



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

## **La estructura de la alegoría en El divino Narciso**

### **Tesis**

que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

presenta

**David Galicia Lechuga**

Asesora

**Dra. María de los Dolores Bravo ARRIAGA**



**México, D.F.**

**2012**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## AGRADECIMIENTOS

Antes que todo, a mi madre, que cuando me enseñó a leer no sospechaba cuánto le iba a costar esto en el futuro. A mi hermana que siempre me apoyó y me guió por el fascinante mundo literario desde que, cuando yo tenía cinco años, me leía a Allan Poe en las noches.

A todos aquellos a los que he conocido, que me han acompañado y apoyado a través de estos cinco años.

En primer lugar, a mis maestros, en estricto orden de aparición. A Teresa Miaja, sin palabras suficientes para agradecer sus interesantes clases que imparte con todo el amor y la emoción de que es capaz, así como por su generosidad, su continuo apoyo y su amistad, por todo el interés que ha demostrado en los aspectos académico y personal. A Aurelio González, en primer lugar, por sus clases excepcionales y fundamentales, que me inculcaron el amor por las obras del Siglo de Oro, en las que aprendí a leer con atención y minuciosidad un texto, así como por su continua y presencia a lo largo de mi corta vida académica, en fin, por sentar las bases de mi formación como estudioso de la literatura áurea. A Leonor Fernández por su confianza al permitirme trabajar a su lado, así como por ofrecer sus importantes lecciones en clase sobre el teatro áureo, especialmente por la emoción con que enseña a Lope de Vega; por la generosidad e interés con que me ha honrado, donde sólo el silencio alcanza a decir algo por ser demasiado lo que se tiene que decir. A Alejandro Higashi por sus clases y su buen humor. A Georgina Barraza, que me dio importantes lecciones de sintaxis y luego me honró con su amistad. A Ana Castaño por su increíble generosidad en el aspecto académico, por la minuciosa lectura de este trabajo, por las largas pláticas en su cubículo en Filológicas, así como por la inmerecida amistad con que me ha honrado. A Concepción Company por sus clases de lingüística histórica y sus generosas pláticas, donde aprendí más de lo que jamás me hubiera imaginado acerca de la lengua, la literatura, la cultura y el método filológico. A Axayácatl Campos por sus estimulantes clases, por su detenida lectura, así como por su interés y amistad. A Nieves Rodríguez por su atenta lectura y su simpatía. A todos ellos por darme un ejemplo y un modelo de vida que quisiera que fuese el mío algún día.

A los amigos que me han acompañado en este viaje alrededor de la literatura áurea. A Adam y Ana por formar parte del “monstruo de tres cabezas”, por su amistad inquebrantable, por las estimulantes discusiones sobre la literatura áurea y medieval, así como por su apoyo incondicional en los baches, a menudo verdaderos abismos, que la vida me ha puesto. A Jorge por su amistad y buen humor, además de su siempre interesante punto de vista sobre la obra de sor Juana, por compartir conmigo su amor por la Décima Musa, por su a menudo divergente y rico punto de vista acerca de la literatura y la metodología literaria, y por sus valiosos consejos en la lectura de esta tesis. A Víctor por ser uno de los interlocutores más brillantes que he tenido. A María por su buen humor y generosa amistad y compañía. A Nayeli por esas clases compartidas con la Dra. Bravo a las ocho de la madrugada. A María Luisa por ser una gran escucha y mantener siempre el interés.

A mis otros amigos de la carrera con quienes siempre he contado y a quienes aprecio con toda el alma. A Mónica por su especial amistad y magnífico sentido del humor. A Tania, Gaby, Lucía, Luis Miguel y Fernando por estar ahí en las buenas y las malas (sobre todo en las malas), por su cariño y paciencia. ¡Muchas gracias por su amistad constante!

A Verónica por su amor y comprensión, por impulsarme a seguir, a veces a regañadientes, por darme alojamiento y comida en el último tirón de la tesis, y por revisar con ojo estético este trabajo, sólo ella sabe cuánto le debo y cuán poco lo merezco.

A mi asesora que me ha apoyado y enseñado más de lo que podría desear, desde las primeras clases de literatura novohispana que me dio, así como por el tiempo dedicado, que ambos sabemos no fue fácil encontrar.

Y ¿qué debiera ser, bien contemplando,  
el alma sino un eco resonante  
a la eterna beldad que está llamando

y, desde el cavernoso y vacilante  
cuerpo, volver mis réplicas de amores  
al sobrecelestial Narciso amante;

rica de sus intrínsecos favores,  
con un piadoso escarnio el bajo oficio  
burlar de los mundanos amadores?

Francisco de Aldana, *Carta para Arias Montano  
sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*, vv. 58-66

Desfigurado por el pecado y por la muerte, el hombre continúa siendo “a imagen del Dios”, a imagen del Hijo, pero “privado de la gloria de Dios”, privado de la “ semejanza”. La Promesa hecha a Abraham inaugura la Economía de la Salvación, al final de la cual el Hijo mismo asumirá “la imagen” y la restaurará en “la semejanza” con el Padre volviéndole a dar la Gloria, el Espíritu “que da la Vida”.

*Catecismo de la Iglesia Católica*, §705

Primera regla, los conceptos se vinculan por analogía. No hay reglas para decidir al comienzo si una analogía vale o no vale, porque cualquier cosa guarda alguna similitud con cualquier otra cosa desde algún punto de vista. [...]

La segunda regla dice, en efecto, que, si al final *tout se tient*, el juego es válido.

Umberto Eco, *El péndulo de Foucault*, Yesod, 118

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. ALEGORÍA.....	15
1.1 DEFINICIÓN DE ALEGORÍA.....	15
1.2 HISTORIA Y DESARROLLO.....	22
1.3 CONSTRUCCIÓN BARROCA DE LA ALEGORÍA.....	44
2. EL AUTO SACRAMENTAL.....	49
2.1 DEFINICIÓN.....	49
2.2 HISTORIA.....	56
3. RELACIÓN ALEGORÍA-AUTO SACRAMENTAL.....	63
3.1 CONSTRUCCIÓN DEL AUTO SACRAMENTAL A PARTIR DE LA ALEGORÍA.....	63
3.2 ESTRUCTURA DEL AUTO SACRAMENTAL A PARTIR DE CALDERÓN.....	74
4. ESTRUCTURA Y ALEGORÍA EN <i>EL DIVINO NARCISO</i> .....	79
4.1 LA CONSTRUCCIÓN SILOGÍSTICA DE LA ALEGORÍA.....	83
4.2 LAS FIGURAS ALEGÓRICAS DE <i>EL DIVINO NARCISO</i> .....	86
4.2.1 NARCISO.....	87
4.2.2 NATURALEZA HUMANA.....	124
4.2.3 ECO.....	141
CONCLUSIONES.....	165
BIBLIOGRAFÍA.....	169



## INTRODUCCIÓN

Las siguientes páginas están dedicadas a estudiar la alegoría en el auto sacramental *El divino Narciso* escrito por sor Juana Inés de la Cruz. Es ésta la obra sacra más importante de sor Juana, debido principalmente a su complejidad dramática y alegórica. Al centrarse en el recurso alegórico de esta obra, se puede obtener una mejor comprensión de esta complejidad, y se puede apreciar de mejor manera el valor que esta obra tiene dentro de la literatura en español.

La alegoría indudablemente es el corazón del auto sacramental. Es la que dota de sentido al género, por lo que es necesario leerlo de manera alegórica para captar su verdadera esencia. Por tanto, se debe definir qué es alegoría: entiendo ésta como un sistema simbólico; en tanto que sistema, debe considerarse que posee una estructura que sostiene las relaciones simbólicas.

Busco, pues, responder dos preguntas básicas al respecto de este auto: ¿por qué sor Juana eligió esta historia para ser alegorizada? y ¿qué procedimientos utilizó para crear una estructura coherente consigo misma? Trataré, en consecuencia, de poner en evidencia lo que permite a sor Juana asociar personajes tan disímiles como Narciso y Jesucristo, así como establecer la construcción, a partir del símbolo Jesucristo-Narciso, de la alegoría en que se basa este auto. Esta construcción corresponde a su contexto barroco, donde el artista busca impresionar a su espectador mediante el concepto, el cual pone en evidencia la relación entre dos cosas aparentemente dispares. La alegoría barroca implica, al igual que el concepto, el ingenio: así, el sistema de la alegoría se vuelve más complejo y trata de vincular dos cosas cuya relación no era tan evidente; de esta manera, sor Juana encuentra la

analogía entre Narciso y Jesús, que no era obvia, y la desarrolla gracias al ideal estético del Barroco.

Por otra parte, el auto sacramental debe entenderse como un hecho teatral, construido a partir de la alegoría y de la herencia que sor Juana recibe de sus predecesores. Para ello he de hablar del origen de este género, su desarrollo hasta el pináculo como producto artístico con Calderón de la Barca, de quien sor Juana imitará el modo de usar la alegoría para construir el auto; por ello, me detendré en un breve examen de algunos de los autos calderonianos, así como de algunos anteriores de especial relevancia.

A continuación pasaré a ocuparme específicamente del auto sacramental objeto de mi estudio. Trataré de señalar y probar la construcción silogística de *El divino Narciso*; la propuesta que he elaborado es que toda la alegoría se estructura a partir de la relación Narciso-Dios, en la que se establece como premisa que si Dios es Narciso y Narciso ama a su imagen, entonces Dios amará a su propia imagen, a partir de lo que se establecerá otra relación con la imagen de Dios: Naturaleza Humana. A partir de estas relaciones planteadas silogísticamente se construyen los correlatos en el auto que le proporcionan su carácter alegórico a cada una de las figuras que aparecerán en éste.

Una vez establecido el punto anterior, analizaré cada uno de los personajes alegóricos de este auto y trataré de explicar las relaciones que sor Juana encontró en las antiguas figuras míticas para ser desarrolladas dentro del marco alegórico. Para ello empezaré por la figura de Narciso, cuya principal semejanza con el creador será la belleza, y partir de la relación establecida y de la construcción silogística se podrán determinar los demás entes (Eco y Naturaleza Humana) y sus relaciones con los personajes menores (Gracia, Soberbia y Amor Propio).

Para llevar a cabo este análisis es necesario considerar que la alegoría dentro del auto sacramental (y el auto sacramental en sí mismo) busca funcionar didácticamente, enseñar al público por medio de la representación escénica y, a partir de las figuras alegóricas, un aspecto importante de la religión católica, que suele ser el sacramento eucarístico, es decir, el misterio de la hostia como carne de Jesucristo, así como su capacidad salvífica, como afirma Alfonso Reyes: “No es una escena de pasiones humanas bordada sobre la historia sagrada o la hagiografía, sino una escena simbólica entre entidades abstractas –la Razón, la Fe, la Misericordia Divina, el Libre Albedrío, el Entendimiento Agente– donde la forma teatral es mero ropaje de una exposición teológica ante el pueblo” (1957:267). Ahora bien, semejante labor implica una reflexión y un conocimiento teológicos, puesto que no sólo se habla del sacramento, sino que el auto refleja toda una concepción teológica del mundo; así, en los autos de Calderón el mundo será un teatro, una creación a partir de la música y la palabra divinas, la salvación del hombre a partir de las virtudes teologales y cardinales, etc.

Así pues, Sor Juana presentará en *El divino Narciso* una concepción compleja del mundo, donde la belleza y el amor serán factores principales de la relación del hombre con su creador. Sor Juana establecerá una historia de la humanidad a partir de la historia bíblica de la caída y redención del género humano, la cual se dará a partir del amor: lo que mueve a Narciso a morir y convertirse en una flor (la hostia) es su amor a Naturaleza Humana, reflejo de él mismo.

Teniendo lo anteriormente señalado en cuenta, trataré de establecer las relaciones que se dan entre el Creador y su criatura a partir de la alegoría planteada por sor Juana, que propone una particular naturaleza divina basada en la belleza. De este modo, la naturaleza humana mantiene una relación con

la divina a causa de su esencia como imagen de Dios; así, para definir la naturaleza humana, es necesario plantear su relación con la divina y, de este modo, será obligatorio analizar otros problemas teológicos como el libre albedrío para observar una correcta dimensión del auto tratado.

Esta relación de la criatura con su Creador tiene su máxima dimensión en el sacramento, el cual posee la condición salvífica indispensable; sin él (sin el sacrificio de Dios que representa) no es posible estar junto al Creador; asimismo es una muestra de su misericordia con el género humano al permanecer junto a éste en la forma de la hostia y permitirle ser parte de la comunión que el sacramento representa: comer a Dios y hacer que él forme parte de uno mismo. Éstos son algunos principios que regirán *El divino Narciso* y que se verán reflejados en él.

Así pues, planteados los objetivos de esta tesis, lo apropiado será continuar al estudio más expandido de los problemas aquí planteados.

\* \* \*

Cabe hacer una aclaración aquí sobre el sistema de referencia usado. He usado dos de ellos: uno para las obras anteriores al siglo XX y otro para las posteriores. En el segundo, se ha utilizado un sistema de referencia por año y página entre paréntesis; cosa que no ha sido posible hacer con las obras anteriores al siglo XX, ya que, además de que hubiera sido imposible fecharlas todas, su paginación no coincide en todas las ediciones, por lo que he preferido remitirme a éstas por medio de referencias ya establecidas, tales como número de discurso, capítulo, verso, jornada, etc., así como de las primeras palabras de su título. Creo que esto facilitará la confrontación de los datos. En consecuencia, se han organizado dos bibliografías.

Las obras de sor Juana se citan por medio de la abreviatura *OC*, en referencia a la edición de *Obras completas*, a lo que se añade el número de composición que le asignaron Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, seguido del número de verso o de línea, en el caso de la prosa. Se ha hecho una excepción con *El divino Narciso*, que aclararé en el momento pertinente.



## 1. ALEGORÍA

La alegoría es el eje sobre el que se estructura *El divino Narciso*, como aspiro a demostrar en el presente trabajo. Para la comprensión, pues, de esta obra es necesario entender este recurso retórico en toda su dimensión. En el presente capítulo intentaré, en primer lugar, definir el recurso sobre el que se hablará continuamente en todo el trabajo; en segundo, trataré de exponer brevemente los avatares y las circunstancias históricas en las que se desarrolló; finalmente, cómo se usaba el recurso en la época de sor Juana, para entender de forma más clara la estructuración de su obra en torno a esta figura retórica.

### 1.1 DEFINICIÓN DE ALEGORÍA

La alegoría se presenta como un tropo común fácilmente identificable y que difícilmente podría ser confundido con otro, sin embargo la discusión alrededor del término puede ser compleja. Usualmente, se suele decir que la alegoría es un procedimiento mediante el cual se dice una cosa y se significa otra.<sup>1</sup>

Creo que sería pertinente, para llegar a una clara discusión del término, partir de las definiciones de la retórica clásica latina, que fue la primera en

---

<sup>1</sup> Así en Angus Fletcher: “In the simplest terms, allegory says one thing and means another. It destroys the normal expectations we have about language that our words ‘mean what they say’” (1964:2). También Ricardo Arias: “La alegoría es una manera de expresarse a la cual decimos una cosa pero significamos otra. Por eso se llama también inversión. No es una inversión arbitraria sino que debe darse una relación o correspondencia capaz de ser captada y aceptada” (1977:21). Igualmente Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte: “La alegoría es una figura retórica que expresa una cosa para dar a entender otra: es decir, expresa un *argumento* para dar a entender un *asunto*” (2003:34). Tal definición procede probablemente de Quintiliano, quien señala: “La alegoría, que interpretamos inversión, muestra una cosa en las palabras y otra en el sentido [...]” (*Institución oratoria*, VIII, 6). También indica en otra parte: “Semejante es a la alegoría todo aquello que suena en las palabras una cosa y queremos que se entienda otra” (*Institución oratoria*, IX, 2). Aunque ya se encuentra una frase similar en Cicerón, véase *infra*.

testimoniar el uso del término así como en definirlo (cf. Lawrance, 2005:17). De esta manera, Cicerón, al hablar de las figuras traslaticias, dice: “[...] cuando han fluido de continuo bastantes traslaciones se produce un modo de hablar completamente distinto; y así a esta clase la llaman los griegos alegoría” (*El orador*, XVII.94). En otra parte, explica que “[...] no consiste en una sola palabra trasladada, sino que se infiere mediante muchas continuadas, de modo que [donde] dice una cosa, se debe entender otra” (*Acerca del orador*, III, LXI.166). Más adelante explica el procedimiento con el cual se realiza esta figura:

Escogida una cosa semejante, las palabras propias de ella se trasladan sucesivamente, como dije, a la otra cosa. Es éste un magno ornamento del discurso, en el cual debe rehuirse la oscuridad [...]. Pero este modo no está en una palabra, sino en el discurso, esto es, en la continuidad de palabras (*Acerca del orador*, III, LXII.167).

Es decir, en contraste con la metáfora, que consiste en la traslación de una palabra por otra, la alegoría afecta a todo el discurso, como señalan Antonio Azaustre y Juan Casas:

[...] a diferencia de la metáfora, no se verifica en *una palabra*, sino en un *conjunto de palabras*: si la metáfora implica un solo acto analógico, la alegoría requiere dos o más procesos de este tipo, enmarcados en una misma analogía básica; la alegoría, dicho de otro modo, es una metáfora continuada (1997:84).

La definición clásica de alegoría como metáfora continuada me parece incompleta, puesto que se refiere sólo al procedimiento con el cual se construye, y por tanto puede llegar a concluirse, erróneamente, que donde hay una serie de metáforas enlazadas existe alegoría. Como ejemplo, revisaré unos versos de Luis de Góngora:

Entre las ondas y la fruta, imita  
Acis al siempre ayuno en penas graves:

que en tanta gloria, infierno son no breve,  
fugitivo cristal, pomos de nieve (*Polifemo*, vv.325-328).

Veamos con cuidado este fragmento: hay una primera metáfora en la que se realiza la equivalencia Acis = el siempre ayuno en penas graves, es decir Tántalo, castigado por los dioses en el Hades a estar metido en un río sin poder beber nunca de su agua, a la vez que cuelga sobre su cabeza un árbol de frutos que no puede alcanzar; así se establece la primera analogía: si Acis es Tántalo, entonces se encuentra en un infierno.

Góngora aprovecha esto para realizar un oxímoron implícito: la situación de Acis al lado de Galatea se puede considerar como una gloria; sin embargo, como para Tántalo, es un infierno, pues no puede tocar ni alcanzar a la ninfa, dado que ella huiría. De ahí se pueden obtener las siguientes metáforas: el fugitivo cristal, es decir el río que rodea a Tántalo, vendría a ser la propia Galatea, que metafóricamente es un cristal por su blancura, es decir, tendríamos varias metáforas superpuestas: fugitivo cristal = río de Tántalo, pues huye de él, fugitivo cristal = Galatea, debido a su condición huidiza y a la blancura de su cuerpo, y, por tanto, río de Tántalo = Galatea. He ahí la segunda metáfora derivada de la primera. Finalmente se nos presenta una tercera metáfora, donde las frutas que cuelgan del árbol de Tántalo corresponderían a los pechos de Galatea, tópicamente asociados a manzanas, es decir, pomos.

Es posible observar, pues, que se trata de una metáfora continuada en rigor, sin embargo difícilmente podríamos considerar este breve fragmento un caso de alegoría. Esto se debe a que, si bien se hace uso de la metáfora encadenada o consecutiva, los versos citados se limitan a hacer una serie de sustituciones, cuando lo que se tiene en una verdadera alegoría no es la

sustitución de un término por otro, sino la coexistencia de ambos,<sup>2</sup> en ella los términos elegidos significan su referente normal, pero también otra cosa, como afirma Lawrance: “[...] la duplicidad alegórica no implica una superfluidad de sentidos, sino su simultaneidad [...]” (2005:22). Esta característica puede ser ejemplificada con una verdadera alegoría: la parábola del sembrador:

[...] Salió un sembrador a sembrar. Y al sembrar, unas semillas cayeron a lo largo del camino; vinieron las aves y se las comieron. Otras cayeron en pedregal, donde no tenían mucha tierra, y brotaron enseguida por no tener hondura de tierra; pero en cuanto salió el sol se agostaron y, por no tener raíz, se secaron. Otras cayeron entre abrojos; crecieron los abrojos y las ahogaron. Otras cayeron en tierra buena y dieron fruto, una ciento, otra sesenta, otras treinta. El que tenga oídos, que oiga (Mt. 13:3-9; cf. Lc. 8:5-8).

Como se puede ver se trata de una construcción completa en sí misma: una simple historia narrativa cerrada. Sin embargo, la última oración advierte que algo va más allá en el relato, que hay más dentro de él de lo que se puede ver, y es que cada elemento del relato es metafórico, alude a otra cosa, aunque hay que observar que la significación original del relato no es sustituida por la segunda significación, sino que ambas se mantienen al mismo tiempo.<sup>3</sup>

Así, la parábola del sembrador remite a otro nivel de sentido, donde cada elemento significa otra cosa: el primer elemento del que se desprende

---

<sup>2</sup> J. Lawrance señala: “[...] al sostener que un texto no significa lo que dice sino lo que el intérprete juzgue oportuno, la alegoresis produce un cortocircuito: su triunfo consistiría en eliminar el texto, substituyéndolo con un raquíca paráfrasis” (2005:20).

<sup>3</sup> En este sentido, Maimónides explica hermosamente la duplicidad alegórica: “[...] el discurso que tiene dos caras, es decir, un sentido exterior y otro interior, debe tener el sentido exterior bello como la plata, pero su interior debe ser aún más bello, de manera que en comparación con el exterior sea como el oro al lado de la plata. Es menester que haya en su exterior algo que pueda indicar a quien lo examina lo que hay en el interior, como ocurre con la manzana de oro cubierta de mallas finísimas de plata; mas si la examina atentamente el hombre de vista penetrante, distingue el contenido y comprueba que es de oro” (*Guía de los perplejos*, 51).

toda la metáfora es la semilla como palabra de Dios, por lo tanto el sembrador es el predicador; los pájaros simbolizan al Diablo, y las semillas que caen en el camino, a aquel que recibe la palabra, pero no la escucha porque el Diablo se lo impide; las semillas que caen en la piedra representan a los que reciben la palabra, pero como no tienen raíz (al igual que toda planta crecida entre piedras), se secan al momento de la prueba; los abrojos representan las preocupaciones mundanas que ahogan al creyente, y por tanto la semilla que cae entre ellos representa a aquel que escucha y cree, pero sus preocupaciones mundanales le impiden recibir del todo la palabra y ser fructíferos; finalmente, la semilla que cae en buena tierra es el creyente que conserva la palabra y la difunde haciéndola crecer nuevamente (Mt. 13:18-23 y Lc. 8:11-15). Así, en esta parábola se presenta la metáfora extendida, y a la vez otro elemento importante: los significados del relato que coexisten al mismo tiempo, si bien el segundo nivel de significación resulta dar un mayor sentido, una mayor profundidad, al relato. De ahí que Angus Fletcher pueda explicar de este modo la duplicidad alegórica:

The whole point of allegory is that it does not *need* to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself. But somehow this literal surface suggests a peculiar doubleness of intention, and while it can, as it were, get along without interpretation, it becomes much richer and more interesting if given interpretation (1964:7).

Esto se debe a que el segundo significado es la intención final que se encuentra detrás del primer significado, en palabras de Northrop Frye: “We have allegory when the events of a narrative obviously and continuously refer to another simultaneous structure of events or ideas, whether historical events, moral or philosophical ideas, or natural phenomena” (*apud* Levin, 1981:23). Es decir, los elementos del significado literal remiten siempre a los elementos del segundo nivel de significación.

Al señalar anteriormente que cada uno de los elementos de la alegoría representa otra cosa, es decir, que cada elemento posee otro nivel de significación, estamos hablando de una de las características más discutidas de este recurso: su carácter simbólico.<sup>4</sup>

Para entender por qué la alegoría tiene un carácter simbólico es necesario precisar lo que se entiende por símbolo. Un símbolo es, básicamente, un elemento A que representa un elemento B; por ejemplo, dentro del lenguaje, un sonido representa una idea: tal relación se expresa en la dicotomía saussuriana que dice que el signo está conformado por dos partes: el significante (elemento A) y el significado (elemento B) (cf. Saussure, 1986:102-104); semejante relación es arbitraria y a la vez convencional (arbitraria debido a que nada hay entre ambos elementos que obligue a la relación, y convencional porque la relación obedece a una convención, un

---

<sup>4</sup> Cabe decir que el carácter simbólico, o más bien, lo que distingue a la alegoría del símbolo es una de las cuestiones más discutidas, tal posición domina desde el romanticismo que consideraba que la alegoría era superflua, en tanto que el símbolo plenamente significante; por ejemplo, opina Cirlot, quien admite el lugar de la alegoría dentro del simbolismo: “[...] los elementos de la alegoría son simbólicos y en nada se distinguen de los verdaderos símbolos. Sólo su función está trastornada, pues, en vez de aludir a los principios metafísicos y espirituales, en vez de poseer una emoción, se han creado artificialmente para designar realidades muy concretas ciñéndose a este sentido único o muy dominante” (1997:47). Igualmente para Lewis: “The allegorist leaves the given –his own passions– to talk of that which is confessedly less real, the fiction. The symbolist leaves the given to find that which is more real” (1936:45). En este caso, Lawrance ha demostrado la falsedad de esta posición al señalar su subjetividad: “[...] la única garantía de esta conexión [la del símbolo con una realidad más profunda] resulta ser la simpatía o subjetividad del poeta –es decir, descansa en una ‘falacia patética’” (2005:31-32). Tal posición romántica conllevó un juicio peyorativo de la alegoría a favor del símbolo, el cual Borges lleva hasta sus últimas consecuencias, pues afirma: “Para todos nosotros, la alegoría es un error estético” (1997:230). En este sentido, es curioso pensar que uno de los mejores cuentos de Borges, *La Biblioteca de Babel*, tiene una clara construcción alegórica. Con un poco de humor, Northrop Frye escribió: “The commenting critic is often prejudiced against allegory without knowing the real reason, which is that continuous allegory prescribes the direction of his commentary, and so restricts his freedom” (1957:90).

acuerdo entre dos o más partes para que una cosa signifique otra, pues de otra manera el signo no sería entendido).

Es posible encontrar tal relación en la metáfora que construye la alegoría. Es por medio de la metáfora como los elementos se hacen equivalentes: la semilla en la parábola del sembrador viene a ser el significante, en tanto que la palabra de Dios se convierte en el significado; igualmente ocurre con cada uno de los elementos de esta alegoría, o sea, se crea por medio de la metáfora extendida un sistema de equivalencias simbólicas.<sup>5</sup> Dentro de la alegoría el primer nivel de sentido es significante, mientras que el segundo, significado. Su carácter simbólico resulta, a todas luces, evidente.

En consecuencia, se puede decir que la alegoría es un sistema simbólico creado por medio de una consecución de metáforas, que presenta diversos niveles de sentido.<sup>6</sup> En consecuencia, es posible seguir la definición de Pedro Cerrillo y María Teresa Miaja: “Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, elementos del plano real y elementos del plano figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente” (2011:91).

Definido de esta manera el objeto de nuestro estudio, será conveniente, para los propósitos que se han planteado en este capítulo, pasar a una consideración sincrónica del hecho alegórico.

---

<sup>5</sup> San Agustín señalaba la existencia de dos clases de signos: los literales, los que se usan para significar las cosas para las cuales fueron creados, y los metafóricos, aquellos que son usados para significar más allá de su sentido inicial (*Sobre la doctrina cristiana*, II, x.15).

<sup>6</sup> J. Lawrance señala cinco características como definitorias de la alegoría: “Las causas materiales y formales que definen la alegoría son, pues, la continuidad (dimensión narrable), la superfluidad (doble sentido), la simultaneidad (contrapunto) y la polifonía (palimpsesto)” (2005:24).

## 1.2 HISTORIA Y DESARROLLO

Paralelo a la alegoría, existe un sistema de pensamiento que interpreta los textos (y el mundo) como si fuesen alegorías, aunque no lo sean en la intención de su autor; para este procedimiento el texto significa más de lo que en él se lee. Así pues, los textos son alegóricos. Tal procedimiento se conoce como *allegoresis* y tiene un papel importante dentro del desarrollo de la cultura occidental, y una profunda relación con la alegoría y su aparición a través de la historia. Al respecto, hay que tener en cuenta que, como Jaeger escribió, su surgimiento “[...] siempre ha sido en un momento de desarrollo intelectual cuando se ha puesto en duda el sentido literal de los textos sagrados y cuando, a la vez, era imposible renunciar a ellos, pues esto hubiera sido una especie de suicidio” (1965:69, nota).<sup>7</sup> Lo cual se mostrará a través de este capítulo.

Como en la mayoría de los aspectos de la cultura occidental, es necesario partir de los griegos: con ellos empieza el pensamiento alegórico, son ellos quienes ejemplifican las primeras lecturas alegóricas de la poesía. Tal proceso obedece a la gran ruptura que supuso en la civilización griega la doctrina platónica: el nacimiento de la filosofía. La filosofía se presentaba a sí misma como la explicación de los fenómenos naturales, sustituyendo así a la antigua explicación mítica, lógico era que terminase por rechazar el mito y con él aquello que lo sostenía: la poesía griega.

Platón, pues, le niega toda posibilidad de expresión de la verdad a la poesía; para él se trata de una vil imitación de la realidad, que a su vez es imitación de la verdadera realidad: las ideas eternas; así pues, afirma: “[...] el

---

<sup>7</sup> A este respecto, Jeremy Lawrance señala: “[...] la exégesis alegorizante del panteón mitológico de Homero, o más tarde de las escrituras sagradas, no surge del interior del texto sino de la voluntad externa de recuperar una autoridad cuyo sentido original se ha erosionado con el tiempo” (2005:19).

arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen” (*República*, X, 598b). En consecuencia, resulta ser algo falaz, que imita la realidad engañando a los sentidos, y que en consecuencia aleja al hombre de la verdad:

[...] el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fábrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad (*República*, X, 605b-c).

Por tanto el arte, engañoso, debía ser arrojado de la República como algo dañino para la comunidad. Tal posición no pudo encontrar apoyo en la sociedad griega, sin embargo ésta se vio obligada a cambiar al seguir a la filosofía; por tanto, al sostener un sistema de pensamiento ya no mítico, sino filosófico, y al no querer renunciar a la poesía, se hubo de buscar una manera de postular que la poesía ofrecía una verdad oculta;<sup>8</sup> de ahí nació la interpretación alegórica, que enseñaba que había otra lectura, una verdad profunda en el arte, que era necesario comprender a través de la alegoría, tal idea se vio reforzada por una afinidad característica del pensamiento griego, según indica Curtius: “La tendencia alegórica corresponde a un rasgo fundamental del pensamiento religioso griego, la creencia de que los dioses se manifiestan bajo formas enigmáticas, oráculos misteriosos. El hombre avisado debía penetrar esos velos y coberturas que ocultaban el secreto a ojos de la multitud” (1955:293). Así pues, en la poesía se ven ocultas verdades misteriosas que el filósofo debía encontrar e interpretar, y en consecuencia la poesía se

---

<sup>8</sup> Piénsese en la siguiente afirmación de Curtius: “Como idea teóricamente independiente de la alegoría, aunque en la práctica fundida casi siempre con ella [...], se suele afirmar que la poesía contiene y debe contener no sólo una sabiduría secreta, sino también un conocimiento universal de las cosas” (1955:294).

presentaba como una forma de conocimiento; de esta manera era posible hacer las paces entre filosofía y poesía, o, como explica Curtius: “La alegoría de Homero surgió como afán de justificar a Homero frente a la filosofía” (1955:293). Dentro del mismo sistema de pensamiento, se tendrá una reinterpretación alegórica de los dioses que aparecían en la poesía. Los sistemas filosóficos griegos habían rechazado la existencia de las divinidades, pero no podían declarar que todo el saber antiguo era inútil, y por tanto hubieron de justificar la existencia de la idea de los dioses, los cuales pasaron a representar conceptos abstractos y a ser símbolos del poder de la naturaleza; así pues la doctrina estoica afirmaba que: “The gods are to be aspects, manifestations, temporary or partial embodiments of the single power. They are in fact personifications of the abstracted attributes of the One” (Lewis, 1936:57-58). Como se verá más adelante, tal pensamiento influirá posteriormente dentro de la doctrina cristiana.

Por otro lado, hay que considerar la exégesis alegorizante de los judíos helénicos. Como es sabido, los griegos consideraban bárbaros, es decir, no civilizados, a todos los demás pueblos, y por tanto incapaces de ofrecer un conocimiento profundo de las cosas. Para contrarrestar este tipo de opiniones los judíos helenistas trataron de enaltecer sus propias tradiciones a ojos de los paganos, y así buscaron los puntos de semejanza entre sus creencias y la filosofía griega, y llegaron a señalar el origen de toda filosofía en los patriarcas hebreos como Moisés y Abrahán (cf. Curtius, 1955:301). Así pues, el sistema de creencias hebreo es elevado a la categoría de filosofía y el judaísmo se interpreta entonces como padre de todas las culturas. De aquí nace el proceso que describe Curtius:

La apologética judeocristiana y luego la escuela catequística alejandrina enseñaban que el Antiguo Testamento era anterior a los escritos de los poetas y sabios helénicos, y que éstos conocieron la Escritura y aprendieron

su saber en ella (“prueba de antigüedad”). Se establecieron entonces paralelos entre los dogmas bíblicos y los mitos paganos (1955:312).

Se han colado en esta cita dos términos alusivos a los cristianos: no es de extrañar, el cristianismo nació en medio de estos sistemas de pensamiento; por un lado, su mayor éxito inicial lo tuvo entre los judíos helenizados, y por tanto adoptó su forma de pensamiento (cf. Guignebert, 1956:58-68 y Jaeger, 1965:13-22), por otro, tuvo que justificarse ante la filosofía pagana y ante la ortodoxia judía como sistema válido de pensamiento; por lo que tuvo que recurrir a un sistema que ya había probado su eficacia: la lectura alegórica.

Ésta se impone como lectura del Antiguo Testamento, los hechos y profecías se ven cumplidos en la figura mesiánica de Jesús: los cristianos, como derivación inicial del judaísmo, trataron de probar su ortodoxia interpretando que las profecías se habían cumplido en Jesucristo;<sup>9</sup> más aún, ciertos pasajes históricos, como el sacrificio de Isaac, fueron vistos como una prefiguración de la pasión de Cristo. Por otro lado, ya en una etapa temprana del desarrollo del cristianismo se observa una reinterpretación de los mitos paganos y la filosofía clásica, proceso que ya se había observado dentro de la exégesis judía alejandrina, por ejemplo, san Pablo interpretaba el altar “Al Dios no conocido” como una figura del verdadero Dios (Hch. 17:22-31). Así pues, el cristianismo se identifica como “la verdadera filosofía” y considera a la filosofía griega como una preparación para ésta: la teología se convierte en filosofía, es más, en el fin último de ésta.

De esta manera, Clemente de Alejandría reconocía la existencia de dos filosofías: la de los bárbaros (es decir, el judaísmo) y la de los griegos; tales

---

<sup>9</sup> Tal tendencia se puede observar muy claramente en los evangelios sinópticos, en los que continuamente aparece la fórmula “para que se cumpliese la Escritura...”: así, los hechos de Cristo son vistos como cumplimiento de lo ya profetizado en el Antiguo Testamento. Algunos ejemplos de esto: Mt. 1:22-23, 2:14-15, 2:16-18, 26:30-31.

filosofías eran una prefiguración de la verdadera: el cristianismo: “La verdadera *paideia* es la religión cristiana; es decir, el cristianismo en su forma teológica” (Jaeger, 1965:87). El cristianismo era el punto último de conocimiento, la perfección de la vida filosófica, como afirma Jaeger:

San Gregorio considera la religión de Cristo como una “forma de vida” (*bios*), a la que llama “la vida filosófica” en todos sus escritos. Toma esta comparación con otras formas de vida de la tradición platónica-aristotélica y la transfiere al cristianismo, ya que durante los siglos precedentes esa forma de vida había tomado un carácter cada vez más filosófico, si no para todos los cristianos, sí cuando menos para la clase intelectualmente superior [...] (1965:119, nota).

Igualmente, retomando un argumento procedente de la exégesis judía alejandrina, se señala el origen de toda filosofía en los escritos hebreos que prefiguraban el cristianismo: al tiempo que se trataba de postularlo como el legítimo heredero de la doctrina y las promesas contenidas en el Antiguo Testamento, se trataba de probar que la verdad contenida en la filosofía griega había sido tomada por ésta de aquél. Así, san Agustín suponía, dada la estancia de Platón en Egipto, que había coincidido con el profeta Jeremías, y por tanto señalaba ante las críticas que indicaban que la doctrina cristiana se derivaba de la platónica:

[...] es mucho más probable que más bien Platón bebió en nuestra doctrina mediante Jeremías, de modo que así bien pudo enseñar y escribir las cosas que se alaban con razón en sus escritos [...]. Anterior a los libros del pueblo hebreo, en quien resplandeció el culto de un solo Dios y de quien según la carne descendió nuestro Señor, no fue ni aun Pitágoras, de cuyos sucesores aseguran los gentiles que Platón aprendió la teología. Por tanto, examinados los tiempos resulta mucho más creíble que Platón y Pitágoras más bien tomaron de nuestros libros todo lo bueno y verdadero que dijeron ellos, que no nuestro Señor Jesucristo de los de Platón, lo que sería una locura creerlo (*Sobre la doctrina cristiana*, II, XXVIII.43).

De esta manera, se trataba de probar que el cristianismo como heredero del judaísmo era el padre de la verdad contenida en la filosofía, elevando así

su nivel con respecto a ésta. Por medio de la alegoría se afirma la ortodoxia dentro del judaísmo de la doctrina cristiana, mediante la reinterpretación del Antiguo Testamento; y, por otra parte, frente a los griegos, el cristianismo se propone como la filosofía superior.

Como se ha visto, la lectura alegórica partía del principio de que las verdades divinas se manifestaban misteriosamente en un lenguaje oculto, simbólico, que el hombre avisado debía interpretar. De tal supuesto se dedujo que las verdades divinas debían comunicarse de manera alegórica. Ya las parábolas de los evangelios se manifiestan de esta manera, bajo el principio de que no a todos les estaba permitido conocer. Tal precepto se basaba en la misma autoridad de Jesucristo, quien terminaba sus parábolas con estas palabras: “El que tenga oídos para oír, que oiga” (Lc. 8:8, Mt. 13:9, 13:43, etc.), es decir, el avisado podría entrar dentro del significado oculto en la parábola, en tanto que los no preparados no pasarían del nivel literal de la alegoría.<sup>10</sup> Este criterio guiaría toda la historia del cristianismo, que expresaría las verdades divinas mediante la alegoría.

Por este lado, la alegoría va a demostrar su utilidad para expresar un concepto misterioso, difícil de comprender, y hacerlo inteligible para el creyente; y así lo usa san Pablo cuando explica la redención del pecado y el

---

<sup>10</sup> Tal actitud queda ejemplificada en el siguiente pasaje, que precede a la explicación de la parábola del sembrador: “Y acercándose los discípulos le dijeron: ‘¿Por qué les hablas en parábolas?’ Él les respondió: ‘Es que a vosotros se os ha dado conocer los misterios del reino de los cielos, pero a ellos no. Porque a quien tiene se le dará y le sobraré; pero a quien no tiene, aun lo que tiene se le quitará. Por eso les hablo en parábolas, porque viendo no ven, y oyendo no oyen ni entienden [...]’” (Mt. 13:10ss). Esta actitud sigue en líneas generales a la tradición profética judía, que expresaba por medios misteriosos, y por tanto simbólicos, lo que Dios había revelado al profeta, a menudo también en términos misteriosos: se creía que la voluntad divina era expresarse de esta manera para que sólo el hombre avisado pudiese penetrar las verdades (cf. Maimónides, *Guía de los perplejos*, 44-47).

concepto de la Gracia, justificando su lenguaje en la búsqueda de la comprensión del sentido por parte de sus receptores:

¿No sabéis que al ofrecer a alguno como esclavos para obedecerle, os hacéis esclavos de aquel a quien obedecéis: bien del pecado, para la muerte, bien de la obediencia para la justicia? Pero gracias a Dios, vosotros, que eráis esclavos del pecado, habéis obedecido de corazón al modelo de doctrina al que fuisteis entregados, y, liberados del pecado, os habéis hecho esclavos de la justicia. –Hablo en términos humanos, en atención a vuestra flaqueza natural–. [...] Pues cuando erais esclavos del pecado, erais libres respecto de la justicia. ¿Qué frutos cosechasteis entonces de aquellas cosas que al presente os avergüenzan? Pues su fin es la muerte. Pero al presente, libres del pecado y esclavos de Dios, fructificáis para la santidad, cuyo fin es la vida eterna. Pues el salario del pecado es la muerte; pero el don de Dios, la vida eterna en Cristo Jesús Señor nuestro (Rm. 6:16-22).

Así san Pablo explica: el creyente, liberado del pecado por la gracia de Dios, ahora estaba obligado a actuar con justicia, con el fin de cumplir con la voluntad de Dios. Tal idea está claramente expresada en términos alegóricos mediante la metáfora de los dos amos: el pecado y Dios, y la paga que cada uno ofrecía al que le servía. Igualmente, san Pablo usaba la alegoría de la Iglesia como un cuerpo para explicar la diversidad y la unión de los miembros dentro de ella (1 Co. 12:12). Tal forma de predicación fue seguida por los padres de la Iglesia, y así san Agustín explicaba la encarnación de Jesucristo con relación al título que le había dado el evangelista San Juan de *verbum*, es decir, palabra: así como dentro del lenguaje el pensamiento se transforma en palabra para poder ser expresado, pero no por ello deja de ser pensamiento, de igual manera Jesucristo, el Verbo divino, se había hecho carne sin dejar de lado su naturaleza divina (*Sobre la doctrina cristiana*, I, XIII.12). Así, la alegoría demostraba su capacidad didáctica dentro de la exposición de la doctrina.

Ante la superabundancia de lecturas alegóricas dentro del canon cristiano (tanto las procedentes del autor como las superpuestas por los lectores), la exégesis alegorizante se presentó como la más autorizada para

interpretar el texto divino. San Agustín, como el mejor representante de esta exégesis, establecía que dentro del texto bíblico había dos niveles posibles de sentido: uno literal y otro metafórico (*Sobre la doctrina cristiana*, II, x.15), y que el entendido debía aprender a distinguirlos con el fin de recibir correctamente el mensaje divino (*Sobre la doctrina cristiana*, III, v.9 y x.14), a la vez que señalaba que para la interpretación del sentido metafórico era necesario un amplio conocimiento del mundo (*Sobre la doctrina cristiana*, II, XVI.24). La interpretación alegórica había triunfado.

El cristianismo terminó reemplazando a las antiguas creencias como modelo filosófico, pero era imposible una ruptura completa y total con el mundo antiguo; así pues, se recuperó lo que era recuperable de éste, es decir, se realizó un sincretismo basado sobre todo en la exégesis alegorizante. Si por un lado el cristianismo había establecido mediante ésta su superioridad como filosofía y como origen de todo conocimiento verdadero, por otra parte surgirá una línea de pensamiento que establecerá que también los paganos eran capaces de percibir los hechos sobrenaturales mediante la observación de la naturaleza o mediante la iluminación divina; tal posibilidad le será concedida sobre todo a los poetas, y ése fue el caso de Virgilio, cuya *Égloga IV* hablaba del nacimiento de un niño que traería una nueva edad dorada a Roma. El cristianismo vio en este poema un anuncio del nacimiento de Cristo.<sup>11</sup> Por otro lado, como parte de la recuperación de la tradición clásica dentro del cristianismo, se asumió que también dentro del paganismo existían enseñanzas

---

<sup>11</sup> Considérense sobre todo estos versos: “Sólo, casta Lucina, atiende amante / al niño que nos nace, a cuyo influjo, / muerta la edad de hierro, una áurea gente / en todo el mundo va a surgir: Apolo, / tu hermano reina ya” (*Obras completas*, *Égloga IV*, vv. 8-10). Y “Tuyo será el poder cuando los rastros, / si algunos hay, de nuestro antiguo crimen, / quedarán sin efecto, y a las tierras / libertarán de su perpetua alarma. / Recibirá vida divina el niño, / verá a dioses mezclados con los héroes, / a él mismo le verán en medio de ellos, / que, puesto el orbe al fin en paz, lo rige / con las virtudes de su padre” (vv. 13-17).

útiles para el cristiano, provenientes de una observación correcta de la naturaleza,<sup>12</sup> y, por tanto, dentro de la poesía, manifestación de las creencias paganas, se podía encontrar moralizaciones que resultaran aprovechables para el creyente.

Por último, cabría señalar que el cristianismo recuperó una interpretación alegórica de los dioses paganos proveniente de la filosofía clásica, especialmente del estoicismo (véase *supra*). En la Antigüedad tardía se consolidó la pérdida de fe en los dioses tradicionales que se venía dando desde la época de Platón, y en consecuencia también la interpretación alegórica de éstos como fuerzas de la naturaleza o como personificaciones de entidades abstractas. Esta visión permea poemas como la *Tebaida* de Estacio, la *Farsalia* de Lucano, y se manifiesta concretamente en la *Psychomachia* de Prudencio.<sup>13</sup> Esta interpretación de los dioses paganos era aceptable dentro del cristianismo y fue ampliamente recibida en los círculos cristianos.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Sobre este asunto, san Agustín señala que es importante distinguir entre las supersticiones paganas que no aportaban nada al creyente y que eran en sí mismas engañosas, como la adoración de ídolos, adivinación, magia, etc., que constituían pactos del hombre con el demonio y que debían ser, por tanto huidas por el creyente (*Sobre la doctrina cristiana*, II, XX.30), y las instituciones cuyo conocimiento sí resultaba útil, ya porque fuesen derivadas de la verdad divina (*Sobre la doctrina cristiana*, II, XIX.29), ya porque resultasen útiles al hombre para desarrollarse en el mundo, puesto que representaban convenciones entre los hombres (*Sobre la doctrina cristiana*, II, XXV.38).

<sup>13</sup> Lewis, que ve el origen de la alegoría en la personificación de los seres abstractos, considera que el surgimiento de este modo de pensar se debe a un cambio, ya no de pensamiento, sino de la experiencia moral: “The allegorization of the pantheon is thus seen to depend on causes that go beyond merely literary history; and the same may be said of the flourishing of the personifications. They also depend upon a profound change in the mind of antiquity; but this time it is a change of moral experience rather than of thought” (1936:58). Tal cambio era la transformación de la ética aristotélica, que señalaba que el hombre virtuoso era aquel que no tenía tentaciones, en un escenario donde el conflicto moral es necesario para la virtud, así este conflicto necesita ser explicado metafóricamente, y debe entonces considerarse que “[...] every metaphor is an allegory in a little” (Lewis, 1936:60). Concepto relacionado con la concepción de la alegoría como una metáfora extendida, véase *supra*. De esta manera, señala Lewis: “[...] as the conflict becomes more

El pensamiento medieval es heredero de estas concepciones alegóricas. Su modo de concebir el mundo, tanto material como espiritual, proviene de los sistemas alegóricos de la Antigüedad tardía y también, por tanto, de sus expresiones literarias. Si para el pensamiento clásico y patrístico la alegoría y el símbolo habían desempeñado papeles fundamentales en la interpretación del mundo, en el pensamiento medieval se convierten en el punto de partida de su concepción, es decir, toda cosa se vuelve representación de otra. Para el hombre medieval, todo el universo representaba significados diversos, Dios se revelaba a través de las cosas, el universo mismo era simbólico y, por tanto, todas las cosas guardaban una secreta relación entre sí, representaban *otra cosa*. Tal pensamiento lo interpreta Umberto Eco de la siguiente manera:

[...] se tratará de una capacidad de prolongar la actividad mitopoyética del hombre clásico, elaborando nuevas figuras y referencias en armonía con el *ethos* cristiano; un reavivar, a través de una nueva sensibilidad hacia lo sobrenatural, ese sentido de lo maravilloso que el clasicismo tardío había perdido ya desde hacía tiempo, sustituyendo los dioses de Homero por los de Luciano (1997a:69).

Es decir, si el clasicismo tardío había perdido su fe en lo sobrenatural y había tenido que reemplazarla mediante la abstracción de sus antiguas divinidades en la literatura, el cristianismo medieval usaría del mismo proceso pero para descubrir las relaciones secretas que la divinidad había establecido entre las cosas como muestra de su poder en el mundo real, puesto que como afirma Huizinga: “De esta índole es la base afectiva sobre la cual florece el simbolismo. En Dios no existe nada vacío, nada sin significación. [...] Tan

---

important, it is inevitable that these metaphors should expand and coalesce, and finally turn into the fully-fledged allegorical poem” (1936:60-61).

<sup>14</sup> Podemos ver un ejemplo de esto en san Agustín (*Sobre la doctrina cristiana*, III, VII.11), donde menciona que las estatuas de los dioses son interpretadas como signos del poder natural, y a la vez condena esto, puesto que los hombres, así, adoran a la naturaleza y no al verdadero Dios.

pronto como Dios tomó forma sensible, había de cristalizar también en ideas sensibles cuanto procedió de Él y en Él encontraba su sentido” (2001:269). El universo en aparente caos que enfrenta el hombre medieval se presenta como una prueba de la existencia de la divinidad, a la vez que su manera de comunicarse con el hombre, como señala Umberto Eco:

En la visión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más terribles, se convierte en el alfabeto con que el creador nos habla del orden del mundo, de los bienes sobrenaturales, de los pasos que hay que dar para orientarnos en el mundo de manera ordenada para adquirir los premios celestes. Las cosas pueden inspirarnos confianza en su desorden, en su caducidad, en su aparecérse nos fundamentalmente hostiles: pero la cosa no es lo que parece, es signo de otra cosa. La esperanza puede volver, por lo tanto, al mundo porque el mundo es el discurso que Dios hace al hombre (1997a:70).

Frente a un universo caótico, el hombre medieval encuentra en las secretas relaciones que existen en él un orden que apunta a la existencia de un ser superior que comunica cosas de gran importancia a su creatura (en primer lugar, su existencia), y, en consecuencia, las cosas son algo más de lo que aparentan, puesto que son la forma en que Dios se comunica con el hombre. Así, esta visión simbólica viene a reforzar el cristianismo en más de una manera, puesto que le da una espiritualidad profunda, a la vez que una corroboración sensible de su propia creencia: “[...] por un lado, la fabulación simbolista servía precisamente para recuperar esa realidad que la doctrina no siempre conseguía aceptar; por el otro, fijaba a través de signos comprensibles esas mismas verdades doctrinales que podían resultar abstrusas en su elaboración culta” (Eco, 1997a:70). De esta manera, la visión simbolista de la Edad Media se presenta como la piedra fundamental de la religión cristiana, y con ella de la visión del mundo que tenía el hombre medieval.

Tal concepción del mundo hubo de derivar en una exégesis más compleja. Si los padres de la Iglesia habían señalado la existencia de un

sentido literal y uno espiritual en la Escritura, los intérpretes medievales multiplicaron los sentidos espirituales, y el más claro ejemplo de ello se encuentra en la doctrina de santo Tomás de Aquino, heredero de toda una tradición exegética, y que explica la existencia de cuatro sentidos de la Escritura: el literal o histórico, el alegórico, el tropológico o moral y el anagógico (*Suma de teología*, I, q. 1, a. 10).

El sentido literal es para santo Tomás lo que la letra dice, “el primer significado de un término” (*Suma de teología*, I, q. 1, a. 10, sol.), no importa si el uso de las figuras retóricas apunta hacia la creación de un sentido metafórico, lo que dice la metáfora es parte integral del sentido literal.<sup>15</sup> Ahora bien, lo expresado por el sentido literal significa algo: “Este último significado corresponde al sentido espiritual, que supone el literal y en él se fundamenta” (*Suma de teología*, I, q. 1, a. 10, sol.). Hay que aclarar que no se trata de otros tres niveles de sentido, sino de tres clasificaciones del sentido espiritual de la Escritura, cada uno muestra desde una perspectiva distinta el significado del sentido literal, como afirma Umberto Eco: “Tomás aclara en varios puntos que bajo la dicción genérica de *sensus spiritualis*, se refiere a los varios sobresentidos que se pueden atribuir al texto [...] con sentido literal se refiere a lo que *auctor intendit*, el sentido que se propone el autor” (1997a:94). Así pues, santo Tomás explica los sentidos posibles:

[...] lo que en la Antigua Ley figura la Nueva, corresponde al *sentido alegórico*; lo que ha tenido lugar en Cristo o que va a referido a Cristo, y que es signo de lo que nosotros debemos hacer, corresponde al *sentido moral*; lo que es figura de la eterna gloria, corresponde al *sentido anagógico* (*Suma de teología*, I, q. 1, a. 10, sol.).

---

<sup>15</sup> Mediante esta explicación santo Tomás puede englobar fácilmente el sentido parabólico, es decir, lo expresado metafóricamente, dentro del literal: “El sentido parabólico está contenido en el literal. Pues los términos significan algo propio y figurado. El sentido literal no se detiene en la figura misma, sino en lo figurado” (*Suma de teología*, I, q. 1, a. 10 resp.).

De esta manera, el sentido alegórico se presenta como la prefiguración de las promesas que tuvieron cumplimiento en la vida de Cristo, es decir, en la encarnación del verbo; el sentido moral es aquel que deja una enseñanza para el creyente, en la medida en que es muestra de lo que Cristo haría; y el sentido anagógico es la prefiguración de la gloria eterna que Dios promete al creyente.<sup>16</sup>

De este modo, santo Tomás interpretaba el alegorismo que se presentaba en las cosas, en los hechos del universo y del ser humano (o *allegoria in factis* frente a la que se presenta en la escritura, *allegoria in verbis*), como parte de la voluntad de Dios de expresar su verdad, puesto que

[...] el sentido literal (o histórico) consiste, como contenido proposicional transmitido por el enunciado, en algunos hechos y acontecimientos [...]. Y puesto que estos hechos [...] han sido predispuestos por Dios como signos, el intérprete, sobre la base de la proposición entendida (han sucedido unos hechos así y asá), debe proceder a buscar su triple significación espiritual (Eco, 1997a:95).

Sin embargo, tal principio no es aplicable en todos los casos. Santo Tomás establece un límite para la *allegoria in factis*: sólo los hechos de la historia sagrada, es decir, los relatados en la Biblia, son signos, los demás son simplemente hechos (cf. Eco, 1997a:96). Es decir, únicamente en lo narrado por el autor inspirado Dios había puesto su voluntad de expresar una verdad, puesto que sabía que ésa sería transmitida al creyente por medio de la

---

<sup>16</sup> Dante explicaba el proceso de interpretación de esta manera: “Para que resulte más claro este procedimiento, consideremos los versículos siguientes: *Al salir Israel de Egipto, la casa de Jacob, de un pueblo bárbaro, se convirtió Judea en su santificación e Israel en su poder*. Si nos atenemos solamente a la letra, se alude aquí a la salida de Egipto de los hijos de Israel en tiempos de Moisés; si atendemos a la alegoría, se significa nuestra redención realizada por Cristo; si miramos al sentido moral, se alude a la conversión del alma desde el estado luctuoso del pecado hasta el estado de gracia, si buscamos el sentido anagógico, se quiere significar la salida del alma santa de la esclavitud de esta nuestra corrupción hacia la libertad de la eterna gloria” (Carta XIII, §21).

Escritura, pero no en todos los hechos de la realidad, pues esto conllevaría una locura interpretativa.

En este mismo sentido, santo Tomás igualmente establece que los sentidos espirituales son sólo aplicables para la escritura sagrada, y no para la profana, puesto que las ficciones seculares “[...] tienen sola la finalidad de significar y su significado no va más allá del sentido literal” (*Quaestiones quodlibetales*, VII, 6, 16, ob. 1 y ad. 1, *apud* Eco, 1997a:97). Esto se debe a que dentro de la concepción de santo Tomás, como explica Eco:

[...] hay sentido espiritual en las Escrituras porque los hechos ahí narrados son signos de cuyo sobresignificado el autor (aun inspirado por Dios) no sabía nada (y añadiremos nosotros, el lector común, el destinatario hebreo de la Escritura, no estaba preparado para descubrirlo). No hay sentido espiritual en el discurso poético y ni siquiera en la Escritura cuando usa figuras retóricas, porque ése es el sentido en que pensaba el autor y el lector lo determina perfectamente como sentido literal según reglas retóricas (1997a:97).

De este modo, santo Tomás estaba, por así decirlo, poniendo coto a la multiplicidad de interpretaciones de los textos y de la realidad, y representa, así, tanto la culminación de este modo de procedimiento como el anuncio de su final. Sin embargo, pese a las objeciones de santo Tomás, Dante, lector del Aquinate, aplicó el proceso de interpretación a sus propios textos; al decir: “[...] las obras escritas se pueden interpretar y se deben explicar principalmente en cuatro sentidos” (*Convivio*, II, 1, §2), Dante ya no se refiere sólo a la palabra revelada, sino que hace extensivo y universal el método al poder aplicarse a todo texto escrito, que posee tales sentidos por naturaleza:

[...] hay que advertir que el sentido de esta obra no es único, sino plural, es decir, tiene muchos sentidos; el primer significado arranca del texto literal, el segundo deriva de lo significado por el texto. El primero se llama sentido literal; el segundo, sentido alegórico, moral o anagógico (Carta XIII, §20).

Incluso al hablar del sentido anagógico llega aún más lejos: “[...] al margen de que dicho texto [sea cierto] incluso en el sentido literal, remite, por lo que se dice, a la gloria eterna de las cosas supremas” (*Convivio*, II, 1, §7[6]); tal afirmación prescinde de la verdad del texto escrito para manifestar que aun los textos mentirosos, y tales son los escritos poéticos, pueden ser signos de la verdad más alta. Así, toda obra resulta útil y provechosa también en el sentido moral, el cual “[...] los lectores deben tratar de encontrar en las obras escritas, para beneficio propio y de sus discentes [...]” (*Convivio*, II, 1, §6[5], cf. Carta XIII, §23), de esta manera, la Escritura ya no es la única guía moral del creyente, sino que el texto profano también se muestra como útil.<sup>17</sup> Igualmente hace extensivo, como todos los demás sentidos, el alegórico, como aquel que: “[...] se oculta bajo el manto de esas fábulas, como una verdad escondida bajo una hermosa patraña [...]” (*Convivio*, II, 1, §4). Así Dante le regresa su dignidad a la poesía como transmisora de una verdad alta; sin embargo, realiza una distinción entre el sentido alegórico de los poetas y el de los teólogos (*Convivio*, II, 1, §5[4]). Pese a ello, le retornaba una dignidad a los textos poéticos que habían perdido cuando santo Tomás los descartó como comunicadores de una verdad profunda.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> La moralización de los textos paganos fue sumamente común en la Edad Media, el ejemplo más conocido debe ser el *Ovide moralisé*. Se trata de una traducción de las *Metamorfosis* comentada, cada fábula es traducida y luego glosada para dar su sentido moral (cf. Highet, 1954, t. 1:107-108).

<sup>18</sup> Los principios interpretativos de Dante coinciden en cierto sentido con los de santo Tomás. Al igual que éste considera que todos son manifestaciones de un solo sentido distinto del literal: “Y aunque estos sentidos místicos reciben denominaciones diversas, en general, todos pueden llamarse alegóricos, por ser distintos del sentido literal o histórico” (Carta XIII, §22). Igualmente ofrece como punto de partida de toda interpretación el sentido literal, como ya se ha visto, y como vuelve a afirmar: “[...] dado que en las obras escritas [la lectura literal] es siempre lo de fuera, es imposible alcanzar los restantes contenidos, en especial el alegórico, sin pasar antes por el literal” (*Convivio*, II, 1, §9).

Ya se ha visto en los párrafos precedentes las bases del pensamiento alegórico en la Edad Media; ahora sería conveniente pasar a sus manifestaciones literarias concretas. Hemos hablado de la alegorización de los dioses como representaciones del poder natural o de abstracciones; igualmente las abstracciones tuvieron manifestaciones concretas en personajes divinos tales como la Fortuna o la Concordia; estas formas de pensamiento tuvieron su expresión en los poemas de la Antigüedad tardía, de los cuales el hombre medieval es heredero. En este sentido, la manifestación más alta de la poesía alegórica en la Edad Media la constituye el *Roman de la Rose*, que expresa los motivos del amor cortés por medio de personificaciones o figuras alegóricas. En el *Libro de buen amor*, el Amor, dios pagano, se le presenta al Arcipreste con el fin de discutir con él sobre sus fallas como amante, al tiempo que éste lo insulta por sus contrarios efectos, más tarde el Amor, con su esposa doña Venus, se convierte en maestro para darle lecciones sobre cómo conseguir y preservar a una dueña (cs. 181-648). Más adelante, el Arcipreste representa la oposición que existe entre los deseos de la carne y las necesidades espirituales, por medio de la alegoría de la Cuaresma en batalla con don Carnal (cs. 1067-1314). No se trata, desde luego, de ejemplos aislados; en la literatura medieval abundan textos literarios en los que se establece un diálogo entre entidades abstractas que buscan discutir sentidos espirituales.<sup>19</sup> Nos encontramos ante una proliferación de textos alegóricos en todas partes: la alegoría era la regla literaria, una de las directrices de la estética medieval.

Tal proliferación responde no sólo a una manifestación del pensamiento medieval, es decir, no se trata sólo de la expresión fáctica de un modelo

---

<sup>19</sup> Algunos ejemplos tan sólo en la literatura española son los anónimos *Disputa del cuerpo y el alma*, *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* y de Juan de Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*.

teórico, como lo es el *Convivio* de Dante; sino de la respuesta directa a una regla estética que es necesario poner en la práctica. Tal como se presenta, la alegoría corresponde a un artificio retórico que da belleza al texto, pero no a cualquiera, sino a uno que exige altamente la participación de su receptor, que debe descodificar adecuadamente cada una de las metáforas que constituye el aparato retórico para entender el sentido escondido dentro del plano literal. Y para el hombre medieval estas metáforas no eran arbitrarias, sino que descubrían una relación secreta entre las cosas: la alegoría presentaba al lector una verdad escondida, que al ser descubierta por el receptor ofrecía un placer estético, como afirma Eco: “[...] percibir una alegoría es percibir una relación de conveniencia y disfrutar estéticamente de la relación, gracias también al esfuerzo interpretativo. Y hay esfuerzo interpretativo porque el texto dice siempre algo diferente de lo que parece decir: *Aliud dicitur, aliud demonstratur*” (1997a:72). De esta manera, no resulta arbitraria y superflua la lectura alegórica de los poetas, sino adecuada al sistema estético regente en la Edad Media: “Interpretar alegóricamente a los poetas no quería decir superponer a la poesía misma un sistema de lectura artificioso y árido: significaba adherir a ellos, considerándolos como estímulos del mayor deleite concebible, el deleite, precisamente, de la revelación *per speculum in aenigmate*” (Eco, 1997a:91).

Ya se señalaba anteriormente que santo Tomás había puesto coto, hasta cierto grado, al pensamiento simbólico de la Edad Media; poco a poco, la interpretación simbólica de todo el universo va perdiendo fuerza para abrir paso a una nueva visión del mundo que corresponderá a la del Renacimiento:

Ya no es una selva de símbolos, el cosmos de la Alta Edad Media ha cedido lugar a un universo natural. Antes las cosas valían no por lo que eran, sino por lo que significaban: en un cierto punto, en cambio, se advierte que la

creación divina no consiste en una organización de signos, sino en una producción de formas (1997a:98).

La manera de relacionarse con el mundo había cambiado radicalmente, lo mismo que el modo de relacionarse con la forma literaria. Dentro de los nuevos patrones estéticos, la belleza ya no se regía por el modo alegórico y sus niveles de sentido; la obra de arte ya no tenía que representar otra cosa para ser bella, sino que su hermosura radicaba en la justa proporción de sus formas. De esta manera puede explicarse que la relación con los clásicos cambiara. La situación ahora se presentaba de otra manera:

El Renacimiento abrió también para los escritores europeos occidentales las puertas de un inmenso acervo de materiales nuevos bajo la forma de la historia y de la mitología clásicas. Es cierto que éstas se conocían ya parcialmente durante la Edad Media, pero sin que se las entendiera plenamente (Highet, 1954, t. 1:39).

Ante la variedad de nuevos materiales que se le presentaban al hombre del Renacimiento, éste se encontraba mejor preparado que el medieval para su recepción, puesto que los clásicos ya no valían por ser una representación o prefiguración de las verdades divinas, sino que ahora tenían valor por sí mismas: “Aunque el Renacimiento no olvidó la alegoría y la moralización, ni, mucho menos, el simbolismo, restableció los dioses en su forma original y les permitió filtrarse en la literatura y el arte del siglo XVI” (Parker, 1983:23). De esta manera, la fábula mitológica sustituyó al poema alegórico como representante de una estética.

Sin embargo, como ya señaló Parker, los principios de la *allegoresis* y de la alegoría no se dejaron completamente de lado. Las figuras alegóricas encontraron un nuevo lugar dentro del naciente teatro y desempeñaron un papel primordial en la conformación del género del auto sacramental. Por otra parte, la interpretación alegórica de la Escritura estaba bien lejos de estar

muerta: había sido la base de la formación exegética de la Iglesia, y era imposible que se perdiera.<sup>20</sup> Así, en su traducción del *Cantar de los cantares*, Fray Luis de León dice:

Cosa çierta y sabida es que en estos cantares como en persona de Salomón y de su esposa, la hija del rey de Egipto, debaxo de amorosos requiebros explica el Spírito Santo la encarnación de Cristo y el entrañable amor que siempre tuvo a su Iglesia, con otros misterios de gran secreto y de gran peso. En este sentido, que es spiritual, no tengo que tocar, que dél ay scriptos grandes libros por personas santíssimas y mui doctas, que ricos del mesmo spíritu que habló en este libro entendieron gran parte de su secreto y, como lo entendieron, lo pusieron en sus scripturas, que están llenas de spíritu y regalo; así que en esta parte no ay que decir, o porque está ya dicho o porque es negoçio prolixo y de gran espacio (98).

Igualmente, la concepción del mundo como espacio en que Dios revela sus verdades y maravillas al hombre seguía muy viva, si bien claramente influida por el modo de ver las cosas del hombre del Renacimiento, sirva de ejemplo esta cita de fray Luis de Granada:

Pues como este mundo visible sea efecto y obra de las manos de Dios, él nos da conocimiento de su Hacedor, esto es, de la grandeza de quien hizo cosas tan grandes, y de la hermosura de quien formó cosas tan hermosas, y de la omnipotencia de quien nos crió de nada, y de la sabiduría con que tan perfectamente las ordenó, y de la bondad con que tan magníficamente las proveyó de todo lo necesario, y de la providencia con que todo lo rige y gobierna. Este era el libro en que los grandes filósofos estudiaban, y en el estudio y contemplación destas cosas tan altas y divinas ponían la felicidad del hombre (*Introducción del Símbolo de la Fe*, I, 1, 132).

Así, el universo, para Granada, seguía siendo representación del poder de Dios y una guía hacia él.

---

<sup>20</sup> En este sentido, señala Marcel Bataillon: “La Biblia, cuya letra se preocupaban los filólogos por reintegrar en toda su pureza, se ofrecía entonces por lo común en la pesada ganga medieval de la cuádruple interpretación, literal, alegórica, moral y anagógica” (1966:44). De hecho, tal sistema de interpretación sigue siendo el oficial de la Iglesia Católica (véase *Catecismo de la Iglesia Católica*, §§115-119).

Otro tanto se puede decir de la recepción de los filósofos de la Antigüedad, se les sigue viendo como prefiguraciones de la alta doctrina cristiana,<sup>21</sup> ya sea porque hubieran tenido conocimiento de ella por medio del contacto con la verdad revelada, ya porque su razón natural los hubiera conducido hacia la verdad, como señala Marcel Bataillon: “Aristóteles y Boecio, Séneca y Petrarca: la filosofía de todos ellos, por igual, se considera como una preparación para la imitación de Cristo. A Boecio se le tiene por santo y mártir. Se asegura que Séneca tuvo correspondencia con San Pablo” (1966:50).

La Italia de Petrarca, de Marsilio Ficino y de Pico della Mirandola había querido cristianizar a Platón y Cicerón, ese Cicerón en cuyo *De natura deorum* creía oír Petrarca no la voz de un filósofo pagano, sino la de un apóstol. Desde fines del siglo XV la imprenta difunde también por España, y ya en español, la obra de Aristóteles, Cicerón y Séneca, inmejorable ejercicio preparatorio “para la lección principal de la Santa Escritura”. Pensadores y sentidores del Renacimiento señalarán, siguiendo la huella de Erasmo, cómo puede el cristianismo alerta ver prefiguradas las más altas doctrinas de moral y religión en las palabras, y en la conducta misma, de “San Sócrates” y de los estoicos y epicúreos (Lida, 1958:157).

La alegoría así se ciñe en su mayor parte a un sentido religioso. La expresión profana parece guardar algún sentido espiritual, y es deber del hombre que logra llegar a ese sentido devolvérselo: así se explica la transformación de poesía profana en poesía espiritual, es decir, la transformación de la poesía, principalmente amorosa, en poesía espiritual mediante la reelaboración del poema. Quizás el ejemplo más claro de esto sea la poesía de Garcilaso, que fue vuelta “a lo divino” continuamente por diversos poetas, particularmente por Sebastián de Córdoba que reescribió las obras de Boscán y Garcilaso para que su sentido espiritual fuese claro.

---

<sup>21</sup> Y a ésta de paso como la filosofía más absoluta, todo pensamiento filosófico adquiere valor por su relación con la doctrina revelada o por su meditación sobre ella.

Como parte de la supervivencia de la poesía alegórica en el Renacimiento se podría señalar a san Juan de la Cruz, quien, por medio de una poesía altamente erótica, quería representar la unión entre el alma y Dios, especialmente en su *Cántico espiritual* y “En una noche oscura”; sin embargo, el sentido alegórico no quedó totalmente explícito, al grado de que tuvo que escribir voluminosos comentarios para explicarlo. Así pues, el amor humano servía como símbolo del amor divino.

De esta manera, la concepción alegórica llega hasta el Barroco, con una *allegoresis* no muy distinta de la que se había instaurado en la Edad Media. Al igual que en ésta, los dioses de la Antigüedad son interpretados como símbolos de algo más, y se considera que su origen estuvo en hombres verdaderos de grandes virtudes, dirigentes de reinos,<sup>22</sup> como señala sor Juana, en su

---

<sup>22</sup> Tal doctrina procede también de los griegos, especialmente atribuida a Evémero de Mesene (ca. 300 a. de C), quien escribió una obra titulada *Inscripción sagrada*: “In this work he systematized for the first time an Old Oriental (perhaps Phoenician) method of interpreting the popular myths; he asserted that the gods were originally heroes and conquerors who had earned a claim to veneration of their subjects” (*The New Encyclopaedia Britannica*, t. 4, s. v. Euhemerus). Cicerón retoma esta posición: “Por otra parte, la manera de ser de los hombres y la costumbre común aceptó que, por reconocimiento y gratitud, situaran en el cielo a los varones excelentes por sus beneficios. [...] Como las almas de éstos sobrevivían y disfrutaban de la eternidad, con razón fueron tenidos por dioses, pues eran óptimos y eternos” (*Sobre la naturaleza de los dioses*, II, xxiv.62). Tal doctrina fue ampliamente aceptada por los padres de la Iglesia, por ejemplo san Agustín, quien contrapone el culto a los mártires frente al culto a los dioses de Egipto a quienes considera hombres muertos (*La ciudad de Dios*, VIII, xxvi); igualmente, Isidoro de Sevilla escribió: “Aquellos a quienes los paganos llamaron ‘dioses’ se dice que en un principio fueron hombres, y que, después de su muerte, comenzaron a ser venerados entre los suyos de acuerdo con la vida y los méritos de cada uno. [...] los poetas tomaron parte en sus alabanzas y, con los poemas que en su honor compusieron, los elevaron hasta el cielo. Cuentan que el invento de determinadas artes dio origen al culto de algunos de ellos, como Esculapio, por la medicina; o Vulcano, por la forja. Otras reciben su nombre de sus actos, como Mercurio, que preside las mercaderías; o Liber, que deriva su nombre de ‘libertad’. Hubo también algunos que fueron hombres poderosos y fundadores de ciudades, en cuyo honor, cuando murieron, los hombres, reconocidos, erigieron estatuas para encontrar consuelo en la contemplación de su imagen; pero poco a poco y por incitación del demonio, este error fue arraigando de tal manera en sus descendientes, que, a los que honraron únicamente por el recuerdo de su nombre, sus sucesores terminaron por considerarlos

*Neptuno alegórico*: “Demás, que las fábulas tienen las más su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad, fueron realmente príncipes excelentes, a quienes por sus raras virtudes atribuyeron divinidad, o por haber sido inventores de las cosas [...]” (OC, 401, 92-96). Igualmente, tales divinidades pueden ser consideradas y hechas por el ingenio como prefiguraciones de otra realidad, es decir, pueden poseer otro sentido; por ejemplo, Neptuno prefigura al marqués de la Laguna.

Asimismo, se vuelve al concepto de que la verdad divina se manifestaba mediante símbolos para que el hombre entendido la descubriese, pero permaneciese oculta para la multitud, en razón de la protección del misterio. De esta manera, sor Juana explica:

[...] como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos), fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen. Y esto hicieron no sólo con las deidades, pero con todas las cosas invisibles, cuales eran los días, meses y semanas, etc., y también con las de quienes eran la copia difícil o no muy agradable, como la de los elementos, entendiendo por Vulcano el fuego, por Juno el aire, por Neptuno el agua y por Vesta, la tierra, y así de todo lo demás. Hicieronlo no sólo por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia de las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante (OC, 400, 15-31).

Podemos señalar un contraste útil con la Edad Media: si en ésta la voluntad divina se había expresado a todos los hombres mediante símbolos, y las cosas eran por naturaleza signos de algo más, en el Barroco los símbolos no son sino convenciones que alguien ha establecido con el fin de poder expresar mejor las verdades divinas o los conceptos abstractos, a la vez que se limita su

---

dioses y les dieron culto. El empleo de estatuas surgió cuando, por deseo de los difuntos, se hicieron imágenes y efigies suyas, como si se tratase de personas admitidas en el cielo, cuyo lugar suplantaron en la tierra los demonios, persuadiendo a los engañados y perdidos a que les rindieran sacrificios” (*Etimologías*, VIII, XI.1-5).

comprensión sólo para aquéllos que puedan acceder a ellos. Así, como dice Jeremy Lawrance: “El Medioevo usaba de la alegoría para descubrir mundos invisibles; el Barroco prefirió emplearla para envolverlos de nuevo en las tinieblas del destino y de la trascendencia” (2005:30). La manera en que se realizó esto será bien verla en el siguiente apartado.

### 1.3 CONSTRUCCIÓN BARROCA DE LA ALEGORÍA

El término ‘barroco’ es probablemente uno de los más discutidos por la crítica. Existen dos perspectivas principales desde las cuales se aborda: 1) como un fenómeno recurrente en toda la historia de la literatura y las artes, y 2) como un fenómeno específico del proceso histórico, con un tiempo y espacio definidos.<sup>23</sup> Es en este último sentido en el que se hablará del Barroco aquí, siguiendo la tesis de Maravall: “[...] Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo periodo” (1980:55). Esta cultura tendrá manifestaciones específicas por medio del arte y la literatura, y por tanto existirá una expresión barroca, un estilo barroco, como señala Aurelio González: “[...] la expresión barroca se desarrolla tanto en la superficie de la obra artística (en el discurso o en el significante si la vemos

---

<sup>23</sup> Un ejemplo de la primera posición vendría a ser Curtius, quien sustituye el término barroco por el de manierismo: “[...] el manierismo es una constante de la literatura europea; es el fenómeno complementario del clasicismo en todas las épocas” (1955:385). Un ejemplo de la segunda posición vendría a ser Wellek, quien opina: “El término barroco es mucho más aceptable, me parece, si tenemos en mente un movimiento europeo general cuyas convenciones y estilo literario pueden ser descritos de modo bastante concreto, y cuyos límites cronológicos pueden ser determinados con bastante exactitud, desde las últimas décadas del siglo XVI hasta la mitad del siglo XVIII en unos cuantos países” (1968:78). Para una discusión del término barroco véase R. Wellek (1968), Emilio Carilla (1983), José Antonio Maravall (1980:11-51), Emilio Orozco (1970:11-62).

como un signo) como en su estructura más o menos profunda (no sólo en el significado sino en la propia organización del material literario)” (2009). La manera en que la alegoría será vehículo de esta expresión es lo que se estudiará en las siguientes páginas.

Dentro de la estética barroca, y como punto fundamental dentro del acto de creación, se encuentra la analogía:<sup>24</sup> por medio de ésta se establece cada metáfora y cada símbolo. Dentro del arte barroco, como se verá, las relaciones de significado y significante no son completamente arbitrarias: para que se pueda establecer una metáfora, la base de la alegoría, es necesario que entre los dos elementos sea posible establecer una relación de cualquier tipo, que haya algo común entre ambos elementos, algo que los equipare. El Barroco busca por medio de las analogías las relaciones secretas de las cosas. Foucault ha dicho: “Es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesaria una marca visible de las analogías invisibles” (1968:35); tal marca es la que busca expresar el poeta barroco.

Es aquí donde entra el *concepto* barroco que Gracián define de la siguiente manera: “Es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre dos objetos” (*Agudeza y arte de ingenio*, II, 55). Es decir, el *concepto* tiene su base en la analogía; se trata, en suma, de

---

<sup>24</sup> Foucault considera a la *analogía* como la tercera forma de similitud, en la que se superponen la *convenientia* y la *aemulatio*, es decir, es la similitud por perfección, la figura que establece las relaciones semánticas entre las distintas cosas de las que se sirve el poeta en el acto de creación. Según Foucault, la analogía “[...] asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio; pero habla, como aquélla, de ajustes, de ligas y de juntas. Su poder es inmenso, pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones” (1968:30).

encontrar la relación entre dos objetos y explotarla poéticamente. A la facultad poética que convierte los *conceptos* en arte, los barrocos la llamaron *ingenio*.<sup>25</sup>

El ingenio es, pues, un término fundamental dentro de la estética literaria barroca, pues es mediante él como se puede llegar al nivel superior imaginativo, llamado *agudeza* (es decir, un *concepto simple* convertido en ingenioso). La agudeza se presenta, según Parker, como “[...] la agilidad intelectual que permite ver las similitudes en cosas aparentemente disímiles al descubrir ‘correspondencias’ que no son evidentes por sí mismas, así como la invención que pueden expresar estas ‘correspondencias’ imaginativamente” (1983:31). Así pues, el poeta barroco busca encontrar analogías entre las cosas más disímiles con el fin de poder lucir su *ingenio* al demostrar la relación que existe entre dos cosas para las cuales nadie había pensado en una correspondencia posible, causando así maravilla y asombro en su receptor, que es el efecto buscado por el poeta barroco. En resumidas cuentas, se puede decir que:

[...] tenemos dos niveles del discurso, el normal en que el *entendimiento* forma conceptos (ideas), y el nivel de la *agudeza* en que el entendimiento se eleva a *ingenio* y produce un concepto complejo. Mientras que los conceptos corrientes son la materia normal del discurso, los *conceptos agudos* procuran causar maravilla y asombro por lo extraordinario, misterioso, enigmático, etc., que son (1983:18).

Para Gracián existen dos tipos de agudezas: la agudeza suelta, donde los conceptos no se unen unos con otros, sino que aparecen sueltos a lo largo del discurso sin constituir ningún tipo de correlación, y la agudeza compleja, donde los conceptos se enlazan unos a otros y, en este caso, la encadenación

---

<sup>25</sup> Parker explica: “El entendimiento produce las ideas (o ‘conceptos simples’). Esta labor de la inteligencia se desenvuelve en el nivel corriente o normal. Pero hay un nivel superior que es del arte (o ‘artificio’). Aquí el discurso normal se eleva a un plano estético. Esta elevación es obra del *ingenio* [...]: el entendimiento funcionando imaginativa y estéticamente es el ingenio [...]” (1983:16).

de conceptos afecta a todo el discurso (*Agudeza y arte de ingenio*, LI, 167-168). Se puede notar claramente la relación que existe entre la alegoría, construida por metáforas encadenadas, y la agudeza compleja, que consiste en el encadenamiento de conceptos que construyen y afectan el discurso; desde este punto de vista, no es erróneo considerar que Gracián coloca a la alegoría como un ejemplo de agudeza compleja.

En este sentido, y recordando siempre que la alegoría está compuesta por una metáfora continuada, cabría traer a colación la siguiente cita de Gracián sobre la metáfora:

La semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de su acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo (*Agudeza y arte de ingenio*, LIII, 179).

La metáfora es, pues, para Gracián la base del discurso, el material necesario para la construcción del texto, pero necesita del concepto para poder construirse y elevarse al nivel de la agudeza.<sup>26</sup> Así pues, la metáfora debe buscar establecer una relación entre dos cosas disímiles y después, convertida en alegoría, llevar esta relación a sus últimos límites armando una serie de correlatos que puedan ofrecer un hermoso entramado que admire a los sentidos y al entendimiento, como explica de la siguiente manera: “Cuando se ajustan todas las circunstancias y adyacentes del sujeto al término de la translación, sin violencia, y con tal consonancia que cada parte de la metáfora fuera un relevante concepto, está en su mayor exaltación el compuesto” (*Agudeza y arte de ingenio*, LIII, 180).

---

<sup>26</sup> Como ya mencioné, el concepto es un acto del entendimiento; en tanto que la metáfora es un acto lingüístico. Una metáfora puede corresponder a un concepto, pero no necesariamente lo es.

De esta manera la alegoría, dentro de la literatura barroca, se halla sujeta en su configuración al concepto, base de toda la construcción literaria del Barroco. Es el concepto el que permite la disposición de las metáforas que forman la alegoría, y por eso se torna indispensable para comprender la manera en que sor Juana erigió su discurso en *El divino Narciso*.

Ya expuestas estas reflexiones acerca de la alegoría, base primordial del auto de sor Juana, tanto en lo que concierne a su construcción, como al imaginario intelectual histórico que la compone, será bien que pasemos a considerar el género literario en que se construye *El divino Narciso* en el siguiente capítulo.

## 2. EL AUTO SACRAMENTAL

Para poder analizar correctamente una obra es importante ubicarla dentro de su propio género. Sólo partiendo desde lo general a lo particular es posible entender su dimensión, su variación y, sobre todo, su novedad. En este caso, la obra que nos ocupa pertenece al género del auto sacramental: éste, a su vez, se delimita dentro de la zona de lo teatral, puesto que no es un texto para leerse, sino para representarse.<sup>27</sup> Sin entender correctamente la dimensión del género en el que está inserta la obra de Sor Juana no es posible aprehender su significado y fácilmente se puede caer en malinterpretaciones, por ello es necesario, antes de introducirse en el análisis de la obra, conocer en qué consiste el género del que forma parte *El divino Narciso*.

### 2.1 DEFINICIÓN

Múltiples definiciones se han ensayado sobre el auto sacramental, casi todas en la misma dirección. La mía no pretende ni pasar por verdad absoluta, ni ser la última que se elabore, ni ofrecer una novedosa interpretación del género. Parto del vocablo con que se ha designado este género, en el que reconozco que el término *sacramental* le otorga una especificidad al de *auto*, el cual se utilizó en el sentido moderno de *acto* equivalente a *jornada*, y también para expresar un género dramático de tipo religioso:

[...] la forma habitual bajo la que se manifiesta el teatro religioso castellano del siglo XVI es la de una pieza breve, en un acto y en verso, con una extensión entre los quinientos y los mil, que suele abrirse con un introito y cerrarse con un villancico, y que trata por lo general de la Natividad de Cristo, de su Pasión y Resurrección, o del sacramento de la Eucaristía, sirviéndose ya de un puro diálogo catequístico, ya de un argumento historial

---

<sup>27</sup> Como tan bien señala Kurt Spang: “[...] el auto es un drama y como tal drama constituye una historia actuada compuesta de espacio, tiempo y figuras en una situación conflictiva” (1997:471).

(bíblico, hagiográfico), ya de una fabulación alegórica (Pérez Priego, 2009:397).

La definición de Pérez Priego es exacta para el primer desarrollo del género *auto* (siglos XV-XVI), sin embargo en el *auto sacramental* se dan cambios principalmente formales, puesto que ya no se abrirá necesariamente con introito ni se cerrará con un villancico; en cambio podrá ir precedido de una loa en la que se elogia al mecenas y se introduce el argumento del auto, asimismo podrá sobrepasar la extensión formulada por Pérez Priego, al mismo tiempo que tratará siempre, de un modo u otro, de la Eucaristía.<sup>28</sup> Por otro lado, su carácter de pieza en un acto no se verá modificado durante toda su historia, y el elemento alegórico, sobre el que me extenderé después, formará parte indispensable de la concepción de la obra.<sup>29</sup>

Así pues, el auto sacramental es un tipo definido de este género teatral religioso, y como el adjetivo lo indica, lo que lo identifica y separa, dentro del

---

<sup>28</sup> Sobre el papel de la Eucaristía en los autos mucho se ha discutido. Yo encuentro que tiene un carácter distintivo y sirve para diferenciar el *auto sacramental* dentro del género *auto* (véase *infra*). Spang niega su presencia como eje temático, y señala que es “[...] más bien móvil y después meta y fin espirituales a los que aspira el autor [...]”, al mismo tiempo que reconoce su omnipresencia en el género (1997:473). Sin embargo, el papel de la Eucaristía debe entenderse en su capacidad redentora: el tema no es la Eucaristía en sí misma, sino la redención que el hombre obtiene a través de este sacramento, como indican Arellano y Duarte: “Puede concluirse que el tema de todo auto sacramental es la salvación humana por medio de la Eucaristía y la presencia de Dios en la Sagrada Forma” (2003:20). Aunque ciertamente esto puede no ser un eje temático, pero está siempre presente en el *auto sacramental* al menos como *motivo*: “[...] el auto sacramental se mueve siempre en el territorio de la historia de la Salvación, en la que la exaltación del Sacramento es siempre un motivo ideológicamente fundamental e ineludible, aunque no siempre ocupe en el plano argumental una extensión textual grande” (Arellano y Duarte, 2003:20). Así pues, sin Sacramento no hay *auto sacramental*.

<sup>29</sup> Como bien señala Spang: “En el auto sacramental se añade una particularidad que informa la totalidad de ellas [las invariantes formales], lo que comúnmente se suele llamar alegorismo que además es el signo distintivo del auto sacramental frente a dramas religiosos en España y otras naciones” (1997:476-477). La alegoría, de ser un elemento recurrente en el *auto*, pasa a ser en el *auto sacramental* un elemento constitutivo inseparable.

género del auto, es el tema del que se ocupa: el sacramento de la Eucaristía, entendido siempre bajo su capacidad salvífica, es decir: el tema del auto sacramental es la *redención por medio del sacramento eucarístico*, como señalan Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte: “[Los autos sacramentales] tratan de la Redención del género humano con sus motivos anejos (caída, pecado original, mal, bien, sacrificio redentor de Cristo...), tema que es inseparable en la teología católica de la institución del Sacramento de la Eucaristía” (2003:19-20). Esta representación se liga, como se verá en las próximas páginas, con la fiesta del Corpus Christi,<sup>30</sup> y que le da preeminencia al tema eucarístico, formando así, a partir de un teatro religioso de diversos temas, un género temático muy específico: el auto sacramental. Las diferencias que éste empieza a cobrar a partir de este punto será bien que se vean en el siguiente apartado.

Como teatro religioso, tiene un fin bien delimitado ligado a las circunstancias de su representación, tal como señalaba Lope de Vega al definir el género que trabajaba:

Comedias  
a honor y gloria del Pan  
que tan devota celebra  
esta coronada villa:  
por que su alabanza sea  
confusión de la herejía

---

<sup>30</sup> Señala Dolores Bravo: “El auto sacramental es, pues, el drama litúrgico que se inserta dentro de toda la procesión del *Corpus*. De ahí que no pueda ni deba ser visto aisladamente de esta festividad, sino como la parte medular de una serie de festejos: la solemne procesión; los carros alegóricos, que son verdaderos escenarios rodantes; la presencia de la Sagrada Hostia de tamaño espectacular; el acompañamiento de varios instrumentos musicales; y la celebre tarasca [...]” (1992:49). Otro tanto concluyen Arellano y Duarte: “[...] la citada constancia de asunto revela igualmente una constancia de intención ideológica, en tanto que el auto se configura como un género doctrinal, de enseñanza de un dogma, pero sobre todo, como un género litúrgico, que ofrece un cauce de participación colectiva en la experiencia religioso-festiva” (2003:18).

y gloria de la fe nuestra  
(*Loa entre un villano y una labradora*, vv. 165-171).

Puede verse en esta pequeña definición que Lope subraya el carácter teatral del auto, así como su tema, la ligazón con la fiesta, y la función que cumple como refutación de la herejía y confirmación de la ortodoxia católica. Puesto que su público fue siempre católico debe hacerse hincapié en esta confirmación, como señala Marcel Bataillon al ver en los autos una “[...] voluntad de de dar a los fieles una instrucción religiosa que los hiciese llegar más allá de la fe del carbonero, que les hiciese sentir, si no comprender, los misterios fundamentales de su religión” (1976:462).<sup>31</sup> Sin embargo, como dice Lope y como subraya Mercedes Blanco, no debe dejarse totalmente de lado la función antirreformista, puesto que:

[...] los autos no sólo contribuyen a la pompa y brillantez de la fiesta del Corpus Christi, para mejor celebrar el dogma de la transustanciación, sino que lo hacen con plena conciencia de que este dogma es rechazado unánimemente por todas las Iglesias reformadas. [...] En los autos y en el conjunto de los aparatosos festejos españoles del Corpus, se expresa pues el desafío de la doctrina católica frente a sus adversarios, acentuando con énfasis militante e hiperbólico su incompatibilidad con la interpretación protestante del Evangelio (2004:124).<sup>32</sup>

Esta característica responde al carácter oficial de la fiesta del Corpus. España era una monarquía que defendía el dogma católico, así esta celebración se convierte en parte de la propaganda que afirma la ortodoxia de la

---

<sup>31</sup> Otro tanto señala Flecniakoska: “En el auto no se desarrollan delicados puntos dogmáticos ni meditaciones profundas; consta más bien de lecciones catequéticas de perseverancia. [...] El objetivo de estas obras es el de recordar a los espectadores, divirtiéndolos, lo que en principio ya les es conocido” (1983:249).

<sup>32</sup> Considérese en este sentido lo que indica Flecniakoska: “El auto no es contrarreformista, sino antirreformista, lo que no significa, en absoluto, lo mismo. Es un teatro conservador: defiende el patrimonio religioso de cualquier ataque exterior. Una razón de ser de nuestro teatro puede hallarse en el deseo de mantener en su integridad tanto lo esencial como lo accesorio de la religión” (1983:248-249).

religión católica y el poder de la monarquía sobre la que ésta se sustenta,<sup>33</sup> como afirma Pérez Priego:

Se trata de un teatro en gran medida oficial e institucionalizado, en cuanto promovido y controlado juntamente por la autoridad civil y la autoridad eclesiástica. Teatro que se produce fundamentalmente en torno a la fiesta del Corpus Christi, que es la que en esos momentos concentra y polariza el espectáculo dramático-religioso de la comunidad (1988:34).<sup>34</sup>

Dadas las características peculiares de la representación de los autos sacramentales, puesto que debía ser una fiesta pública, su escenificación es también especial, debido a que no se lleva a cabo en un local teatral, sino en un espacio exterior y a la vez religioso: la calle. Por ello la escenificación del auto sacramental tiene lugar sobre carros, cuyo antecedente fueron los carros

---

<sup>33</sup> Considérese la opinión de Flecniakoska: “El nacionalismo y la xenofobia son dos temas característicos de los autos, pero hay que señalar que siempre son suficientemente difusos para no constituir nunca lo esencial de una obra. El proceso es sencillo. La Iglesia o la Fe se identifican con España, que es su defensora. Todo el mundo conoce la fórmula ‘Fuera de la Iglesia no hay salvación’, así que fuera de España tampoco; de esta manera son atacadas todas las naciones gangrenadas por la herejía” (*apud* Ynduráin, 1997:13-14).

<sup>34</sup> Asimismo hay que considerar las señalizaciones que realiza Domingo Ynduráin con respecto a la función social del auto: “Ahora bien, este nuevo espectáculo sigue cumpliendo su función –el lujo– en cuanto que la magnificencia que despliega sirve para prestigiar a la entidad o grupo que lo subvenciona. [...] [Los autos] cumplen una función superestructural –ideológica– no sólo creadora de prestigio, sino también directamente alienadora; esto en cuanto que propone a los espectadores la visión del mundo del mecenas” (1997:15). Todo ello como parte de un teatro que tiene una función primordialmente ideológica, como señala José Antonio Maravall: “Ese arte, tan representativo como ningún otro del momento, que era el teatro, poseía, sobre el fondo del estado de la época, características especiales. Y era de esperar que fuera utilizado para llevar a cabo una campaña de difusión e impregnación de un contenido ideológico, por aquellos grupos dominantes y a su cabeza por la Monarquía, que tenían poder para utilizar en gran medida, más aún, para hacer suyo, ese instrumento de percusión sobre las conciencias. [...] nuestro teatro barroco –aclara Maravall– [...] no ejerció, en ningún momento, una *función educadora del pueblo*; pero yo quiero hacer seguir esta observación de otra que la completa: sí tuvo una *función manipuladora* del pueblo en su conjunto, con fines de realizar una operación configuradora de carácter ideológico sobre amplios sectores de la población” (1990:165-166).

de desfile, que permiten su movilidad por toda la ciudad,<sup>35</sup> así como la visibilidad a todos los espectadores. Inicialmente entre estos carros se colocaba un tablado (cf. MacGowan y Melnitz, 1964:91), pero esta situación cambió, como describen Arellano y Duarte: “En la primera mitad del siglo XVII, se utilizaron dos carros, llamados en los documentos *medio carro*, junto con otro, llamado *carrillo*, que servía de tablado o zona de representación. Los dos carros se colocaban junto al que servía de tablado” (2003:72). Con el paso del tiempo y la importancia que fue adquiriendo la fiesta, la representación requirió elementos más espectaculares, de modo que: “A partir de ese año [1647], la forma de representación será con cuatro carros y el área de representación dejará de ser el *carrillo* para introducir un tablado fijo mucho más grande” (Arellano y Duarte, 2003:73). A esta espectacularidad debe sumarse la construcción de globos, que “[...] se abren en dos mitades y se transforman en nuevos escenarios pertenecientes a las regiones celestiales” (Arellano y Duarte, 2003:77). Todos estos elementos de espectacularidad son posibles gracias a la importancia que la fiesta tenía para la Monarquía, pues al ser la representación parte esencial del festejo, y éste tener un papel ideológico de primera importancia para el Estado español, las cantidades de dinero que se le dedicaron fueron enormes con el fin de poder proporcionar un espectáculo maravilloso, lleno de recursos escénicos para asombrar y llamar la atención del espectador, así como demostrar el fervor religioso del Estado como ejemplo a todas las demás áreas de la sociedad, públicas y privadas, como señala Ignacio Arellano:

Para asegurar la comunicación con el público, y la eficacia didáctica y religiosa del auto, los mecanismos de fascinación sensorial se desarrollan

---

<sup>35</sup> Según Antoine de Brunel, viajero holandés de aquella época, son “[...] una especie de casillas pintadas sobre ruedas, donde se visten los comediantes, o entran al final de cada escena” (*apud* Arellano y Duarte, 2003:72).

extraordinariamente. [...] En las memorias de las apariencias redactadas a modo de indicación para el ingeniero escenógrafo se observa bien esta concepción espectacular, cada vez más acusada, donde la pintura, la arquitectura, la tramoya, todos los mecanismos del espectáculo barroco que caracterizan también al teatro cortesano funcionan, aquí con objetivos distintos, pero con igual riqueza y variedad.

Los autos se representaban en un principio en el espacio del templo (dentro o en el atrio), pero en el XVII se desarrollan en la calle o plaza pública, sobre plataformas móviles (*los carros*), cada vez más complicadas. Debe subrayarse, por tanto, su calidad de celebración inserta en el espacio público: el auto se integra en una verdadera fiesta sacramental (con procesiones, danzas, tarascas...), que tiene funciones dramáticas y litúrgicas de compleja ritualidad, en las que no están ausentes objetivos sociales y políticos (2001:344-345).<sup>36</sup>

Sin embargo, gracias a la popularidad que fue adquiriendo el género “[...] desde mediados del siglo XVII [...] se generalizó la costumbre de representar los autos en los corrales [...] esta vuelta al interior significa centrar la atención en los valores del gran espectáculo teatral, en detrimento de los festivos, que hemos venido viendo, aunque los decorados pudieran ser los mismos, pues varios documentos nos hablan de desmontar los carros en los corrales” (Díez Borque, 2002:225-226). De esta manera, el auto sacramental, además de su habitual representación festiva, pasa a tener un lugar en la representación de corral, como señala Díez Borque: “[...] la calle es el lugar propio y característico de la representación del auto sacramental, es decir, la fiesta sacramental, pero se da el caso, de que en determinadas ciudades, el auto sacramental se representó con éxito en los corrales de comedias” (2002:235). Esta nueva adaptación desde luego va a exigir un cambio en los

---

<sup>36</sup> Para darse una idea de los múltiples recursos usados en el auto sacramental, véase la “Memoria de las apariencias” de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

elementos escénicos a utilizar en la representación del auto sacramental, representación que corre paralela a la callejera.<sup>37</sup>

Así pues, resumo: el auto sacramental consiste en una representación dramática, en un acto y en verso, cuyo tema es siempre la Eucaristía,<sup>38</sup> que se sirve generalmente de un argumento historial (ya sea bíblico o hagiográfico) o de una fábula mitológica, para cuya representación es fundamental el recurso alegórico, como se verá en el siguiente capítulo, y que se representaba durante la fiesta del Corpus Christi en el espacio público, sobre un escenario compuesto por carros y plataformas, con la mayor espectacularidad posible. El auto sacramental, además, cumplía con dos funciones primordiales: reafirmar la fe del espectador poniéndolo en contacto con la doctrina ortodoxa, y contraponer ésta frente a la herejía, reafirmando a su vez la autoridad de la monarquía que defendía la Fe católica.<sup>39</sup>

Para entenderlo en toda su dimensión, será ahora conveniente señalar su evolución y la función que adquirirá a medida que se transforme.

## 2.2 HISTORIA

Escribe Domingo Ynduráin: “[...] es preciso buscar los orígenes del auto sacramental en la confluencia de dos procesos históricos: la evolución de la

---

<sup>37</sup> Para una explicación pormenorizada de la representación en corral de los autos sacramentales remito a Díez Borque (2002:235-245).

<sup>38</sup> Considérese lo que señala Calderón al justificar el uso de los mismos recursos en cada auto sacramental: “[...] siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios [...]” (“Al lector”).

<sup>39</sup> Cf. las siguientes definiciones: “El auto sacramental es una pieza dramática en un acto que tiene por tema, sobre todo, el misterio de la Eucaristía y que se representaba en la antigua España el día del Corpus” (Reyes, 1957:267). “La mejor definición del ‘auto sacramental’ debe ser la que considera esta clase de obras como composiciones dramáticas en una jornada, alegóricas y referentes al misterio de la Eucaristía” (Valbuena Prat, 1942:17). He preferido dejar el carácter alegórico del auto para el siguiente capítulo dada la extensión del tema.

celebración del Corpus Christi por un lado, y por otro el drama litúrgico medieval” (1997:9). Es en el siglo XVI cuando ocurre esta confluencia, pero para poder entenderla es necesario comprender los orígenes de los dos fenómenos que crean el auto sacramental.

La celebración del Corpus Christi fue institucionalizada por Urbano IV en 1264, en tanto que Juan XXII (1316-1334) le proporciona una mayor relevancia al recomendar actos de devoción pública, en los que cabían “[...] manifestaciones más o menos artísticas en la ornamentación y el decorado de la fiesta” (Arias, 1977:9). En ésta se incluía el desfile de carros alegóricos, así como la pública exhibición de la Hostia. Pronto la fiesta alcanzó gran popularidad, debido a que se realizaba en un ambiente primaveral apto para las grandes celebraciones religiosas con toda la espectacularidad que después caracterizará al auto, como señala Marcel Bataillon: “[...] los futuros ‘carros’ del auto sacramental, que se llaman en Valencia *entramesos*, aparecen en la procesión para llevar las más importantes invenciones destinadas a maravillar a la muchedumbre: veíanse en ellos desde la tarasca de San Jorge hasta el arca de Noé, sin hablar de las numerosas imágenes de santos” (1976:459-460). Desde su nacimiento, la fiesta de Corpus se convierte en una de las celebraciones más importantes del calendario litúrgico, y por tanto le son dedicados grandes recursos de toda índole.

Por el lado del teatro litúrgico, poco es lo que sabemos sobre la representación teatral durante la Edad Media: las obras propiamente dramáticas se desarrollan alrededor de la Iglesia y la Corte; en tanto que en el espacio público se realizaban, durante los días de fiesta, formas diversas de espectacularidad (cf. Pérez Priego, 1997:10-11). Es especialmente alrededor de las fiestas religiosas que se ofrecen juegos escénicos y representativos, como indica Miguel Ángel Pérez Priego:

[...] en las iglesias de provincia, con motivo de determinadas festividades (Navidad, San Esteban, San Juan, los Inocentes, otros días festivos y misas nuevas), existía la costumbre de ejecutar durante los oficios diversa suerte de juegos escénicos, espectáculos y ficciones. [...] La mayoría de esos espectáculos, sin embargo, ocasionaban la perturbación en el culto, ya que tenían lugar durante el oficio divino y, sobre todo, se producían mezclados con inhonestidades y peligrosos desvíos de la auténtica devoción de los fieles (1997:11-12).

Estas circunstancias, aunadas a la participación de los clérigos en tales espectáculos, provocaron que semejantes representaciones nunca fuesen bien vistas por la Iglesia. Esto llevó a que el Concilio de Trento prohibiera terminantemente a los eclesiásticos su participación como actores dentro de las representaciones. A este hecho se unió el surgimiento de las compañías profesionales que se encargaron, a partir de entonces, de los espectáculos religiosos exigidos por el pueblo con motivo de las celebraciones, como señala Pérez Priego:

[...] en torno a 1560, puede observarse cómo, sobre todo en las grandes ciudades (Sevilla, Toledo, Madrid, Valladolid) y particularmente con ocasión de de las fiesta del Corpus Christi, comienzan a aparecer las compañías de actores que, contratados unas veces por el cabildo y otras por el municipio, vienen a hacerse cargo de las representaciones dramáticas. [...] serán las autoridades municipales quienes, a partir de ahora, principalmente costeen las representaciones del Corpus, las cuales vendrán convocadas mediante concurso y elegidas de acuerdo con el dictamen de un provisor eclesiástico, estableciéndose además un premio en metálico para los mejores (Pérez Priego, 1988:17).

En consecuencia se ven favorecidas las compañías teatrales, puesto que los grandes recursos destinados a la fiesta del Corpus van dirigidos hacia ellas. Al mismo tiempo, con esto se solucionaba el gran problema de los clérigos-actores, así como mejoraba la calidad de la representación espectacular, ahora realizada por profesionales, al mismo tiempo que la autoridad eclesiástica podía supervisar y escoger libremente, entre un múltiple número de posibili-

dades, la representación que más le agradase,<sup>40</sup> como afirma Pérez Priego: “[...] la autoridad eclesiástica comenzó a ver con no malos ojos el que esas mismas representaciones pasaran a manos de profesionales, ya que así, seguramente, ganaban en autenticidad y rigor, y mejoraba, sin elementos perturbadores y risibles, su condición edificante y carácter devoto” (1988:21).

Era el paso natural, podría decirse, pero no se explica así el surgimiento del auto sacramental, puesto que la celebración del Corpus no tenía, originalmente, un carácter dramático. Así, se hace necesario explicar la aparición dentro de la fiesta de la representación dramática, que parece surgir, paradójicamente, de la profanización del desfile del Corpus. Ante esta situación nace la necesidad de *reformar* la fiesta y adaptar las farsas para que ocuparan un debido lugar en ella (dada su importancia ideológica) (cf. Bataillon, 1976:464-465), debido a que habían pasado a ocupar el puesto de relevancia frente a la procesión y llegaban a interrumpir los oficios, alejando así al público del verdadero motivo de la fiesta eucarística. La alternativa era, entonces, insertar la representación dentro de la celebración o bien desaparecerla; pero, puesto que la fiesta debía tener un carácter jovial, era importante que los *autos*, *representaciones* y *bailes* fueran escenificados en el lugar y momento apropiados, y su texto recibiera la aprobación de la autoridad episcopal (cf. Bataillon, 1976:468). Naturalmente, para celebrar el Corpus, se favorecerán las obras que glorifiquen el sacramento (cf. Bataillon, 1976:469).

---

<sup>40</sup> Hay que considerar que, si se mantuvieron las representaciones escénicas, es porque en ellas se encontró una capacidad moldeadora del carácter de la sociedad, como afirma Maravall: “[...] muy pronto se hubo de caer en la cuenta de que esa narración, puesta en una representación visual adquiría unas posibilidades de penetración y asimilación por el público que las contemplaba, mucho mayor. [...] Es obvio que cuando esas enseñanzas se desenvuelven sobre la escena, con montaje escénico que da mayor relieve a la acción que el espectador presencia, añadiendo el muy superior efecto del lenguaje hablado (con todos los matices de expresión que éste lleva consigo, sobre el lenguaje escrito), la eficacia del lenguaje transmitido es máxima” (1990:160-161).

Así surge un género profundamente nuevo, como afirma Miguel Ángel Pérez Priego: “[...] la gran novedad es ahora el drama del Corpus. Éste no contaba con modelos representacionales en la tradición medieval ni tampoco con el soporte de un texto evangélico, sino que surge como un fenómeno enteramente nuevo y sensiblemente marcado por aquel espíritu didáctico y moralizador” (2009:400-401). De esta manera, la representación dramática se presenta como parte de la reforma católica, como ya señalaba Marcel Bataillon:

En dos palabras, el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al Corpus nos parece que no es un hecho de *Contrarreforma*, sino un hecho de *Reforma católica*. Como que ese nacimiento pone de manifiesto la voluntad de depuración y cultura religiosa que animaba entonces a la capa selecta del clero, particularmente en España: voluntad de volver las ceremonias católicas al espíritu en que habían sido instituidas, voluntad de dar a los fieles una instrucción religiosa que los hiciese llegar más allá de la fe del carbonero, que le hiciese sentir, si no comprender, los misterios fundamentales de su religión. En resumen, las representaciones teatrales del Corpus comienzan a extraer y subrayar la lección religiosa de esta fiesta por la misma razón que comienzan a propagarse las *doctrinas*, o sea catecismos que apelaban a algo más que la memoria (1976:462).<sup>41</sup>

El auto cobra así la función de reforzar la fe del creyente y explicarle los misterios de su religión, en un afán reformador que encuentra en la celebración del Corpus la oportunidad perfecta para llevar a cabo esta labor: “El auto sacramental resultaría así de una transacción entre la costumbre ya inveterada de celebrar el Corpus con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica que, en tiempos del Concilio de Trento, pretendía volver la fiesta al espíritu de su institución” (Bataillon, 1976:469).

A partir de su relación con la fiesta del Corpus y la profesionalización de la representación, el auto sacramental se desarrollará plenamente. Al constituirse como el principal evento de la fiesta, toma de ella el tema y des-

---

<sup>41</sup> Ya había citado un fragmento *supra*, pero la importancia de esta cita es tan grande que me he visto obligado a poner el párrafo completo.

empeña una función consistente en rendir homenaje al sacramento, de esta manera se carga de un contenido teológico, como indica Pérez Priego: “El Sacramento pasa a ser así el dogma fundamental de la doctrina, ya que en él, como se afirma en un pasaje de la *Farsa del Entendimiento niño* [...] se cifran y hallan explicación todos los dogmas” (1988:37). Para ilustrar la dignidad del Sacramento, inicialmente se tomarán argumentos del Antiguo Testamento e historias hagiográficas, puesto que estos elementos ya se encontraban en el drama litúrgico precedente, del cual son descendientes nuestras actuales pastorelas. Estos argumentos se ponen siempre al servicio de ilustrar la doctrina sacramental, como afirma Pérez Priego: “En virtud de la extensión de la tipología bíblica a los argumentos dramáticos, el auto cobra una acción más compleja y animada, a la vez que se establece una más estrecha relación con la doctrina sacramental, dogmática, y desarrolle procedimientos simbólicos capaces de ilustrar aquellos contenidos doctrinales, a los que no se accede sino por fe” (2009:418). Es así que surge este teatro teológico.

Al ser las historias bíblicas la principal mina de argumentos para los autos sacramentales, los autores se ven en la necesidad de encontrar prefiguraciones en el Antiguo Testamento que puedan relacionarse con el misterio de la Eucaristía, para con ello poder alabar el Sacramento:

En ese todo teológico y dramático, los autos inspirados en el Antiguo Testamento valen como anuncio y preparación de la redención, en tanto que los del Nuevo, vidas de santos y leyendas piadosas recogen momento puntuales de aquella historia de la salvación (Pérez Priego, 1988:34-35).

El auto sacramental se constituye en una historia de la salvación: dentro del auto debe narrarse la caída y redención del género humano alrededor de la capacidad salvífica de la Eucaristía para redimir al hombre de sus culpas. Esta compleja teología necesita una adecuada expresión para revelarse, y es así como adquiere una dimensión simbólica:

Pero no era suficiente con la referencia eucarística para que el auto encontrara su plena realización. Puesto que de lo que se trataba era de un misterio, de una delicada cuestión teológica y dogmática, se buscaron fórmulas más eficaces para hacerlo representable e inteligible. Así fueron introduciéndose en el auto los argumentos simbólicos, primero mediante la escenificación de historias bíblicas prefigurativas, como hace Diego Sánchez de Badajoz, y luego mediante el desarrollo único de argumentos alegóricos, como ya ocurre en piezas del *Códice de autos viejos* (2009:405).

Así el método simbólico o alegórico se introduce plenamente dentro del género. Y estas son las características y elementos que recibe Calderón de sus mayores, quien lleva a todos al máximo de refinamiento, como indica Octavio Paz:

Calderón cambió radicalmente el carácter del auto sacramental, que deja de ser una historia prodigiosa y se convierte en una alegoría intelectual. En su forma final y acabada, el auto es una construcción no de conceptos sino de imágenes-conceptos, no de ideas sino de personajes-ideas. Teatro simbólico y símbolo él mismo, el auto es un emblema del mundo y sus trasmundos. Danza de alegorías: cada concepto encarna en una imagen que se enlaza a otra hasta formar una guirnalda que de pronto se disipa en un esplendor: la alegoría no ha sido sino una victoriosa demostración (1983:449).

Como escribe Paz, Calderón convierte a la alegoría en el elemento esencial del auto sacramental, el que le proporciona una estructura al drama, a la vez que sirve como demostración de la verdad teológica que la representación ofrece. Dada su relación con el tema que se tocará en el siguiente capítulo, será mejor dejar las reflexiones pertinentes sobre el auto calderoniano para después.

### 3. RELACIÓN ALEGORÍA-AUTO SACRAMENTAL

Ya se ha dicho que la alegoría es un elemento fundamental del auto sacramental. Tal relación es obligatoria dado el tema de éste: ya que el sacramento es un signo del sacrificio realizado por Jesucristo para salvación de la humanidad y, asimismo, señala el misterio de la transustanciación, es decir, la permanencia de Dios en la hostia y la transformación del pan y el vino en el cuerpo de Cristo; así pues, para dar a entender este misterio, era necesario para el auto sacramental expresarse por los medios de la teología,<sup>42</sup> es decir, mediante la alegorización, como señala Bruce Wardropper: “Any treatment of the sacrament in literature should therefore tend to use the same language as sacramental theology: signs or allegory” (1950:1197). Así pues, este capítulo se dedicará a estudiar en qué forma la construcción del auto sacramental se basa en la alegoría.

#### 3.1 CONSTRUCCIÓN DEL AUTO SACRAMENTAL A PARTIR DE LA ALEGORÍA

El auto sacramental no es una *mimesis* en el sentido aristotélico de la palabra,<sup>43</sup> puesto que no se trata de una imitación de hechos posibles en la realidad,<sup>44</sup> sino de la representación de conceptos teológicos mediante el arte

---

<sup>42</sup> Piénsese en este sentido que Calderón define el auto sacramental en los siguientes términos: “[...] Sermones / puestos en verso, en idea / representable, cuestiones / de la Sacra Teología / que no alcanzan mis razones / a explicar ni a comprender, / y el regocijo dispone / en aplauso deste día” (*La segunda esposa y triunfar muriendo*, Loa, vv. 158-165). Lógico es, pues, que si se trata de un sermón en verso en que se expresan los asuntos teológicos, el lenguaje teológico sea el lenguaje del auto sacramental.

<sup>43</sup> “[...] la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida [...]”, dice Aristóteles (*Poética*, 6, 1450a).

<sup>44</sup> “[...] no es tarea del poeta el decir lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es, lo posible según la probabilidad o la necesidad. Pues el historiador y el poeta –dice Aristóteles– no difieren porque el uno utilice la prosa y el otro el verso (se podría trasladar al verso la obra de Heródoto, y no sería menos historia en verso que sin verso), sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer”

dramático.<sup>45</sup> Así, las ideas, las nociones teológicas, deben ser representadas mediante la acción dramática, pero dado que se trata de abstracciones y no de acciones, es necesario usar un mecanismo distinto que pueda representar tales abstracciones mediante una escenificación, con todo lo que ello implica: tal recurso es la alegoría.<sup>46</sup>

Alexander Parker señala al respecto: “Drama must have a narrative action; the *conceptos imaginados* of the *argumento* embodied as dramatic characters, must therefore perform such an action” (1968a:79). La alegoría, por sus características especiales, puede proveer el marco narrativo necesario para la construcción de un argumento que pueda ser representado, a la vez que otorga otro significado al argumento mismo: el concepto teológico. “Allegory is the ‘medio’ by which the ‘concepto’ becomes ‘cuerpo’, which transforms ‘lo no visible’ into lo ‘animado’; the medium, that is to say, by which the conceptual order is given a concrete expression (or visible, living ‘reality’) being the dramatic action” (Parker, 1968a:89). Es decir, mediante la alegoría el argumento se convierte, en términos saussurianos, en significante, en tanto que los conceptos teológicos son el significado. Así pues, al existir un argumento que representa una verdad teológica, éste es susceptible de ser representado dramáticamente. Esto se puede resumir en la observación de Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte:

---

(*Poética*, 9, 1451a-b). En este sentido, el auto es representación no de algo posible en una realidad física, sino de una verdad en un plano espiritual.

<sup>45</sup> Considérese en este sentido la afirmación de Mercedes Blanco: “Los autos no son una escolástica adornada con perifollos poéticos, sino una teología poética, son obras en las que la teología, como tal, se construye como poesía, es decir, como mito y alegoría” (2004:126).

<sup>46</sup> A este respecto, cabría considerar la opinión de Duarte y de Arellano: “El género del auto sacramental no tiene otra manera de expresar el misterio de un Dios sacramentado y presente en la Eucaristía si no es mediante el recurso alegórico. El asunto de los autos sacramentales tiene que ver con la teología de la salvación humana y el teatro tiene que mostrar de alguna manera esos elementos abstractos” (2003:36).

La alegoría ofrece, por tanto, en primer lugar el plano historial (o argumento), en el que se nos cuenta una historia extraída de cualquier fuente de inspiración [...] y, en segundo lugar, el plano alegórico o teológico (asunto) donde la historia argumental revela su lectura profunda doctrinal, teológica y sacramental (2003:35).

Al ser posible, entonces, tener una narración representable, el escritor de autos sacramentales se ve obligado a crear este argumento *ad hoc* al asunto representado, como señalan Duarte y Arellano: “La estructura alegórica (sistemas trabados de metáforas) es la que permite utilizar cualquier argumento que el ingenio del poeta sea capaz de adaptar al asunto” (2003:34). Tal adaptación exige que a cada elemento de la representación (significante o argumento) corresponda un elemento de la verdad teológica (significado o asunto). Los elementos dramáticos: personajes, espacio, escenografía, etc., se convierten en significantes que sostienen un significado de acuerdo con la concepción teológica.<sup>47</sup> La justa correspondencia entre los elementos implica la correcta construcción de la alegoría y su perfección estructural. Al mismo tiempo, obliga al autor a la búsqueda de una representación que corresponda perfectamente con el significado que desea transmitir. Todo esto mediante la metáfora encadenada.

Por ejemplo, en *El gran teatro del mundo* a partir de la metáfora del mundo como un teatro, todos los elementos relacionados con el arte dramático de la época de Calderón se adaptan a la expresión de esta idea: Dios se constituye como el autor de la compañía teatral y cada uno de los seres humanos como representantes dramáticos que deben realizar correctamente su

---

<sup>47</sup> Esto abarca incluso los recursos más elementales de la representación: el tiempo y el espacio. Con respecto a esto, Arellano y Duarte apuntan: “Espacio y tiempo se transmutan, alcanzan otras dimensiones espirituales, pasan al plano del significado alegórico, pero no anulan su significado historial. Los personajes de diferentes épocas y mundos se reúnen en la proyección alegórica, o prefiguran otros posteriores, componentes todos de un proceso diseñado por Dios, en quien todo es presente” (2003:52).

papel en el teatro, *id est*, el papel que les toca cumplir en la sociedad y que Dios les ha asignado. Igualmente el espacio dramático<sup>48</sup> (que en este caso es metateatral) representa el espacio en que se mueve el hombre, y los elementos escénicos refuerzan el carácter simbólico tanto de los actores como del espacio en que se mueven:

AUTOR.     Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres,  
              hoy de un concepto mío  
              la ejecución a tus aplausos fío:  
              una fiesta hacer quiero  
              a mi mismo poder, si considero  
              que sólo a ostentación de mi grandeza  
              fiestas hará la gran naturaleza;  
              y como siempre ha sido  
              lo que más ha alegrado y divertido  
              la representación bien aplaudida,  
              y es representación la humana vida,  
              una comedia sea  
              la que hoy el cielo en tu teatro vea;  
              si soy autor y si la fiesta es mía,  
              por fuerza la ha de hacer mi compañía;  
              y pues yo escogí de los primeros,  
              los hombres, y ellos son mis compañeros,  
              ellos en el teatro  
              del mundo, que contiene partes cuatro,  
              con estilo oportuno,  
              han de representar. Yo a cada uno  
              el papel le asignaré que le convenga.  
              Y porque en fiesta igual su parte tenga  
              el hermoso aparato  
              de apariencias, de trajes el ornato,  
              hoy prevenido quiero  
              que alegre, liberal y lisonjero

---

<sup>48</sup> Para la clasificación de los espacios teatrales, me remito al artículo de Michael Issacharoff (1981), donde explica la existencia de diversos espacios: el teatral, el espacio hecho *ad hoc* para la representación teatral, es decir, el edificio mismo del teatro; el escénico, el espacio donde se construye la escenografía junto con todos los elementos escénicos; y el dramático, el espacio en que ocurre la acción representada. Este último es dividido en mimético, el que es visible para la audiencia y representado en el escenario, y el diegético, el que es descrito por los caracteres, es decir, un espacio creado por medio de la palabra.

fabriques apariencias  
que de dudas se pasen a evidencias.  
Seremos, yo el autor, en un instante,  
tú el teatro, y el hombre el recitante.  
(*El gran teatro del mundo*, vv. 36-66)<sup>49</sup>

Sin embargo, la correspondencia de elementos no siempre va a ser unívoca. Así como en el signo lingüístico a un significante puede corresponder más de un significado, los significantes de la alegoría no siempre tienen un solo significado de principio a fin del auto. Por ejemplo, en *El divino Jasón* el vellocino de oro originalmente representa al ser humano alejado de Dios por medio de la analogía con la oveja perdida de la parábola (Mt. 18:12-24 y Lc. 15:4-7):

El vellocino excelente,  
que entre los verdes pimpollos  
de un árbol está guardado,  
no es aquel que en el Esponto  
navegó pasando a Frigia,  
sino el alma por quien lloro  
es de una oveja perdida  
de mi rebaño dichoso [...] (*El divino Jasón*, vv. 197-204)

Así, el viaje de Jasón para ganar el vellocino de oro y las pruebas a las que se tiene que enfrentar se interpretan como la encarnación de Cristo y su sacrificio con el fin de salvar al ser humano: “Muertes, tormentos, pasiones, / dejad que gane el vellón / de la oveja que perdí [...]” (*El divino Jasón*, vv. 950-952). Sin embargo, la relación del vellocino = ser humano se reconvierte

---

<sup>49</sup> La correspondencia entre elementos del significante y el significado suele ser expresada, como en los versos anteriormente citados, con el fin de que quede clara al auditorio semejante correspondencia y pueda interpretar la alegoría correctamente. Así, el significado concreto del argumento queda claro para poder ser desarrollado mediante la representación dramática. Por ejemplo, el establecimiento de correspondencias continúa en *El gran teatro del mundo* en otro largo parlamento por parte del Mundo que abarca los vv. 67-278; otro tanto ocurre en *Los encantos de la culpa*, vv. 25-48, que explicaré con mayor detenimiento más adelante.

al final del auto, donde el vellocino ahora representará a Jesucristo, mediante la común analogía de Cristo como cordero sacrificado (cf. Is. 53:7, Jn. 1:29 y Ap. 5:6ss); en consecuencia, el árbol en que se encontraba colgando el vellocino se vuelve un símbolo de la cruz:<sup>50</sup>

Porque sepas que la planta  
donde estaba el vellocino  
produce fruto divino,  
porque es ya una imagen santa.  
Tártaro fiero, levanta  
los ojos a ese madero:  
verás en él un cordero  
que su púrpura derrama  
en cáliz, dando a quien ama  
vellocino verdadero (*El divino Jasón*, vv. 1087-1096).

Cabe hacer aquí una distinción de la procedencia argumental en la construcción de los autos: en el caso de *El gran teatro del mundo*, el autor crea la metáfora extendida por medio de su ingenio y hace que a cada elemento del plano representativo corresponda un elemento del plano simbólico, a través de la extensión de su metáfora; pero hay otros casos en los que toma un argumento ya hecho y adapta cada elemento de éste para expresar un concepto teológico. Es frecuente tomar estos argumentos tanto de la historia bíblica como de la mitología antigua (como ya se ha visto con *El divino Jasón*), y suelen estar avalados ya por una tradición exegética; sin embargo, es el ingenio del dramaturgo el que debe hacer coincidir en la escena la correspondencia entre elementos del significante y del significado.

Así, cuando el dramaturgo hace uso de argumentos de origen bíblico, suele atenerse a la exégesis interpretativa ya establecida por la iglesia cristiana

---

<sup>50</sup> Se puede añadir a esta falta de univocidad entre significante y significado la de la cruz, en este caso un significado que corresponde a dos significantes: el árbol aquí y la espada de Jasón en el v. 951. Igualmente hay que pensar que el árbol del que cuelga el vellocino en los vv. 216-221 es interpretado como el árbol del fruto prohibido.

que ve los acontecimientos del Antiguo Testamento como prefiguraciones de las verdades reveladas en el Nuevo, y en consecuencia se escenifica semejante interpretación. Así, por ejemplo, en *El cetro de José*, sor Juana muestra a José como una prefiguración de Cristo:

[...] Josef, en quien procura  
un bosquejo formar, una figura,  
del que será en el siglo venidero  
redentor verdadero,  
que de Adán satisfaga la malicia,  
dando infinito precio a su justicia,  
y que desate al hombre la cadena  
que de original culpa es actual pena,  
haciéndose propicio,  
a un tiempo sacerdote y sacrificio,  
y que al género humano  
sustentará de trigo soberano:  
de quien es éste figura, que asentada  
por testimonio de la edad pasada,  
les quiere Dios dejar en su Escritura,  
porque después cotejen la figura  
con lo ya figurado  
y entiendan el misterio que ha encerrado  
(OC, 372, vv.871-888).

Tal comparación se basa en la calidad de José de salvador, igual que Jesucristo, a través del trigo que se usa para hacer pan, aquí interpretado como la Eucaristía. Así pues, la historia se presenta como prefiguración que tiene por finalidad reforzar la fe en la doctrina cuando se observa la existencia de ésta.

Otro tanto ocurre en los autos cuyo argumento está tomado de una fábula mitológica. El dramaturgo está obligado a buscar en los personajes y el relato míticos características que le permitan relacionarlos con los conceptos teológicos que busca enseñar. “A cada elemento de la leyenda mitológica corresponde con bastante rigor (tanto más rigor cuanto más perfecto es el

resultado del poeta) otro elemento en el doble plano simbólico-religioso” (Arellano y Duarte, 2003:34). Así, en *Los encantos de la culpa*, la historia de Ulises se presenta en los siguientes términos: Ulises es el Hombre; los marineros, los sentidos; el piloto de la nave, el entendimiento (y, por tanto, guía de los sentidos);<sup>51</sup> y el mar en el que navegan, la vida humana (vv. 1-88). La isla de Circe se presenta como un paraíso terrenal engañoso, y a la bruja misma como la Culpa, que induce a los sentidos del hombre a caer en el pecado; la transformación en cerdos de los compañeros de Ulises representa la animalización del hombre que se deja llevar por sus sentidos y peca:

[...] en pecando  
se convierte el hombre en bruto.  
David lo diga, que atento  
este sentir en él hallo:<sup>52</sup>  
“que el que peca es un caballo,  
en quien no hay entendimiento”.  
Y fue así, que como fueron  
bebiendo, todos mudados  
en fieras, y transformados  
en varias formas se vieron.

(*Los encantos de la culpa*, vv. 377-388).

Así pues, el entendimiento se presenta en este auto como la única guía segura que puede sacar al hombre del mundo en el que vive, asimismo como el que le evita caer en el pecado y lo acerca a Dios por los actos de arrepentimiento y penitencia, y en ausencia de éste el hombre se vuelve como un animal por el efecto de la culpa (cf. *Los encantos de la culpa*, vv. 447-458, 617-640, 753-758).

---

<sup>51</sup> Aquí acude el dramaturgo a la prosopopeya para animar conceptos abstractos como personajes del drama. Tal recurso es constante en la elaboración del auto sacramental.

<sup>52</sup> En la ed. cit. se acentúa *halló*, pero esto evidentemente va contra la rima de las redondillas.

Otra forma muy distinta de hacer uso de la alegoría en el relato mitológico es la conversión a lo divino de un personaje mítico, es decir, a éste se le representa como prefiguración de Cristo, asimismo a los elementos y personajes que le rodean se le encuentran correspondencias con elementos de la verdad teológica. Así pues, en estos casos se suele representar la lucha entre el bien y el mal que tuvo su punto más alto en el sacrificio de Cristo, y por tanto, la figura mítica, con su narración, es figura de la vida de Jesús en la tierra y de su muerte por la redención de los pecadores.

Por ejemplo, *El divino Orfeo* abarca toda la extensión de la historia sagrada en cada una de sus partes: la caída de Lucifer (vv. 1-61), la creación (vv. 62-234), el hombre en el paraíso y su caída por intervención del Diablo (vv. 235-1031), la encarnación de Dios por amor al hombre, su muerte y su descenso a los infiernos (vv. 1032-1324), y la fundación de la Iglesia sobre los sacramentos establecidos por Cristo (vv. 1325-1384). Aquí también, los elementos de la fábula pasan a ser personajes-signos: Dios es Orfeo, la naturaleza humana es Eurídice, y el Diablo es tanto la serpiente<sup>53</sup> que provoca la muerte de la amada de Orfeo, como Plutón, que la aprisiona dentro de su reino (en este caso tanto el infierno como el mundo).

Dentro de esta construcción, la historia de la salvación se verá como una historia de amor. El personaje mitológico divinizado emprende la búsqueda de un personaje femenino por amor, de esta manera el amor humano entre una

---

<sup>53</sup> Conviene recordar el constante simbolismo cristiano que identifica a la serpiente como el enemigo del hombre, esa entidad conocida como Satanás: “Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él” (Ap. 12:9), y “Dominó al Dragón, la serpiente antigua –que es el diablo y Satanás– y lo encadenó por mil años” (Ap. 20:2).

pareja se asimila al amor divino de Dios por su creatura.<sup>54</sup> En la leyenda de Orfeo, su descenso al Hades se debía al amor por su esposa; en *El divino Orfeo*, se interpretará esta circunstancia como la encarnación de Dios, que desciende al mundo y muere por amor con el fin de salvar a su creatura de la muerte:

Perdida esposa mía,  
que mordida de un áspid  
del Reino del Olvido  
en las tinieblas yaces,  
mira lo que me debes,  
pues si en desdichas tales  
te pierdo como esposo,  
te busco como amante.  
No sólo por ti al suelo  
quiso el Amor que baje,  
mas por ti también quiere  
que hasta el abismo pase [...].  
(*El divino Orfeo*, vv. 1107-1118).

Asimismo, en *El divino Jasón*, Medea se interpretará como la Gentilidad (y en este sentido se convierte en la amante de la Idolatría), y el viaje de Jasón-Cristo en busca del vellocino de oro será un viaje motivado por el amor, como se ve en este fragmento donde Jasón se dirige a Medea:

Salve, reina poderosa.  
Golfos penetré por ver  
tan soberana mujer,  
tan gentil y tan hermosa  
como blanca mariposa;  
vengo a amarte, vengo a verte  
[...]

---

<sup>54</sup> No es extraño que se presente de esta manera la historia de la redención. Desde tiempos muy tempranos, el cristianismo había explicado la redención del género humano como una labor de amor, así en Jn. 3: 16: “Porque tanto amó Dios al mundo que dio a su Hijo unigénito, para que todo el que crea en él no perezca, sino que tenga vida eterna”. Por otra parte, el discurso de amor entre Dios y su pueblo asimilado al de un amor humano de pareja es común desde la interpretación alegórica del *Cantar de los cantares*.

Codicia de tus imperios  
no me trae en esa nave  
que, émula inmortal del ave,  
vuela por dos hemisferios.  
Por ondas de vituperios  
llegué a tus rayos sutiles  
que están produciendo abriles.  
Tengo esposa, diome enojos,  
y yo dejaré sus ojos  
por esos ojos gentiles (vv. 591-610).

Calderón aprovecha el juego con ojos gentiles, es decir ojos hermosos, pero también en otro nivel de significado ojos no judíos para expresar la doctrina del rechazo de Dios contra su pueblo elegido, el judío, que rechazó a Jesucristo: “le dio enojos” dentro de la construcción del auto, para cambiarlo por el gentil: la esposa de Jasón por Medea. Así, Jasón-Cristo rescata a Medea-Gentilidad de su relación pecaminosa con la Idolatría, y la convierte en su esposa legítima, es decir, la redime con toda la carga semántica que posee tal verbo dentro de la doctrina cristiana. Así, tanto Jasón como Orfeo, junto con sus respectivas historias de amor, se convierten en símbolos de Dios y de su amor por la humanidad, el cual lo llevó hasta el sacrificio con el fin de redimirla y tenerla a su lado.

Asimismo, sus historias son relatos de oposiciones a una fuerza, en *El divino Jasón* a la Idolatría, en *El divino Orfeo* al Príncipe de las Tinieblas, ambas figuras del Diablo, con lo que se rescata la idea de la redención humana como la lucha entre el bien y el mal, entre Dios y el demonio, donde sale triunfante el primero gracias a su sacrificio por amor. La victoria de Dios sobre el Diablo tiene su apoteosis en la aparición de la Eucaristía, en ese sacramento que para siempre mantendrá la comunión entre Dios y su

criatura.<sup>55</sup> “El principio eminentemente dramático del ‘conflicto’ halla también su espacio natural en el auto, cuya básica estructura es la lucha del Bien y el Mal, de Dios y del Diablo, de la caída y la Redención” (Arellano y Duarte, 2003:124).

La alegoría, pues, se vuelve central para la construcción creativa del auto sacramental al organizar su argumento dentro de una serie de relaciones simbólicas entre los diversos elementos de la representación: personajes, espacio, elementos escenográficos, etc., que adquieren un significado espiritual dentro del sistema teológico cristiano. El ingenio creativo del poeta debe establecer estas relaciones, ya sea creando una trama propia con elementos de su propio mundo, ya adaptando los elementos de una historia anteriormente conocida para que representen la realidad teológica que se quiere presentar al auditorio.

### 3.2 ESTRUCTURA DEL AUTO SACRAMENTAL A PARTIR DE CALDERÓN

Se ha visto, pues, que el argumento de la obra se organiza a través de la alegoría que obliga a establecer relaciones entre los elementos argumentales y representativos del auto sacramental y su significado espiritual. Tales relaciones, como ya se ha señalado, se imponen en un sistema de correlatos, que establece el escritor por medio de su ingenio, como señala José Pascual Buxó:

[...] el establecimiento de determinados correlatos entre proposiciones referentes a distintos planos de significación no depende necesariamente de los estatutos propios de la realidad mentada (es decir, no se corresponden con un presunto *estado del mundo*), sino que resulta de una artificiosa y

---

<sup>55</sup> En este sentido, señala Sergio Fernández: “[...] para representar el misterio de la Eucaristía es necesario establecer la lucha entre el Bien y el Mal (así, con mayúsculas), que al conformar la esencia misma de la historia del cristianismo permite que el escritor, por medio de la alegoría, nos dé una acertada, aunque tangencial, visión de los hechos” (1995:9).

atinada invención del hablante, hecha de conformidad con su competencia literaria: de ahí que la alegoría, como define Gracián, sea resultado de un ingenioso y perspicaz “acto de entendimiento” (2010:212).

En este apartado se analizará cómo se realiza tal organización particularmente dentro de la obra dramática de Calderón de la Barca. Se le da esta importancia debido a que fue él quien construyó todo un modelo de creación del auto sacramental, de modo que sus obras son paradigmas del género; asimismo, Calderón formó una escuela dramática, de la cual sor Juana forma parte.

La obra de Calderón de la Barca tiene una construcción precisa y exacta. La formación del texto es sumamente cerrada y ordenada, se trata de una obra construida con todas las leyes de la lógica. En tal sentido, no es extraño pensar que en ella el silogismo juega un papel muy importante, tanto para la elaboración de los diálogos dramáticos como para la construcción en general del drama.

El drama calderoniano tenía la intención de convencer moralmente a su público.<sup>56</sup> Y para ello, recurría tanto a su razón como a su emoción. De esta manera, se ofrecía como un constructo lógico, pero también admirable y sorprendente, con el fin de apelar a la inteligencia y sensibilidad de su público: así pues, su obra se estructura dentro de la argumentación retórica y la búsqueda de sorpresa y novedad propia del Barroco. Por lo tanto, el silogismo se pone al servicio del ingenio, como señala Hidalgo-Serna: “El silogismo no constituye en Calderón un instrumento de verdadera búsqueda, ni es tampoco un verdadero transmisor de conceptos. Se trata, por el contrario y únicamente, de un elemento pseudo-racional que sirve para ordenar y conceder a los

---

<sup>56</sup> Véase el comentario de Maravall citado *supra* nota 34.

argumentos y a los hallazgos del ingenio una cierta autoridad y credibilidad didácticos” (1985:84).

Sin embargo, pese a que en el teatro de Calderón priman las figuras plenamente poéticas como el símbolo y la metáfora, éstas se organizan de forma lógica mediante el silogismo, que se convierte en el marco que da forma a la materia poética. Así pues, las proposiciones de que requiere el silogismo son los símbolos y metáforas de la obra calderoniana, que se organizarán de acuerdo con las leyes lógicas. Por lo tanto, se puede decir que: “Este teatro incorpora el silogismo como medio de persuasión, y la correlación y la imagen poética, aparte la función deleitable que la retórica les asigna, participan también de esta finalidad” (Cilveti, 1968:461). De esta manera, el teatro calderoniano convence y persuade apelando a las emociones y a la inteligencia de sus lectores. Se convierte en una obra profundamente acabada y ordenada según claros reglamentos lógicos.

No resulta extraño, pues, adoptar la siguiente hipótesis, planteada por Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, que señala que el auto calderoniano tiene una estructura semejante a la de un silogismo, donde los símbolos se convierten en premisas lógicas o hipótesis que se comprueban en el argumento.

Al hablar de la estructuración alegórica del auto sacramental, Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte señalan que “[...] la alegoría es la forma de pensamiento que determina el método y la construcción y cada uno de los elementos constitutivos del mismo” (2003:37). Es decir que los elementos constitutivos de auto sacramental como son los personajes, el escenario, la elaboración retórica del texto, se organizan alrededor del sistema constituido por la alegoría (cf. Arellano y Duarte, 2003:37-38).

Además de esto, establecen que las relaciones entre conceptos e imágenes que los representan (relación significado-significante, es decir, los símbolos constituyentes del sistema alegórico) se convierten en hipótesis parciales de la alegoría, en tanto que la alegoría en sí representa la hipótesis total del auto (Arellano y Duarte, 2003:38). Así pues, el auto se concibe de la siguiente manera en relación con el sistema alegórico:

[...] la alegoría funciona en el auto en calidad de hipótesis de trabajo encaminada a verificar el proyecto expresado por uno o más personajes por medio de hipótesis parciales, cada una de las cuales contribuye a la obtención de la “fantástica idea” o argumento del auto de que se sirve la alegoría (Arellano y Duarte, 2003:38).

Al concebir la alegoría como una hipótesis de trabajo que debe ser comprobada y a sus signos como hipótesis parciales, se puede hacer el salto hacia una elaboración que presupone una organización lógica. Es decir, la comprobación alegórica se hace por medio de una argumentación a modo de silogismo, donde los símbolos (hipótesis parciales para Arellano y Duarte) se convierten en premisas de un silogismo que deben ser ordenadas y comprobadas de acuerdo con sus leyes. La lógica a la que Calderón era tan aficionado se convierte así en la estructura que dará vida al auto sacramental con el fin de persuadir de la verdad que éste contiene.

Tal método, una vez consagrado por Calderón, sería seguido por toda su escuela, y sería también el que adoptaría sor Juana en la construcción de su *El divino Narciso*, como se verá en el próximo capítulo.



#### 4. ESTRUCTURA Y ALEGORÍA EN *EL DIVINO NARCISO*

El objeto de mi estudio, *El divino Narciso*, es probablemente el más elaborado de los autos sacramentales que escribió sor Juana.<sup>57</sup> Su *inventio* sin duda fue más difícil que las de los otros dos, pero en ella la monja pudo aspirar a probar

---

<sup>57</sup> No existe una edición óptima de este texto de sor Juana. La más difundida es la contenida en *Obras completas*, t. 3, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, cuyas notas son excelentes, así como el cuidado del texto; pese a ello no puede considerarse plenamente crítica, puesto que se basa primordialmente en la “pre-edición” del texto en *Poemas de la única poetisa...*, lleno de erratas que no están en el *Segundo volumen...* (véase Alatorre, 2003:496-497), sin realizar realmente un análisis textual que avale esta elección. Asimismo Méndez Plancarte se basó para su cotejo en las reediciones más tardías de las obras de sor Juana, y que, al ser copias de las primeras, simplemente añadían errores (véase Alatorre, 2003:494). Por otra parte, en esta edición los versos han sido mal numerados (a partir del v. 21 hay un conteo con un verso de más, es decir, el v. 21 está numerado como 20, y, a partir del v. 910, a éste se suma un error de 90 versos, es decir, el v. 911 está numerado como 1000), seguramente por error de los cajistas, que ya no alcanzaría a corregir Méndez Plancarte; además ofrece una dificultad, a mi parecer, para su lectura: Méndez Plancarte imprime con mayúscula inicial todo aquello que se refiera a la divinidad, a algún santo o a un concepto teológico, incluyendo no sólo adjetivos y sustantivos, sino hasta artículos; dado el carácter de la obra, ello deriva en una profusión innecesaria de mayúsculas que dificultan la lectura del texto. Existe por otra parte, otra edición “filológica” de la obra por parte de Robin Ann Rice; en ella la editora confronta las impresiones de la obra y ofrece un acabado *stemma codicum*, sin embargo pueden hacerse varias observaciones a su trabajo: en primer lugar plantea la hipótesis de que el texto que ofrece la edición suelta fue reelaborado y corregido en el *Segundo volumen...* sin ofrecer claras pruebas textuales, más allá de las dos evidentes ramificaciones en que se dividen los testimonios (Rice, 2005:101-116); en segundo lugar, la *constitutio textus* deja mucho qué desear, puesto que se apega meticulosamente al *Segundo volumen...* sin corregir erratas evidentes (a las que se suman otras propias de los cajistas de esta edición), ni plantearse la discusión cuando los testimonios ofrecen variantes, por lo tanto no se puede decir que realmente haya superado a la edición de Méndez Plancarte. Teniendo en cuenta estas observaciones, he decidido seguir el texto fijado por Méndez Plancarte, por ser el más accesible y más usado por el público y crítica sorjuanista; asimismo he tenido en cuenta la edición y variantes que ofrece Robin Ann Rice, quien dice ser la primera en cotejar la edición suelta con las demás ediciones (2005:118-119) y las correcciones realizadas por Antonio Alatorre (2003:497), igualmente he consultado la edición facsimilar del *Segundo volumen...* Cito siempre entre paréntesis la numeración de versos que ofrece la edición de Méndez Plancarte; no lo he seguido en el uso de mayúsculas, en el cual me he atenido a los criterios de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la lengua española (2010:449-515). Igualmente, no hago caso de la división en cuadros y escenas efectuada por Méndez Plancarte debido a que se trata de una intervención ajena a los usos de la época, que, en realidad, contra lo que se afirmaba, no resulta de ninguna ayuda para hacer comprensible el texto, y que actualmente todos los editores modernos de obras dramáticas de los siglos de oro han abandonado.

mejor su *agudeza y arte de ingenio*, es por ello que resulta artísticamente más acabado: la idea ha sido más largamente trabajada y la alegoría se presenta como más completa y abarcadora.

Ya se ha visto en los capítulos precedentes la formación de la alegoría y su importancia dentro del género que sor Juana trabaja en *El divino Narciso*. El objeto de este capítulo será analizar y explicar cómo se estructura, es decir, como se construye el cuerpo del auto sacramental a partir de la alegorización de la fábula de Narciso.<sup>58</sup>

La crítica ha señalado que Narciso no era un personaje típico para su divinización en Jesucristo, ya que representa valores opuestos a éste (cf. Benassy Berling, 1983:361ss y Rice, 2005:43ss).<sup>59</sup> Así, Ludwig Pfandl es del siguiente parecer:

---

<sup>58</sup> Doy por sentado que mi lector conoce en líneas generales el mito. Para una narración sucinta, véase Robert Graves (2001:382-385). Para el desarrollo del mito en la antigüedad es conveniente revisar la introducción de Robin Ann Rice a su edición de *El divino Narciso* (2005:47-68), que es en buena parte una glosa o resumen de Louise Vinge (1967). No se conoce cuán detallada era la información mitológica que utilizaba sor Juana, si bien parece que mucho del material usado para el *Neptuno alegórico* procede de los manuales de Natal Conti, Vincenzo Cartario, Piero Valeriano y Baltasar de Vitoria (véase Paz, 1983:213-214, las notas de Vincent Martin a su edición del *Neptuno alegórico* y Alatorre, 2010:273-274). Por otra parte, no hay demasiadas referencias clásicas a este mito (véase Robert Graves, 2001:382-385), así que la fuente más directa de sor Juana para este auto parece haber sido Ovidio, quien narra la historia en sus *Metamorfosis*, III, vv. 339-510. Por otra parte, las fuentes de *El divino Narciso*, de todo tipo –excepto las que lo relacionan con el auto sacramental calderoniano, así como las bíblicas y patrísticas (véanse las notas de Méndez Plancarte y Robin Ann Rice a sus respectivas ediciones)–, aguardan una investigación seria. Un intento, no muy afortunado, de establecer las fuentes de nuestra obra es el artículo de Rocío Olivares Zorrilla (2010), que no tenemos aquí espacio para refutar meticulosamente. En este sentido hace falta, sobre todo, aplicar el criterio de la navaja de Ockham para no caer en interrelaciones sumamente dificultosas como la que establecen Benassy Berling (1983:151-152) y Paz (1983:463-463) al relacionar el auto sorjuanino con un texto gnóstico cuya base evidente es el relato del Génesis, fuente también de sor Juana. Para una aplicación del principio de economía en los estudios literarios, véase Umberto Eco, (1997b:56-79).

<sup>59</sup> Esta afirmación la lleva al extremo Jean Krynen, quien dice: “[...] la asimilación del amor redentor a un amor narcisista divinizado es escandalosa para la devoción bien entendida del cristiano y disparatada para la recta verdad teológica” (1970:505). De igual

Nosotros opinamos que por tratarse de los sufrimientos y muerte de Cristo, así como de su omnipresencia y permanente influencia en el sacramento eucarístico, el más profundo y puro misterio de la humanidad creyente, que la poetisa ofrece en forma alegórica, no debe dar lugar en el discurso para ninguna clase de lenguaje metafórico sexual (1963:256).

Sin embargo, el aspecto sexual del narcisismo al que se refiere Pfandl recae en su marco de interpretación de tipo freudiano y no se encuentra realmente presente en el auto sacramental. Por otra parte, común es el uso de un lenguaje erótico dentro de la tradición cristiana para expresar el amor divino, como se verá *infra*.

Por otro lado, para Benassy-Berling ambas figuras son naturalmente opuestas, puesto que Narciso se aniquila en la contemplación de sí mismo, lo cual implica un estatismo del amor, en tanto que la divinidad conduce a cada persona hacia las otras, por tanto el asunto resulta inadecuado para construir una alegoría, puesto que ambas figuras son polos opuestos que no pueden reconciliarse en ninguna manera, dado el simbolismo que poseen (1983:361-362).

Igualmente, Robin Ann Rice indica que los personajes escogidos por sor Juana eran “[...] no esperados, no fácilmente insertados en el corpus sacramental o al menos problemáticos en su aplicación alegórica” (2005:13). De esta manera, contrapone la figura de Narciso a la de Orfeo, que para ella encarna la figura ideal para representar a Cristo en un auto sacramental, puesto que: “La música, la cítara y su metamorfosis en cruz, el descenso a los infiernos son componentes que hacen la comparación con Cristo muy lógica, incluso pictóricamente muy coherente” (2005:45). A esto se suma la larga

---

opinión es Ludwig Pfandl, quien, influenciado por su marco teórico de tipo psicológico-freudiano, ofreció la opinión citada *infra*, a la que se puede añadir ésta: “La identificación de Narciso con Jesús era el más extremado límite religioso estético aceptable a que podía llegarse y Juana Inés no supo siempre detenerse en dicho límite” (1963:256).

trayectoria de Orfeo como representante de la divinidad y de la verdad: tal tradición permite “[...] incluir al protagonista más fácilmente en la literatura patentemente prefigurativa a Cristo” (2005:44). El caso de Narciso, para Robin Ann Rice, es muy otro:

A primera vista, Narciso parece ser la figura más inesperada como protagonista en un auto sacramental. Orfeo por ejemplo es más admisible por los elementos básicos de músico divino y su descenso al Hades. Sin embargo, Narciso, en sus múltiples manifestaciones míticas no tiene elementos que pudieran sugerir una metamorfosis exitosa de figura pagana a figura cristiana (2005:45-46).

Frente a Orfeo, pues, Narciso resulta un personaje inesperado, de dificultosa construcción alegórica debido a su propia tradición simbólica: “Emblemáticamente, Narciso no poseía una tradición que trascendía lo vano y lo superficial. Por el contrario, representa los peligros de sobrevalorar lo terrenal en lugar de lo espiritual” (Rice, 2005:45).<sup>60</sup>

Se puede decir frente a estas señalizaciones que los signos son convencionales y arbitrarios,<sup>61</sup> las figuras escogidas para la alegoría no tienen un significado fijo y unívoco, y pueden ser explotadas por el poeta de la manera que le plazca, si puede conseguir ajustar cada uno de los símbolos dentro del sistema alegórico, conformando una estructura coherente, como ya habíamos visto. En consecuencia, no hay nada inherente a las figuras de Orfeo o de Narciso que las haga naturalmente mejores para su aplicación alegórica,

---

<sup>60</sup> Un ejemplo de tal interpretación es la que aparece en el *Ovidé moralisé*. Señala Highet como ejemplo de las moralizaciones que lleva a cabo su autor: “[...] Narciso murió de amor a su propia imagen reflejada en el agua, y fue transformado en flor. Esto, explica el traductor-exégeta, es un símbolo de la vanidad. ¿En qué flor se transformó Narciso? En aquella de que habla el Salmista, que brota y florece en la mañana y muere en la tarde: la flor de la vanidad humana” (1954, t. 1:107).

<sup>61</sup> Cf. Ferdinand de Saussure, quien señala: “El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: *el signo lingüístico es arbitrario*” (1986:104). Tal idea es posible extenderla a la totalidad de los signos.

es el ingenio del poeta el que las hace funcionar como signos conformes dentro de la estructura alegórica. Así pues, es posible afirmar que la figura de Orfeo no es más adecuada dentro del auto sacramental, sino más tradicional. En cambio Narciso, por falta de esta tradición, efectivamente, es una figura cuya divinización resulta más inesperada.

En este sentido, cabe preguntarse: ¿por qué escogió sor Juana un personaje tan poco tradicional para construir su texto alegórico? La respuesta que quiero dar tiene relación con el programa estético del barroco. Narciso, al no estar ligado por una tradición a una serie de valores que obligaran a una correspondencia en la alegoría, resultaba una figura más atractiva para sor Juana, ya que le permitía demostrar su originalidad, a la vez que explotar su ingenio para encontrar las correspondencias entre los elementos del mito y los de la teología, y estructurarlas de manera estética dentro del sistema alegórico. La forma en que realizó esta labor es lo que buscaré explicar a través de este capítulo.

#### 4.1 LA CONSTRUCCIÓN SILOGÍSTICA DE LA ALEGORÍA

El propósito principal del auto sacramental es persuadir y convencer al público, tanto racional como emotivamente, de la realidad espiritual ahí expresada y de su necesidad para la salvación humana. En tanto que es, pues, una forma persuasiva, se organiza bajo un sistema de reglas que le permitan cumplir esta función; tales reglas habían sido codificadas por la retórica aristotélica y estaban vigentes en la época de sor Juana.

Para esta retórica, el arte de la persuasión se valía de un modo peculiar de silogismo, el entimema.<sup>62</sup> Aristóteles lo establece de la siguiente manera:

---

<sup>62</sup> Hay que pensar que, en la época de sor Juana, el pensamiento dominante consideraba el silogismo y la lógica como pruebas de la verdad. Todo lo que podía ser argumentado en

[...] como es palmario que el método propio del arte es el que se refiere a las pruebas por persuasión y que la persuasión es una especie de demostración (puesto que nos persuadimos sobre todo cuando pensamos que algo está demostrado); como, por otra parte, la demostración retórica es el entimema y éste es, hablando en absoluto, la más firme de las pruebas por persuasión; y como el entimema, en fin, es un silogismo [...] resulta evidente que el que mejor pueda teorizar a partir de qué y cómo se produce el silogismo, ése será también el más experto en entimemas [...] (*Retórica*, I, 1, 1355a).

De esta manera, Aristóteles determinaba la necesidad de una estructura lógica para proceder a la persuasión de los sujetos.<sup>63</sup>

Sin embargo, nos encontramos ante un discurso poético-dramático-alegórico, no frente a un discurso forense o político, ¿cómo puede entonces adaptarse la expresión de premisas y sus conclusiones lógicas en un discurso trabado ante un auditorio a la expresión poética puesta en escena por medio de un procedimiento alegórico?, ¿cómo puede, pues, este medio artístico persuadir aristotélicamente a su audiencia sin dejar de ser lo que es?

Creo que lo logra utilizando una estructura que parte de una construcción silogística, y esto puede hacerse por medio de la analogía. Habíamos dicho que la construcción de tal analogía es el centro de la construcción poética barroca. Trataré de mostrar que tal analogía tiene una

---

forma silogística por fuerza debía ser verdadero: “El instrumento más importante de los escolásticos, virtualmente considerado como el método exclusivo para la argumentación, es el silogismo y las conclusiones obtenidas mediante este recurso son consideradas como la verdad” (Leonard, 1974:51). No debe extrañarnos, pues, que sor Juana se valiera de este recurso para expresar la máxima de las verdades en su época.

<sup>63</sup> Por supuesto que Aristóteles no limita la persuasión a un convencimiento a través de una construcción lógica bien formada, así señala: “De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar” (*Retórica*, I, 2, 1356a). Es decir, se puede persuadir por la credibilidad misma del que emite el discurso, por la generación de pasión en los oyentes, o bien por la demostración de la realidad del discurso mismo mediante la estructura lógica (*Retórica*, I, 2, 1356a). Sin embargo, señala que “[...] logran mayor aplauso los [discursos] que se basan en entimemas”. (*Retórica*, I, 2, 1356b).

relación con el silogismo, es decir, que puede ser estructurada silogísticamente.

Aristóteles había definido la analogía de esta manera:

Llamo analogía cuando, dados cuatro términos, el segundo es al primero como el cuarto al tercero, en tal caso se podrá usar el cuarto en lugar del segundo o el segundo en lugar del cuarto. Y en ocasiones se añadirá un término afín al término sustituido. [...] la vejez es a la vida como el atardecer al día; se llamará, pues, al atardecer “la vejez del día [...]” (*Poética*, 21, 1457b).

Así pues, la analogía se puede ordenar por medio de un silogismo: si la vida humana es equivalente a un día, y si el atardecer es equivalente a la vejez, entonces el atardecer es la vejez del día, siguiendo el ejemplo de Aristóteles.

Se puede establecer una serie de relaciones entre algunos elementos fundamentales del mito de Narciso,<sup>64</sup> mediante el uso de la analogía. Tales relaciones pueden ser ordenadas por medio de un silogismo.

Por lo tanto, se puede decir que la construcción de este auto sacramental se realiza a través del siguiente procedimiento analógico: así como Narciso ama su imagen, Dios ama su propia imagen que es el ser humano; en consecuencia, se puede establecer un paralelo en el que Narciso es Dios, y por consiguiente, su imagen reflejada en la Fuente es la naturaleza humana. Tal forma de pensamiento se puede expresar de la siguiente manera como una construcción silogística:

Premisa a: El hombre es imagen de Dios.

Premisa b: Dios ama a su imagen.

---

<sup>64</sup> Edmond Cross ha señalado que tales elementos son los siguientes: la predicción de Tiresias, la hermosura del mozo, la fuente y la metamorfosis. Asimismo, señala sobre los tres últimos la importancia de algunas de sus características: la hermosura perfecta y alabada por todos; la fuente muy pura y cristalina, así como su capacidad reflejante; la metamorfosis en flor que es producto de una muerte por amor y su presencia eterna (1963:73-74). Tales elementos son los que tendrá que tomar sor Juana y ordenarlos de acuerdo al procedimiento que se presentará en este capítulo.

Premisa c: Narciso ama a su imagen.

En consecuencia: Narciso es Dios, y la imagen de Narciso, ahora identificado con Dios, es el hombre.<sup>65</sup>

A partir de esta construcción, todos los demás elementos de la fábula se irán organizando de acuerdo con estas relaciones. Asimismo, se le añadirá al argumento elementos extraños al mito con el fin de configurar un mensaje teológico coherente.

#### 4.2 LAS FIGURAS ALEGÓRICAS DE *EL DIVINO NARCISO*

Ha escrito Sergio Fernández:

[...] quien desee entender debidamente este auto debe investigar en las relaciones existentes entre Eco y la Naturaleza Humana (envidia, celos, lástima, indiferencia); entre Eco y Narciso (adoración, amor propio, rechazo, iracundia); entre Narciso y la Naturaleza Humana (amor expresado en devaneo, lágrimas, descuidos pasajeros, raptos, entrega, etcétera) y por fin las que tiene Narciso consigo mismo en cuanto a héroe a la humana y a la divina (1995:19).

Tal será, en parte, mi objetivo en el presente capítulo. Sin embargo, el análisis no se limitará a los aspectos señalados por Sergio Fernández, sino que se extenderá al estudio de las razones internas de cada personaje como parte del sistema alegórico. Asimismo, se examinarán las relaciones que los

---

<sup>65</sup> Esta reconstrucción que se acaba de hacer es meramente un intento de intuir el esquema mental que debió haber seguido sor Juana al elaborar su auto: las premisas podrían acomodarse de otro modo perfectamente. En todo caso, el análisis de los procesos mentales es siempre así: se trata de un intento de acercamiento a cómo debió haber sido la elaboración de la idea. En todo caso, al intentar un análisis metodológico de esta naturaleza, se puede decir con Popper que “[...] esta reconstrucción no describiría dichos procesos tal como en realidad ocurrieron: sólo nos dará el esqueleto lógico del procedimiento de comprobación” (1995:146).

personajes-símbolos establecen entre ellos, así como las que establecen con otros símbolos del sistema alegórico.<sup>66</sup>

#### 4.2.1 NARCISO

Narciso es la pieza central del auto. Es la figura divinizada en la alegoría, el protagonista de la trama. Ya he explicado anteriormente la construcción silogística que llevó a sor Juana a elegir a este personaje como figura de Cristo en el auto sacramental. En el presente apartado, me dedicaré a señalar las características que sor Juana escoge del personaje y que lo hacen equiparable a la figura de la divinidad; así como el desarrollo dramático de Narciso como equivalente a la figura redentora de Jesucristo en el auto sacramental.

El establecimiento del símbolo Narciso-Jesucristo se da en boca de Naturaleza Humana, quien se dirige a la Sinagoga (figura alegórica del pueblo judío) y a la Gentilidad (figura alegórica de los pueblos no judíos):

---

<sup>66</sup> Debo a Leonor Fernández Guillermo la observación de que dramáticamente las relaciones entre personajes tienden a estructuras binarias. Con esto no sigo la hipótesis de una estructura binaria y simétrica en los personajes tal como la ostenta Rice (2005:69). Tales relaciones binarias no constituyen un esquema fijo como el que ha propuesto Rice, sino que las figuras del auto entran en relación una con otra en cada escena conforme va avanzando la trama, o bien se establece dentro del escenario una contraposición de dos grupos, tal como la que se observa entre la Sinagoga y su Coro y la Gentilidad y su Coro, la Gracia y Naturaleza Humana, Narciso y Eco en sus distintas confrontaciones, Narciso y la Fuente-Naturaleza de la cual se enamora: se puede decir que se trata de una serie de juegos de espejos. Excepcionalmente se introduce una tercera persona que entra en relación con las otras dos que se desarrollan en tal momento, tal como Naturaleza Humana entre la Sinagoga y la Gentilidad, o Narciso entre los grupos formados por Eco, Amor Propio y Soberbia de un lado, y Naturaleza Humana y Gracia de otro hacia el final del auto. A esta serie de relaciones construidas en el auto poco a poco me refiero y no a una estructura esquemática y fija. Leonor Fernández Guillermo ha notado esta estructuración en la versificación, principalmente en el pasaje del enfrentamiento entre los Coros de la Sinagoga y la Gentilidad: “[...] los versos de un mismo coro (que son los versos largos del estribillo) al cantarse antes y después de cada quintilla producen como reflejos, preludiando así el juego de espejos que se presentará en la fuente al reflejar la imagen de Narciso-Cristo, y al repetir las voces de Eco” (2012).

oyendo vuestras canciones,  
me he pasado a cotejar  
cuán misteriosas se esconden  
aquellas ciertas verdades  
debajo de estas ficciones. (vv. 81-85)

Así pues, sor Juana empieza por establecer su adhesión a la creencia de que los dioses y mitos de la antigüedad son prefiguraciones de las verdades divinas.<sup>67</sup> Es decir, debajo de las “ficciones” del mito, hay una verdad escondida de una forma misteriosa. En consecuencia, señalará las características que permiten descubrir la verdad oculta debajo de la ficción, por medio de su analogía:

Pues si en tu Narciso, tú  
tanta perfección supones,  
que dices que es su hermosura  
imán de los corazones,  
y que no sólo la siguen  
las ninfas y los pastores,  
sino las aves y fieras,  
los collados y los montes,  
los arroyos y las fuentes,  
las plantas, hierbas y flores,  
¿con cuánta mayor razón  
estas sumas perfecciones  
se verifican de Dios,  
a cuya beldad, los orbes,  
para servirle de espejo,  
indignos se reconocen;  
y a quien todas las criaturas  
[...]  
por su hermosura, no más,  
debieran adoraciones;

---

<sup>67</sup> En esto hay también un principio teológico: la salvación extendida a todos los pueblos (cf. Ga., *passim*), representados en los judíos (Sinagoga, pueblo de la promesa) y los griegos (Gentilidad, no judíos). Bien lo ha señalado Leonor Fernández Guillermo: “Sor Juana ha hecho que Sinagoga y Gentilidad se reúnan para alabar lo mismo al Señor que a Narciso, significando así que la parte de la Humanidad que cada una representa será igualmente beneficiaria de la redención de Cristo, personificado, en este auto sacramental, por la figura de Narciso” (2012).

y a quien la Naturaleza  
(que soy yo), con atenciones,  
como a mi centro apetezco  
y sigo como a mi norte? (vv. 86-111)

Así pues, la belleza del Narciso del mito va a convertirse en el centro de la comparación entre la divinidad y la figura mitológica. Sor Juana recurrirá a la idea de la belleza de Dios, así como de los efectos que ésta tiene en sus creaturas. Tal idea procedía de los escritos platónicos que identificaban a Dios con la idea del Bien y a éste con la belleza,<sup>68</sup> de tal manera que Ficino afirmaba que “[...] el mismo Amor que las cosas desean es la belleza [...]” (*Sobre el Amor*, II, 2). A esta idea se liga otra, la de que la belleza genera el amor: así, el amor es definido como deseo de belleza;<sup>69</sup> por tanto, todas las cosas se sentirán atraídas naturalmente hacia la belleza suprema de Dios.<sup>70</sup> Sin duda hay una razón ideológica dentro de esta identificación, como señala Benassy-Berling: “Para la poetisa, que quiere ver en el universo una armonía realizada, la belleza es el signo de todo el resto, y la de Dios la fuente de todo bien” (1983:380).

---

<sup>68</sup> Escribe Platón en *Fedro*, 246e: “Y lo divino es bello, sabio, bueno y otras cosas por el estilo”. Asimismo, véase *Banquete*, 201c.

<sup>69</sup> Tal idea procede de Platón y de ahí pasa a todos los filósofos neoplatónicos: “[...] el apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado hacia el goce de la belleza y, poderosamente favorecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que lo impulsa, se le llama Amor” (*Fedro*, 238b-c).

<sup>70</sup> Muy ilustrativo sobre la belleza de Dios, tal y como la concebía sor Juana, puede ser este pasaje: “[...] ¿cuál prenda más amable que aquella divina hermosura? ¿Cuál más poderosa para arrebatarse los corazones? Si cualquiera belleza humana tiene jurisdicción sobre los albedríos y con blanda y apetezida violencia los sabe sujetar, ¿qué haría aquella con tantas prerrogativas y dotes soberanas? ¿Qué haría, qué movería y qué no haría y qué no movería aquella incomprendible beldad, por cuyo hermoso rostro, como por terso cristal, se estaban transparentando los rayos de la divinidad? ¿Qué no movería aquel semblante, que sobre incomparables perfecciones en lo humano, señalaba iluminaciones de divino?” (*OC*, 405, 544-556).

Se recurre al sobrepujamiento al señalar los efectos de la belleza de Narciso sobre el mundo. En primera instancia, los orbes no son dignos de servirle de espejo.<sup>71</sup> Y el efecto que su belleza causa es de tal grado que no sólo atrae a las criaturas racionales (pastores y ninfas), sino que llega a las no racionales (las aves y las bestias), e incluso a las no animadas, y por sólo ello es merecedor de adoración.<sup>72</sup> Así, pues, esta belleza es superior a cualquier otra.

La elección de la belleza como la característica principal de Dios que se resaltarán en el auto se da incluso antes del establecimiento de la alegoría. Sor Juana empieza su obra con una confrontación en que la Sinagoga canta:

Un nuevo canto entonad  
a su divina beldad,  
y en cuanto la luz alcanza,  
suene la eterna alabanza  
de la gloria de su nombre. (vv. 3-7)

De esta forma, al Dios bíblico, al Dios revelado, se le atribuye como primera característica la belleza, que será el centro del canto de la Gentilidad al exaltar la alabanza de Narciso:

---

<sup>71</sup> Me parece curiosa esta inserción de la idea del espejo, ya que en el desarrollo de la trama, quien sí servirá de reflejo a Narciso será la Naturaleza Humana. Quizás con esto se está señalando la dignidad superior del hombre sobre los astros. Un pasaje sobre la ventaja que llevan los seres racionales (y entre ellos el hombre) sobre los astros se puede leer en el *Primero sueño*: “forma inculcar más bella, / de sentido adornada, / y aun más que de sentido, de aprehensiva / fuerza imaginativa: / que justa puede ocasionar querella, / cuando afrenta no sea, / de la que más lucida centellea / inanimada estrella, / bien que soberbios pise resplandores / (que hasta a los astros puede superiores, / aun la menor criatura, aun la más baja, / ocasionar envidia, hacer ventaja)” (OC, 216, vv. 640-651).

<sup>72</sup> M. C. Benassy-Berling opina que este aspecto lo tomó sor Juana de la fábula de Orfeo: “[...] el contagio del personaje de Orfeo permitió un real enriquecimiento. En realidad, el contagio se produjo completamente solo: al pasar de Narciso a Jesucristo, Sor Juana encontró en su camino a Orfeo y su espíritu fácilmente ecléctico lo adoptó” (1983:383). Sin embargo, yo no creo necesario pensar en una influencia del mito órfico en sor Juana para explicar el amor que sienten los seres irracionales hacia Narciso: dentro de la lógica del auto tal amor se explica simplemente por su belleza superior a todas las otras, según se ha mostrado.

GENTILIDAD Y pues su beldad divina,  
sin igual y peregrina,<sup>73</sup>  
es sobre toda hermosura,  
que se vio en otra criatura,  
y en todas inspira amores,  
CORO 2 ¡aplaudid<sup>74</sup> a Narciso, fuentes y flores! (vv. 10-15)

En este fragmento lo primero que destaca en la belleza de Narciso es que sea *divina*, a esto se suma su rareza (*peregrina*), a la vez que se recurre al sobrepujamiento al decir que es sin igual, que supera a todas las otras hermosuras vistas en las criaturas, así como la inspiración del amor que provoca en ellas. Estas razones son suficientes para alabarle.<sup>75</sup> Así, como señala Benassy-Berling: “Se evidencia un rasgo que se considera esencial en el personaje y que es recordado sin descanso en todo el auto: la belleza, una belleza soberana que debe merecerle todos los sufragios” (1983:379).

La belleza de Narciso quedará resaltada continuamente en el auto, siempre sobrepujando todo, al grado que nada es comparable o merecedor de ella. Así pues, versos más adelante, se confirma la metáfora de Narciso-Dios debido a la belleza del personaje mítico:

Narciso a Dios llama,  
porque su belleza  
no habrá quien la iguale,  
ni quien la merezca. (vv. 339-342)

---

<sup>73</sup> Así se lee en el *Segundo volumen*. En la suelta de 1690 y en la tercera edición de los *Poemas* se lee: “sin igual peregrina”, verso hipométrico que hizo que Méndez Plancarte se decantara por una corrección tardía de 1709: “sin igualdad peregrina” (véase Alatorre, 2003:497).

<sup>74</sup> En todas las ediciones (incluyendo las de Méndez Plancarte y Rice) se lee: “alabad”; sin embargo se debió tratar de un error por sustitución, ya que debajo de esta palabra aparece un *Alabad* correspondiente a la Sinagoga. Ello es más claro si se piensa que el estribillo de la *Gentilidad* es en todas las demás ocasiones: “¡Aplaudid a Narciso, fuentes y flores!”.

<sup>75</sup> Cf. vv. 166-171: “GENTILIDAD Y pues su beldad hermosa, / soberana y prodigiosa, / es de todas la mayor, / cuyo sin igual primor / aplauden los horizontes, / CORO 2 ¡aplaudid a Narciso, fuentes y flores!”.

Una vez construida la relación Dios-Narciso, es posible crear una relación más específica: Narciso-Jesucristo. De esta manera, se establece a Narciso como el salvador esperado por la humanidad. Al mismo tiempo, se le darán las características de Cristo, de las que la más esencial es la conjunción en su persona de las naturalezas humana y divina:

[...] los unos le piden  
que del cielo les descienda,  
y que de la tierra nazca  
quieren otros, de manera  
que ha de tener quien los salve,  
entrambas naturalezas. (vv. 595-600)

Al ser identificado Narciso como el salvador, la profecía de Tiresias sobre la muerte del niño será sustituida aquí por los escritos de los profetas de Israel que anunciaban la llegada de un mesías, quien, para la doctrina católica, sería Jesucristo. Así, Naturaleza Humana introduce tales profecías:

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)

En estos versos se realiza, mediante la atribución de las profecías al personaje mítico, una completa identificación entre Jesucristo y Narciso. Igualmente, así como a Narciso se le otorgan características que ostenta Jesucristo, como la doble naturaleza, a este Cristo asimilado a Narciso se le darán características procedentes del mito, y se lo asimilará a un pastor.

Narciso, en el mito, no era exactamente un pastor, sin embargo el espacio en el que se desenvolvía el mito era claramente pastoril;<sup>76</sup> en

---

<sup>76</sup> El espacio en que se desarrolla nuestra obra es plenamente arcádico. Piénsese que había una larga tradición en la que los amores se desenvolvían dentro de un ambiente pastoril

consecuencia, los personajes pueden ser asimilados a este ambiente: Eco-Diablo es una ninfa, Naturaleza Humana es una pastora, y Narciso-Cristo será también un pastor.

Tal conversión se presta muy bien a una tradición que identificaba a Dios como pastor, y a sus escogidos como ovejas,<sup>77</sup> la cual halla su punto

---

(dentro de la literatura española, sobre todo en las églogas de Garcilaso y en el *Polifemo* de Góngora). Dada la asimilación del amor divino al amor humano, igualmente aquél fue colocado alegóricamente dentro de un ambiente de pastores, como es el caso del *Cantar de los cantares* y el *Cántico espiritual*. En este sentido, no entiendo de dónde procede la afirmación de Olivares Zorrilla: “El Divino Narciso [*sic*], de hecho, es una historia de pastores. Pastor es Narciso mismo, y Divino; pastora es la Naturaleza Humana. Las ninfas forman también parte del elenco usual de la novela pastoril, y en ello podemos visualizar, por qué no, una versión indocristiana del ambiente escenográfico y de las diversas personificaciones, una mezcla de la mitología griega visualizada en un entorno natural americano” (2010). Se puede observar que coincidimos en la concepción pastoril del ambiente en que se desenvuelve el auto, con todo y sus ninfas y pastores; pero no comprendo por qué habría que pensar en un ambiente americano (al que, además, el imaginario europeo había dado características muy distintas al de un espacio pastoril, como los peligros, la espesura de la selva y las maravillas que acechaban a cada paso al que en él se introducía), para mí es claramente bucólico, y al decir bucólico se puede pensar muy claramente en la Grecia antigua. Pfandl ostenta la misma opinión acerca del espacio arcádico: “Como lugar escénico del suceso consérvase la pastoril región de la imaginaria Arcadia, no sólo porque ella refleja lo más fielmente posible el ambiente natural de la leyenda de Narciso, sino también porque aquí Narciso-Cristo debe ser celebrado y vivificado en su calidad de Divino Pastor [*sic*]” (1963:254). La misma investigadora admite que “Sólo la presencia preliminar de la espléndida loa indocristiana nos permite esta última suposición respecto a la concepción escenográfica” (2010). Pero al pensar en un ambiente bucólico lo común sería pensar en la antigua Grecia, no América. Por otra parte, lo mismo da que el espacio pastoril sea europeo que americano.

<sup>77</sup> Por ejemplo en Sm. 23:1ss: “Yahvé es mi pastor, nada me falta. En verdes pastos me hace reposar. Me conduce a fuentes tranquilas, allí reparó mis fuerzas. Me guía por cañadas seguras haciendo honor a su nombre”. Asimismo, en Ez. 34:6ss, se habla del pueblo de Israel como de un rebaño disperso, y de Dios como un pastor que lo junta: “Mi rebaño anda errante por todos los montes y altos collados, mi rebaño anda disperso por toda la superficie de la tierra, sin que nadie se ocupe de él ni salga en su busca. [...] Como un pastor vela por su rebaño cuando se encuentra en medio de sus ovejas dispersas, así velaré yo por mis ovejas. Las recobraré de todos los lugares donde se habían dispersado en día de nubes y bruma. [...] Yo mismo apacentaré mis ovejas y yo las llevaré a reposar [...]”. Asimismo, en el Nuevo Testamento, Jesús se asume como pastor: “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas. [...] Yo soy el buen pastor; y conozco mis ovejas y las mías me conocen a mí, como me conoce el Padre y yo conozco a mi Padre y doy mi vida por las ovejas. También tengo otras ovejas, que no son de este redil; también a éstas las tengo que

máximo en la parábola de la oveja perdida,<sup>78</sup> de la cual parte sor Juana para hacer hablar a Narciso como un pastor que busca a su oveja, que metafóricamente es Naturaleza Humana.

Ovejuela perdida,  
de tu dueño olvidada,  
¿a dónde vas errada?  
Mira que dividida  
de mí también te apartas de tu vida.  
Por las cisternas viejas  
bebiendo turbias aguas,  
tu necia sed enjaguas;  
y con sordas orejas  
de las aguas vivificas te alejas. (vv. 1221-1230)

La primera estrofa expresa, mediante la metáfora del hombre como una oveja perdida, el destino que le aguarda al humano alejado de Dios, puesto que éste es su verdadera vida y, al apartarse de él, también se aleja de la salvación.

La segunda estrofa citada recurre a la metáfora de Cristo como agua que proporciona vida verdadera;<sup>79</sup> la oveja-hombre que no bebe en esta agua, y que bebe en otras “turbias aguas” (que no pueden satisfacer sus necesidades

---

conducir y escucharán mi voz; y habrá un solo rebaño, un solo pastor” (Jn. 10:11ss). Igualmente, en Jn. 21:15ss, Jesucristo encarga a Pedro el cuidado del pueblo de Dios en metáfora de un rebaño. Asimismo, al anunciar su muerte y la dispersión de sus discípulos, nuevamente se asume como pastor, e interpreta exegéticamente Za. 13:7: “Entonces les dice Jesús: ‘Todos vosotros vais a escandalizaros de mí esta noche, porque está escrito: *Heriré al pastor y se dispersarán las ovejas del rebaño*” (Mt. 26:31).

<sup>78</sup> La parábola se encuentra expresada en Lc. 15:4-6 en los siguientes términos: “¿Quién de vosotros que tiene cien ovejas, si pierde una de ellas, no deja las noventa y nueve en el desierto y va a buscar a la que se perdió, hasta que la encuentra? Cuando la encuentra, se la pone muy contento sobre los hombros y, llegando a casa, convoca a los amigos y vecinos y les dice: ‘Alegraos conmigo porque he hallado la oveja que se me había perdido’”. Una versión más sucinta se puede leer en Mt. 18:12-14.

<sup>79</sup> En Jn. 4:10ss, Jesucristo le dice a una samaritana: “Si conocieras el don de Dios y quien es el que te dice: Dame de beber, tú le habrías pedido a él, y él te habría dado agua viva. [...] Todo el que beba de esta agua [el pozo de Jacob] volverá a tener sed; pero el que beba del agua que yo le dé, no tendrá sed jamás, sino que el agua que yo le dé se convertirá en él en fuente de agua que brota para vida eterna”.

profundas),<sup>80</sup> se aleja de su auténtica vida y apaga falsamente una sed que podría calmarse mejor con las “aguas vivíficas” de Cristo.

Se puede deducir de estas estrofas una especie de cariño que siente el pastor hacia su oveja, pero será en la siguiente estrofa donde el amor de Dios por su creatura aparezca explícitamente:

En mis finezas piensa:  
verás que, siempre amante,  
te guardo vigilante,  
te libro de la ofensa,  
y que pongo la vida en tu defensa. (vv. 1231-1235)

El amor de Dios, pues, se manifiesta en el cuidado que pone en su criatura, a tal grado que dará su propia vida (prefiguración del sacrificio de Cristo) para salvaguardar a su oveja, que es el hombre. Dentro del mundo cristiano no podía existir una manifestación de amor más grande, puesto que Jesucristo había dicho: “Nadie tiene mayor amor que el que da la vida por sus amigos” (Jn. 15:13). Este amor que se manifiesta en la búsqueda de la oveja perdida debe ser entendido como un amor que busca la correspondencia, ya que hay una serie de reproches implícitos: el apartamiento del pastor y el beber en otras aguas. Pero no son simples manifestaciones de celos, sino que, ya que éstas son cosas dañinas para la oveja, llaman al ser humano a acercarse a su verdadero bien. En este sentido, se trata de un amor desinteresado, ya que se busca la correspondencia del ser humano hacia Dios porque en ella se encuentra el bien del hombre, como expresa sor Juana en su *Crisis sobre un sermón*:

Es el amor de Cristo muy al revés del de los hombres. Los hombres quieren la correspondencia porque es bien propio el suyo; Cristo quiere esa misma correspondencia para bien ajeno, que es el de los propios hombres. [...]

---

<sup>80</sup> En el contexto de este auto, las aguas turbias representan las culpas y los pecados, véase *infra*.

Y como el ser Dios del hombre es el sumo bien del hombre y esto no puede ser sin que el hombre quiera, por eso quiere Dios, solicita y manda al hombre que le ame, porque el amar a Dios es el bien del hombre (*OC*, 404, 749-805).

Este dar la vida por la oveja que se ha manifestado en la estrofa anteriormente citada se repite más claramente en ésta, siempre como prefiguración de la muerte de Cristo, parte central y eje del auto sacramental.

Yo tengo de buscarte;  
y aunque tema perdida,  
por buscarte, la vida,  
no tengo de dejarte,  
que antes quiero perderla por hallarte. (vv. 1251-1255)

El encontrar a la oveja-hombre resulta de tal importancia para el pastor-Cristo que está dispuesto a dar su vida, como efectivamente ocurrirá. Tal muerte se ve como predestinada y relacionada con el encuentro de la oveja: para que la oveja-hombre sea encontrada y regresada con su pastor es necesario el sacrificio de éste.

Sin embargo, este canto no es sólo una expresión del amor divino por el hombre, y de lo que Dios está dispuesto a hacer por él, sino también un resumen de la historia humana en relación con Dios antes de la llegada de Cristo.

Trájete a la verdura  
del más ameno prado,  
donde te ha apacentado  
de la miel la dulzura,  
y aceite que manó de peña dura.

Del trigo generoso  
la medula escogida  
te sustentó la vida,  
hecho manjar sabroso,  
y el licor de las uvas oloroso.

Engordaste y lozana,  
soberbia y engreída  
de verte tan lucida,

altivamente vana,  
mi belleza olvidaste soberana.

Buscaste otros pastores  
a quien no conocieron  
tus padres, ni los vieron  
ni honraron tus mayores;  
y con esto incitaste mis furores.

Y prorrumpí enojado:  
“Yo esconderé mi cara  
(a cuyas luces para  
su cara el sol dorado)  
de este ingrato, perverso, infiel ganado”. (vv. 1271-1295)

Se trata de la historia de las continuas caídas del pueblo de Dios expresado mediante la alegoría de la oveja. La serie de referencias del Antiguo Testamento<sup>81</sup> nos coloca dentro de la historia del pueblo elegido (los judíos) que abandonó a su Dios después de los muchos favores que le había hecho al colocarlo en las tierras de Palestina, y, en cambio, se volvió hacia otros dioses.

Al principio quien habla es la segunda persona de la divinidad, quien realizará el rescate del hombre con su muerte. Ahora es Dios Padre quien se dirige a la oveja-hombre, con lo que Narciso pasa a expresar también el aspecto de la primera persona de la divinidad.

Sabemos ahora que la pérdida de la oveja se debe a su infidelidad al pastor que la sustentó. Y en este sentido la oveja no sólo representa al pueblo de Israel, sino a toda la humanidad. Pero el deseo del pastor-Dios-Narciso lo

---

<sup>81</sup> Todas ellas procedentes de Dt. 32:13ss: “Le hace cabalgar por las alturas de la tierra, lo alimenta de los frutos del campo, le da a gustar miel de la peña, y aceite de la dura roca, cuajada de vacas y leche de ovejas, con la grasa de corderos; carneros de raza de Basán, y machos cabríos, con la flor de los granos de trigo, y por bebida la roja sangre de la uva. Come Jacob, se sacia, engorda Yesurún, respinga, te has puesto grueso, rollizo, turgente, rechaza a Dios, su Hacedor, desprecia a la Roca, su salvación. Lo encelan con dioses extraños, lo irritan con abominaciones. Sacrifican a demonios, no a Dios, a dioses que desconocían, a nuevos, recién llegados, que no veneraron vuestros padres. (¡Desdeñas a la Roca que te dio el ser, olvidas al Dios que te engendró!) Yahvé lo ha visto y, en su ira, ha desechado a sus hijos y a sus hijas. Ha dicho: Les voy a esconder mi rostro, a ver en qué paran. Porque es una generación torcida, hijos sin lealtad”.

llevará a salvar a esa oveja perdida por su propia voluntad, aunque ello le signifique la muerte, y este deseo le afligirá metafóricamente:

Pero la sed ardiente  
me aflige y me fatiga;  
bien es que el curso siga  
de aquella clara fuente,  
y que en ella templar mi ardor intente.

Que pues por ti he pasado  
el hambre de gozarte,  
no es mucho que mostrarte  
procure mi cuidado  
que de la sed por ti estoy abrasado. (vv. 1316-1325)

El amor de Dios por el hombre se expresa como una imperiosa necesidad de beber que se saciará en una fuente. De esta manera, sor Juana introduce el que es el símbolo más polimórfico de *El divino Narciso*: la Fuente, cuyos distintos significados se irán viendo conforme cobre relación con uno u otro personaje, pero que se pueden resumir en este comentario de Benassy-Berling: “Si se quiere hacer el balance, se encuentra pues una triple alegoría: la fuente [*sic*] representa a la vez la Pasión, el Bautismo y la Inmaculada Concepción y el nexa entre los tres no es arbitrario” (1983:389). En cuanto a la figura de Narciso, el simbolismo principal de la Fuente tiene que ver con la pasión, sin dejar de ver con los otros dos, como se verá a continuación.

El centro del relato ovidiano era el encuentro de Narciso con la fuente, donde observa su imagen y se enamora de ella. Este encuentro será expresado en el auto de sor Juana en puros términos de acción: la Fuente no es sino parte del espacio, probablemente mimético,<sup>82</sup> sin embargo ese espacio se convierte,

---

<sup>82</sup> En la acotación entre los vv. 1220-1221, se señala la presencia de la Fuente a la que llegan la Gracia y la Naturaleza Humana: “*Llegan las dos a la Fuente; pónese la NATURALEZA HUMANA entre las ramas, y con ella la GRACIA [...]*”. Más adelante, la acotación indica que el canto de Narciso se dice mientras este se dirige a la Fuente: “*Todo*

dentro de la lógica del auto sacramental, en uno de los símbolos más importantes que lo constituyen. Se trata de Naturaleza Humana limpia de toda culpa por las aguas del bautismo, que, de esa forma, es un completo reflejo de la soberana belleza de Dios, en tanto que está hecha a imagen y semejanza del Creador.

Sor Juana pone en boca de Narciso el asombro al ver su reflejo limpio y nítido en el agua:

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.

Cielo y tierra se han cifrado  
a componer su arbol:  
el cielo con su farol,  
y con sus flores el prado.  
La esfera se ha trasladado  
toda a quererla adornar;  
pero no, que tan sin par  
belleza, todo el desvelo  
de la tierra, ni del cielo,  
no la pudieran formar. (vv. 1326-1345)

La belleza que observa el personaje es su propio reflejo y ha sido descrita en términos semejantes a la del propio Narciso, y esto es porque se trata de la del propio Narciso-Dios. He aquí el concepto: el hombre es imagen

---

*esto ha de ser dicho llegando hacia la Fuente [...]* (vv. 1325-1326). Más tarde: *“Quédase como suspenso en la Fuente [...]*” (vv. 1395-1396). Hay dos acotaciones más relativas a la Fuente entre los vv. 1535-1536 y 1691-1692, todo lo cual indica que la fuente es, en efecto, parte de la escenificación del auto, es decir, un espacio mimético; sin embargo, lo que ocurre en ese espacio sólo podrá ser descrito mediante la palabra, es decir, lo que sabemos sobre la Fuente es sobre todo diegético.

de Dios, y Cristo, en tanto que posee naturaleza humana, es también imagen de Dios. Así, pues, este Narciso-Cristo se contempla a sí mismo, a su parte de naturaleza humana, y contempla en ella la naturaleza divina en su plenitud despojada de la fealdad del pecado, como señala Eco unos versos después:

Confusa me acobardo y me retiro:  
su misma semejanza contemplando  
está en ella, y mirando  
a la Naturaleza Humana en ella. (vv. 1409-1412)

Es así como sor Juana nos comunica uno de los misterios más importantes de la religión católica: la unión hipostática: las naturalezas humana y divina fusionadas en la persona del Salvador.

Yet the myth is not distorted –afirma Alexander A. Parker–, because her face and his are identical and seeing her reflection he sees his own. This of course symbolizes the Incarnation: the God-Man’s reflection is the face of his Human Nature. The idea is surely a beautiful one: but it is made still more beautiful, theologically speaking, by two further touches. The first is that Human Nature’s face is identical with that of Narcissus only when reflected in the pure waters of Grace: on her, disfigural as she is by sin, the likeness is obscured. Narcissus enamoured of his reflected image is therefore Christ so in love with the Human Nature that he assumes it to his divine Nature in the Hypostatic Union (1968b:270).

Parker ha hablado, en el párrafo precedente, del enamoramiento de Narciso (Jesucristo) por su propia imagen (su naturaleza humana limpia de todo pecado, reflejo de la divina); se trata, como señala Benassy-Berling, de un doble amor generado por la semejanza entre Dios y el hombre: “Dios es infinitamente bello y amable, y ama en el hombre el reflejo que ha creado: un doble amor espiritual es expresado por una doble mirada amorosa” (1983:380). En estos términos alegóricos, el amor divino será asimilado al humano, con toda la concepción de este amor que se tenía en la época de sor Juana. Así, el amor de Dios que ha provocado su criatura se expresa en términos de sufrimiento:

Selvas, ¿quién habéis mirado,  
el tiempo que habéis vivido,  
que ame como yo he querido,  
que quiera como yo he amado?  
¿A quién, en el duradero  
siglo de prolijos días,  
habéis visto, selvas mías,  
que muera del mal que muero?  
Mirando lo que apetezco,  
estoy sin poder gozarlo;  
y en las ansias de lograrlo,  
mortales ansias padezco. (vv. 1536-1547)

Se trata de una completa expresión de amor humano asimilado al amor divino, como señala José Ignacio Badenes:

Este Cristo está enamorado. Este Cristo se expresa con el lenguaje del amor humano para hablar de su amada, de su “querida”, la humanidad [...]. El dolor de amor por su querida marca a Cristo. Este dolor le lleva a la muerte [como se verá más adelante]. Este lenguaje de amante adolorido, sin embargo, se lee a lo divino. [...] Cristo, enamorado del ser humano, colectiva e individualmente, sufre ese amor (1998:105).

Para explicar este dolor hay que recurrir a la doctrina platónica, según la cual el amor es el deseo de gozar lo que se quiere.<sup>83</sup> El no poder tenerlo es lo que causaba el sufrimiento del amante. Al ser solamente una imagen lo que Narciso observaba en el mito ovidiano, jamás habría de gozar su posesión al ser una cosa intangible;<sup>84</sup> esta situación, vuelta a lo divino, representa la

---

<sup>83</sup> Platón define el amor en los siguientes términos: “[...] el amor es, en resumen, el deseo de poseer siempre el bien” (*Banquete*, 206b). Hay que considerar la identificación platónica de la verdad, la belleza y el bien; en este sentido, escribe Baltasar Castiglione: “[...] amor no es otra cosa sino un deseo de gozar lo que es hermoso [...]” (*El cortesano*, IV, 6, 481). Siguiendo a Platón, León Hebreo hace énfasis en la posesión del objeto para diferenciar el deseo del amor: “[...] de las cosas que estimamos por buenas, las que tenemos y poseemos amamos, y las que nos faltan deseamos. De manera que lo que se ama, primero se desea, y después que la cosa deseada es habida, entra el amor y cesa el deseo” (*Diálogos de amor*, I, 17).

<sup>84</sup> Sor Juana sigue muy de cerca la descripción de Ovidio del amor y el dolor que siente Narciso al no poder tener contacto con la imagen de la fuente, véase *Metamorfosis*, III, vv. 437-485.

increíble fractura entre Dios y el hombre provocada por el pecado, y que debe ser subsanada de algún modo.

El amor, dentro del esquema neoplatónico, necesita de la correspondencia, puesto que si ésta no se logra, el sufrimiento causado puede llevar a la muerte. En este caso, no sólo es el deseo de unión y posesión de la cosa amada, sino también el bien de ésta, ya que se trata de un amor divino, su deseo de correspondencia es por el bien humano,<sup>85</sup> como señala José Ignacio Badenes: “Si sufre es porque su amor por el ser humano es tal que desea ser correspondido precisamente para que la humanidad se beneficie de los méritos de su sacrificio” (1998:105). Sin embargo, aquí la imagen que, si bien corresponde a los deseos de Narciso, no puede hacerle llegar esta correspondencia, debido a la fractura mencionada.

Conozco que ella me adora  
y que paga el amor mío,  
pues se ríe, si me río,  
y cuando yo lloro, ella llora.  
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. 1548-1559)

Se puede observar que sor Juana nos está dando una imagen completa de reflejo. A esto se suma la introducción de la palabra *semejanza*. Ya sabemos que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios: esta circunstancia es la que puede hacer que, en términos neoplatónicos, Dios se enamore del hombre, ya que el amor, según los tratadistas, se origina en la semejanza de dos sujetos. Tal proposición se puede resumir en el hábil señalamiento de

---

<sup>85</sup> Véase *supra* la cita de la *Crisis sobre un sermón*.

Daniel Santillana: “En la loa, el auto sacramental y el *Comentario* [de Ficino], el amor es definido como la relación erótica que el Sumo Bien, esto es, la Suma Belleza establece consigo misma. El amor se muestra en ellas como el amor de lo semejante por lo semejante [...]” (2007:449).

Así pues, los conceptos tratados en la obra de Ficino se vuelven indispensables para entender nuestro auto sacramental: “En *De Amore...*, de la misma forma que sucede en *El Divino Narciso*, el amor es definido como relación erótica de lo semejante con lo semejante [...]” (Santillana, 2007:454). Ficino señala: “[...] todo Amor es bello y decente y propiamente ama las cosas que a él son semejantes” (*Sobre el Amor*, I, 3). A lo que se puede añadir: “[...] el Amor atrae al semejante hacia sus semejantes” (*Sobre el Amor*, III, 2). Más aún, todo amador, al contemplar al objeto amado por primera vez, crea en sí una imagen del amado en la que encuentra la semejanza con sí mismo y, así, se enamora de la imagen que ha creado: “[...] el amante esculpe la figura del amado en su alma. Entonces, el alma del amante llega a ser casi un espejo, en el que luce la imagen del amado. Por lo que, cuando el amado se reconoce a sí mismo en el amante, se ve obligado a amarlo” (*Sobre el Amor*, II, 8). Esto es lo que efectivamente ocurre en la escena de Narciso y la Fuente, en la que Narciso descubre su belleza en Naturaleza Humana y se ve obligado a amarla. Este proceso de enamoramiento sería descrito más detalladamente por Ficino en los siguientes términos:

[...] la imagen del más bello de los dos, entrando a través de los ojos en el alma del otro, se adecua enteramente a una cierta imagen, formada desde el principio de su generación, tanto en el velo celestial del alma, como en el seno de ésta. El alma de éste, así impresionada, reconoce como cosa suya la imagen de aquel que se le presentó delante; la cual es, casi enteramente, igual a la que desde siempre él tiene en sí mismo [...] e inmediatamente la aplica a su imagen interior. Y reformándola, la mejora, si es que le falta parte alguna a la forma perfecta del cuerpo jovial. Y después ama a esa imagen así reformada, como a obra suya (*Sobre el Amor*, VI, 6).

En consecuencia, concluye Ficino que: “[...] los amantes son tan engañados, que juzgan a la persona amada más bella de lo que es. Porque en el proceso del tiempo ellos no ven la cosa amada en la imagen real derivada de los sentidos; sino que la ven en la imagen ya formada por su alma a semejanza de su idea” (*Sobre el Amor*, VI, 6). Pero aquí las cosas son muy diferentes, al ser el hombre creación de Dios, es efectivamente una imagen creada por la mente divina, imagen que es en todo un reflejo de la beldad divina: el hombre, del cual se enamora Dios, es efectivamente igual a la imagen que éste ha formado de él en su propia mente, y que guarda semejanza con la naturaleza divina. Más aún, dentro de la construcción teológica del auto, Jesucristo sí puede mejorar efectivamente la imagen de su amada y a su amada por medio del agua de bautismo que recobra la antigua semejanza de Dios con el hombre.

Este amor que Jesucristo-Narciso siente por Naturaleza Humana se expresará en una serie de coplas,<sup>86</sup> de la cual el último verso se compondrá de los ecos de las últimas palabras de los versos anteriores. Se trata de la expresión plena del amor de Dios por su creatura que lo llevan a la encarnación y a la muerte:

NARCISO	Es insufrible el tormento
ECO	<i>Tormento</i>
NARCISO	de los dolores que paso
ECO	<i>Paso</i>
NARCISO	en rigor tan insufrible;
ECO	<i>Insufrible</i>
NARCISO	pues en mi pena terrible
	y en el dolor de que muero,
	no gozando lo que quiero,

---

<sup>86</sup> Existen de dos tipos en sor Juana, en este caso se trata de tres octosílabos y una redondilla, de los cuales los dos primeros son de rima libre y el tercero sirve como verso de enlace con una redondilla, cuyo cuarto verso se completa con los ecos finales de cada verso anterior (véanse las notas de la edición de Méndez Plancarte a los vv. 1480-1510 y 1560-1691).

LOS DOS      *tormento paso insufrible. (vv. 1560-1569)*

Nuevamente se trata aquí de un amor divino expresado en sentido humano. La no posesión del objeto amado provoca en Narciso un dolor insufrible que puede ser comparado a un tormento. El lenguaje amoroso que expresaba el amor como un dolor aquí se lleva hasta la hipérbole en la que las palabras clave son *tormento*, *dolor* e *insufrible*. Los primeros dos términos sirven para expresar la naturaleza de su sentimiento, y el adjetivo califica las dimensiones de éste. Las estrofas siguientes ofrecerán el origen de este sentimiento.

NARCISO      ¡Oh, cómo estará después  
ECO            *Pues*  
NARCISO      maltratada mi hermosura  
ECO            *Mi hermosura*  
NARCISO      de todas la más cabal!  
ECO            *Cabal*  
NARCISO      Pues mi pena sin igual  
                  me sujetó a padecer;  
                  pues ha ultrajado mi ser.  
LOS DOS      *Pues mi hermosura cabal...*  
NARCISO      ¡Que haya podido el amor  
ECO            *El amor*  
NARCISO      sujetar así a Narciso  
ECO            *hizo*  
NARCISO      y arrastrar a lo inmortal!  
ECO            *Mortal*  
NARCISO      Por él padezco este mal  
                  que siente mi pena fiera,  
                  pues aquel que inmortal era,  
LOS DOS      *el amor hizo mortal. (vv. 1570-1589)*

La hermosura de Dios era perfecta (“de todas la más cabal”), pero el amor (la “pena sin igual”) la ha rebajado, sometiendo a Narciso al dolor humano del amor. De esta manera, el amor ha logrado someter a lo más bello y grande del mundo: Dios, cuyas características son su belleza e inmortalidad.

El amor ha trastocado a este Narciso-Dios, que era inmortal, y ahora lo ha sujetado al poder de la muerte.

De esta forma, sor Juana expresa el dogma de la encarnación, Dios, que era bello, perfecto e inmortal, a causa del amor que siente por el hombre, se volvió ser humano con su característica de mortalidad para poder estar con su creatura. Esta idea se desarrollará en las siguientes estrofas del discurso de Narciso:

NARCISO	¿Cómo tan fiera sujeta
ECO	<i>Sujeta</i>
NARCISO	aquesta pena inhumana
ECO	<i>Humana</i>
NARCISO	mi ser divino impasible?
ECO	<i>Pasible</i>
NARCISO	Mas sin duda es invencible del amor la fortaleza, pues ha puesto mi belleza
LOS DOS	<i>sujeta, humana, pasible.</i> (vv. 1590-1599)

El dolor que padece Narciso le causa un asombro que lo lleva a preguntarse ¿cómo es posible que, siendo perfecto e inmortal, pueda sufrir tanto? Y se responde: el poder del amor ha sido tal que ha podido hacer un gran cambio en el centro del ser de Narciso, su belleza, y la ha vuelto todo lo contrario a como se concebía esa suma beldad. Le ha dado características que no poseía, ni puede poseer la belleza eterna: estar sujeta a algo, ser humana y, por tanto, ser capaz de padecer.

Todo lo que ha dicho hasta aquí este Cristo-Narciso se recopilará en la redondilla final que se compone del conjunto de ecos de todos los versos anteriores:

*Tormento paso insufrible;  
pues mi hermosura cabal  
el amor hizo mortal,  
sujeta, humana, pasible.* (vv. 1600-1603)

Asimismo, en las siguientes estrofas se establecerá la diferencia entre la belleza perfecta de Dios y la belleza humana que, aunque reflejo de la divina, es inferior. De esta manera, se acentúa el amor de Dios por lo humano, temporal e inferior, con lo que se resalta la humildad y perfección de este amor, ya que no se ama lo que es igual o superior, como en los amores humanos,<sup>87</sup> sino lo que es inferior, con el fin de ascender al objeto amado, imperfecto y humano, al nivel de la perfección y bellezas divinas. Así, se muestra la encarnación de Cristo como un acto de humildad y amor:

NARCISO	Osadamente el amor
ECO	<i>El amor</i>
NARCISO	quiso mostrar lo que puede
ECO	<i>Que puede</i>
NARCISO	con sus saetas herir;
ECO	<i>Herir</i>
NARCISO	pues ¿quién me pudo inducir a que tan penoso viva, sino, con su fuerza activa, <i>el amor, que puede herir?</i>
LOS DOS	
NARCISO	Y poniendo el blanco en mí,
ECO	<i>En mí</i>
NARCISO	todo su poder mostró,
ECO	<i>Mostró</i>
NARCISO	ostentando su pujanza;
ECO	<i>Su pujanza</i>
NARCISO	pues bajando la balanza de mi deidad soberana por igualarla a la humana, <i>en mí mostró su pujanza.</i>
LOS DOS	
NARCISO	Triste está mi alma y amando,
ECO	<i>Y amando</i>

---

<sup>87</sup> En este sentido, se trata también de un fuerte contraste con el amor que Eco siente por ella misma, véase infra. Esta característica esencial de Cristo, su humildad al hacerse hombre, siendo divino, así como su amor por el género humano que lo llevan a la muerte, había sido expresada por san Pablo en los siguientes términos: “El cual [Cristo], *siendo de condición divina, no codició ser igual a Dios sino que se despojó de sí mismo tomando condición de esclavo. Asumiendo semejanza humana* y apareciendo en su porte como hombre, *se rebajó a sí mismo haciéndose obediente hasta la muerte y una muerte de cruz*”. Flp. 2:6ss, el énfasis es mío.

NARCISO y sin atender a mí,  
 ECO *A mí*  
 NARCISO por buscar mi semejanza.  
 ECO *Semejanza*  
 NARCISO ¿Quién el misterio no alcanza  
 de los suspiros que doy?  
 Que admira el ver cuál estoy  
 LOS DOS *y amando a mi semejanza.* (vv. 1604-1633)

Sor Juana mantiene las imágenes de dolor propias del código amoroso, pero añade la característica teológica esencial: Dios se ha enamorado de su propia semejanza que es el hombre, siguiendo la idea que ha creado basada en las ideas filosóficas del amor que establecen que éste se genera por la semejanza entre dos sujetos.

A continuación se introduce nuevamente el tema del amor y la humildad de Dios al descender de su alta naturaleza con el fin de salvar al hombre, movido por su amor hacia éste:

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.*  
 MÚSICA Y ÉL *El amor, que puede herir,*  
*en mí mostró su pujanza;*  
*y amando a mi semejanza,*  
*del cielo vine a morir.* (vv. 1634-1647)

Se expresa claramente el gran amor de Cristo, que no sólo rebasa la fineza (demostración del amor)<sup>88</sup> de morir por un amigo, sino que aún se alza

---

<sup>88</sup> Este es el significado básico del vocablo dentro del contexto ideológico amoroso de sor Juana. Asimismo, tiene una clara aplicación teológica, como se puede ver en la disputa

más al considerar la grandeza de Dios y la pequeñez del hombre. Asimismo, su muerte por amor a la creatura se ve ya como inevitable: es necesaria como prueba de amor por éste para que el hombre pueda estar con su Creador.

En este sentido, y siguiendo la lógica de la alegoría que establece que el pecado es la diferencia que deshace la semejanza entre Dios y el hombre, Díaz Balsera señala correctamente:

La ardiente pasión de Narciso que lo hace incluso hasta querer perder la vida por hallar a su amada oveja ha sido desatado [*sic*] por la distancia y ausencia de la criatura que más se asemeja a él. Es pues el deseo de cesar la diferencia entre él y su imagen lo que pone en marcha su difícil pero primorosa búsqueda, confirmándolo así en su galante papel de enamorado (1997:24).

Este cese de la diferencia sólo puede ser logrado al fusionarse reflejo y reflejado, al arrojarse Narciso-Cristo a la Fuente, simbólicamente se reúne con su querida, pero también a la vez muere, como se observa en esta dramática escena coronada por un soneto:

*Va llegando Narciso a la Fuente, y dice:*

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 divida,  
aunque en ella y en él quedará asida  
mi deidad, que las vuelva a reunir luego.

Sed tengo: que el amor que me ha abrasado,  
aun con todo el dolor que padeciendo  
estoy, mi corazón aún no ha saciado.

---

sobre la mayor fineza discutida por Antonio Vieyra en su *Sermón del mandato* y refutada por sor Juana en su *Crisis sobre vn sermón...*, en la que define la fineza de la siguiente manera: “¿Es fineza, acaso, tener amor? No, por cierto, sino las demostraciones del amor: ésas se llaman finezas. Aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza” (OC, 404, 472-476).

¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo  
me desamparas? Ya está consumado.  
¡En tus manos mi espíritu encomiendo! (vv. 1692-1705)

*Suena terremoto; cae NARCISO dentro del vestuario [...]*

La acción es sumamente significativa: el progresivo acercamiento de Narciso a la Fuente y su caída final, claramente explicadas en las acotaciones, representan tanto la unión con la Fuente, es decir, Naturaleza Humana, como la muerte: es decir, por medio de la muerte Narciso-Cristo se ha unido a Naturaleza, pero también, dentro del sistema de creencias cristiano, ha vuelto a unirse al Padre, como señala Badenes: “El amor que siente Cristo por la humanidad es un amor cuyo sufrimiento lleva a la unión. La muerte de Cristo implica su unión con el Padre por la humanidad” (1998:106).

Esta muerte es la culminación del dolor que había sufrido el Narciso-Cristo, todo ello expresado en los términos más complejos del artificio del Barroco y del soneto: la muerte es obligatoria ya que el amor, que es identificado con un fuego dentro de la tópica amorosa, ha consumido todo el cuerpo debido a su grandeza, que supera la capacidad que tiene el cuerpo de alimentarlo.<sup>89</sup> En este sentido, el amor ha destruido, literalmente, el cuerpo del amante.

Pero no se trata sólo de la expresión de un amor divino a través del lenguaje del amor humano, en el segundo cuarteto se plasman cuestiones teológicas muy importantes. En primer lugar, queda claro que la muerte de Jesucristo es una acción volitiva: es él quien da licencia a la muerte y es él quien entrega el alma; se trata no de una sujeción al orden natural de las cosas,

---

<sup>89</sup> La idea del cuerpo como combustible del fuego tiene su representación más clara en el conocido soneto de Quevedo “Cerrar podrá mis ojos la postrera...”: “venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido” (*Obra poética*, 472, vv. 10-11).

al poder de la muerte, sino de una concesión totalmente libre, con ello se expresa la superioridad de Narciso sobre la muerte, puesto que es él quien se permite morir, y no la muerte quien lo obliga. Asimismo, se vuelven a expresar sus dos naturalezas, ya que murió al dividirse su alma de su cuerpo como pasa con todos los hombres, pero su divinidad permaneció en ambos y pudo, de esta manera, volver a unirlos en la resurrección, como indica Méndez Plancarte: “Cristo murió verdaderamente, en cuanto Hombre [*sic*], al *dividirse* (o separarse) Su Cuerpo y Su Alma [*sic*]. Pero Su Divinidad [*sic*] siguió *asida* (o unida) a cada una de esas Porciones de Su Humanidad [*sic*], y al tercer día *las volvió a reunir* en Su Resurrección [*sic*]” (nota a los vv. 1697-1699 de *El divino Narciso*).

Los tercetos ofrecen una serie de referencias bíblicas de las palabras de Cristo al morir. La primera alude al momento en que Cristo pidió de beber y se le dio una mezcla de vinagre con vino (cf. Jn. 19:28-29); pero en este caso no se trata ya de una sed meramente humana y referencial, como la de Cristo, sino de una provocada por el fuego del amor que le ha abrasado. De esta manera sor Juana une la referencialidad bíblica con el lenguaje alegórico del amor humano: la sed es causada por el fuego del amor, al mismo tiempo hay que considerar que Cristo-Narciso se está acercando cada vez más a las aguas, que a la vez le provocan la muerte; se trata de una sed amorosa del objeto amado,<sup>90</sup> que no alcanza a saciar el corazón, centro de las emociones, especialmente del amor.

---

<sup>90</sup> El deseo del amor como una sed es tópico amoroso. Por ejemplo, en la *Celestina*, Melibea justifica el ruido de la calle en la visita de Calisto a su casa de la siguiente manera: “Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que avía <gran> sed” (XII, 266). En este pasaje, hay una correspondencia entre el deseo de amor de Melibea por Calisto y la sed que la abrasa. Igualmente Quevedo, en su soneto “Si mis párpados, Lisi, labios fueran”, expresa el deseo del yo lírico por Lisi como una gran sed, en este caso la hidropesía: “Tus bellezas, hidrópicos, bebieran, / y cristales, sedientos de cristales; / de

El último de los tercetos alude, evidentemente, a las últimas palabras de Cristo.<sup>91</sup> Estas alusiones remarcan la identificación de la muerte de Narciso con la de Cristo, y por tanto la relación significante-significado entre ambos, con lo que se procura continuar sosteniendo el sistema de la alegoría mediante la continua identificación del símbolo principal.

La identificación de la muerte de Narciso con la muerte de Cristo trae de inmediato al creyente el sentido teológico de esta muerte. Ha sido una muerte por amor hacia el hombre, en la que Dios, entregando su vida, ha redimido al hombre para poder tenerlo cerca de sí; todo ello expresado en el lenguaje amoroso humano, como señala José Ignacio Badenes: “Cristo busca el ‘bien de su querida’, los frutos de ese ‘término fatal’ que la teología llama Redención. Aquí Cristo se comporta como el ‘servidor’ dentro de la lírica provenzal que busca no gozar de su amada, sino servirle, el bien de su amada y no el suyo” (1998:106).

Además, así como Narciso repetirá las palabras de Cristo en la cruz con el fin de mejor identificar a ambos, la muerte de Narciso también tendrá todos los fenómenos sobrenaturales que se dieron en la de Cristo, empezando con el terremoto (cf. Mt. 27:51-54) descrito en la acotación, y que será representado diegéticamente por Eco y sus secuaces:

---

luces y de incendios celestiales, / alimentando su morir, vivieran” (*Obra poética*, 448, vv. 5-8). Asimismo, la fascinación de Segismundo por Rosaura se expresa en términos semejantes: “Con cada vez que te veo / nueva admiración me das, / y cuando te miro más, / aún más mirarte deseo. / Ojos hidrójicos, creo / que mis ojos deben ser, / pues, cuando es muerte el beber, / beben más, y desta suerte, / viendo que el ver me da muerte, / estoy muriendo por ver” (*La vida es sueño*, I, vv. 223-232).

<sup>91</sup> Cf. Mt. 27:46: “Y alrededor de la hora nona clamó Jesús con alta voz: ‘¡Elí, Elí! ¿lemá sabactaní?’, esto es: ‘¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?’”. Cf. Jn. 19:30: “Cuando tomó Jesús el vinagre, dijo: ‘Todo está cumplido’. E inclinando la cabeza entregó el espíritu”; las palabras de Cristo en la Vulgata se traducen como “Consummatum est”. Cf. Lc. 23:46: “Y Jesús, dando un fuerte grito, dijo: ‘Padre, *en tus manos pongo mi espíritu*’; que en la Vulgata se traduce: “Pater, in manus tuas commendo spiritum meum”.

ECO La tierra, de su firmeza  
desmintiendo el atributo,  
pavorosa se estremece,  
y abriendo su centro oculto,  
escondiendo en él los montes,  
manifiesta los sepulcros.

SOBERBIA Las piedras, enternecidas,  
rompiendo su ceño duro  
se despedazan, mostrando  
que aun en lo insensible  
cupó el sentimiento. [...] (vv.1712-1722)

A esto se agregan las tinieblas que cubrieron Jerusalén en la muerte de Cristo y que no pudieron ser atribuidas a un fenómeno natural (cf. Mt. 27:45 y Lc. 23:44):<sup>92</sup>

ECO ¡Las luces el sol apaga  
en la mitad de su curso!

AMOR PROPIO ¡Cubre de sombras el aire!

SOBERBIA ¡Viste a la luna de luto!  
[...]

ECO Y lo más  
portentoso que descubro,  
es que no causa este eclipse  
aquel natural concurso  
del sol y la luna, cuando  
–los dos luminaires juntos  
en perpendicular línea–  
la interposición del uno  
no nos deja ver al otro,  
y así el sol parece obscuro,  
no porque él lo esté, sino  
porque no se ven sus puros  
resplandores. Pero ahora,  
siguiendo apartados rumbos,  
distantes están, y así  
ningún astro se interpuso  
a ser de su luz cortina,

---

<sup>92</sup> Estos sucesos sobrenaturales representan el día de Yahvé anunciado por los profetas: “Sucederá aquel día –oráculo del Señor Yahvé – que yo haré ponerse el sol a mediodía, y en plena luz del día cubriré la tierra de tinieblas”. Am. 8:9.

sino que él, funesto y mustio,  
sus resplandores apaga,  
como si fueran caducos. (vv. 1708-1741)

A esto se añade en el v. 1760 la declaración del centurión que reconoce la justeza de Cristo (Mt. 15:39). Así como el partimiento del velo, que se interpreta como el fin del pacto de Moisés y el inicio del nuevo pacto en la muerte de Cristo:

Divídese del templo  
el velo reverente,  
dando a entender que ya  
se rompieron sus leyes. (vv. 1872-1875)

De esta manera, la representación de la muerte de Narciso, además de su efecto dramático, ha tenido una fuerte correlación con la de Cristo, pues ha seguido minuciosamente todos los detalles de los acontecimientos bíblicos, con lo que la alegoría ha quedado reforzada, y el espectador estupefacto ante el aparato teatral.

A esta impresionante escena ha precedido otra que también es la culminación del sentido teológico del auto, pues representa la victoria de Dios sobre el Diablo. Pero si en el auto calderoniano semejante victoria se expresaba a menudo en términos belicistas (cf. Díaz Balsera, 1997:17), en este caso se expresará en términos amorosos. De esta manera, el rechazo de Eco por Narciso en el mito original se transforma aquí en la victoria de Cristo sobre el Diablo dentro de la lógica amorosa de la alegoría establecida. Asimismo, la repetición que hace Eco de las últimas palabras de Narciso, que en el auto llegan a conformar una verdad divina, representa el sometimiento del Demonio a Dios, así como la obligación de éste de reconocer la superioridad de la verdad divina mediante su propia boca.

NARCISO	Pues ya, con lo que estás viendo,
ECO	<i>Viendo</i>

NARCISO       ¿tu despecho qué hay que quiera,  
 ECO             *Que quiera*  
 NARCISO       ni qué espera más tu amor?  
 ECO             *Tu amor*  
 NARCISO       Pues sin conocer tu error,  
                   de tu amor propio guiada,  
                   andas solamente errada,  
 LOS DOS       *viendo que quiera tu amor.*  
 NARCISO       ¡Si ves que siempre he de amar  
 ECO             *Amar*  
 NARCISO       y que he de estar en un ser;  
 ECO             *Un ser*  
 NARCISO       que aunque juzgas inferior  
 ECO             *Inferior*  
 NARCISO       el objeto de mi amor  
                   que tu soberbia desdeña,  
                   mi propia beldad me enseña  
 LOS DOS       *amar a un ser inferior!* (vv. 1658-1677)

Hay que notar el contraste entre los dos amores, el de Narciso y el de Eco. El amor de Eco por Narciso se basa en la soberbia de creerse merecedora de la belleza suprema de él, belleza a la que de hecho nadie puede resistirse; en cambio, el amor de Narciso por Naturaleza Humana no sólo se basa en el afecto natural, sino en la humildad y bondad de este amor, que no busca poseer al amado por el propio bien del amante, sino que busca al amado por el bien del mismo amado, al contrario del amor de Eco-Diablo, que sólo busca su propio bien. En este sentido, tales amores se contraponen y no pueden armonizarse: es forzoso que exista un rechazo.

NARCISO       Yo tengo de amar; y así,  
 ECO             *Y así*  
 NARCISO       no esperes verme a tus ojos,  
 ECO             *A tus ojos*  
 NARCISO       de quien mi beldad se esconde.  
 ECO             *Se esconde*  
 NARCISO       Porque nunca corresponde  
                   tu soberbia a la humildad  
                   que apetece mi beldad;

LOS DOS      *y así a tus ojos se esconde.* (vv. 1678-1687)

La consecuencia de que Eco no pueda amar sin razones egoístas es el rechazo automático de Narciso por ella, el cual se traduce en la privación de su presencia: Eco no podrá gozar nunca de la belleza de Dios<sup>93</sup> y se verá siempre obligada a esconderse de su presencia. Asimismo, el hecho de que tenga que armar su discurso a partir de las palabras de Narciso la rebaja, le quita voz propia y enuncia su derrota:

*Eco quejosa responde,  
viendo que quiera tu amor  
amar a un ser inferior;  
y así a tus ojos se esconde.* (vv. 1688-1691)

Eco reconoce, juntando palabras que no son suyas, la derrota a la que se ha visto reducida y se ve obligada a aceptar los términos de esta derrota y renunciar para siempre al sumo bien de contemplar la belleza de Narciso.

Sin embargo, ni la victoria, ni la muerte de Narciso significan el final del drama sacramental. Es necesaria, para expresar completa la doctrina católica, la resurrección y la eucaristía. La primera es el centro de toda la doctrina cristiana, la muerte de Cristo sólo tiene sentido para el cristianismo a causa del grandioso acontecimiento de la resurrección, como explica san Pablo al rebatir a los que no creían en la resurrección de los muertos:

Si no hay resurrección de los muertos, tampoco Cristo resucitó. Y si no resucitó Cristo, vacía es nuestra predicación, vacía también vuestra fe. Y quedamos como testigos falsos de Dios porque hemos atestiguado contra Dios que resucitó a Cristo, a quien no resucitó, si es que los muertos no resucitan. Porque si los muertos no resucitan, tampoco Cristo resucitó. Y si Cristo no resucitó, vuestra fe es vana: estáis todavía en vuestros pecados (1 Co. 15:13-17).

---

<sup>93</sup> En este, como en otros casos, hay que recordar que la gloria suprema es gozar de la presencia de Dios.

En efecto, para que la obra de la salvación sea completa es necesaria la resurrección de Cristo, y, para que el drama de la salvación sea expresado por completo en términos teatrales y alegóricos, es también necesario representarla. Es lo que hace sor Juana con la escena bíblica del encuentro de María Magdalena con los ángeles primero y con Jesucristo después:<sup>94</sup>

GRACIA            Ninfa bella, ¿por qué  
                         lloras tan tiernamente?  
                         ¿Qué en este sitio buscas?  
                         ¿Qué pena es la que sientes?  
NATURALEZA      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 eternamente! (vv. 1935-1946)

La Gracia aquí ha sustituido a los ángeles. Asimismo, al relato de Juan se le ha sobrepuesto una cita de *Lucas*: “[...] ¿Por qué buscáis entre los muertos al que está vivo? No está aquí, ha resucitado. [...]” (Lc. 24:5-6). Que el relato que ofrece sor Juana no sea uno completo y ordenado de todos los acontecimientos que ocurrieron en la resurrección no resulta aquí de importancia. El fin del auto es mostrar las principales doctrinas de la Iglesia al pueblo y para ello es necesario crear un relato, no exacto, pero sí ilustrativo y

---

<sup>94</sup> Cf. Jn. 20:11-18: “Estaba María junto al sepulcro fuera llorando. Y mientras lloraba se inclinó hacia el sepulcro, y ve dos ángeles de blanco, sentados donde había estado el cuerpo de Jesús, uno a la cabecera y otro a los pies. Dícenle ellos: ‘Mujer, ¿por qué lloras?’ Ella les respondió: ‘Porque se han llevado a mi Señor, y no sé dónde le han puesto’. Dicho esto, se volvió y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Jesús. Le dice Jesús: ‘Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?’ Ella, pensando que era el encargado del huerto, le dice: ‘Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré’. Jesús le dice: ‘María’. Ella se vuelve y le dice en hebreo: ‘Rabbuní’ –que quiere decir: ‘Maestro’. Dícele Jesús: ‘Deja de tocarme, que todavía no he subido al Padre. Pero vete a mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y vuestro Padre, a mi Dios y vuestro Dios’”.

representativo. La mezcla de relatos de la historia bíblica tiene como finalidad lograr un efecto dramático, al adaptarse en parte a la historia bíblica y ofrecer finalmente la espectacular aparición de Cristo resucitado que habla con Naturaleza Humana.<sup>95</sup>

*Sale NARCISO, con otras galas, como resucitado,  
por detrás de la NATURALEZA; y ella se vuelve a mirarlo.*

NARCISO       ¿Por qué lloras, pastora?  
                  Que las perlas que viertes  
                  el corazón me ablandan,  
                  el alma me enternecen.

NATURALEZA   Por mi Narciso lloro,  
                  señor; si tú le tienes,  
                  dime dónde está, para  
                  que yo vaya a traerle.

NARCISO       Pues, ¿cómo, esposa mía,  
                  no puedes conocerme,  
                  si a mi beldad divina  
                  ninguna se parece?

NATURALEZA   ¡Ay, adorado esposo,  
                  deja que alegremente  
                  llegue a besar tus plantas!

NARCISO       A tocarme no llegues,  
                  porque voy con mi Padre  
                  a su trono celeste.

NATURALEZA   ¿Luego me dejas sola?  
                  ¡Ay, señor, no me dejes;  
                  que volverá a insidiarme  
                  mi enemiga la serpiente! (vv. 1947-1968)

La escena no sólo copia precisamente el encuentro entre Cristo y María Magdalena, sino que también ofrece una importante lectura teológica: es particularmente significativo que Narciso y Naturaleza Humana se llamen esposo y esposa; dentro de la alegoría amorosa del auto, la redención se

---

<sup>95</sup> Aquí, representada simbólicamente por María Magdalena, quien, dentro de la tradición católica, se identifica con una mujer pecadora redimida por Cristo, la correlación con el hombre en general es más que obvia: al igual que Cristo ha redimido a la Magdalena después de una vida pecadora, el mismo Dios redime a la humanidad de sus pecados.

establece en términos de casamiento, la naturaleza humana redimida pasa, en términos amorosos, de ser amada a ser esposa: al quedar limpia de todo pecado gracias a la muerte de Narciso-Cristo, ahora puede ocupar su lugar al lado de éste como esposa suya.

Sin embargo, Naturaleza Humana permanece en el mundo mientras que Cristo-Narciso asciende al Padre. La ausencia de Cristo se presenta como un gran peligro para Naturaleza Humana, que quedará a merced de Eco-Diablo nuevamente; sin embargo, para evitar tal cosa, Narciso-Cristo establece una serie de medidas precautorias con el fin de mantener al hombre en el buen camino.

NARCISO	[...] Yo daré, contra todas tus cautelas, remedios a sus peligros y escudos a sus defensas.
ECO	¿Qué remedios, ni qué escudos, si como otra vez te ofenda, como es tu ofensa infinita, no podrá satisfacerla? Pues para una que te hizo, fue menester que murieras tú; y claro está que no es congruo que todas las veces que ella vuelva a pecar, a morir tú también por ella vuelvas.
NARCISO	Por eso mi inmenso amor la previno, para esa fragilidad, de remedios, para que volver pudiera, si cayera, a levantarse.
SOBERBIA	¿Qué remedio habrá que pueda restitüirla a tu gracia?
NARCISO	¿Cuál? El de la penitencia, y los demás sacramentos, que he vinculado en mi iglesia por medicinas del alma.
ECO	Cuando éstos bastantes sean, ella no querrá usar de ellos,

negligente, si te ausentas,  
porque olvidará tu amor  
en faltando tu presencia. (vv. 1993-2022)

De esta manera, queda fundada la iglesia como preservadora de los recursos que pueden salvar al alma humana. Con ello, sor Juana, dentro del sistema ideológico imperante en la Nueva España, le confiere una autoridad suprema a la Iglesia católica, pues ésta ha sido fundada por Cristo y posee los sacramentos que pueden preservar el alma del pecado.

Sin embargo, pese a la existencia de esta iglesia, queda un peligro para el alma humana, puesto que, debido a que es olvidadiza, en ausencia de Narciso-Cristo olvidará no sólo los sacramentos que pueden mantenerla a salvo, sino también el propio amor de Dios que lo llevó hasta la muerte con el fin de salvar al ser humano. Es en este momento donde se introduce el elemento central de toda la doctrina católica: la Eucaristía.

Tampoco eso ha de faltarle,  
porque dispuso mi inmensa  
sabiduría, primero  
que fuese mi muerte acerba,  
un memorial de mi amor,  
para que cuando me fuera,  
juntamente me quedara. (vv. 2023-2029)

Así, pues, la Eucaristía se presenta como un continuo recordatorio del amor de Cristo expresado en la muerte que sufrió con el fin de salvar al hombre. La Eucaristía se erige así en un símbolo, en un recordatorio, de la muerte de Cristo, conforme a la doctrina enunciada por san Pablo:

Porque yo recibí del Señor lo que os transmití: que el Señor Jesús, la noche en que era entregado, tomó pan, dando gracias, lo partió y dijo: “Este es mi cuerpo que se entrega por vosotros; *haced esto en memoria mía*”. Asimismo tomó el cáliz después de cenar, diciendo: “Esta copa es la nueva Alianza en mi sangre. *Cuantas veces la bebiereis, hacedlo en memoria mía*”. *Pues cada vez que comáis este pan y bebáis de este cáliz, anunciáis la muerte del Señor, hasta que él venga* (1 Co. 11:23-26, énfasis mío).

Sin embargo, dentro de la lógica del auto sacramental, este símbolo de la muerte de Cristo tiene que ser expresado por otro símbolo procedente del relato del cual se toma la narración. En este caso, la flor en que se transformó Narciso es convertida en símbolo de la Eucaristía:

Dio la vida en testimonio  
de su amor; pero no quiso  
que tan gloriosa fineza  
se quedase sin testigo;  
y así dispuso dejar  
un recuerdo y un aviso,  
por memoria de su muerte  
y prenda de su cariño.  
[...]  
Él mismo quiso quedarse  
en blanca flor convertido,  
porque no diera la ausencia  
a la tibieza motivo;  
que no es mucho que hoy florezca,  
pues antes en sus escritos  
se llama flor de los campos,  
y de los collados lilio.  
Cándido disfraz es velo  
de sus amantes designios,  
incógnito a la grosera  
cognición de los sentidos. (vv. 2139-2162)

La relación significante-significado entre el narciso y la hostia queda justificada mediante la exégesis bíblica de los pasajes que enuncian a Dios como flores.<sup>96</sup> Asimismo, la hostia se ofrece como un disfraz donde efectivamente Cristo permanece, con lo que queda expresado el dogma de la transubstanciación, que no puede ser refutada debido a que está más allá de los sentidos. De este hecho se ofrece igualmente una explicación alegórica:

---

<sup>96</sup> Cf. Ct. 2:1: “Soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles”. En la Vulgata se traduce. “Ego flos campi, et liliun convallium”. Me parece curioso y significativo que la *Biblia de Jerusalén* traduzca la primera flor como un narciso. Me pregunto si alguien se habrá asomado a los conocimientos de botánica de sor Juana.

Oculto quiso quedarse  
entre cándidos armiños,  
por asistir como amante  
y celar como registro:  
que como esposo del alma,  
receloso de desvíos,  
la espía por las ventanas,  
la acecha por los resquicios.  
Quedó a hacer nuevos favores,  
porque, liberal, no quiso  
acordar una fineza  
sin hacer un beneficio.  
Ostentó lo enamorado  
con amantes desperdicios,  
e hizo todo cuanto pudo  
el que pudo cuanto quiso. (vv. 2163-2178)

La alegoría se expresa nuevamente en términos amorosos: Dios es un esposo celoso que se queda en la hostia con el fin de vigilar a su esposa, Naturaleza Humana.<sup>97</sup> Sin embargo, no sólo son los celos los que llevan a este Narciso-Cristo sacramentado a quedarse en la hostia-flor, sino los deseos de, con su permanencia, abundar en beneficios para el hombre realizando todo lo que le es posible, que es todo.

El cuadro de la victoriosa Eucaristía se completa presentándola en el escenario:

*Aparece el carro de la Fuente; y junto con ella, un cáliz con la hostia encima.*

GRACIA	Mirad de la clara Fuente el margen cristalino, la bella cándida flor de quien el amante dijo:
NARCISO	Éste es mi cuerpo y mi sangre que entregué a tantos martirios

---

<sup>97</sup> Extraña metáfora si se piensa, sobre todo, en los esposos celosos del teatro de los siglos de oro, como Gutierre en *El médico de su honra* y Lope de *A secreto agravio, secreta venganza*. Más tétrica resulta si se piensa en el destino de sus mujeres.

por vosotros. En memoria  
de mi muerte, repetirlo.  
NATURALEZA A tan no vista fineza,  
a tan sin igual cariño,  
toda el alma se deshace,  
todo el pecho enternecido  
gozosas lágrimas vierte. (vv. 2183-2195)

La aparición súbita de la hostia, así como las intervenciones de los personajes evidentemente buscan apelar a la emocionalidad del espectador, quien quedaría impresionado y maravillado con el espectáculo teatral y la emotividad de los versos en agradecimiento de la gran muestra de afecto de Cristo.

También es muy significativo que junto a la hostia aparezca la Fuente. Ya se ha visto que ésta representa el bautismo: al colocarlas juntas, sor Juana da a estos sacramentos una importancia superior sobre todos los demás: son ellos los que resultan indispensables para el hombre que busca su salvación y su retorno a Dios.

Para finalizar el auto, cantar la victoria de Cristo sobre el mal, celebrar la salvación del hombre y llamar a todo el auditorio a la participación de los misterios que se han visto expresados dentro de esta particular representación, sor Juana introduce esta composición, que traduce la primera y las dos últimas estrofas del himno de santo Tomás para la fiesta de Corpus. Con ello conecta la representación de este auto a la ceremonia litúrgica, a la cual llama a su público a formar parte:

¡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.

¡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. 2226-2239)

#### 4.2.2 NATURALEZA HUMANA

La metáfora central del auto se encuentra en el personaje de Naturaleza Humana. Tal metáfora procede de la concepción del ser humano como imagen de Dios, que se origina en la Biblia: “Y dijo Dios: ‘Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todos los reptiles que reptan sobre la tierra’. Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios lo creó [...]” (Gn. 1:26-27). Coinciden los teólogos en señalar que este hecho implica una relación del hombre con Dios y que en esto recae la llamada “dignidad humana”, como señala la doctrina católica:

De todas las criaturas visibles sólo el hombre es “capaz de conocer y amar a su Creador”; es la “única criatura en la tierra a la que Dios ha amado por sí misma”; sólo él está llamado a participar, por el conocimiento y el amor, en la vida de Dios. Para este fin ha sido creado y ésta es la razón fundamental de dignidad [...].

Por haber sido hecho a imagen de Dios, el ser humano tiene la dignidad de *persona*; no es solamente algo, sino alguien. Es capaz de conocerse, de poseerse y darse libremente y entrar en comunión con otras personas; y es llamado, por la gracia, a una alianza con su Creador, a ofrecerle una respuesta de fe y de amor que ningún otro ser puede dar en su lugar (*Catecismo de la Iglesia católica*, §§356-357).

Más específica puede ser esta nota al versículo que se señalaba arriba: “Ser imagen y semejanza de Dios subraya el hecho de que, al estar dotado de inteligencia y de voluntad, puede entrar activamente en relación con Dios” (*Biblia de Jerusalén*, Gn. 1:26b, nota). No extraña, en este sentido, que sor

Juana haya escogido este centro de la dignidad humana y de su relación con Dios para expresar al ser humano.<sup>98</sup> La dignidad del hombre y su relación volitiva con Dios son fundamentales para la doctrina. Sor Juana no se limita a expresar el amor de Dios por el hombre en su sacrificio y descenso, sino que también busca señalar la natural tendencia del hombre hacia la divinidad. Tal búsqueda queda claramente señalada en el diálogo de *Naturaleza Humana* que comienza de esta manera:

De buscar a Narciso fatigada,  
sin permitir sosiego a mi pie errante,  
ni a mi planta cansada  
que tantos ha ya días que vagante  
examina las breñas sin poder encontrar más que las señas.  
(vv. 819-824)

Tal canto tiene claras resonancias del *Cantar de los cantares*; en él sor Juana realiza una exégesis bíblica en la que interpreta la búsqueda del amado por la amada como la búsqueda de Dios por el hombre. No se trata de una búsqueda singular llevada a cabo por un alma en específico, como sí lo podría ser en la poesía de san Juan de la Cruz, sino que es una búsqueda que emprende toda la humanidad en abstracto, ya que este personaje representa la colectividad del ser humano.<sup>99</sup> Esta colectividad se puede confirmar por las expresiones espaciales y temporales contenidas en el siguiente fragmento:

---

<sup>98</sup> En vista de lo expuesto en el *Catecismo* y las notas a la *Biblia de Jerusalén*, me resulta sumamente extraña la afirmación de Krynen: “Lejos de amar algo que ya es, el amor de Dios da el ser a lo que ama, sacándolo de la nada. Esto significa el crear de Dios ‘a su imagen y semejanza’” (1970:505). En tal caso, habría que deducir que todo el universo fue creado “a imagen y semejanza” de Dios.

<sup>99</sup> Buena prueba de ello es su presentación en la primera escena como madre tanto de la Gentilidad, como de la Sinagoga: “Gentilidad, Sinagoga, / que en dulces métricas voces / a Dios aplaude la una, / y la otra celebra a un hombre: / escuchadme lo que os digo, / atended a mis razones, / que pues soy madre de entrambas, / a entrambas es bien que toque / por ley natural oírme” (vv. 18-26). De esta manera se expresa que *Naturaleza Humana* abarca la totalidad de la humanidad, representada por los judíos y los no judíos: la redención de la cual hablará este auto se extiende así a toda la humanidad, en el mismo sentido en que san

¡Oh, cuántos días ha que he examinado  
la selva flor a flor, y planta a planta,  
gastando congojado<sup>100</sup>  
mi triste corazón en pena tanta,  
y mi pie fatigando, vagabundo,  
tiempo, que siglos son; selva, que es mundo! (vv. 831-836)

El espacio simbólico en que se desarrolla esta búsqueda es una selva que se relaciona con el mundo debido a la naturaleza peligrosa de lo salvaje, lo no civilizado, los peligros que ésta representa.<sup>101</sup> Asimismo, el tiempo se traduce en siglos, por lo que no puede ser una simple alma humana la que busca a Dios, sino que tiene que ser la humanidad en su conjunto. Con estas metáforas sor Juana establece la búsqueda permanente de la humanidad por Dios, en medio de un mundo que constituye un peligro para ella, así como el tiempo largo en que el hombre se desenvuelve. Esta búsqueda es hecha con especial cuidado, en cada uno de los elementos que constituyen esa selva: “flor a flor, y planta a planta”.

---

Pablo ofrecía el mensaje de salvación: “Pues no me avergüenzo del Evangelio, que es fuerza de Dios para la salvación de todo el que cree: del judío primeramente y también del griego” (Rm. 1:16).

<sup>100</sup> Me parece curioso aquí el uso de un masculino por un personaje femenino para referirse a sí mismo; sobre todo, si contrastamos con la hipótesis de Marta Gallo: “En resumen, interesa señalar cómo en *El divino Narciso*, mediante las interrelaciones genéricas, y con la activa colaboración del género gramatical de la lengua española, se propone un esquema simbólico por el que lo femenino se afirma como principio humano irradiador de vida y muerte [...]” (1993:235). Más allá de que no existe, en ninguna lengua, una concreta correlación entre el referente sexuado y el género gramatical, hay que considerar que los personajes alegóricos no poseen sexo ya que son símbolos y prosopopeyas de conceptos abstractos; esto se puede observar claramente en el hecho de que Naturaleza Humana use un adjetivo masculino para sí misma: el concepto abstracto de la naturaleza humana no posee sexo. Piénsese que, por ejemplo, en *El divino Jasón*, la Idolatría, genéricamente femenino, representa al esposo de Medea (la Gentilidad), con lo que resulta ser un personaje masculino. Por otra parte, hay que pensar que, como señala Curtius: “Como los nombres abstractos son en su mayoría femeninos, las metáforas de persona son en su mayoría femeninas” (1955:195).

<sup>101</sup> Se trata de un símbolo ya consagrado, recuérdese que Dante describe el trayecto del humano por el mundo en estos términos: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / che la diritta via era smarrita” (*Commedia*, I, 1, vv. 1-3).

Como se ha visto, la belleza de Narciso (característica de la divinidad) atrae a todas las criaturas hacia él, y especialmente a Naturaleza Humana. Esta búsqueda implica un amor basado en la semejanza, puesto que, como se ha visto, el amor dentro del sistema neoplatónico está basado en la similitud que empuja a la atracción, como señala Marsilio Ficino: “El Amor nace de la semejanza; la semejanza es una cierta cualidad, la misma en varios sujetos; por ende, si yo soy semejante a ti, tú, por necesidad eres semejante a mí. Y por ende, la misma semejanza que me constriñe a amarte, te constriñe a amarme” (*Sobre el Amor*, II, 8). El ser humano, al percibir su semejanza con Dios, está siendo atraído hacia éste, y viceversa.

La semejanza entre ambas naturalezas (humana y divina) se basa, entonces, en la belleza. Dentro del contexto bíblico que ya se ha mencionado:

“Semejanza” parece atenuar el sentido de “imagen”, excluyendo la igualdad. El término concreto de “imagen” implica un parecido físico, como el de Adán con relación a su hijo. Esta relación con Dios separa al ser humano de los animales. Supone además una semejanza general de naturaleza, pero el texto no nos dice en qué consisten concretamente esa “imagen” y esa “semejanza” (*Biblia de Jerusalén*, Gn. 1:26b, nota).

Para sor Juana la belleza que guarda Naturaleza Humana es reflejo de la excelsa belleza de Narciso, procedente de su calidad divina. Tal belleza es la que les permite sostener una relación: sin hermosura, la relación entre Naturaleza Humana y Narciso se rompe, y la imagen y semejanza se desdibuja.

Los efectos de la culpa y el pecado en Naturaleza Humana se expresan en estos términos:

Y así, bien es que yo nombre  
aguas turbias a mi culpa,

cuyos obscenos colores  
entre mí y él interpuestos,  
*tanto mi ser descomponen,*  
*tanto mi belleza afean,*  
*tanto alteran mis facciones,*  
que si las mira Narciso,  
a su imagen desconoce. (vv. 232-240, énfasis mío)

De esta forma, la culpa expresada en el simbolismo de las aguas turbias desdibuja la semejanza existente entre Dios y el hombre. El pecado hace desaparecer la imagen y semejanza primordial establecida en el acto de la creación y le quita toda belleza a la creatura humana que procedía de la belleza divina, como queda más claro en este parlamento: “bien que los raudales torpes / de las aguas de mis culpas / toda mi belleza borren” (vv. 216-218). Bien señala Margo Glantz acerca de esta fealdad de Naturaleza Humana: “Su fealdad contrasta con la hermosura soberana de Narciso y marca por ello la desemejanza: Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, pero el pecado altera y ‘mancha’ el reflejo [...]” (2006:290).

Siguiendo con este simbolismo, sor Juana describe en estos términos el pecado original:

Díganlo, después de aquel  
pecado del primer hombre,  
que fue mar, cuyas espumas  
no hay ninguno que no mojen,  
tantas fuentes, tantos ríos  
obscenos de pecadores,  
en quien la Naturaleza  
siempre sumergida, esconde  
su hermosura. [...] (vv. 241-249)

Así pues, el pecado original simbolizado en el agua llega concebirse como un mar, debido a que toca a todos los hombres, borrando de ellos su semejanza con el creador. A este se suman otras aguas que constantemente borran la imagen de Dios en el hombre cuando en ellas se sumerge Naturaleza

Humana, de ahí que pueda hacerse una identificación entre las fuentes y Naturaleza Humana, como hace sor Juana al hablar del dogma de la inmaculada concepción: existe una fuente que está libre de las aguas salobres y en ella se puede observar la belleza divina sin la mancha del pecado:

[...] ¡Oh, quiera el cielo  
que mis esperanzas topen  
alguna fuente que, libre  
de aquellas aguas salobres,  
represente de Narciso  
enteras las perfecciones! (vv. 249-254)

Se trata de la primera mención en el auto de la Fuente polisemántica a la que ya nos hemos referido en el apartado anterior. La existencia de esta Fuente trae esperanza a Naturaleza Humana que desea ir a buscarla, con el fin de lavar en ella las imperfecciones provocadas por la culpa que baña todas las demás fuentes: “[...] vamos a buscar / la Fuente en que mis borrones / se han de lavar [...]” (vv. 269-271). De esta manera, sor Juana pasa de la Fuente como símbolo de María a la Fuente como símbolo del agua de bautismo que limpia los pecados del hombre.<sup>102</sup>

Para llegar hasta esa fuente no sólo se requiere de voluntad humana, sino también de la intervención divina; sin embargo, esa voluntad humana es el primer paso para recibir la intervención de Dios y el auxilio de la divinidad se manifiesta en la forma de la gracia,<sup>103</sup> que, junto con la voluntad humana, puede llevar a la *justificación*: “La justificación establece la *colaboración*

---

<sup>102</sup> Señala atinadamente Elena Granger Carrasco: “El reflejo de Dios Padre, presente deícticamente fuera del escenario, se materializa desde el orbe celestial en una fuente que simboliza a la Virgen María [...]. Cuando la Naturaleza Humana atribuye un poder bautismal a la fuente, envuelve por asociación al Espíritu Santo. Con Narciso o Cristo, al lado, todo el ser tripartito de de Dios se representa por el símbolo de la fuente” (1993:258).

<sup>103</sup> Señala el *Catecismo de la Iglesia católica*: “La gracia es el *favor*, el *auxilio gratuito* que Dios nos da para responder a su llamada: llegar a ser hijos de Dios, hijos adoptivos, partícipes de la naturaleza divina, de la vida eterna” (§1996).

*entre la gracia de Dios y la libertad del hombre.* Por parte del hombre se expresa en el asentimiento de la fe a la Palabra de Dios que lo invita a la conversión, y en la cooperación de la caridad al impulso del Espíritu Santo que lo previene y lo custodia” (*Catecismo de la Iglesia católica*, §1993).<sup>104</sup> Así, para la plena justificación, expresada aquí metafóricamente como el restablecimiento de la semejanza y belleza divinas en Naturaleza Humana, es necesaria la intervención de la gracia, que se expresará en el auto como un personaje producto de una prosopopeya:

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

La aparición de Gracia coherentemente se sitúa después del largo monólogo de Naturaleza Humana en búsqueda de Narciso (vv. 819-1040); se trata, pues, de la respuesta de la divinidad a la voluntad del ser humano de buscarle, de acuerdo con la doctrina anteriormente señalada. Asimismo, sor Juana subrayará su papel como don de Dios, no merecido por el hombre pero sí disponible en tanto que la voluntad humana desee alcanzarla.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Este aspecto de la justificación fue plenamente establecido en el Concilio de Trento: “Cuando Dios toca el corazón del hombre mediante la iluminación del Espíritu Santo, el hombre no está sin hacer nada al recibir esta inspiración, que por otra parte puede rechazar; y, sin embargo, sin la gracia de Dios, tampoco puede dirigirse, por su voluntad libre, hacia la justicia delante de él” (Sesión 6ª, 5, *apud Catecismo de la Iglesia católica*, §1993).

<sup>105</sup> Así, el *Catecismo de la Iglesia católica* señala: “Puesto que la iniciativa en el orden de la gracia pertenece a Dios, *nadie puede merecer la gracia primera*, en el inicio de la

No está en tu mano, aunque está  
el disponerte a alcanzarla  
en tu diligencia; porque  
no bastan fuerzas humanas  
a merecer, aunque pueden  
con lágrimas impetrarla,  
como don gracioso que es,  
y no es justicia, la gracia. (vv. 1105-112)

Para que la acción de Gracia sea completa es necesaria no sólo la voluntad y el arrepentimiento de Naturaleza Humana, sino también el poder efectivo de las aguas de bautismo que limpiarán su culpa y restaurarán su semejanza con el Creador. Así, nuevamente surge, esta vez explicado de forma plena, el símbolo de la Fuente. Como ya hemos visto, se trata de un signo polisémico, que en este caso inicialmente será presentado como signo de la Inmaculada, para después, debido a sus efectos en Naturaleza Humana, convertirse en símbolo del bautismo; posteriormente se convertirá en el reflejo a través del que Narciso reconocerá su semejanza en Naturaleza Humana,

---

conversión, del perdón y de la justificación. Bajo la moción del Espíritu Santo y de la caridad, *podemos después merecer* a favor nuestro y de los demás gracias útiles para nuestra santificación, para el crecimiento de la gracia y de la caridad, y para la obtención de la vida eterna” (§2010). A esto puede añadirse: “El mérito del hombre ante Dios en la vida cristiana proviene de que *Dios ha dispuesto libremente asociar al hombre a la obra de su gracia*. La acción paternal de Dios es lo primero, en cuanto que Él impulsa, y el libre obrar del hombre es lo segundo, en cuanto que éste colabora, de suerte que los méritos de las obras buenas deben atribuirse a la gracia de Dios en primer lugar, y al fiel, seguidamente” (*Catecismo de la Iglesia católica*, §2008). Ya en un sentido poético, Francisco de Aldana expone esta doctrina en su *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*: “No que de allí le quede atrevimiento / para creer que en sí mérito encierra / con que al supremo obligue entendimiento, / pues la impotencia misma que la tierra / tiene para obligar que le dé el cielo / llovida ambrosia en valle, en llano, o en sierra, / o para producir flores el hielo / y plantas levantar de verde cima / desierto estéril y arenoso suelo, / tiene el alma mejor, de más estima, / para obligar que en ella gracia influya / el bien que a tanta alteza le sublima. / Es don de Dios, manificencia suya, / divina autoridad que el ser le abona, / de nuestra indinidad que no le arguya; / y cuando da de gloria la corona, / es último favor que los ya hechos, / como sus propios méritos, corona” (*Poesías castellanas completas*, 65, vv. 196-213).

como ya se ha visto en el apartado anterior; en relación con esto, señala Verónica Grossi:

La figura de la fuente no es un símbolo transparente sino un signo polisémico que alude al misterio de la Concepción Inmaculada, a la imagen de la perfección y belleza de Cristo, al misterio de la Pasión, a la imagen redimida de la Naturaleza Humana, y al sacramento del Bautismo. Es a través de la mediación de la fuente virginal y bautismal como las imágenes de Narciso-Cristo y la Naturaleza Humana (la naturaleza humana caída) se identifican. [...] esta reconciliación no es una identificación absoluta, ya que la imagen resultante es un fenómeno temporal que se metamorfosea en una inacabable sucesión de imágenes. La necesidad de mediación e intercesión disuelve la analogía divina en participación imperfecta (2007:85).

No creo estar de acuerdo con las últimas afirmaciones de Grossi: lo que a ella le parece que puede ser explicado por la falta de una “identificación absoluta” o por una “participación imperfecta” de Naturaleza Humana en la naturaleza de Dios, yo creo que se puede explicar mejor por las características intrínsecas de la doctrina católica. Frente al protestantismo, el catolicismo hace un énfasis en la necesidad de la mediación con el fin de alcanzar la salvación; la mayoría de sus aspectos están enfocados en este sentido: los sacramentos, los santos, la Virgen María, la misma estructura de la Iglesia, no son sino medios por los cuales el creyente puede obtener su salvación: no es extraño, desde el punto de vista del dogma tridentino, que sor Juana subraye a su espectador la necesidad de mediación a partir de la Virgen María y el bautismo.<sup>106</sup>

En este sentido, la doctrina de Inmaculada Concepción era fundamental para el catolicismo, en contraste con el protestantismo, que no reconocía la

---

<sup>106</sup> Además, si bien es cierto que la imagen y semejanza es temporal y se disuelve, dado el carácter transitorio del mundo, es lógico que la naturaleza humana no esté exenta de tentaciones y culpas que puedan desdibujar su semejanza con el creador, sin embargo, a través de los sacramentos de la Iglesia instituida por Cristo, como ya se ha visto, y primordialmente a través de la Eucaristía, el fiel tiene su salvación asegurada, no importa cuántas veces se desdibuje la imagen del Creador en él debido a sus pecados.

importancia intercesora de la Virgen. En la Nueva España se trataba de una de las doctrinas más difundidas y populares: su presencia en este auto sacramental sin duda resalta este aspecto regional.<sup>107</sup> Al formar parte de uno de los símbolos esenciales sobre los que se desata la alegoría sorjuanina, sin duda se le está dando una importancia inusitada: se trata de proponer a la inmaculada concepción de María como productora de la salvación humana, ya que sólo un ser humano sin pecado original pudo haber llevado en su vientre a Dios encarnado. La doctrina se expresa de esta manera:

---

<sup>107</sup> Señala Méndez Plancarte con su habitual cursilería y religiosidad: “La doctrina de que la madre de Cristo fue preservada del Pecado Original y llena de Gracia santificante desde su Concepción, o sea, desde el primer instante de su existencia, fue sólo definida como Dogma Católico por Pío IX, en 1854. Tal verdad, sin embargo, era ya defendida muy desde antes por varios Santos y Teólogos, como ‘fe divina’ (aunque ‘no definida’), en cuanto formalmente implícita en la Sda. Escritura y la Tradición Divino Católica; y ya en el s. XVII, la mayoría del Pueblo Cristiano (y más aún, en España y sus tierras) la ‘creía’ como tal, y no era raro que se obligara por voto a defenderla” (Nota a sor Juana Inés de la Cruz, *OC*, 275). La tradición de defensa de esta doctrina en España era larga, desde el visigodo Wamba. Había asimismo un sinnúmero de cofradías colocadas bajo la protección de la Inmaculada. Fue declarada fiesta de carácter nacional en España en 1644 y recibida como patrona de España. En la Nueva España, el carácter evidentemente mariano de la religiosidad favoreció esta doctrina, como se puede observar en el hecho de que la imagen de la Virgen de Guadalupe, la más importante de las advocaciones marianas en Nueva España, sea una Inmaculada. Asimismo, en la ciudad de México se le celebraba una gran fiesta, debido a que era la patrona de la universidad: “Dos casos especiales fueron las fiestas que se organizaron en 1653 y 1682 para conmemorar el día de la Inmaculada Concepción, patrona de la Universidad, que esta institución celebraba el 18 de enero. En la primera fecha, la institución inició la tradición de este tipo de festejos con una procesión que salió de la iglesia de San Francisco y terminó en la capilla de la universidad, y en la que participaron los doctores universitarios y todas las órdenes religiosas [...]. Los dominicos no acudieron, pues tenían opinión contraria sobre esa creencia. A lo largo de los dos días siguientes se llevó a cabo una mascarada [...], se representaron comedias, se predicaron sermones y se lidiaron toros. Entre 1682 y 1685 los festejos fueron promovidos por el rector Juan de Nárvaez, joven de 28 años que pagó la remodelación del salón de actos de la universidad donde se llevaron a cabo dos certámenes poéticos, las procesiones y los sermones (en los que participaron los dominicos), así como los hermosos altares que decoraron los claustros de la universidad [...]. Con esta fiesta Nárvaez obtuvo una cátedra en la universidad, fue reelegido para la rectoría e inició una próspera vida pública” (Rubial García, 2005:75-76). Sor Juana participó en uno de esos certámenes, y realizó repetidamente votos de defender la doctrina de la Inmaculada.

GRACIA y llegando a aquella Fuente,  
 cuyas cristalinas aguas  
 libres de licor impuro,  
 siempre limpias, siempre intactas  
 desde su instante primero,  
 siempre han corrido sin mancha.  
 [...]

NATURALEZA ¡Oh, Fuente divina, oh pozo  
 de las vivíficas aguas,  
 pues desde el primer instante  
 estuviste preservada  
 de la original ponzoña,  
 de la trascendental mancha  
 que infesta los demás ríos:  
 vuelve tú la imagen clara  
 de la beldad de Narciso,  
 que en ti sola se retrata  
 con perfección su belleza,  
 sin borrón su semejanza! (vv. 1113-1148)

Así pues, si el pecado original había sido establecido como aguas turbias, esta Fuente se ve libre de ellas, con lo que representa la pureza de María del pecado original. Así, dentro de la lógica del auto sacramental, al no tener aguas turbias, en ella se encuentra limpia y perfecta la imagen de Dios reflejada.

No sólo eso, la preservación de esta fuente se presenta al espectador como planificada desde la eternidad, puesto que sus aguas están “siempre limpias, siempre intactas / desde su instante primero”; tal idea, insinuada en el parlamento de Gracia, se ve plenamente confirmada en el de Naturaleza Humana: “desde el primer instante / estuviste preservada / de la original ponzoña [...]”. Así, sor Juana no sólo nos presenta el nacimiento de la Virgen como parte de un plan prefijado por Dios, sino, dentro del tiempo mítico, a la Virgen ya preexistente dentro de la mente divina. En un lenguaje similar, sor Juana recalca tal idea en sus *Ejercicios de la Encarnación*:

En el segundo día dijo el Señor: *Hágase el firmamento en medio de las aguas, y divida las aguas que están en el firmamento, de las que están debajo del firmamento*; e hízose así, y llamó al firmamento, cielo. Ésta fue la segunda obra de aquella potencia infinita y sabiduría inmensa; y ésta fue también la que postró su hermosa máquina ante las virginales plantas de su madre en estos misteriosos días; porque sola entre los hijos de Adán fue, como el firmamento, criada entre las cristalinas corrientes de la gracia, sin tener parte que estuviese fuera de ellas ni que pudiese ocupar la mancha del pecado; sino toda pura, toda limpia, como entre aquellas aguas vivíficas. No hay cosa más pura y limpia que el agua, pues aunque le echen dentro mil inmundicias, ella sola las desecha y las purifica; y no sólo a sí, pero tiene esta particular propiedad de lavar y purificar lo que en ella se echa. Así nuestra gran reina, no sólo fue purísima y santa, sino que es el medio de nuestra limpieza y santificación (*OC*, 406, Día segundo, Meditación, 148-166).

Queda claro que, para sor Juana, la Virgen era una parte importantísima de la salvación, que había sido prefijada por la divinidad, y de esta manera encuentra su representación simbólica en la fuente, como señala Jorge Checa: “[...] irradia un conjunto de signos que, desplegados en sucesión, muestra cómo el nacimiento de María es el punto culminante de una trayectoria divinamente prefigurada” (1990:210).

En el símbolo de la Fuente se trata de una naturaleza humana en la que permanece la imagen pura y sin mancha de Dios. En la Virgen después se encarnará Jesucristo, con lo que se pasa, siempre dentro de la marco de la salvación, al misterio de la encarnación, puesto que en ella Jesucristo adquiere naturaleza humana, reflejo de la divina, y mantiene su naturaleza divina, con lo que nos encontramos en el territorio del misterio de la unión hipostática. Narciso después se verá reflejado en esta Fuente que es la naturaleza humana sin mancha, y de esta manera se enamorará de su parte humana, que guarda semejanza con la divina, como ya se ha explicado en el apartado anterior. Así, señala Benassy-Berling:

Esta escena vale tanto como un largo tratado sobre la encarnación, que, de todas maneras, los espectadores de autos jamás habían leído, y lleva al espectador al corazón del problema de la unión hipostática, capítulo particularmente arduo en la teología. Es un verdadero éxito típico de la alegoría, tal como se la define en la perspectiva del auto calderoniano. En esta ocasión, podemos decir perfectamente que la mitología clásica sirvió con lealtad a la religión cristiana sin por ello ser a su vez poéticamente desfigurada (1983:390).

Al restablecer así la semejanza entre Dios y el hombre a través de la Virgen y de su hijo dentro de los misterios de la encarnación y la unión hipostática, sor Juana da a María un importante papel como medio para la realización de la salvación humana, ya que es a través de ella como se realiza el proceso del retorno de la semejanza entre el hombre y Dios,<sup>108</sup> como señala Grossi: “La semejanza analógica entre Narciso-Cristo y Naturaleza Humana posibilitan el misterio eucarístico de la redención. La Virgen María, como la fuente maternal purificadora, es el signo intercesor o mediador a través del cual se establece esta semejanza [...]” (2007:86).

Por otro lado, la Fuente, de ser símbolo de María Inmaculada, pasa a ser símbolo del bautismo, debido a la tradición de identificar la pila bautismal con la Virgen María, a quien además en las letanías se llama “vaso espiritual” y “vaso insigne de devoción” (cf. Benassy-Berling, 1983:389). En tanto que las aguas de la Fuente representan el bautismo, se les otorgará el poder de limpiar las manchas producidas por la culpa en Naturaleza Humana y regresarla a su semejanza original con Dios:

---

<sup>108</sup> Tal papel mediador ya se vislumbraba desde los siglos XII y XIII, sobre todo en España, que destaca por su gran devoción, desde épocas tempranas, a la Virgen. San Bernardo es un gran promotor de este papel y ya él utiliza la imagen de las aguas para expresar el papel de María en la salvación: “Para San Bernardo, la virgen [*sic*] es el canal de la gracia divina y el mejor camino hacia Dios. Si Cristo es la fuente de vida, las aguas redentoras de la fuente, que son la gracia, llegan a nosotros por medio del siempre pleno acueducto que es su Madre [*sic*]” (Gerli, 1985:21).

GRACIA            ¡Oh, siempre cristalina,  
                         clara y hermosa Fuente:  
                         tente, tente!

NATURALEZA    ¡Reparen mi rüina  
                         tus ondas presurosas,  
                         claras, limpias, vivíficas, lustrosas!<sup>109</sup>  
                         No vayas tan ligera  
                         en tu corriente clara;  
                         para, para,  
                         mis lágrimas espera;  
                         vayan con tu corriente  
                         santa, pura, clarísima, luciente. (vv. 1173-1184)

La Fuente se presenta, pues, como un símbolo polifacético que, tanto en su faceta de Inmaculada Concepción, como en la de bautismo, puede proporcionar al ser humano el restablecimiento de la antigua semejanza, como señala Jorge Checa:

[...] la Fuente simboliza el poder de diversas agencias mediadoras: sus aguas “cristalinas”, “intactas” y “libres del licor impuro” modulan un campo imaginístico operativo durante todo el texto, y se oponen a las “aguas turbias” de la culpa, que antes afearon el rostro de la Naturaleza Humana y borraron su *semejanza* con la Divinidad; de esta manera, la inmersión de la protagonista en la Fuente equivale al sacramento regenerador del Bautismo (1990:209).

Una vez restaurada la antigua semejanza, la Fuente hará de reflejo de Naturaleza Humana, cuya similitud inducirá al amor de Narciso, más precisamente lo obligará a amarla, ya que la semejanza entre ellos obliga a uno a amar al otro.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Los tres versos antecedentes están en todas las ediciones en boca de Gracia, quien ha anunciado que ayudará a la Naturaleza Humana a invocar a la Fuente; sin embargo, no parece tener sentido que la Gracia pida a la Fuente que repare “su ruina”, quien desea esto y debe pedirlo es la Naturaleza Humana, quien, a diferencia de la Gracia, sí tiene una ruina que debe ser reparada.

<sup>110</sup> Ficino argumenta de este modo: “Por las razones mencionadas hemos demostrado que el amado debe amar a su amante. Y además, también se demuestra que no solamente debe, sino que está obligado a hacerlo. El Amor nace de la semejanza; la semejanza es una cualidad, la misma en varios sujetos; por ende, si yo soy semejante a ti, tú, por necesidad,

Procura tú que tu rostro  
se represente en las aguas,  
porque llegando él a verlas  
mire en ti su semejanza  
porque de ti se enamore. (vv. 1163-1167)

La semejanza restablecida obligará a Narciso a amar a la imagen reflejada que es el hombre, y producirá en él los efectos del amor, como ya se ha visto en el apartado anterior. Estos efectos se enuncian aquí de la siguiente manera, siempre atribuidos al restablecimiento de la semejanza entre Dios y el hombre:

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

Este enamoramiento, cuyos efectos ya hemos visto en el apartado anterior, llevará a Narciso a la muerte que redimirá a Naturaleza Humana. Tal muerte y tal redención no se deben sólo a la suma bondad de Dios que en su amor desea el bien de su creatura, sino al enamoramiento de que es sujeto, ya que, según Ficino: “[...] el amador se quita a sí mismo y se da al amado, y en consecuencia se vuelve pertenencia del amado” (*Sobre el Amor*, II, 8). Es posible observar esto tanto de un lado como de otro –se trata de un juego especular, a fin de cuentas–, Narciso le pertenece a Naturaleza Humana y, a causa de ello, daría todo por ella; al mismo tiempo, Naturaleza Humana ha pasado a ser propiedad de su amado Narciso, y por ello: “[...] el amado cuida de aquél como de cosa suya; porque a cada cual le son muy caras sus pertenencias” (Ficino, *Sobre el Amor*, II, 8).

---

eres semejante a mí. Y por ende, la misma semejanza que me constriñe a amarte, te constriñe a amarme” (*Sobre el Amor*, II, 8).

Pero exactamente ¿de qué se enamora Narciso? Hasta aquí he manejado la idea del reflejo, es decir, la imagen de Dios que es el hombre; pero dentro de la escena dramática la cosa es más compleja: se tiene a una Naturaleza Humana escondida en las ramas de los árboles, acompañada de la Gracia, cuyo rostro se refleja en las aguas cristalinas de la Fuente sin manchas que afeen su hermosura, es decir, restaurada a semejanza de Dios; por otro lado está Narciso, quien ve la Fuente y ve su propio reflejo, su parte humana que es reflejo de la divina. Esto lleva a Benassy-Berling a señalar: “No se puede decir que Narciso caiga enamorado de su propia imagen reflejada, tampoco puede decirse que se enamore de la imagen de la *Naturaleza Humana* –que por su parte tiene que ir acompañada de la *Gracia*–; en realidad, es un falso problema, ambos están ‘poéticamente’ fundidos” (1983:389-390). Si bien esto parece cierto, habría que matizarlo y considerar que se trata de una exposición del misterio de la unión hipostática, así como de la idea del ser humano como reflejo de la naturaleza divina; más concretamente, dada la acción dramática en la que se reflejan en la Fuente tanto Narciso como Naturaleza Humana, se puede decir que el reflejo de la Fuente es tanto lo que hay de divino en el hombre, al ser imagen y semejanza de Dios, como lo que hay de humano en la naturaleza doble de Cristo.

Tras la muerte redentora de Narciso, Naturaleza Humana será presentada como las mujeres que seguían a Jesús y que van a la tumba a embalsamar el cuerpo de Jesucristo. Se trata de un curioso cambio de significantes: la historia original mítica ahora será alterada al introducir en ella elementos de la historia bíblica que corresponden a la realidad religiosa; una vez establecida la relación Cristo-Narciso, lo que le ocurrió a Cristo será también lo que le ocurrió a Narciso en una plena identificación y fusión de ambas historias.

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

*Hace que lo buscan.*

Mas, ¡ay de mí, infeliz,  
que el cuerpo no parece!  
Sin duda le han hurtado:  
¡oh, quién pudiera verle! (vv. 1927-1934)

Y de estas mujeres, Naturaleza pasa a identificarse en la figura de María Magdalena al encontrarse con Cristo redimido, como ya se ha visto en el anterior apartado. Importantísima para el auto es ésta identificación: María Magdalena, dentro de la tradición católica, se la relaciona con una mujer pecadora redimida por Cristo. La correlación con Naturaleza Humana es evidente: al igual que Cristo ha redimido a la Magdalena después de una vida pecadora, el mismo Dios redime a la humanidad de sus pecados. Así, la mujer que en todo el acto había sido amada, para luego ser despreciada y posteriormente redimida, pasa en términos simbólicos a convertirse en la esposa de Cristo-Narciso, a permanecer siempre a su lado y gozar la gloria de su vista, merced al gran sacrificio que éste ha hecho por ella.

La redención de Naturaleza Humana ha sido realizada, y será asegurada mediante los sacramentos y la institución de la Iglesia. Más aún, Jesucristo mismo permanecerá siempre a su lado por medio de la hostia como recordatorio del amor que siente hacia ella. Se trata de un último acto de amor, como se ha visto en el apartado antecedente. Ante tan grande favor, Naturaleza Humana transmite al público su emoción de agradecimiento en el apoteósico final, con el propósito de que comparta tal sentimiento:

A tan no vista fineza,  
a tan sin igual cariño,

toda el alma se deshace,  
todo el pecho enternecido  
gozosas lágrimas vierte. (vv. 2191-2195)

A lo que se añadirá la devota invitación a los fieles a gozar de la gracia divina, obtenida tras este largo y penoso viaje y de la que ahora pueden ya gozar. Esta gracia se expresa en el sacramento. Asimismo, se les invita a alabar a Dios por tan sin igual muestra de amor, que hoy han podido observar a través de este auto:

GRACIA            Y yo, que el impedimento  
                         quitado y deshecho miro  
                         de la culpa, que por tanto  
                         tiempo pudo dividirnos,  
                         Naturaleza dichosa,  
                         te admito a los brazos míos.  
                         ¡Llega, pues, que eternas paces  
                         quiero celebrar contigo!  
                         ¡No temas, llega a mis brazos!

NATURALEZA    ¡Con el alma los recibo!  
                         Mas el llegar temerosa  
                         es respeto en mí preciso,  
                         pues a tanto sacramento,  
                         a misterio tan divino,  
                         es muy justo que el amor  
                         llegue de temor vestido.

*Abrázanse las dos.*

GRACIA            ¿Pues ya qué falta a tus dichas?  
NATURALEZA    Sólo falta que, rendidos,  
                         las gracias debidas demos;  
                         y así, en concertados himnos  
                         sus alabanzas cantad. (vv. 2206-2224)

#### 4.2.3 Eco

Uno de los personajes básicos de la fábula clásica se convierte en el auto sacramental de sor Juana en la representación del Diablo. A diferencia de los dos

anteriores, su significado no se establece por un complejo razonamiento silogístico, sino por la acomodación de los elementos básicos de la fábula al significado que se quiere transmitir. En suma, se trata del personaje al que se le adjudica el papel que sobra, el enemigo de la humanidad. Esto queda expresado por el mismo personaje en los siguientes términos:

Pues ahora, puesto que  
mi persona representa  
el ser angélico, no  
en común, mas sólo aquella  
parte réproba, que osada  
arrastró de las estrellas  
la tercer parte al abismo,  
quiero, siguiendo la misma  
metáfora que ella, hacer  
a otra ninfa; que pues ella  
como una ninfa a Narciso  
sigue, *¿qué papel me queda  
hacer, sino a Eco infeliz  
que de Narciso se queja?* (vv. 343-356, énfasis mío)

Queda clara la relación significante-significado en la explicitación del símbolo cuyo sentido es el ser angélico réprobo, es decir, el Diablo como un ángel caído debido a su desobediencia. Igualmente, se refuerza tal idea al mencionar la conocida interpretación del siguiente pasaje del *Apocalipsis*: “Y apareció otro signo en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de *las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra*. [...]” (Ap. 12:3-4). Este pasaje forma parte del famoso fragmento de la lucha y expulsión del Dragón y sus ángeles por el arcángel Miguel: ya se sabe que el Dragón es interpretado aquí como el Diablo (cf. Ayala Calderón, 2010:44-45).<sup>111</sup> Estas

---

<sup>111</sup> A este respecto, señala Robert Muchembled: “Los propios teólogos experimentaron grandes dificultades para unificar el satanismo, entre las lecciones del Antiguo o del Nuevo Testamento y los múltiples legados orientales sobre el mismo tema. Con la construcción de

dos menciones explicitan el significante elegido que se adaptará dentro de la historia para representar el significado teológico.

De esta manera, si Naturaleza Humana había sido una ninfa enamorada de Narciso, el Diablo será también una con las mismas características, y sus acciones se moverán en torno al amor que siente por Narciso. Tal construcción se debe a la necesidad de expresar el conflicto entre bien y mal en términos amorosos, como señala Edmond Cross:

[...] existe un germen dramático que estaba en un conflicto amoroso que, como todos los conflictos de amor, necesita tres personajes, entre los cuales se traben sentimientos de amor contrariados sin embargo por un solo sentimiento repulsivo; sin este sentimiento de repulsión es imposible el conflicto [...] (1963:86).

La historia opone dos tipos de amor en conflicto: el de Narciso por Naturaleza Humana y el de Eco por Narciso. En relación con esto, señala Sergio Fernández: “[...] no sólo Eco representa al ser angélico en su parte réproba sino que se indica que el amor posee una parte, y no la menor, de diabolismo” (1995:18). Se trata, en realidad, de un amor mal dirigido: a diferencia del que ocurre entre Naturaleza Humana y Narciso, movido por la semejanza entre ambos, el deseo de Eco por el Narciso divinizado se debe a que juzga su propia belleza digna de la belleza de Narciso: es decir, busca el amor de Dios, no por Dios, sino por el amor que siente por sí misma:

Ya sabéis que yo soy Eco,  
la que infelizmente bella,  
por querer ser más hermosa

---

un sistema teológico capaz de oponerse al de los paganos, los gnósticos o los maniqueos, los Padres de la Iglesia iban a dar un sentido coherente a las diversas tradiciones diabólicas surgidas de diferentes narraciones. Necesitaban unir la historia de la serpiente con la del rebelde, el tirano, el tentador, el seductor concupiscente y el dragón poderoso. Recientemente, un autor ha estimado que el éxito del cristianismo en este dominio ha consistido en tomar prestado uno de los modelos narrativos más importantes del Oriente Medio: el mito cósmico del combate primordial entre los dioses, donde la condición humana está en juego” (2002:21).

me reduje a ser más fea,  
porque –viéndome dotada  
de hermosura y de nobleza,  
de valor y de virtud,  
de perfección y de ciencia,  
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,  
juzgando que no  
era inconsecuencia  
que fuera igual suya  
quien era tan bella [...]. (vv. 373-392)

Así pues, sor Juana se adhiere a la doctrina cristiana que atribuía la caída del Diablo a la soberbia: “Su soberbia, producto no de la naturaleza creada, que de sí era buena, sino inicuaamente derivada de su capacidad para tomar decisiones propias –que también es buena *per se*– le hizo concebir el nefasto propósito de equipararse a Dios” (Ayala Calderón, 2010:44).<sup>112</sup> Esto se expresa mediante el deseo de correspondencia de la belleza divina (principal característica de Dios exaltada en el auto), por la razón de que Eco juzga la suya equivalente.

Expulsado del cielo y herido en su espantoso orgullo, Satán bajó así a la tierra con gran furor, condenado y sin ninguna posibilidad de perdón debido a su irrevocable decisión de no someterse a la supremacía divina. Por eso, cuando se dio cuenta de que Dios había creado un ser a su imagen y semejanza, un ser llamado a participar por el conocimiento y el amor en la

---

<sup>112</sup> La soberbia como característica del Diablo y razón de su caída procede de la interpretación del siguiente pasaje bíblico como referente a Satanás: “¡Cómo has caído de los cielos, Lucero, hijo de la Aurora! ¡Has sido abatido a la tierra, dominador de las naciones! Tú que habías dicho en tu corazón: Al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzaré mi trono, y me sentaré en el Monte de Reunión, en el extremo norte. Subiré a las alturas del nublado, me asemejaré al Altísimo. ¡Ya!: al Seol has sido precipitado, a lo más hondo del pozo” (Is. 14: 12-15).

vida de Dios, y, por lo mismo, destinado a una gloria que él ya no podría alcanzar jamás, la envidia lo llevó a procurar su destrucción. Sagaz como era, sin embargo, sabía que una violencia directa sobre el hombre no afectaría el amor que Dios sentía por él. Más que aniquilarlo materialmente, era necesario lograr que el ser humano cayera de la gracia por iniciativa propia y acarreará sobre sí la ira divina (Ayala Calderón, 2010:45-46).

Esta doctrina también es concebida dentro del auto en términos amorosos. Son la envidia y los celos los que mueven a Eco para hacer que su rival caiga de la gracia de Narciso:

Yo, viéndome despreciada,  
con el dolor de mi afrenta,  
en odio trueco el amor  
y en rencores la ternera,  
en venganzas los cariños,  
y cual víbora sangrienta,  
nociva ponzoña exhalo,  
veneno animan mis venas;  
que cuando el amor  
en odio se trueca,  
es más eficaz  
el rencor que engendra.  
Y temerosa de que  
la Humana Naturaleza  
los laureles que perdí,  
venturosa merezca,  
inventé tales ardidés,  
formé tal estratagema,  
que a la incauta ninfa obligo,  
sin atender mi cautela,  
que a Narciso desobligue,  
y que ingrata y desatenta  
le ofenda, viendo que él es  
de condición tan severa,  
que ofendido ya una vez,  
como es infinita ofensa  
la que se hace a su deidad,  
no hay medio para que vuelva  
a su gracia, porque  
es tanta la deuda,

que nadie es capaz  
de satisfacerla. (vv. 401-432)

Para lograr su objetivo, que es separar para siempre a Naturaleza Humana de su creador, Eco debe referir y entender la alegoría con el fin de, conociéndola, trazar sus malvados planes para la perdición del hombre. Tal papel ya estaba asignado en la tradición al Diablo (cf. Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, vv. 1-28 y *El divino Jasón*, vv. 401-428), como señalan Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti:

En la mayoría de los autos calderonianos es el demonio el que inventa y aplica la alegoría ordenando el material del argumento a impedir el rescate y el alimento espiritual del hombre; en un número menor de piezas, como sucede con *El divino Jasón*, el demonio intenta contrarrestar el proyecto de un personaje antagónico –Jasón, aquí– encaminado al rescate del hombre (1992:64).

Me sorprende, pues, la siguiente afirmación de Verónica Grossi:

En voz de Eco, la interpretación sincrética pierde autoridad divina. Al pasar caprichosamente de la alusión bíblica a la historia mitológica, Eco revela la función retórica que tiene la alegoría en el texto [...]. La interpretación tropológica de las historias mitológicas es producto de la imaginación de un personaje que no sólo no está iluminado sino que está eternamente condenado al error (2007:72).

Sin embargo, ya se ha visto que tal característica no se reduce sólo al auto del sor Juana, sino que es tradicional dentro del género, por lo que si fuésemos a interpretarla de este modo, habría que decir que esto ocurre en los autos sacramentales en general y no sólo en *El divino Narciso*. Igualmente, no es posible decir que el Diablo está siempre condenado al error, lo que equivaldría a hacerlo tonto: por poseer inteligencia angélica es capaz de pensamientos de gran penetración, y por ello es capaz de descodificar el sentido oculto de la alegoría, tal como queda expresado en el inicio de su intervención como interpretación alegórica:

Pues yo os diré lo que infiero,  
 que como mi infusa ciencia  
 se distingue de mi propio  
 amor, y de mi soberbia,  
 no es mucho que no lo alcancen,  
 y es natural que lo teman. (vv. 295-300)<sup>113</sup>

Queda así delineado el Diablo en Eco con la característica del conocimiento, que será su instrumento para generar el conflicto necesario al drama. Asimismo, se le asignarán dos características principales que serán su motivación y la apoyarán durante todo el auto, encarnadas en dos personajes producto de la prosopopeya: Amor Propio y Soberbia. Así, desde la primera escena aparece en compañía de ellos.

ECO	Soberbia, Amor Propio, amigos, ¿oísteis en esta selva unas voces?
SOBERBIA	Yo atendía sus cláusulas; por más señas, que mucho más que el oído, el corazón me penetran.
AMOR PROPIO	Yo también, que al escuchar lo dulce de sus cadencias, fuera de mi acuerdo estoy.
ECO	Pues, y bien, ¿qué inferís de ellas?
SOBERBIA	Nada, porque sólo yo conozco que me molestan, como la Soberbia soy, las alabanzas ajenas.
AMOR PROPIO	Yo sólo sé que me cansan cariños que se enderezan, como yo soy Amor Propio, a amar a quien yo no sea. (vv. 277-294)

---

<sup>113</sup> Así en el *Segundo volumen*, aquí Méndez Plancarte siguió a la tercera edición de los *Poemas* que dice: “no es mucho que no *la* alcancen, / y es natural que *la* teman”. Sin embargo, tales lecturas hacen al referente *la ciencia*, cuando es evidente que el referente es lo que infiere Eco, quizás podría haber una lectura donde el primer pronombre sea *la*, con referente a la *ciencia*.

Contrasta esta escena con la anterior, protagonizada por Naturaleza Humana junto con Sinagoga y Gentilidad. Frente a las alabanzas que se dirigen a Dios, en las cuales se complace Naturaleza Humana por estar dirigidas a su amado, los alter egos de Eco (Soberbia y Amor Propio) se muestran centrados en sí mismos, sin tolerar, de forma alguna, expresiones de afecto que no se dirijan hacia ellos. Así, se empieza a insinuar que el amor que sentirá Eco por Narciso no es un amor sano, pues no busca el bien del amado, sino sólo el suyo propio.

Este amor, como todos los amores dentro del sistema ideológico neoplatónico renacentista, al igual que el amor que siente Naturaleza Humana, encontrará su expresión en la contemplación del Amado,<sup>114</sup> aquí entendida metafóricamente como la participación de la gloria de Dios cara a cara, como señala Benassy-Berling: “Tanto para *Eco* como para la *Naturaleza Humana*, la

---

<sup>114</sup> Dentro del sistema del amor de la Edad Media y los siglos de oro, la contemplación del ser amado es indispensable para el enamoramiento, como señala Andreas Capellanus: “El amor es una especie de pasión o sufrimiento innato, que se deriva de ver y meditar excesivamente en la belleza del sexo contrario [...]” (*Tratado del amor cortés*, I, 1, 9). El proceso de enamoramiento es explicado en los siguientes términos: “Cuando un hombre ve una mujer apta para el amor y de belleza conforme a su gusto, enseguida comienza a desearla en su corazón; luego, cuanto más piensa en ella tanto más se enciende su amor hasta una más completa meditación. Después comienza a considerar la apostura de la dama y a pensar en cada uno de sus miembros [...] y a escudriñar los secretos de su cuerpo, deseando servirse lo más posible de cada una de estas partes. Cuando ha llegado a pensar constantemente en ella, el amor ya no puede contenerse [...]” (*Tratado del amor cortés*, I, 1, 9-10). Ficino describe el proceso en los siguientes términos fisiológicos: a través de los ojos el enamorado forma en sí una imagen del amado, que no necesariamente corresponde a la imagen real, sino que a menudo es mejorada por el amante: “[...] en el proceso del tiempo ellos no ven la cosa amada en la imagen real derivada de los sentidos; sino que la ven en la imagen ya formada por su alma a semejanza de su idea” (*Sobre el Amor*, VI, 6). Pero los ojos no conservan esa imagen, y por lo tanto desean ver continuamente el productor de la imagen, el objeto amado: “También desean ver continuamente ese cuerpo, del cual derivaron la imagen. Porque, a pesar de que el alma (aunque privada de la presencia del cuerpo) conserve cerca de sí su imagen, y por más que ésta le sea suficiente, sin embargo los espíritus de los ojos, que son instrumentos del alma, no la conservan” (*Sobre el Amor*, VI, 6) Por tanto, el amor tiene su máxima expresión y su máxima felicidad en la contemplación del objeto amado.

substancia de la felicidad es ‘mirar su cara’, el rostro de Narciso: ambas aspiran no a una reconciliación abstracta, sino a esta realidad de la visión del ser amado, visión a la que aluden incesantemente” (1983:379-380). El castigo por aspirar a ser igual (“ser esposa” en términos metafóricos)<sup>115</sup> es la privación de la presencia de Narciso (en términos teológicos, se trata del infierno). Al ser rechazada por Narciso, Eco actuará como una mujer celosa y tratará de eliminar a cualquiera que pueda aspirar a estar al lado de su amado, según se ha expresado en los vv. 401-432, anteriormente citados. De esta manera, el conflicto entre el bien y el mal se define en los términos de un triángulo amoroso, en el que la parte despreciada trata de destruir a la parte amada por su querido, como señala Díaz Balsera:

El mal en este auto se origina entonces en una pasión amorosa inapropiada (pero irresistible) por la magnificencia del bien. Al Narciso castigar la osadía de Eco con su ausencia, la privación del bien es tan insoportable que el amor de ésta queda transformado en rencor. [...] El principio del mal en *El Divino Narciso* se erotiza representándose como una bella mujer enamorada, cuyo despecho por haber sido rechazada por el amado es lo que motiva sus acciones más perversas (1997:21).

El rencor de Eco hacia Naturaleza Humana se va a materializar ya no sólo como celos amorosos, sino como envidia de que ésta goce lo que a ella le fue quitado y negado; su odio, igualmente, se origina en su soberbia, pues considera a la criatura humana como inferior, y por ello indigna del amor de Narciso. Así, intentará por todos los medios alejarla del Amado, con el fin de reducirla al mismo estado en el que se encuentra ella, con lo que considerará su afrenta vengada:

---

<sup>115</sup> Creo que queda muy claro en el auto que el pecado de Eco es aspirar a ser su esposa, es decir, la igualdad con Dios, con lo que se ilustra claramente el pecado de la soberbia por el que el Diablo fue arrojado del cielo; en consecuencia, no creo que acierte V. Grossi al escribir lo siguiente: “Su infracción, como la de Satán, es haber pretendido alcanzar el conocimiento absoluto, sin intermediación divina” (2007:77). Como ya he expuesto, no hay nada en el auto ni en la doctrina cristiana que pueda avalar esta interpretación.

Y con esto a la infeliz  
la reduje a la miseria,  
que por más que tristemente  
gime al son de sus cadenas,  
son en vano sus suspiros,  
son inútiles sus quejas,  
pues, como yo, no podrá  
eternamente risueña  
ver la cara de Narciso:  
con lo cual vengada queda  
mi injuria, porque  
ya que no posea  
yo el solio, no es bien  
que otra lo merezca,  
ni lo que yo perdí,  
una villana grosera,  
de tosco barro formada,  
hecha de baja materia,  
llegue a lograr. [...] (vv. 433-451)

Pero Eco no se limitará sólo a eso. Con el fin de conservar a Naturaleza Humana eternamente distante de su amado, diseñará una serie de estrategias para mantener desdibujada la semejanza natural entre Dios y Naturaleza Humana con el fin de que Narciso no pueda enamorarse de ella al ver su reflejo y le otorgue su perdón:

[...] Así es bien  
que estemos todos alerta,  
para que nunca Narciso  
a mirar sus ojos vuelva:  
porque es a él tan parecida,  
en efecto, como hecha  
a su imagen (¡ay de mí!,  
de envidia el pecho revienta),  
que temo que, si la mira,  
su imagen que mira en ella  
obligará a su deidad  
a que se incline a quererla;  
que la semejanza  
tiene tanta fuerza,

que no puede haber  
quien no la apetezca.  
Y así, siempre he procurado  
con cuidado y diligencia  
borrar esa semejanza. (vv. 451-469)

De esta manera se revela un punto importante: es el Diablo quien se encarga de deshacer la semejanza entre Dios y el hombre (de ahí la etimología de su nombre: *diabolos*, ‘el que divide’).<sup>116</sup> Anteriormente, Naturaleza Humana había hablado de las aguas de sus culpas que desfiguran la semejanza con Dios en ella; ahora se da a conocer que tal acción ha sido producida por Eco-Diablo, es ella quien ha ensuciado las aguas cristalinas, con el fin de que no pueda Naturaleza Humana de ningún modo restablecer la antigua semejanza con Dios. “La fuente primordial, cristalina, ha sido enturbiada por Eco, ella ha transformado sus aguas puras en aguas salobres, inutilizando el reflejo de ‘sus cristales’, es decir, destruyendo el espejo, ‘borrando’ la semejanza” (Glantz, 2006:294).

Al encarnarse Cristo-Narciso, Eco-Diablo temerá que sus planes se vean arruinados ante la posibilidad de que Narciso encarnado se enamore de Naturaleza Humana. Así, intentará evitar en todo caso que este Narciso pueda descubrir su semejanza dentro de Naturaleza Humana, ya que ésta es un reflejo de él.

Y para impedir, ¡ay triste!,  
que sobre la injuria hecha  
a mi ser y a mi hermosura,  
otra mayor no venga,

---

<sup>116</sup> El *Diccionario griego-español* de Florencio I. Sebastián Yarza traduce el lema διαβολή, como “División, enemistad, pelea”. De él se deriva διάβολος como adjetivo, que es definido de la siguiente manera: “Que desune, que encona los ánimos” y, por tanto: “Que acusa, que calumnia”. Tal término debió, en este último significado, lexicalizarse como sustantivo para pasar a significar: “Acusador, calumniador”; término que viene a ser un buen equivalente de *satán*, de manera que fue escogido por los traductores de la Septuaginta como equivalente (cf. Ayala Calderón, 2010:32).

hemos de solicitar  
(que si a impedirle que a verla  
no llegue, no sea posible)  
que en las turbias aguas  
de su culpa sea,  
para que su imagen  
borrada parezca. (vv. 617-628)

De esta manera, Eco procurará, mediante los mismos ardides que ya había empleado, garantizar que Naturaleza Humana recobre, del modo que sea, la semejanza con su creador. No sólo eso, sino que tratará de dirigir sus tretas hacia el propio Narciso, así como de comprobar si se trata de un ser divino y tratar de tentarlo de forma seductora.

Pues tan conformes estáis,  
y en la elevada eminencia  
de esta montaña se oculta,  
acompañado de fieras,  
tan olvidado de sí  
que ha que no come cuarenta  
días, dejadme llegar  
y con una estratagema  
conoceré si es divino,  
pues en tanta fortaleza  
lo parece, pero luego  
en la hambre que le aqueja  
muestra que es hombre no más,  
pues la hambre le molesta.  
Y así yo intento llegar  
amorosa y halagüeña,  
que la tentación  
¿quién duda que sea  
más fuerte, si en forma  
de una mujer tiente? (vv. 671-690)

Al representar la escena de la tentación de Cristo (cf. Mt. 4:1-13, Mc. 1:12-13 y Lc. 4:1-13), sor Juana ofrece una pequeña modificación en la historia mítica para mejor simbolizar la historia divina. Las tentaciones en el

desierto aquí serán alegorizadas como una seducción amorosa, como la súplica de un amante al amado de aceptar su amor a cambio de sus bienes.

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 mis pesares.

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

    mas desde que severo  
mi beldad despreciaste,  
las que canté hermosuras  
ya las lloro fealdades;

    pues tú mejor conoces  
que los claros imanes  
de tus ojos arrastran  
todas las voluntades,  
    no extrañarás el ver  
que yo venga a buscarte,  
pues todo el mundo adora  
tus prendas celestiales.

    Y así, vengo a decirte  
que ya que no es bastante  
a ablandar tu dureza  
mi nobleza y mis partes,

    siquiera por ti mismo  
mires interesable  
mis riquezas, atento  
a tus comodidades.

    Pagarte intento, pues  
no será disonante  
el que venga a ofrecerte  
la que viene a rogarte;

    y pues el interés  
es en todas las edades  
quien del amor aviva  
las viras penetrantes,

tiende la vista a cuanto  
alcanza a divisarse  
desde este monte excelso  
que es injuria de Atlante. (vv. 707-750)

Se trata de una súplica de amor en todo sentido. El orden incluso está dado de la forma tradicional: el amante se presenta a sí mismo, después realiza un ejercicio de *captatio benevolentiae* al suplicar que se le escuche y declararse indigno de ser escuchado, para a continuación presentar su historia y después ofrecer regalos a cambio del amor.

Parece tratarse de un amor sincero, sin embargo Eco prosigue en su soberbia, al creerse, por sí misma, digna de adoración; al mismo tiempo, apela, para ganar a Narciso, no a su cuita amorosa, o a su dolor de estar separada de él, sino a la propia conveniencia de Narciso. De esta manera, asume que él posee una naturaleza egoísta al igual que ella, que mirará por su propio beneficio. Se trata de un intento de comprar el amor, el cual en ninguna edad ha sido comprable.

Eco continúa con una enumeración de sus riquezas: por medio del lenguaje, pone ante la vista de Narciso un espacio diegético que le pertenece y que ahora le ofrece para su propia comodidad, a cambio de su amor:

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

Mira en cándidos copos  
la leche, que al cuajarse,  
afrenta los jazmines  
de la Aurora que nace.

[...]

Mira de esas montañas  
los ricos minerales,  
cuya preñez es oro,  
rubíes y diamantes.

Mira, en el mar soberbio,  
en conchas congelarse  
el llanto de la Aurora  
en perlas orientales.

Mira de esos jardines  
los fecundos frutales,  
de especies diferentes  
dar frutos admirables.

Mira con verdes pinos  
los montes coronarse:  
con árboles que intentan  
del cielo ser gigantes.

[...]

Mira de uno a otro polo  
los reinos dilatarse,  
dividiendo regiones  
los brazos de los mares,  
y mira cómo surcan  
de las veleras naves  
las ambiciosas proas  
sus cerúleos cristales.

[...]

Todo, bello Narciso,  
sujeto a mi dictamen,  
son posesiones mías,  
son mis bienes dotales.

Y todo será tuyo,  
si tú con pecho afable  
depones lo severo  
y llegas a adorarme. (vv. 751-802)

Se trata de una descripción muy suntuosa: todo en ese espacio diegético es de una magnificencia enorme, se trata de una naturaleza seductora; pero también es un espacio simbólico: es el mundo el que está describiendo Eco, como señala Verónica Grossi: “El Libro de la Naturaleza, cuyo autor es Dios, se representa como un *locus amoenus* mundano, una cornucopia que forma parte de las posesiones materiales de Eco [...]” (2007:77). Se trata de un mundo sobre el que detenta la posesión Eco; pese a su hermosura, el dominio del Diablo lo degrada: de pertenecer al Creador ha pasado a pertenecer a Eco a

causa del pecado; es un espacio sólo de riquezas materiales, pero no espirituales. Ahora es Eco quien, a cambio de su amor, le ofrece la propiedad de ese espacio degradado y material a quien es su legítimo autor.

Igualmente, la petición no se centra sólo en la correspondencia del amor: lo que Eco desea es que Narciso se someta a ella, que reconozca, ya no la igualdad, sino la superioridad de su belleza. Lógicamente, y como en el relato bíblico, es rechazada:

Aborrecida ninfa,  
no tu ambición te engañe,  
que mi belleza sola  
es digna de adorarse.  
Vete de mi presencia  
al polo más distante,  
adonde siempre penes,  
adonde nunca acabes. (vv. 803-810)

El rechazo se basa nuevamente en la condena de la soberbia de Eco: el creer que merece ser adorada a causa de su belleza por el mismo Dios es lo que lleva a la réplica contundente de Narciso: sólo la belleza de Dios es digna de adoración, cualquier otra que exija tal cosa está en el error. A causa de este rechazo, el odio de Eco ya no sólo se dirigirá hacia su rival, Naturaleza Humana, sino que buscará la misma destrucción de su amado:

Ya me voy, pero advierte  
que, desde aquí adelante,  
con declarados odios  
tengo de procurarte  
la muerte, para ver  
si mi pena implacable  
muere con que tú mueras  
o acaba con que tú acabes. (vv. 811-818)

Nuevamente se trata de un énfasis en la maldad de este amor: en vez de que el bienestar del amado sea el objeto de su esfuerzo, aquí trata de destruirlo. Se ve claro que no se trata de un amor verdadero, sino de un amor

centrado en el egoísmo de Eco. Frente al amor de Narciso que quiere el bien para su criatura, aunque esto signifique su destrucción, Eco es totalmente lo contrario: quiere la destrucción de lo amado para su bienestar.

Este odio llevará a Eco a las aguas de la fuente con el fin de envenenarlas (vv. 1396-1405), pero al llegar a ellas se encontrará con el espectáculo del enamoramiento de Narciso por su propia imagen, Naturaleza Humana; al ver esto entra en ella una rabia terrible que tendrá como último resultado su mudez y su incapacidad de decir nada que no sean las últimas palabras de alguien, como ya se ha visto *supra*:

¡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.  
Mas ni aun para la queja  
alientos el dolor fiero me deja,  
pues siento en ansia tanta  
un áspid, un dogal a la garganta.  
Si quiero articular la voz no puedo  
y a media voz me quedo,  
o con la rabieta fiera  
sólo digo la sílaba postrera. (vv. 1413-1425)

Tal efecto es claramente dramático: los sentimientos negativos se han acumulado en su garganta impidiéndole hablar. Esta conmoción es significativa: el silencio es producto de un sentimiento muy vivo que es imposible expresar, como señala sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea*: “[...] el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir” (OC, 405, 82-83). Sin embargo, no se trata de un silencio total, sino de uno que se expresa en la deixis del personaje; de lo contrario no

sabríamos a qué se debe tal silencio, ni qué significa.<sup>117</sup> Sor Juana hace que el Diablo exprese el proceso que lo lleva a la mudez para que su auditorio entienda que tal efecto es producto de su dolor. Un dolor que, como señala Margo Glantz, “[...] es producido por la envidia, por el despecho, por la ira, y además por la imposibilidad del llanto, pues la garganta ‘se anuda’” (2006:291). El hecho de que se siga expresando cosas mediante la voz no anula la idea de la mudez, puesto que, como señala Margo Glantz: “Balbucear es una forma de perder la voz; existen varias, como también diversos recursos retóricos para expresarlas, dentro del catálogo de arquetipos tradicionales” (2006:290).

Tal balbuceo permitirá conocer las razones del mismo mediante las coplas de ecos de las que se ha hablado anteriormente. Por ejemplo, ante las preguntas que hacen Soberbia y Amor Propio, Eco logra responder mediante la articulación de un discurso construido exclusivamente con las últimas palabras de sus compinches:

SOBERBIA	Tente, pues yo te tengo.
ECO	<i>Tengo</i>
AMOR PROPIO	Refiere tu ansiosa pena.
ECO	<i>Pena</i>
SOBERBIA	Di la causa de tu rabia.
ECO	<i>Rabia</i>
AMOR PROPIO	Pues eres tan sabia, dinos ¿qué accidentes tienes o qué sientes?
ECO	<i>Tengo pena, rabia...</i>
AMOR PROPIO	¿Pues qué has echado de ver?
ECO	<i>De ver</i>
SOBERBIA	¿De qué estás así o por qué?
ECO	<i>Que</i>

---

<sup>117</sup> Señala sor Juana, en su *Respuesta*, que por ser el silencio “[...] cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo, para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga, diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada” (OC, 405, 71-74).

AMOR PROPIO ¿Hay novedad en Narciso?  
 ECO *Narciso*  
 SOBERBIA Dinos, ¿qué te hizo  
 para ese accidente,  
 o si es solamente...?  
 ECO *De ver que Narciso...* (vv. 1480-1499)

Al sentimiento de Eco se sumarán su Amor Propio y su Soberbia, que se expresarán sin poder completar ninguno de ellos el diálogo más que con la colaboración del otro. Asimismo, los ecos que pronuncia Eco no sólo completan el diálogo, sino que también tienen un efecto de corte. De esta manera, la escena revela la unión existente entre los tres personajes producto de los sentimientos que embargan a cada uno:

SOBERBIA No desesperes aún...  
 ECO *Aún*  
 AMOR PROPIO que aún puede dejar de ser...  
 ECO *Ser*  
 SOBERBIA que ese barro quebradizo...  
 ECO *Quebradizo*  
 AMOR PROPIO no logre su hechizo,  
 ni a su amante obligue.  
 Mas ¿él a quién sigue?  
 ECO *A un ser quebradizo.*  
 AMOR PROPIO ¿Es posible que la quiere?  
 ECO *Quiere*  
 SOBERBIA ¿Ese agravio me hace a mí?  
 ECO *A mí*  
 AMOR PROPIO ¿Así por ella me agravia?  
 ECO *Me agravia.*  
 SOBERBIA Pues brote la rabia  
 de mi furia insana;  
 pues a una villana...  
 ECO *quiere, a mí me agravia.* (vv. 1500-1519)

La conjunción de ecos, como en los ejemplos mostrados en los apartados anteriores, formará una respuesta definitiva acerca de la situación emocional de Eco:

SOBERBIA      Juntemos esas voces, que cortadas  
pronuncia su dolor despedazadas,  
que de ellas podrá ser nos enteremos  
por entero del mal que no sabemos.

AMOR PROPIO Mejor es oírla a ella,  
que las repite al son de su querella.

ECO              *Tengo pena, rabia,  
de ver que Narciso  
a un ser quebradizo  
quiere, a mí me agravia.* (vv. 1520-1529)

Sin duda, poéticamente, la escena es muy lograda. La transmisión del sentimiento de Eco a través de su balbuciente conformación de palabras resulta considerablemente efectivo; igualmente, el recurso elaborado del eco es sumamente ingenioso; con lo que se consigue el mayor efecto dramático. Pero no se trata sólo de un recurso que busca sorprender y agradar al espectador, sino se trata de un mecanismo simbólico, de la adaptación del mito a la verdad divina.

El personaje de Eco en la mitología había sido condenado a sólo repetir las últimas palabras que escuchara: este hecho es aprovechado por sor Juana para darle una lectura exegética: la mudez de Eco se asocia con la mudez del demonio. Tal asociación queda justificada en la lectura exegética de la Escritura que hace Eco en su parlamento:

que pues las Sagradas Letras, que me infaman,  
en alguna ocasión muda me llaman  
(porque aunque formalmente  
serlo no puedo, soylo causalmente  
y eficientemente, haciendo mudo  
a aquel que mi furor ocupar pudo:  
locución metafórica que ha usado  
como quien dice que es alegre el prado  
porque causa alegrías,  
o de una fuente quiere que se ría),  
y pues también alguna vez Narciso  
enmudecer me hizo,  
porque su ser divino publicaba,

y mi voz reprendiéndome atajaba,  
no es mucho que también ahora quiera  
que, con el ansia fiera,  
al llegar a mirarlo quede muda. (vv. 1426-1442)

Eco alude a casos de endemoniados en la Biblia en los cuales la posesión causa mudez (de ahí que el demonio sea mudo causalmente).<sup>118</sup> La interpretación da autoridad al símbolo escogido, con lo que queda plenamente justificado el símbolo de Eco como el Diablo. Ya no se trata sólo del tercer personaje necesario para la expresión de la salvación y caída humanas como un triángulo amoroso, ahora existe una justificación para la elección de la analogía: así como Eco no puede expresarse por sus propios medios, el Demonio ha sido enmudecido. La certeza de esta metáfora es extraordinaria, como señala Margo Glantz: “A Satanás, en particular, se le negaba la palabra. [...] Frente a un Dios que es el Verbo, el Demonio es mudo” (2006:291).

No sólo eso, sino que la mudez de Eco se muestra como un triunfo sobre el Diablo. Al ser despojado de la palabra, se ve obligado a reconocer la

---

<sup>118</sup> Dos, por lo menos, son los casos en que se presentan endemoniados mudos ante Jesús en los evangelios: “Salían ellos todavía, cuando le presentaron un mudo endemoniado. Y expulsado el demonio, rompió a hablar el mudo. Y la gente, admirada, decía: ‘Jamás se vio cosa igual en Israel’” (Mt. 9:32-33). “Al llegar junto a los discípulos, vio a mucha gente que les rodeaba y a unos escribas que discutían con ellos. Toda la gente, al verle, quedó sorprendida y corrieron a saludarle. Él les preguntó: ‘¿De qué discutís con ellos?’ Uno de entre la gente le respondió: ‘Maestro, te he traído a mi hijo que tiene un espíritu mudo y, dondequiera se apodera de él, le derriba, le hace echar espumarajos, rechinar los dientes y le deja rígido. He dicho a tus discípulos que lo expulsaran, pero no han podido’. Él les responde: ‘¡Oh generación incrédula! ¿Hasta cuándo estaré entre vosotros? ¿Hasta cuándo habré de soportaros? ¡Traédmelo!’. [...] Viendo Jesús que se agolpaba la gente, increpó al espíritu inmundo, diciéndole: ‘Espíritu sordo y mudo, yo te lo mando: sal de él y no entres más en él’. Y el espíritu salió dando gritos y agitándole con violencia. [...]” (Mc. 9:14-26). En cuanto al demonio que Narciso-Cristo dejó mudo, debe referirse al siguiente caso: “Había precisamente en su sinagoga un hombre poseído por un espíritu inmundo, que se puso a gritar: ‘¿Qué tenemos nosotros contigo, Jesús de Nazaret? ¿Has venido a destruirnos? Sé quién eres tú: el Santo de Dios’. Jesús entonces le conminó, diciendo: ‘Cállate y sal de él’. Y agitándose con violencia, dio un fuerte grito y salió de él” (Mc. 1:23-26).

verdad divina, a repetirla; en contraste con su actividad cotidiana, que es deformar la palabra de Dios con el fin de perder al hombre. “Acierto extraordinario y lleno de sentido –afirma Octavio Paz–: el demonio es el imitador, el simio de Dios, que repite lo que dice la divinidad sólo que convirtiendo su sabiduría en ruido vano” (1983:463).

Tal victoria no es temporal. Si bien, el Diablo en este auto manifiesta su firme intención de continuar hostigando a Naturaleza Humana con el fin de que no pueda reunirse con su Creador y alejarla de la gracia divina;<sup>119</sup> al mostrarse la hostia en el escenario, el símbolo de la permanencia de Cristo entre sus hombres reitera la condena que se ha impuesto a Eco: la mudez.

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

De esta manera, la Eucaristía ratifica la victoria de Dios sobre el Diablo. Dentro de la lógica del auto sacramental, en la que la derrota del Demonio se manifiesta en su mudez, la imposición de ésta sobre el Diablo después de la exposición del sacramento es significativa. Simbólicamente el enemigo de Dios y del hombre queda derrotado ante la grandeza del centro de la salvación dentro de la doctrina católica, lo cual constituye, como hemos visto, el tema del auto sacramental. Al existir la Eucaristía, el Diablo ya no puede hacer nada contra el alma del hombre, puesto que aquélla garantizará su salvación.

Esta derrota de Eco-Diablo representa, dentro del auto sacramental, el final del conflicto entre el bien y el mal, mediante la presentación del sagrado sacramento, que simboliza la muerte de Cristo en la cruz: el mal ha sido completamente vencido y el hombre ha sido redimido. Dentro de una obra,

---

<sup>119</sup> “Yo le pondré tales manchas, / que su apreciada belleza / se vuelva a desfigurar / y a desobligarte vuelva. / [...] / ¿Qué importaré, si es tan fácil / que, frágil, ella te pierda, / y en perdiéndote, es preciso / que vuelva a ponerse fea?” (vv. 1981-1992).

cuyo principal medio de expresión es el verbo, y cuyo tema principal es el Verbo encarnado, el Diablo ha sido condenado eternamente al silencio.



## CONCLUSIONES

Ha escrito John Middleton Murry: “El estilo es perfecto cuando la comunicación del pensamiento o la emoción se alcanza exactamente [...]” (1951:71), y en consecuencia: “La cualidad esencial de lo bien escrito es la precisión” (1951:85). Se puede concluir que *El divino Narciso* es una obra perfecta y estilísticamente acabada, ya que ha expresado, por medio de una serie de metáforas y símbolos bien logrados, con precisión, sutiles asuntos de teología y los ha transmitido con todo detalle a través de la alegoría.

Para ello se ha valido de la adaptación de una historia mítica a la historia de la salvación humana. Así, ha procedido, con ayuda de su ingenio, a encontrar las analogías existentes y a organizarlas como un todo lógico mediante el silogismo. Igualmente, ha justificado tales elecciones mediante una interpretación exegética bíblica, además de adaptar la historia mítica a la historia bíblica cuando era necesario, siempre bajo el presupuesto de una mejor comunicación de la verdad divina a su público.

Sor Juana, mediante esta serie de recursos, ha demostrado su maestría y conocimiento del género del auto sacramental. Ha dramatizado y expuesto el conflicto de la historia humana, según es concebida por el cristianismo. Tal conflicto comienza por la separación del hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, de su Creador, con la consiguiente pérdida de la semejanza; implica la perpetua búsqueda del ser humano por volver a Dios y restablecer la semejanza perdida, así como el gran amor que Dios siente por su creatura, al grado de decidir a encarnarse en ella (volverse una con ella) y sacrificarse por ella para que pueda estar con él. Así, el hombre pasa de ser la más alta de las creaturas a la más baja, para después ser alzada por el mismo Dios, como señala Daniel Santillana:

Si la historia humana es perenne desplome, entonces la victoria sobre ella indicará, necesariamente, un camino de ascenso. [...] El final apoteósico del auto de *El Divino Narciso* coincide, así, con el final de la historia de la humanidad: reconciliada ésta con el Uno mediante la Gracia y ya rendida, Naturaleza Humana entona un cántico de alabanza a la suprema majestad divina; mientras la Sagrada Forma es izada y los signos abandonan su transitividad para mostrarse pletóricas de significado a la trascendencia (2007:460).

Tal historia y su conflicto dramático se han plasmado como un triángulo amoroso. Asimismo, la redención humana es concebida en términos amorosos, se trata del drama de la separación de dos amantes, Naturaleza Humana y Dios, debido a la intervención de otro agente, el Diablo, el cual al final es derrotado. De esta manera, la victoria sobre el mal consiste en el rechazo de su origen: el Diablo, incapaz de amar verdaderamente a nada ni a nadie que no sea él mismo y ciego hacia la verdad divina. Mediante esta serie de metáforas la historia divina ha sido plasmada. Los símbolos han comunicado efectivamente el misterio de la redención humana a su público de un modo sorprendente y novedoso dentro del esquema del auto sacramental. Sor Juana, como señala Sergio Fernández, “maneja el símbolo y la alegoría de tal modo que, al llenarlos de contenidos sensuales y amatorios, rebasan el esquemático mundo del auto sacramental, encarnando a la teología para que el público llegue hasta ella perdido, si no el respeto, sí el temor” (1980:94-95).

Mediante esta esplendorosa expresión de arte y de ingenio en la alegoría, sor Juana ha manifestado un mensaje que acerca al público a la doctrina y a la vez lo maravilla, lo admira, comunica el sentimiento de la autora a su receptor y lo hace partícipe de él. Sor Juana logra, a través de su alegoría, el ideal barroco de sorprender al público con el ingenio que ha demostrado en la construcción de su auto sacramental a partir de un personaje no esperado como Narciso. Asimismo, provoca deleite y asombro que

atraviesan, a pesar de las diferencias ideológicas y culturales que puedan surgir, “tiempo, que siglos son; selva, que es mundo”.



## BIBLIOGRAFÍA:

### OBRAS ANTERIORES AL SIGLO XX:

- AGUSTÍN, SAN, *Sobre la doctrina cristiana*, en *Obras*, t. 15, ed. bilingüe de Balbino Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1957, pp. 54-349.
- \_\_\_\_\_, *La Ciudad de Dios*, trad. de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuentes Lanero, sel. de Salvador Antuñano Alea. 2ª ed., Madrid: Tecnos, 2010.
- ALDANA, FRANCISCO DE, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1985.
- ALIGHIERI, DANTE, *Convivio*, trad. de Fernando Molina Castillo. Madrid: Cátedra, 2005.
- \_\_\_\_\_, *La Divina Commedia*, ed. de la Societá Dantesca Italiana. Milán: Ulrico Hoepli, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Epístolas*, trad. de José Luis Gutiérrez García, en *Obras completas*. 2ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- AQUINO, TOMÁS DE, *Suma de teología*, 5 vols. 2ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, trad. de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Poética*, trad. de Salvador Mas. México: Colofón, 2001.
- Biblia de Jerusalén*, dir. José Ángel Ubieta López. Bilbao: Descleé de Brouwer, 1998.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. de Alberto Colunga y Laurentio Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Los encantos de la culpa*, en *Autos sacramentales*, t. 2, ed. de Ángel Valbuena Prat. 2ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1942.
- \_\_\_\_\_, *La vida es sueño*, en *Autos sacramentales*, ed. de Ricardo Arias. México: Porrúa, 1978.
- \_\_\_\_\_, “Al lector”, en *Autos sacramentales*, ed. de Ricardo Arias. México: Porrúa, 1978.
- \_\_\_\_\_, *La segunda esposa y triunfar muriendo*, en *Obras completas*, t. 3, ed. de Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1987.
- \_\_\_\_\_, *El divino Jasón*, ed. de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti. Pamplona: Universidad de Navarra/Kassel: Reichenberger, 1992.
- \_\_\_\_\_, *El gran teatro del mundo*, ed. de John J. Allen y Domingo Ynduráin. Barcelona: Crítica, 1997.
- \_\_\_\_\_, *El divino Orfeo*, ed. de J. Enrique Duarte. Pamplona: Universidad de Navarra/Kassel: Reichenberger, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La vida es sueño*, ed. de Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica, 2008.
- CAPELLANUS, ANDREAS, *Tratado del amor cortés*, trad. de Ricardo Arias y Arias. México: Porrúa, 1992.
- CASTIGLIONE, BALTASAR DE, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, pres. y notas de Sergio Fernández. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Catecismo de la Iglesia católica*. México: Coeditores Católicos Unidos, 2011.
- CICERÓN, MARCO TULLIO, *Sobre la naturaleza de los dioses*, trad. de Julio Pimentel Álvarez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- \_\_\_\_\_, *El orador*, ed. y trad. de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. 2ª ed., Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Acerca del orador*, 2 vols., trad. de Amparo Gaos Schmidt. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

- FICINO, MARSILIO, *Sobre el Amor: Comentarios al “Banquete” de Platón*, trad. de Mariapia Lamberti y José Luis Bernal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Dámaso Alonso, en *Góngora y el “Polifemo”*. 7ª ed., Madrid: Gredos, 1985.
- GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., ed. de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001.
- GRANADA, LUIS DE, *Introducción del Símbolo de la Fe*, ed. de José María Balcells. Madrid: Cátedra, 1989.
- HEBREO, LEÓN, *Diálogos de amor*, trad. de Garcilaso de la Vega, el Inca. México: Porrúa, 1985.
- LEÓN, LUIS DE, *El Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. de José María Bécerra Hiraldo. Madrid: Cátedra, 2003.
- MAIMÓNIDES, MOISÉS BEN, *Guía de los perplejos*, 3 vols., trad. de León Dujovne. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- MENA, JUAN DE, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. de Carla De Nigris. Barcelona: Crítica, 1994.
- The New Encyclopaedia Britannica*, 32 vols. 15<sup>th</sup> ed., Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1974.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Metamorfosis*, 2 vols., trad. de Rubén Bonifaz Nuño. 2ª ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- PLATÓN, *Banquete*, trad. de M. Martínez Hernández, en *Diálogos*, t. 3. Madrid: Gredos, 2008, pp. 143-287.
- \_\_\_\_\_, *Fedro*, trad. de E. Lledo Íñigo, en *Diálogos*, t. 3. Madrid: Gredos, 2008, pp. 289-413.
- \_\_\_\_\_, *República*, trad. de Conrado Eggers Lan, en *Diálogos*, t. 4. Madrid: Gredos, 2008.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Obra poética*, 3 vols., ed. de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 2001.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin. 15ª ed., Madrid: Cátedra, 2005.
- RUIZ, JUAN (ARCIPRESTE DE HITA), *Libro de buen amor*, ed. de Gerald Bustler Gybbon-Monnypenny. Madrid: Castalia, 1988.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1983.
- SEBASTIÁN YARZA, FLORENCIO I., *Diccionario griego-español*. Barcelona: Ramón Sopena, 1964.
- SEVILLA, ISIDORO DE, *Etimologías*, 2 vols., ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, t. 1, ed. de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, t. 2, ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, t. 3, ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, t. 4, ed. de Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- \_\_\_\_\_, *Segundo volumen de sus obras*, ed. facsimilar, pról. de Margo Glantz. 2ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

- \_\_\_\_\_, *Autos sacramentales*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, pról. de Sergio Fernández. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- \_\_\_\_\_, *El divino Narciso*, ed. de Robin Ann Rice. Pamplona: Universidad de Navarra, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Neptuno alegórico*, ed. de Vincent Martin. Madrid: Cátedra, 2009.
- VEGA, FÉLIX LOPE DE, *Loa entre un villano y una labradora*, de las *Fiestas al Santísimo Sacramento*, Fiesta Primera, en *Obras*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Real Academia Española, 1892.
- VIRGILIO MARÓN, PUBLIO, *Obras completas*, trad. de Aurelio Espinosa Pólit, ed. bilingüe de Pollux Hernández. 2ª ed., Madrid: Cátedra, 2006.

#### OBRAS POSTERIORES AL SIGLO XX:

- ALATORRE, ANTONIO. (2003). "Hacia una edición crítica de sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 493-526.
- \_\_\_\_\_. (2010). "En torno al *Neptuno alegórico* de sor Juana", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 269-278.
- ARELLANO, IGNACIO. (2001). "Introducción", en Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*. Madrid: Castalia, pp. 343-346.
- \_\_\_\_\_. y ÁNGEL L. CILVETI. (1992). "*El Divino Jasón*: Nota introductoria", en Pedro Calderón de la Barca, *El divino Jasón*, ed. de... Pamplona: Universidad de Navarra/Kassel: Reichenberger, pp. 57-117.
- \_\_\_\_\_. y J. ENRIQUE DUARTE. (2003). *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto.
- ARIAS, RICARDO. (1977). "Introducción: El auto sacramental antes de Calderón", en *Autos sacramentales*, ed. de Ricardo Arias. México: Porrúa, pp. 7-28.
- AYALA CALDERÓN, JAVIER. (2010). *El Diablo en la Nueva España: Visiones y representaciones del Diablo en documentos novohispanos de los siglos xvi y xvii*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- AZAUSTRE, ANTONIO y JUAN CASAS. (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BADENES, JOSÉ IGNACIO. (1998). "Cristo enamorado: Una lectura del soneto 'Mas ya el dolor Me vence', de *El divino Narciso*", en C. B. López-Portillo (ed.), *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual*. Memorias del Congreso Internacional. México: Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-Fondo de Cultura Económica, pp. 104-108.
- BATAILLON, MARCEL. (1966). *Erasmus y España: Estudios sobre la historia espiritual del siglo xvi*, trad. de Antonio Alatorre. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1976). "Ensayo de explicación del auto sacramental", en M. Durán y R. González Echeverría (eds.), *Calderón y la crítica: Historia y antología*. Madrid: Gredos, pp. 455-488.
- BENASSY-BERLING, MARIÉ-CÉCILE. (1983). *Humanismo y religión en sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BLANCO, MERCEDES. (2004). "Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental", *Criticón*, 91, 121-134.
- BORGES, JORGE LUIS. (1997). "De las alegorías a las novelas", en *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, pp. 230-236.

- BRAVO, DOLORES. (1992). "Estudio introductorio", en Sor Juana Inés de la Cruz, *Antología*, est. intr. y notas de... México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 11-61.
- CARILLA, EMILIO. (1983). *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos.
- CHECA, JORGE. (1990). "El Divino Narciso y la redención del lenguaje", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 197-217.
- CILVETI, ÁNGEL L. (1968). "Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón", *Romanische Forschungen*, 80, 459-496.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. (1997). "Introducción", en *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 1997, pp. 17-59.
- CROSS, EDMOND. (1963). "El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 39, 73-94.
- CURTIUS, ERNST ROBERT. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- DÍAZ BALSERA, VIVIANA. (1997). "Mal de amor y alteridad en un texto de Sor Juana: *El Divino Narciso* reescribe a Calderón", *Bulletin of the Comediantes*, 49, 15-33.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA. (2002). *Los espectáculos del teatro y la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Laberinto.
- ECO, UMBERTO. (1997a). "Símbolo y alegoría", en *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, pp. 68-99.
- \_\_\_\_\_. (1997b). "La sobreinterpretación de textos", en *Interpretación y sobreinterpretación*. 2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-79.
- FERNÁNDEZ, SERGIO. (1995). "Prólogo", en sor Juana Inés de la Cruz, *Autos sacramentales*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte. 3ª ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 5-17.
- \_\_\_\_\_. (1980). "La metáfora en el teatro de Sor Juana", en *Homenajes*. México: Secretaría de Educación Pública-Diana, pp. 93-102.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, LEONOR. (2012). "Verso y expresividad en *El Divino Narciso*", ponencia leída en la Jornada Novohispana realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- FLECNIAKOSKA, JEAN-LOUIS. (1983). "¿Auto sacramental o comedia devota", en F. Rico y B. Wardropper (eds.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. III. Barcelona: Crítica, pp. 248-254.
- FLETCHER, ANGUS. (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Londres: Cornell University Press.
- FOUCAULT, MICHEL. (1968). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo xxi.
- FRYE, NORTHROP. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- GALLO, MARTA. (1993). "Masculino/femenino: Interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de sor Juana", en S. Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. México: El Colegio de México, pp. 227-236.
- GERLI, MICHAEL. (1985). "Introducción", en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Michael Gerli. Madrid: Cátedra, pp. 9-53.
- GLANTZ, MARGO. (2006). "La narración de (su) mi inclinación: sor Juana por sí misma", en *Obras reunidas*, t. 1. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 246-307.

- GONZÁLEZ, AURELIO. (2009). “La vitalización barroca en el *Polifemo*”, ponencia leída en la Jornada Gongorina realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- GRANGER CARRASCO, ELENA. (1993). “La fuente hermafrodita en *El divino Narciso* de Sor Juana”, en S. Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. México: El Colegio de México, pp. 237-246.
- GRAVES, ROBERT. (2001). *Los mitos griegos*, 2 vols., trad. de Esther Gómez Parro. 2ª ed., Madrid: Alianza.
- GROSSI, VERÓNICA. (2007). *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.
- GUIGNEBERT, CHARLES. (1956). *El cristianismo antiguo*, trad. de Nélide Orfila Reynal. México: Fondo de Cultura Económica.
- HIDALGO-SERNA, EMILIO. (1985). “La lógica ingeniosa en el teatro de Calderón”, en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón: Séptimo coloquio angloamericano Cambridge 1984*. Stuttgart: Steiner, pp. 79-90.
- HIGHET, GILBERT. (1954). *La tradición clásica: Influencias griegas y romanas en la literatura universal*, 2 vols., trad. de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- HUIZINGA, JOHAN. (2001). *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos xiv y xv en Francia y en los Países Bajos*, trad. de José Gaos. Madrid: Alianza.
- ISSACHAROFF, MICHAEL. (1981) “Space and Reference in Drama”, *Poetics Today*, 2:3, 211-224.
- JAEGER, WERNER. (1965). *Cristianismo primitivo y paideia griega*, trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Fondo de Cultura Económica.
- KRYNEN, JEAN. (1970). “Mito y teología en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz”, en C. H. Magis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970, pp. 501-505.
- LAWRANCE, JEREMY. (2005). “Introducción: Las siete edades de la alegoría”, en R. Sanmartín Bastida y R. Vidal Doval (eds.), *Las metamorfosis de la alegoría: Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 17-50.
- LEONARD, IRVING A. (1974). *La época barroca en el México colonial*, trad. de Agustín Ezcurdia. México: Fondo de Cultura Económica.
- LEVIN, SAMUEL L. (1981). “Allegorical Language”, en M. W. Bloomfield (ed.), *Allegory, Myth and Symbol*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, pp. 23-38.
- LEWIS, CLIVE STAPLES. (1936). *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Londres: Oxford University Press.
- LIDA, RAIMUNDO. (1958). “De Quevedo, Lipsio y los escalígeros”, en *Letras hispánicas: Estudios, esquemas*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 157-162.
- MACGOWAN, KENNETH y WILLIAM MELNITZ. (1964). *Las edades de oro del teatro*, trad. de Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. (1980). *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. 2ª ed., Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_. (1990). “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, pp. 159-188.

- MIAJA, MARÍA TERESA y PEDRO C. CERRILLO. (2011). *Sobre zazaniles y quisicosas: Estudio del género de la adivinanza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MUCHEMBLED, ROBERT. (2002). *Historia del diablo: Siglos xii-xx*, trad. de Federico Villegas. 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- MURRY, JOHN MIDDLETON. (1951). *El estilo literario*, trad. de Jorge Hernández Campos. México: Fondo de Cultura Económica.
- OLIVARES ZORRILLA, ROCÍO. (2010) “Apologética, mítica y mística en *El Divino Narciso* de sor Juana”, *Especulo: Revista de estudios literarios*, 43, versión electrónica: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/divinar.html>
- OROZCO, EMILIO. (1970). *Manierismo y barroco*. Salamanca: Anaya.
- PARKER, ALEXANDER A. (1968a). *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales*. Oxford: The Dolphin Book.
- \_\_\_\_\_. (1968b) “The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz”, *Romanisches Jahrbuch*, 19, 257-274.
- \_\_\_\_\_. (1983). “Introducción”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Alexander A. Parker. Madrid: Cátedra, pp. 15-129.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ. (2010). “*El divino Narciso* de Sor Juana: El sentido y la letra”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: El sentido y la letra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 201-231.
- PAZ, OCTAVIO. (1983). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL. (1988). “Introducción crítica”, en *Códice de autos viejos*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Castalia, pp. 7-41.
- \_\_\_\_\_. (1997). “Prólogo”, en *Teatro medieval*, t. 2, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Barcelona: Crítica, pp. 9-35.
- \_\_\_\_\_. (2009). “Los autos: origen, evolución y adecuación ideológica”, en Alberto Blecha, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, pp. 397-421.
- PFANDL, LUDWIG. (1963). *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México: Su vida, su poesía, su psique*, trad. de Juan Antonio Ortega y Medina, ed. de Francisco de la Maza. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- POPPER, KARL. (1995). “El método científico”, en *Escritos selectos*, trad. de Sergio René Madero Baez. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 145-155.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- REYES, ALFONSO. (1957). “Los autos sacramentales en España y América”, en *Obras completas*, t. 6. México: FCE, pp. 267-276.
- RICE, ROBIN ANN. (2005). “Introducción”, en sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, ed. de Robin Ann Rice. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 13-119.
- RUBIAL GARCÍA, ANTONIO. (2005). *Monjas, cortesanos y plebeyos: La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México: Taurus.
- SANTILLANA, DANIEL. (2007). “Exégesis platónica de la loa y el auto sacramental *El Divino Narciso* de Sor Juana: Amor e historia”, en L. von der Walde, M. J. Rodilla, A. Mejía, G. Illades, A. Higashi y S. González (eds.), “*Injerto peregrino de bienes y riquezas admirables*”: *Estudios de literatura y cultura española e hispano-*

- americana (siglos XVI al XVIII)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 443-461.
- SAUSSURE, FERDINAND DE. (1986). *Curso de lingüística general*, trad. de Mauro Armiño. México: Fontamara.
- SPANG, KURT. (1997). "El auto sacramental como género literario", en Ignacio Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra/Kassel: Reichenberger, pp. 469-505.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL. (1942). "Prólogo", en Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, t. 2, ed. de Ángel Valbuena Prat. 2ª ed., Madrid: Espasa Calpe.
- VINGE, LOUIS. (1967). *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19<sup>th</sup> Century* trad. de R. Dewsnap. Lund: Skanska Cenntraltryckeriet.
- WARDROPPER, BRUCE W. (1950). "The Search for a Dramatic Formula for the *Auto Sacramental*", *PMLA*, 65, 1196-1211.
- WELLEK, RENÉ. (1968). "El concepto de barroco en la investigación literaria", en *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, pp. 61-101.
- YNDURÁIN, DOMINGO. (1997). "El auto sacramental: Tradición y contexto literario", en Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. de John J. Allen y Domingo Ynduráin. Barcelona: Crítica, pp. 9-19.