principio* (v.374), expone su plan de acción al que, de nueva cuenta, fortalece con distintos relatos bíblicos e históricos en los que reseña la continuidad de su presencia (vv. 375-618). En este monólogo en octosílabos⁴ intercala cuartetos en versos hexasílabos a modo de afirmaciones sentenciosas que refuerzan la idea o concepto expuesto:

⁴ La construcción del monólogo de Eco (vv. 295-690) en *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz es semejante a este fragmento.

Culpa:	<i>Con esta ambición heroica aumentarme solicito trofeos que me coronen a los venideros siglos procurando que la Gracia no halle en el libre albedrío del Hombre entrada que pueda ni aun por el mayor resquicio comunicarle su luz, por más que siempre al oído, invisible, le esté hablando; pues en culpa concebido desde su primero instante vive muerto o muere vivo,</i>	Octosílabos
	<i>siendo hoy en el mundo inviolable rito que nazca en pecado; ya Da vid lo dijo. (vv. 401-418)</i>	Hexasílabos

La tercera parte de la secuencia en romance con asonancia **í-o**, la identifiqué como *la alianza*, porque una vez que la Culpa ha expuesto sus argumentos, asigna al Mundo, al Demonio y a la Lascivia una tarea concreta:

Culpa:	<i>[...] Tú, Mundo, le has de robar las memorias, dando indicio que las memorias del Mundo siempre son del cielo olvidos; tú, el cintillo del sombrero, pues perturbar los sentidos que están en él explicados, ese es, Demonio, tu oficio; tú el corazón, claro está, pues todo afecto lascivo es dueño del corazón; yo, el dorado cabestrillo ue es el yugo de la ley. (vv. 585-597)</i>
--------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Los personajes Mundo, Demonio y Lascivia expresan su adhesión al plan de la Culpa con parlamentos en forma de *diálogo de carácter armónico*, aunque, por su propia naturaleza, no pueden manifestar sentimientos positivos, pero sí

coinciden en el propósito; además, cada uno externa sus propios motivos y los recursos de que dispone, reparten tareas y se preparan para actuar (v. 644-730).

El Deseo del Hombre, por su parte, duda entre cuál camino seguir, pero al escuchar a los otros personajes dialogar sobre los *gustos, regocijos y placeres* con que pretenden atraparlo, él cede:

Deseo: *Holgaréme y más
sí, a lo que he entreído,
es adonde hay
manjares y vinos.
(vv. 785-788)*

La secuencia en romance í-o concluye con la pérdida de Deseo del Hombre que lo imposibilita para decidir por sí mismo. El cambio de asonancia en el romance a é-o da lugar a la segunda secuencia en este metro, la cual presenta algunas particularidades:

En primer lugar aparece el Hombre con una vestimenta diferente –antes vestía una piel-, ahora aparece adornado con los dones que recibió.

En segundo lugar, anteceden a la secuencia en romance una secuencia en décimas (vv. 803-863) y otra en versos con rima en eco y redondillas (vv.864-912). Estas dos últimas formas métricas pueden clasificarse como *formas englobadas* por lo siguiente:

Al tomar como referente los versos de la secuencia anterior, en romance í-ó, cuando el Deseo se alió a la causa de la Culpa, se explica entonces el lamento del Hombre en las décimas que forman un *soliloquio efusivo con tensión dramática derivada de un conflicto íntimo*; en éste, el Hombre se duele por la pérdida de su Deseo. Así, el pasaje en décimas remarca las consecuencias de esta pérdida y refuerza el relato expresando el dolor del Hombre (vv. 803-834).

Hombre: *¡Deseo! Alcanzarle no creo
entre espesura tan rara;
más ¿qué al Hombre le faltara,
si alcanzara su deseo?
óigate, pues no te veo,
que no hay gusto para mí
estando, Deseo, sin ti;
(vv. 803-809)*

Casi a la mitad de este pasaje en décimas se registra otro cambio por la aparición del personaje de la Gracia, cantando; también se modifica la función del metro al establecerse un *dialogo en el que predominan las razones, consideraciones y argumentos sobre la condición humana* entre ella y el Hombre, ya que, aunque éste la escucha sin verla responde a sus comentarios: ambos lamentan estar separados a causa de la Culpa (vv. 835-863). En esta parte del fragmento en décimas, me parece que se observa también un ejemplo del fenómeno que menciona Díez Borque⁵, el *stilo rappresentativo*, “la dramatización que permite una influencia directa emocional, y la monodia, que al potenciar una voz, permitía al músico proyectar con claridad el texto al oyente”, en este caso la voz que conviene potenciar es la de la Gracia por la brevedad de sus parlamentos, de uno a dos versos, con relación a los del Hombre que van de los tres a los ocho versos.

Las décimas representan el 4.46% del total de los versos del auto, y su función es la de expresar quejas, primero a través de un soliloquio y luego mediante un diálogo. Las últimas estrofas muestran el estado de ánimo de los personajes:

⁵ José María Díez Borque, *Pedro Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*, p. 42.

Hombre: *¿Aun no me has dejado?*

Gracia: *No.*

Hombre: *Pues si el que la cometió
por sí, por sí no ha podido
haberla restituido
ya que perdido me veo
según deja en mi Deseo
un perdido otro perdido
tu senda quiero dejar
y volver por donde él fue.*

Gracia: *¡Ay de mí, infeliz!*

Hombre: *¿Por qué
me lamentas mi pesar?*

Gracia *Por obligarte a llorar:*

Hombre: *Ya he llorado y no ha bastado,
y pues el mar lo llorado
y lo suspirado el viento
se llevan, mi Deseo intento
seguir, ¿u diga tu agrado
qué camino es el que sigo?
(vv. 846-863)*

El siguiente cambio métrico se da sin modificaciones en la escena ni en la entrada o salida de personajes; el metro cambia de décimas a versos con rima en eco y redondillas (vv.864-912) para un dúo entre la Gracia y el Hombre, cantando la primera y recitando el segundo, en una combinación de versos octosílabos con monosílabos, bisílabos, trisílabos, tetrasílabos y heptasílabos. En la combinación de versos también existe una combinación de dos técnicas, una es la de pregunta-respuesta, el Hombre confuso pregunta a la Gracia y ésta le responde para auxiliarlo en su angustia; la otra técnica es la de diseminación-recolección, en la redondilla final de la secuencia se condensa su contenido:

Gracia: *Tu enemigo más cruel
es tu deseo; y así
deja que venga tras ti
y tu no vayas tras él
(vv. 909-912)*

Cuando la Gracia se retira y el Hombre queda solo, Calderón hace un cambio métrico a romance con asonancia **é-o**. El Hombre continúa repitiendo las últimas palabras de la Gracia, palabras con las que encabeza una reflexión introspectiva sobre su propia conducta en un *soliloquio en que predominan las razones sobre la condición, situación o conducta del personaje* que habla; describe su proceso interior: repite, razona, compara, decide.

Hombre: *Deje de pisar espinas
quien puede con mejor tiento
pisar rosas –los avisos
me perdonan de tu ecos,
ignorada voz, que siempre
me estás dictando lamentos–,
que he de seguir esta vez
los rumbos de mi Deseo.
(vv. 929-936)*

La Lascivia sale a su encuentro y lo sorprende fingiéndose amenazada y solicita al Hombre su ayuda a través de un breve *diálogo básico*, ella consigue no sólo que la auxilie, sino que también lo seduce:

Hombre: *¿Quién eres, dulce portento?
¿Quién eres, hermoso asombro?
¿Quién eres, prodigio bello,
rémora de hados, pues paras
la planta y el pensamiento?
(vv. 1008-1012)*

Ella responde en un *monólogo que sirve para hacer una relación puramente descriptiva* en el que muestra su presencia en diferentes historias bíblicas que le sirven de antecedente a la acción presente (v. 1030-1080). En el comienzo del monólogo, la Lascivia dice: “*Hablar no puedo*”, y concluye, antes de caer desmayada en los brazos del Hombre:

*No puedo hablar; en tus brazos
me recibe, ya que, leño
frágil, escapé del golfo
a zozobrar en puerto
(vv. 1077-1080)*

El Hombre que ha caído en el engaño, apesadumbrado porque la cree muerta, no se percata de que, mientras él recita su aflicción, ella le roba el corazón que trae colgado al pecho. Para la queja del Hombre, Calderón interrumpe el romance con otra forma métrica: décimas (vv. 1081-1120) en forma de *monólogo en el que predominan las consideraciones sobre la propia condición y lamento por la conducta de otro personaje*, en este caso por la pérdida ya no sólo de su Deseo sino también de la Lascivia a la que cree muerta.

Nuevamente las décimas como *forma englobada* acentúan el efecto de los sucesos narrados en el romance que regresa luego de la interrupción porque todavía van a acontecer hechos que es preciso relatar (vv.1121-1384). En la narración de estos hechos se registran cambios tanto por la entrada y salida de personajes, como por el contenido y tono de los diálogos que varían de acuerdo con la naturaleza de los personajes que dialogan:

Diálogo básico con tensión explícita que implica enfrentamientos verbales, recriminatorio y de reto entre el Hombre y la Lascivia, ésta, en posesión de la voluntad del Hombre al que ha engañado, lo reta a recuperar lo que le robó: el corazón (vv. 1121-1153).

Diálogo básico con tensión explícita que implica estados de ánimo agitados: demostraciones de poder y de desafío. El personaje Lascivia se asume como el más fuerte y ordena al Mundo devolver el Deseo al Hombre (vv. 1158-1160).

El encuentro entre el Hombre y su Deseo da lugar a un *diálogo básico con tensión explícita que implica engañar y tender trampas* porque éste último lo pone en manos de sus enemigos:

Hombre: *Adónde me traes, Deseo?*

Deseo: *Donde tú venir quisiste,
que yo persuado y no fuerzo
(vv. 1228-1230)*

Así, el Hombre descubre que ha sido llevado por su Deseo a manos de sus enemigos Culpa, Demonio, Mundo y Lascivia, a quienes pide clemencia, la cual, por supuesto, le niegan. Los comentarios de los personajes negativos forman un *diálogo básico con tensión explícita que implica actos violentos y enfrentamientos físicos*, pues no sólo despojan al Hombre de sus atributos, sentidos, voluntad, memoria y entendimiento, sino que además, lo golpean y dejan medio muerto, escondido para que no pueda recibir auxilio (vv. 1264-1330).

Lascivia: *Apartado del camino
quede de ramas cubierto
y para que veamos si hay,
si de la letra me acuerdo
próximo que como a sí
le ame y le de su remedio
(vv. 1299-1302)*

Herido y abandonado, el Hombre junto a su Deseo, en un *diálogo de carácter armónico que muestra arrepentimiento*, lamentan lo errado de su conducta:

Hombre: *[...] ¡Quién no hubiera
(¡oh que tarde me arrepiento!)
dejado el primer camino
donde me llevaba el eco
de aquella insensible voz!
¡Quien no hubiera su Deseo
seguido nunca!
(vv. 1335- 1341)*

Deseo: *¿Qué mucho, si en sus extremos
a un Deseo que fue malo
nadie quita el que sea bueno?
(vv. 1344-1346)*

Entre tanto, casi anochece cuando la Culpa y sus aliados se confabulan y acuerdan vigilar por si pasa alguna persona que brinde auxilio al Hombre herido.

Para realizar el análisis del pasaje comprendido entre los versos 1385 al 1661, tomo como hilo conductor el elemento *luz* en sus diversos grados de exposición: desde la ausencia de luz, que es la oscuridad; la penumbra; la media luz; hasta la iluminación absoluta del sol. Para exponer el tema de la luz, característico del claroscuro barroco, Calderón usa un estribillo intercalado aleatoriamente en el fragmento, de extensión variable y compuesto en versos largos: dodecasílabos y eneasílabos, y su función es la de indicar la gradación de la luz.

Personificando la ausencia de luz, es decir, la oscuridad, entra la Noche a escena “vestida de negro con estrellas” cantando en quintillas, y el contenido de esas estrofas es la lamentación de Job en su desgracia:

Noche: *Perezca, Señor, el día
que al Hombre nacido ve,
y para más agonía
perezca la noche fría
en que concebido fue.
(vv. 1385-1389)*

Encubierto tras la Noche, aparece el Levita repitiendo los primeros versos del canto de la Noche y luego continúa su parlamento en romance, en forma de un breve *monólogo descriptivo* de las amenazas que enfrenta, por lo que el personaje se apresura a cruzar por el sitio que sabe peligroso. La Culpa entre tanto, está escondida y vigilante cerca del lugar donde se halla el Hombre herido, atenta a saber si alguien le presta auxilio.

Intercalados en el romance (vv.1417-1427) hay once versos octosílabos, con rima consonante y el séptimo es un verso de pie quebrado representan el 0.49%

del total de los versos. Todos componen un fragmento en el que el Deseo, el Hombre, la Noche y la Culpa, como en una aria operística a cuatro voces, cantan y recitan juntos o alternándose, los versos de la Noche.

A continuación, el Deseo, en romance, se dirige al Levita pidiéndole ayuda para el Hombre herido pero no lo consigue. Los parlamentos de ambos personajes forman un *diálogo básico* en el que se clama por ayuda y ésta es negada:

Levita: *¡Ay de mí!, que yo no puedo
 porque el infinito daño
 pide infinito remedio,
 y en mí no le hay infinito;
 ya yo le di mis preceptos;
 (vv. 1443-1447)*

Por supuesto, esta negativa complace a la Culpa:

Culpa: *¡Válgame el cielo!
 Pasó la Ley Natural
 sin que la voz del Deseo
 la moviese a más que sólo
 escucharla; [...]
 (vv. 1470-1473)*

La aparición del Lucero rompe la oscuridad con la *media luz* que significa la llegada de San Juan Bautista, a quien la doctrina católica considera el último de los profetas que anunció la llegada de Cristo. El contenido de estos versos proviene del texto bíblico de Isaías: “*Voz que clama en el desierto*”, refiriéndose al precursor del advenimiento del Mesías. El parlamento del Lucero es el estribillo que menciono en párrafos anteriores, el cual canta a dúo con la Música y constituye una ruptura al metro principal, el romance:

Lucero: *Albricias, mortales, albricias, albricias.*

Música: *¿De qué si eres voz que clama en el desierto?*

Lucero: *De que ya vencida la noche
Noticias del alba os tray el lucero.
(vv. 1478-1481)*

Protegido en la media luz del Lucero aparece el Sacerdote y se une al canto del primero para luego continuar su parlamento en romance en forma de un *breve monólogo reflexivo sobre su propia situación*, y cuidándose de no “*errar la senda*”, cruza con precaución por el lugar. Al parlamento del Sacerdote en romance, lo interrumpe un fragmento en quintillas que componen un *diálogo básico* entre el Lucero y la Culpa, en el que esta última expresa su extrañeza de que alguno haya sido concebido sin pecado:

Lucero: *Albricias, albricias pido
que aunque comprendidos son
todos, alguno ha nacido
anunciado y bendecido,
que no hay sin excepción.*

Culpa: *¿Bendecido y anunciado,
no es concepción sin pecado?*

Lucero: *Nomás es mostrar que el rey
Cantando
puede haber sobre la ley
algún privilegio dado.
(vv. 1499-1508)*

El tono y contenido de este fragmento en quintillas produce un cambio de tono y contenido al parlamento de la Culpa que pasa de la extrañeza a la preocupación, y lo expresa en un *breve monólogo en el que predominan las consideraciones del personaje*, pues externa la inquietud que le produce el Lucero y su significado; en sus propias palabras, la Culpa manifiesta que ha quedado *ciega, muda, absorta, helada* (v. 1541); y, al advertir que llega el alba, se queda dormida.

Sobre las quintillas, que representan el 5.80% del total de los versos, es importante resaltar qué personajes se expresan en ese metro en mayor proporción: el Lucero (que representa a San Juan Bautista), dando Albricias y, como su interlocutor, la Culpa. Diego Marín menciona que este metro “suele servir para revelar una fuerte tensión dramática, como conflicto íntimo, lamento ante la adversidad, planes de acción inminente, profecías significativas”.⁶ En este pasaje se registran al menos dos de las cualidades que Marín les atribuye: el diálogo entre Lucero y Culpa es, por una parte, una “profecía significativa” del Lucero y, por la otra, el “conflicto íntimo” de la Culpa.

También se pueden advertir los cambios en la luz como contenido del estribillo compuesto en versos dodecasílabos y eneasílabos, y esto se repite a lo largo de la secuencia en voz de diferentes personajes con la Música como constante:

Música y Culpa: *y más cuanto pide albricias el viento
de que ya vencida la noche
noticias del alba nos trae el lucero
(vv. 1547-1549)*

Sin que la Culpa se dé cuenta, el Sacerdote aprovecha la media luz para cruzar por el sitio que ella vigila, y pasa recitando en romance el significado del Lucero; el Deseo le sale al paso y le pide ayuda para el Hombre herido, en un *diálogo básico con comentarios sobre un hecho acaecido dentro de la acción*, el Deseo suplica y el Sacerdote responde negándose porque:

Sacerdote: *[...]
yo no me atrevo a ayudarle
en peligro tan inmenso,
en tanto que no sea inmensa
mi autoridad;
(Vv. 1570-1573)*

⁶ Diego Marín, “Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón” en *Estudios sobre Calderón*, p. 356.

Con su negativa se cumple lo que expresó la Culpa antes de quedarse dormida:

Culpa: [...]
 que no puede[...]
 [...] *estorbar mi mal*
 ni en luces la ley escrita
 ni en sombras la natural
 (vv. 1527- 1531)

La secuencia en romance con asonancia en **e-ó**, concluye cuando el Deseo avisa al Hombre que ya se anuncia el alba y que con la llegada del día es posible que alguien pase y le socorra. Su esperanza comienza a cumplirse cuando entra la Música repitiendo el estribillo que, nuevamente, indica otro cambio en la luz:

Música: *Albricias mortales; albricias, albricias,*
 que como a la noche el lucero siguió,
 al lucero le sigue la aurora,
 y es fuerza a la aurora también siga el sol.
 (vv. -1602-1605)

El canto de la Música anuncia la llegada de dos personajes: la Gracia y el Alba; ésta última simboliza a la Virgen María como intercesora, ambas recitando en quintillas establecen un *diálogo en el que predomina la concordia*, manifiestan esperanza y compasión; la Gracia pide al Alba mediar por el Hombre y auxiliarle. Dentro de este pasaje en quintillas, en que se alternan el canto con el recitado, se encuentra el canto de María, *Magnificat*, que remite a la ausencia de la Culpa (la cual está dormida) de la Inmaculada Concepción.⁷

Como se observa, a esta segunda secuencia en romance con asonancia **é-o**, la antecedieron, interrumpieron y precedieron otras formas métricas que

⁷ Baehr menciona el uso de las quintillas como criterio estilístico para los parlamentos de María en obras anteriores a las del siglo de Oro. Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, p. 267.

acentuaron el tono y contenido de la narración sin que ésta perdiera coherencia. Por ejemplo, no es lo mismo que se relate cómo el Hombre cedió a su Deseo y las consecuencias que hubo de sufrir, a que el Hombre mismo, en las décimas, exprese como un lamento lo equivocado de su decisión.

La tercera secuencia en romance comienza en el verso 1661, cuando cambia la asonancia del romance a **á-a**. Una vez que la Gracia y el Alba han abandonado la escena aparecen la Lascivia y la Culpa, y a través de un *diálogo básico con tensión explícita por fricción entre los personajes*, sostienen un enfrentamiento verbal a causa de que la Culpa, por quedarse dormida, facilitó el paso de la Gracia conduciendo al Alba hacia su casa:

Lascivia: *¿Pues de esa manera haces
la posta de que te encargas?
(vv. 1667-1668)*

Culpa: *¡Ay de mí, que no tan sólo
me atemoriza la estampa
Sino la senda que lleva,
[...]
quien quiera que pasó va
al albergue de la Gracia.
(vv. 1677-1682)*

En medio de la discusión, llegan el Mundo y el Demonio; y la Culpa, en un *monólogo en el que predominan las razones sobre su propia condición*, expone su inquietud y desesperación por los sucesos que presente están a punto de suceder (vv. 1698-1727).

Culpa: *No sé, otra vez y otras mil
diga, si ya no es la causa
haber el alba pasado
sin ver quien con ella vaya,
y nacido de ella el sol
cuya nueva luz me pasma
[...]
porque tal golfo de rayos*

*mi vista ¡ay de mí! No basta;
como quien dice: a este nuevo
sol la Culpa no le alcanza.
(vv. 1704-1717)*

Su preocupación está justificada: la luz ha alcanzado su máximo esplendor porque aparece el Sol y, junto con la Música, canta el estribillo que anuncia la luminosidad total:

Sol: *Albricias, mortales.*

Música: *Albricias mortales.*

Sol: *Que el día compuesto de todos los días*

Música: *Que el día compuesto de todos los días.*

Sol: *Sigue a la noche el Lucero; al Lucero
El Alba, y al Alba el Sol de Justicia.
(vv. 1728-1734)*

Los “bandidos” que no se rinden tan fácilmente se disponen a enfrentar, uno por uno, la llegada del Sol-Cristo, la primera en hacerlo es la Lascivia (vv. 1735-1768), en un *monólogo inserto en el diálogo* que sostiene con sus compañeros, expresa su confusión porque no entiende cómo se ha cumplido la profecía de que...

Lascivia: *[...]
sin obra de varón nazca
alguien en el mundo, [...]
(vv. 1761-1762)*

Después, el Mundo (vv.1769-1830) lanza el reto al Sol-Cristo para que descienda al valle y...

Mundo: *[...] Saber
quién eres y con qué causa
estando en el Mundo, el Mundo
no te conoce.
(vv. 1779-1782)*

Se establece entre ambos personajes un *diálogo con comentarios, consideraciones y argumentos sobre la condición humana* a manera de sermón del Sol-Cristo hacia el Mundo y, aunque éste no lo entiende, sí se atemoriza, se sobrecoge y se estremece.

El último en abordar al Sol-Cristo es el Demonio (vv. 1831-1856) y pone el Mundo a los pies del Sol a cambio de que le adore; se trata del tópico bíblico de la tentación a Cristo. Hay entre ambos un *diálogo básico con fuerte tensión* que se desprende de las palabras de los personajes, del rechazo por parte del Sol-Cristo y de la indignación y terror por parte del Demonio.

El Deseo, que se ha mantenido atento a los acontecimientos, aborda al Sol en busca de ayuda para el Hombre a través de un *diálogo en el que predomina la concordia*; Hombre y Deseo se rinden y piden compasión al Sol-Cristo quien aparece vestido de Peregrino y acepta auxiliarle (vv. 1864-1880).

Intercalado en la secuencia en romance, aparece el único *soneto* del auto que representa el 0.62% del total de los versos. La función que Calderón asignó a este metro es para un *monólogo en el que predominan las consideraciones sobre la condición del personaje que habla*, y su contenido es una síntesis del arrepentimiento del Hombre y la sumisión a la voluntad divina, indiferente al castigo o al premio (v.1881-1894).

Diego Marín⁸ señala que este metro es poco frecuente en Calderón y cuando lo usa es para monólogos o soliloquios con reflexiones tristes o conflictos íntimos, como en este caso, en el que la voluntad del personajes se abandona a una voluntad superior.

⁸ D. Marín, *op. cit.*, p.358.

Después del soneto se abre un *diálogo conciliatorio* entre el Sol-Cristo y el Hombre; contiene reflexiones didácticas con mensajes doctrinarios, pero además, al diálogo lo acompaña el movimiento físico, ya que el Sol-Cristo camina rumbo a la casa de la Gracia llevando sobre sus hombros al Hombre que agrava su peso con el peso de la Culpa que no lo abandona:

Hombre : [...] *¿Tan grande es
mi peso que te desmaya?*

Sol: *No es quien me agrava tu peso;
el de tu Culpa me agrava.*

Hombre: *Sangre parece que sudas*

Sol: *¿Qué te admira? ¿Qué te espanta
si cargando en ti la Culpa
tu Culpa sobre mí carga?
(vv. 1921-1928)*

Sin embargo, en el trayecto, la Culpa va perdiendo fuerza porque ve cómo el Sol-Cristo no escatima sufrimientos para librar al Hombre de ella hasta que, vencida, se retira (vv.1895-1951).

Durante el recorrido, el Deseo y el Sol-Cristo sostienen un *diálogo en el que predomina la concordia*, el segundo informa al primero sobre el personaje que se halla dentro de la morada:

Sol: [...] *Piedra se llama
pues es la piedra en que yo
fundaré tus esperanzas.
(vv. 1960-1963)*

A la Iglesia, representada en el personaje del Apóstol San Pedro, corresponde el encargo de proporcionar los cuidados y remedios que el Hombre necesita para recuperar su salud: los sacramentos que ofrece la Iglesia. El Sol-Cristo y Pedro sostienen un *diálogo en el que predomina la concordia* y del que se derivan varios

acuerdos: para curar al herido, para proporcionar remedios y para pagar los gastos que se originen. Una vez aceptado el trato, Pedro llama a toda la familia de la Gracia que acude en las figuras de Coro 1 y Coro 2 y continúa con ellos el *diálogo en el que predomina la concordia*, ordenándoles auxiliar al Hombre herido. En una *seguidilla*,⁹ (0.75%) intercalada entre el romance, Pedro describe cómo debe ser el proceso curativo, así como los remedios a aplicar que son los Sacramentos: Bautismo, Confirmación, Penitencia, Orden Sacerdotal y Unción de los enfermos (vv. 2009-2067).

En este pasaje, la forma englobada es la *seguidilla*, cuya función, considero, es proporcionar un tono de alegría al cumplimiento del encargo hecho por el Sol-Cristo: la curación del Hombre:

Pedro: *Que asistáis a la cura
que no encarga
quien de todas las costas
hace fianza*

Todos: Ya obedientes a tu voz
venimos a tu orden para

Ellos y Música: *asistir a la cura
que nos encarga
quien de todas las costas
hace fianza
(vv. 2011-2020)*

Una vez que Pedro ha instruido a cada Sacramento sobre lo que debe hacer, curar, fortalecer, prevenir y proteger, éstos salen de la escena.

⁹ Baehr la define como una seguidilla simple, que es “una estrofa de cuatro versos en que alternan heptasílabos y pentasílabos; sólo el segundo y cuarto versos se enlazan por la rima asonante(o también consonante). La rima cambia de estrofa en estrofa”. R. Baehr, *op cit.*, pp. 249-250. La primera de las dos estrofas del auto presenta un esquema de 7/5/7/5, y la segunda cambia a 5/5/7/5; en ambas la rima es asonante (vv. 2011-2014, 2017-2020).

El procedimiento curativo del Hombre implica un enfrentamiento entre las dos fuerzas representadas; el Demonio, que ha tomado el control, azuza a sus compañeros porque:

Demonio: [...]
 *Puesto
que en nuestro poder se hallan
sus sentidos, sus potencias,
memorias y yugo, haya
modo de acabar con él
antes de que la cura haga
sus efectos.*
 (vv. 2073-2078)

Ambos grupos, uno en escena y el otro *desde dentro*, establecen un *diálogo básico con tensión explícita que se desprende de las palabras y acciones* y que implican reto y defensa; ofensiva y defensiva. Ejemplo:

Lascivia: [...]
 *Dices bien
Yo encenderé de mis llamas
(pues soy el activo fuego
que tarde o nunca se apaga)
una hoguera en que arda todo.*

Culpa: *Yo, como primera causa
que transgresor de la ley
le hizo la primera brasa,
della haré que sea el collar
de la ley que en mí quebranta
como original delito
de todos.*

Voz (dentro): *Bautismo, lava
bien esas heridas.*
 (vv. 2078-2089)

Evidentemente la acción de los Sacramentos prevalece y el Hombre se redime, recupera las joyas que le fueron robadas: sentidos, potencias y albedrío, pero sus adversarios aún ignoran quién y cómo pagará su curación. La Culpa y el Demonio hacen comentarios despectivos sobre el Peregrino e interviene Pedro, dando lugar a un *diálogo básico en el que rechaza los comentarios de sus adversarios asegurando que el Peregrino regresará a cumplir su palabra.*

Reaparecen el Levita, la ley Natural, la Noche y la Culpa; y a través de un *diálogo básico con tensión latente* expresan opiniones encontradas con respecto al pago:

Culpa: *Siendo infinita la culpa
del Hombre, que satisfaga
no es posible que no sea
precio infinito*

Noche: *A esa causa
amanecerá a mi noche
con nueva luz la mañana
que más cercanas las prendas
del precio infinito traiga.
(vv. 2177-2185)*

El Sacerdote, la ley Escrita, también asegura que todo será pagado:

Sacerdote: *Serálo cuando el Sol salga.
(vv. 2197)*

Finalmente, llega el Sol-Cristo, la ley de la Gracia, y aparece un altar con el Sacramento de la Eucaristía:

Alba: *El Sol de Justicia*

Gracia: *E hijo del Alba,
que, sin sentirle la Culpa,
le dio la mano la Gracia.*

Sol: *Y el que de aquel pan y vino
Y aquel maná que pasadas
sombras fueron, cumple hoy
su promesa en la Hostia Blanca
se aqieste gran sacramento
pues faltando la sustancia
del pan y vino, durando
dél los accidentes, pasa
a ser carne y sangre, siendo
precio infinito a la paga
de la curación del Hombre
en su infinita desgracia.
(vv. 2198-2213)*

Vencidos los “bandidos”, el Hombre expresa su gratitud y dicha, y recibe una última recomendación con la que concluye el auto, y cantan todos al unísono las redondillas (1.42%) :

Sol: *Pues decid todos conmigo
Dándole al cielo las gracias:*
Todos y
Música: *Ya que el ejemplo te di
Hombre, que ames te ruego
a Dios sobre todo, y luego
tu prójimo como a ti*

Como se puede advertir, el presente análisis métrico se ocupa sólo del uso y función de las formas métricas, dejando de lado otras apreciaciones que también se desprenden de la métrica, como son, por ejemplo, los cambios y combinaciones y las partes cantadas.

Como conclusión señalo el predominio del romance en forma de monólogos y diálogos que estructuran el texto. Para efectos de análisis lo dividí en secuencias de acuerdo con su asonancia, lo que permite observar que, en la primera secuencia **í-o**, el romance no alterna con otra forma métrica, a diferencia de la segunda y tercera secuencias con asonancia **é-o** y **á-a** respectivamente, dentro de las cuales se hallan otras formas métricas antecediéndolas, interrumpiéndolas y precediéndolas, lo que representa, en primer lugar, una mayor variación auditiva, además, por supuesto, de enfatizar los cambios de tono y contenido fundamentalmente, ya que la función del metro mayoritario es narrativa a través de monólogos o diálogos que invariablemente cuentan algo.

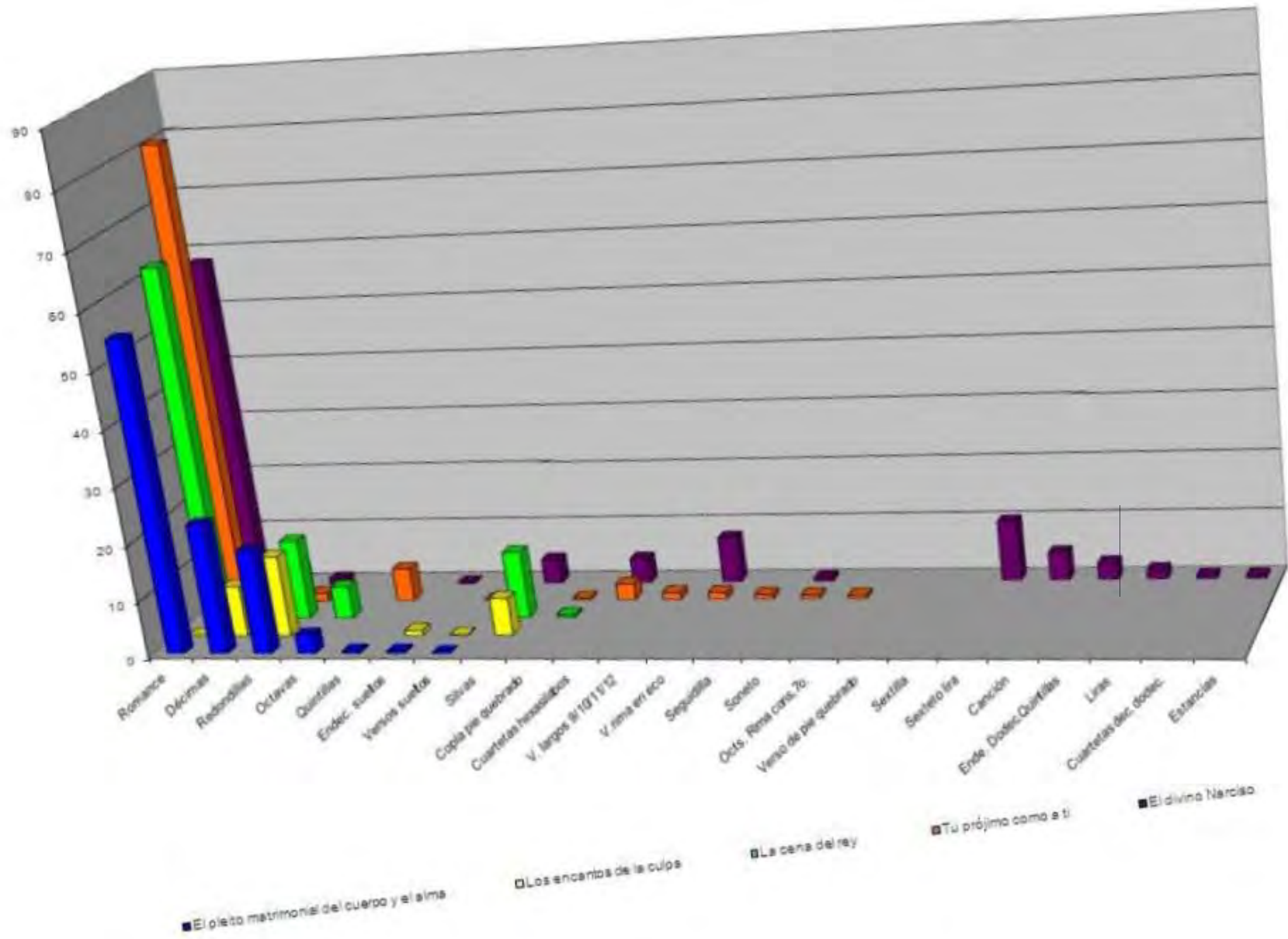
APÉNDICE 3

Gráficas de porcentajes de cada forma métrica.

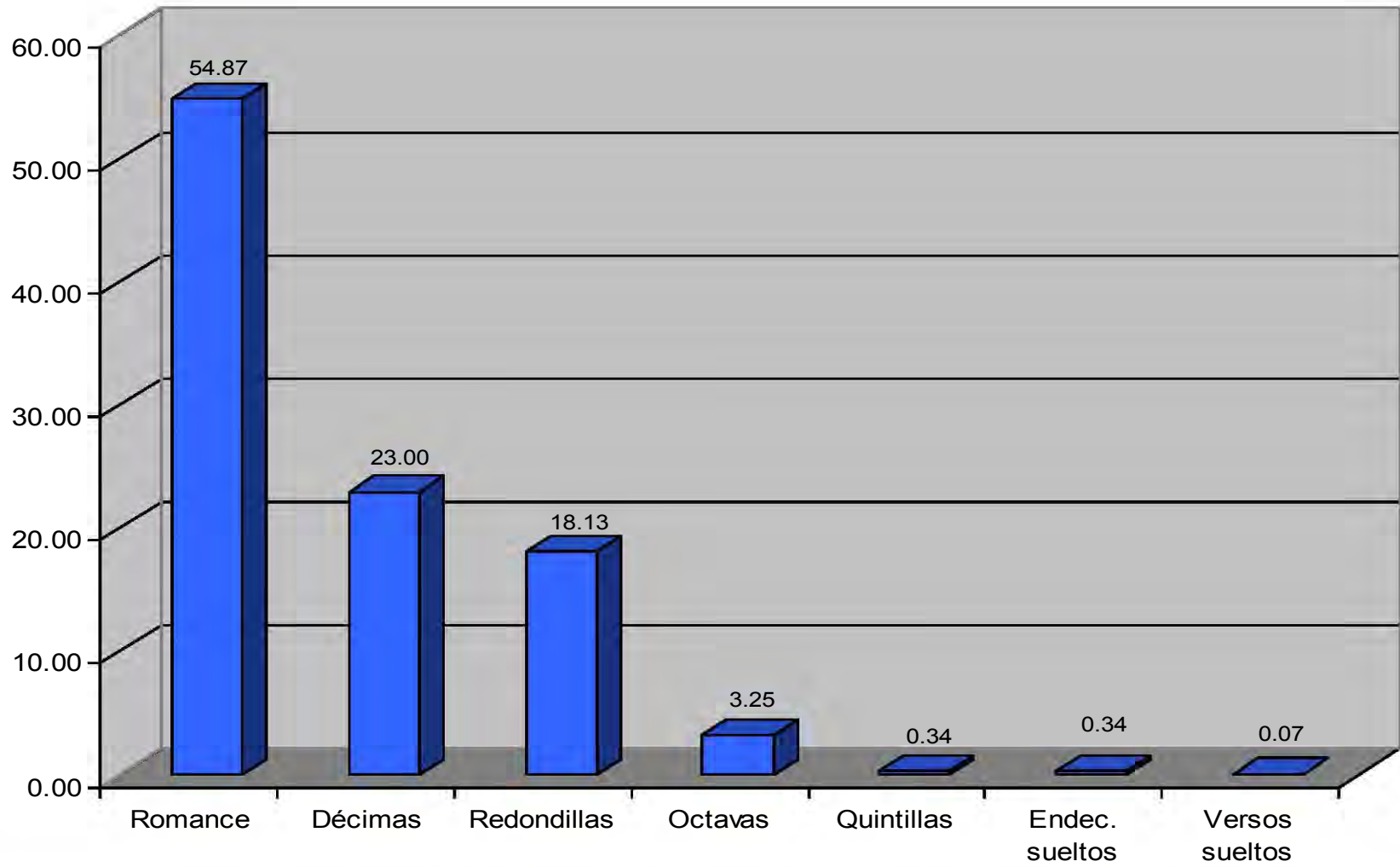
COMPARATIVO DE ESQUEMAS MÉTRICOS EN PORCENTAJE

METROS	<i>El pleito matrimonial del cuerpo y el alma</i>	<i>Los encantos de la culpa</i>	<i>La cena del rey Baltasar</i>	<i>Tu prójimo como a ti</i>	<i>El divino Narciso</i>
Romance	54.87	69.52	62.07	80.77	58.15
Décimas	23.00	8.86	6.35	4.46	3.15
Redondillas	18.13	14.18	13.97	1.42	1.07
Octavas	3.25		5.66		
Quintillas	0.34			5.80	
Endec. sueltos	0.34	0.81			0.17
Versos sueltos	0.07	0.07		0.08	
Silvas		6.50	11.56		4.28
Copla pie quebrado			0.38	0.27	
Cuartetas hexasilabos				2.77	4.28
V. largos9/10/11/12				1.16	
V.rima en eco				1.12	7.86
Seguidilla				0.75	
Soneto				0.62	0.62
Octs. Rima cons,7o.				0.49	
verso de pie quebrado				0.27	
Sextilla					
Sexteto lira					10.18
Canción					4.70
Ende. Dodec.Quintillas					2.85
Liras					1.60
Cuartetas dec. dodec.					0.54
Estancias					0.54
TOTAL	100.00	99.94	99.99	99.98	99.99

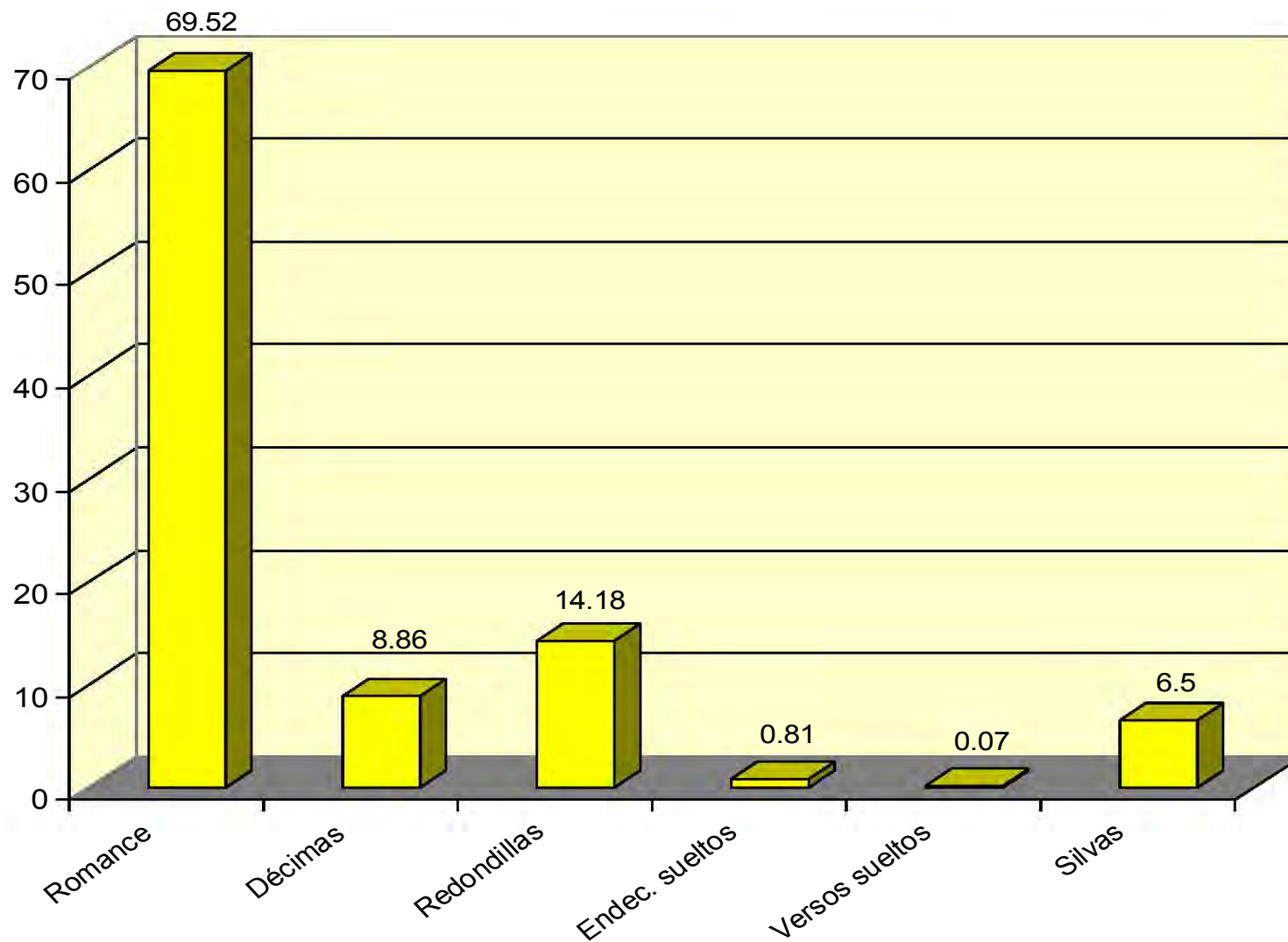
COMPARATIVO GRÁFICO DE ESQUEMAS MÉTRICOS



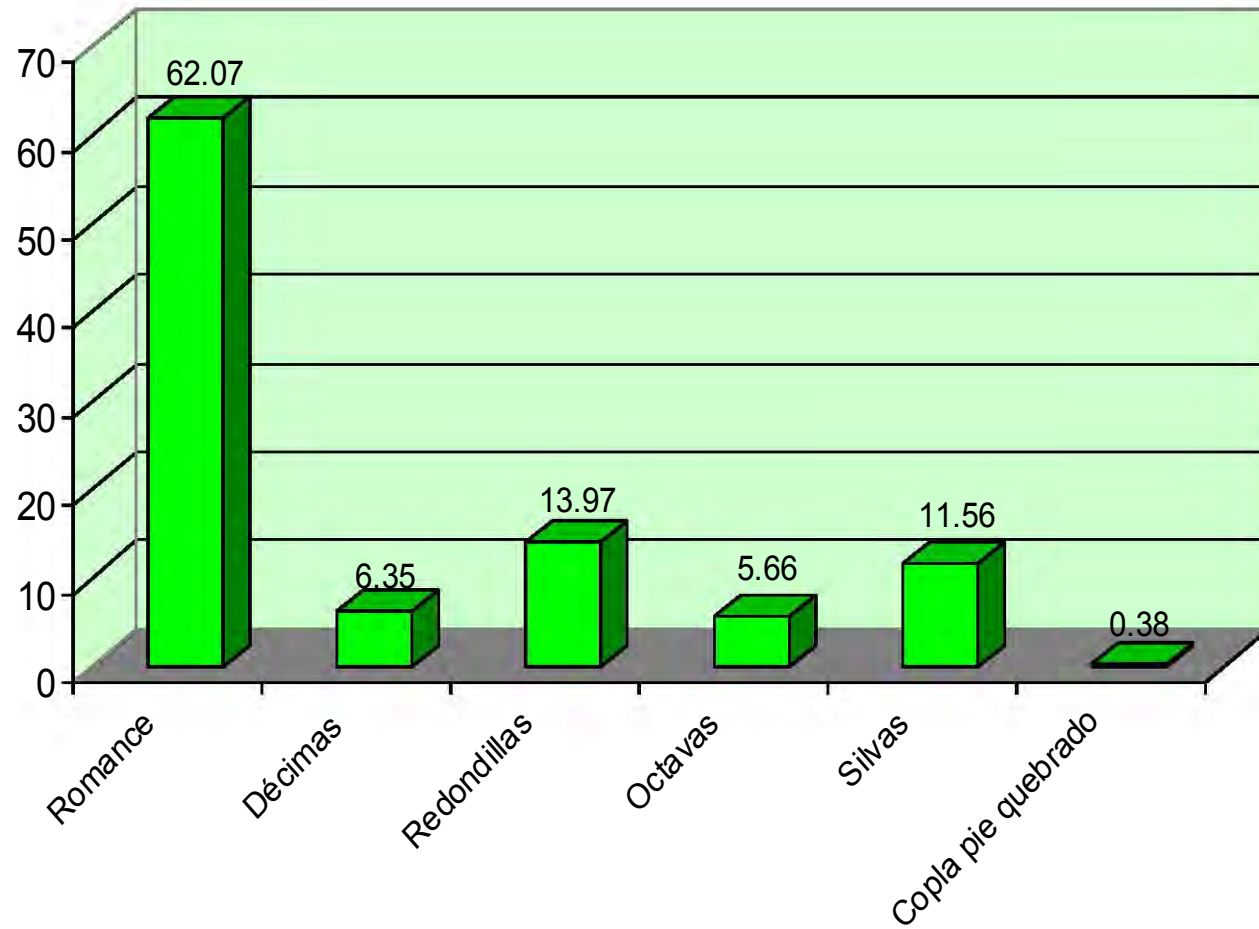
El pleito matrimonial del cuerpo y el alma



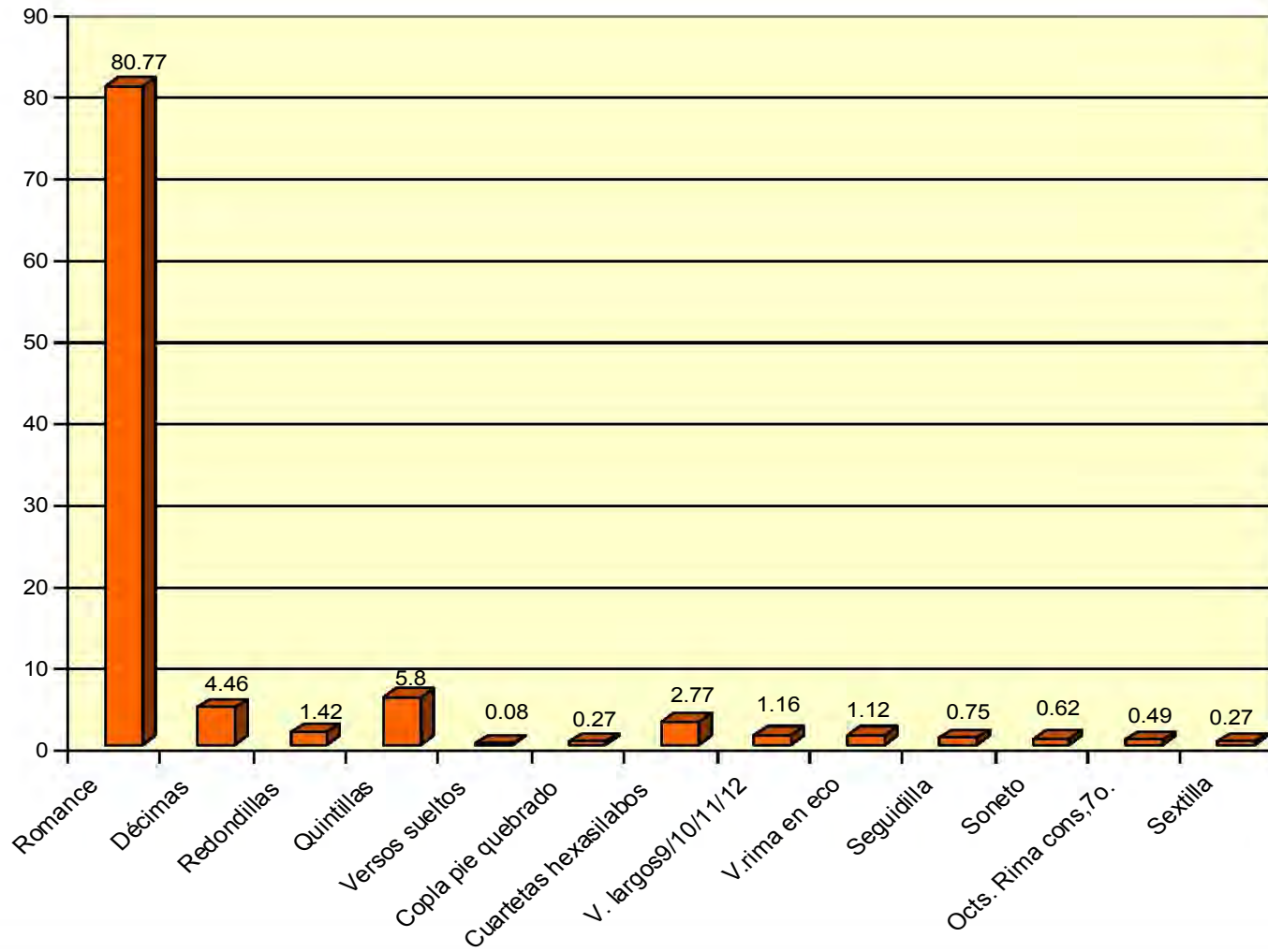
Los encantos de la culpa



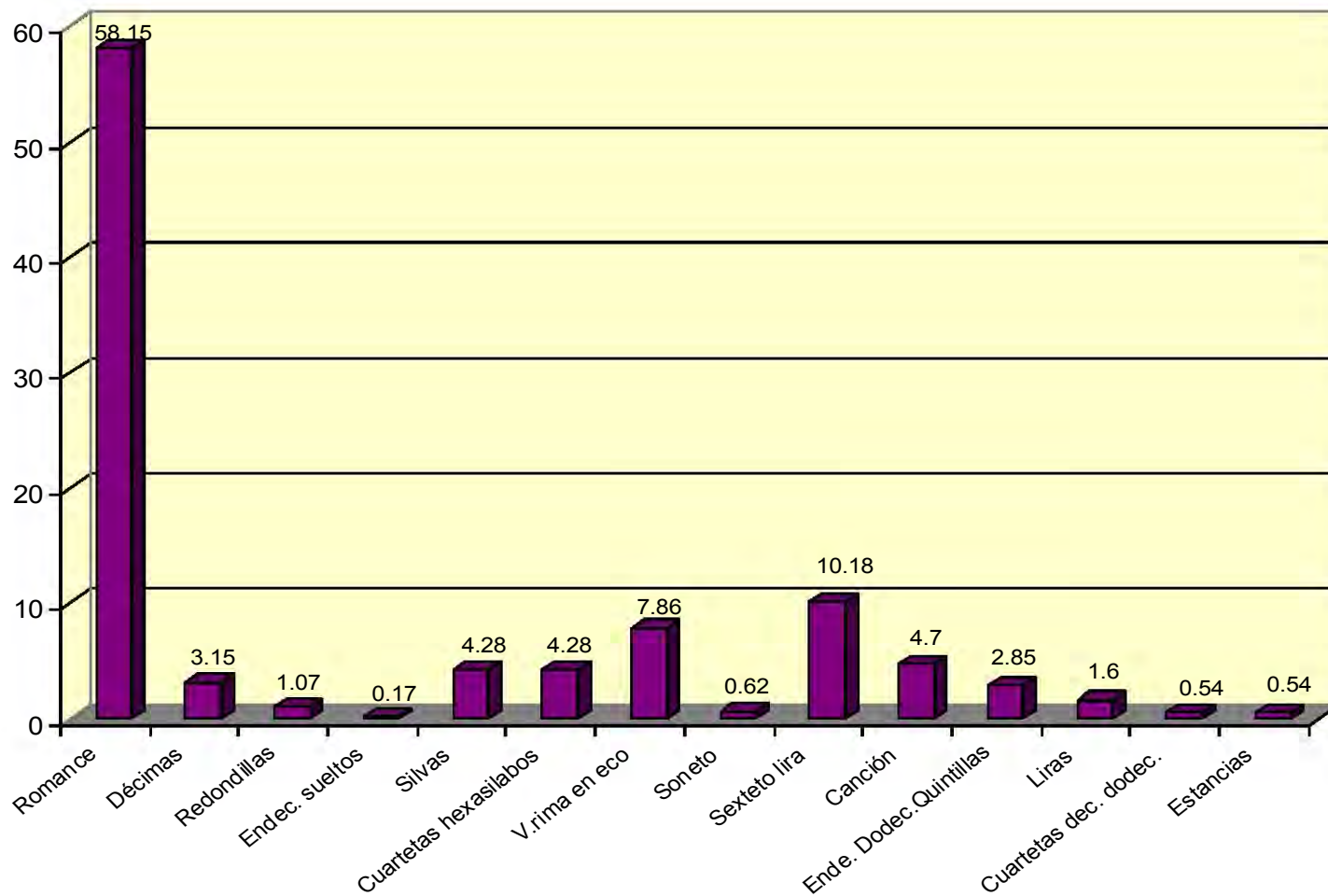
La cena del rey Baltasar



Tu prójimo como a ti



El divino Narciso



Bibliografía citada

- ALBORG, Juan Luis, "Calderón de la Barca y el segundo ciclo del teatro áureo", en *Historia de la literatura española II*. Madrid, Gredos, 1997.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del Siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1997.
- BATAILLON, Marcel, "Ensayo de explicación del auto sacramental", en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, 1964.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos Sacramentales I y II*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958. (Clásicos Castellanos)
- _____, *Teatro mitológico. Autos sacramentales*. Madrid, Castalia, 2001.
- CRESTANI, Antonio. *Memorias de José Luis Ibáñez*. México, Editorial El Milagro / Conaculta, 2008.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras completas I y III*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid, Gredos, 1990.
- DÍEZ BORQUE, José María, editor, *Pedro Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*. Madrid, Taurus, 1983.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro, apuntes para la historia del verso español*. Madrid, Gredos, 1949.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, *El arte de la versificación en el teatro de Lope de Vega*. México, 2004. Tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- FLECNIKOSKA, Jean-Louis, "¿Auto sacramental o comedia devota?", en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. III, Siglos de Oro: Barroco*. Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, editores. Barcelona, Crítica, 1983.
- GALLO, Martha, "Masculino/Femenino. Interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. Sara Poot Herrera, coord., México, Colegio de México, 1997.

- GLANTZ, Margo, comp., "Sor Juana y su generación", en *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia, Castalia, 1962.
- _____, "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón I*. Javier Aparicio Mayden, ed., Madrid, Istmo, 2000.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, introducción a las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I y III*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- _____, "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón I*. Javier Aparicio Mayden, ed., Madrid, Istmo, 2000.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1998.
- PARKER, Alexander A., "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en Manuel Durán y Roberto González Echavarría, *Calderón y la crítica: Historia y Antología*. Madrid, Gredos, 1976.
- _____, "Una interpretación del teatro español del siglo XVII", en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. III, Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, editores. Barcelona, Crítica, 1983.
- _____, "Presupuestos del auto sacramental", en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. III Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, editores. Barcelona, Crítica, 1983.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PFANDL, Ludwig, "El mito griego de Narciso y los poetas", en *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*. Barcelona, Ariel, 2003.
- REIS, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1989.
- RODRÍGUEZ, Diego Fr., *apud* Elías Trabulse en *El círculo roto*. México, FCE / SEP, 1984. (Colección Lecturas mexicanas)

- ROZAS, Juan Manuel. "La obra dramática de Lope de Vega", en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. III Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, editores. Barcelona, Crítica, 1983.
- TOMÁS NAVARRO, Tomás, *El Arte del verso*. Madrid, Visor, 2004.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Autos sacramentales I y II de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Espasa Calpe, 1957.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, "El auto sacramental en Sor Juana Inés de la Cruz", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, Sara Poot Herrera y Elena Urrutia, coord., México, Colegio de México, 1997.
- VARIOS AUTORES, "El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. III, Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, editores. Barcelona, Crítica, 1983.
- VEGA, Lope de, *El bosque de amor*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Filología Hispánica, 2000.
- VITSE, Marc, "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*", en Ysla Campbel, ed., *El escritor y la escena VI. Actas del VI Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez, (AITENSO) Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998.
- _____, "El segundo hábito del teatro", en *Historia de la literatura española III*. Barcelona, Ariel, 1955.
- WILLIAMSEN, Vern G., "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Burdeos, 1978.
- _____, "La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt, Vervent, 1986.
- WISSMER, Jean-Michel, *Las sombras de lo fingido: sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1998.
- YNDURAIN, Domingo, "Calderón", en *Historia y crítica de la literatura española. Vol. III, Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, editores. Barcelona, Crítica, 1983.