



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“Para qué las divinas letras, sirvan a las humanas reelaboraciones”.

*Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca:
propuesta de un modelo de análisis intertextual”.*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

GUADALUPE PÉREZ SÁNCHEZ

ASESOR: DR. JUAN CORONADO LÓPEZ FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS.

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD . MX. ABRIL 2017



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.

UNAM MAGNA MADRE

FUENTE DE SABIDURÍA, HONESTIDAD, IGUALDAD Y LIBRE PENSAMIENTO. TRANSUBSTANCIACIÓN DE IDEAS MAESTR@ Y ALUM@.

¡CUNA DEL FORTALECIMIENTO DE IDEALES!

PARA TI.

AMOROSO FANTASMA QUE CON TU SOMBRA NOS CUBRES A TOD@S TUS HIJ@S Y CUAL AGUERRIDA MADRE DEFIENDES TU NOMBRE ANTE LA HUMANIDAD ENTERA.

HOY, TE AGRADEZCO EL HABERME ACOGIDO ENTRE TUS BRAZOS Y ATRAERME CON TU ADORADO AMBIENTE DE FRATERNIDAD.

POR SUPUESTO A **TOD@S MIS PROFESOR@S** QUE COMPARTIERON GENEROSAMENTE SUS CONOCIMIENTOS.

PRINCIPALMENTE A MÍ AMIGO Y CÓMPLICE DON JUAN CORONADO LÓPEZ.

A MÍ FAMILIA

EN ESPECIAL PARA MIS PEQUEÑOS **EMILIANO Y SEBASTIÁN.**

¡SUS SONRISAS Y TRAVESURAS SON GRANDES MOTIVOS DE MI EXISTENCIA!

PARA MÍ MISMA

MI SUEÑO IDEALIZADO, QUE DE NIÑA MANOSEÉ, HOY PUEDO TOCARLO Y SABOREARLO CON RISA, LLANTO, PASIÓN Y VIDA.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. CAPÍTULO 1. LA INTERTEXTUALIDAD: INTERCONEXIÓN DE TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS

| | |
|--|----|
| 1.1. La Intertextualidad: Antecedentes y Aportaciones. | 13 |
| 1.1.1. El Intertexto, la Alusión y la Cita. | 20 |
| 1.2. El Análisis Estructural del Relato Literario. | 22 |
| 1.2.1. Ejemplo de un Análisis Estructural. | 31 |
| 1.2.1.1. La Historia y el Discurso. | 32 |
| 1.3. La Poética de la Transducción Literaria y el Análisis Fílmico. | 35 |
| 1.3.1. La Poética de la Transducción | 35 |
| 1.3.3.2. El Análisis fílmico | 37 |

II. CAPÍTULO 2. DIFERENTES ESCENARIOS, SEMEJANTES EN RIQUEZA CULTURAL Y LITERARIA: LOS AUTOS SACRAMENTALES

| | |
|---|----|
| 2.1. Sermones Puestos en Verso. | 41 |
| 2.1.2. La Eucaristía. | 46 |
| 2.1.2.1. Los Tres Milagros. | 49 |
| 2.1.2.2. La Celebración del Corpus Christi. | 51 |
| 2.2. La Musa Décima. | 58 |
| 2.2.1. Entre la Corte y el Convento: El Contexto. | 64 |
| 2.3. Tarascas, Tarasquillas, Patanes, Gigantones y Cabezudos | 70 |
| 2.4. Don Pedro Calderón de la Barca. | 73 |
| 2.4.1. Los Temas de los Autos Sacramentales. | 76 |
| 2.4.2. Los Autos de Calderón. | 84 |
| 2.5. <i>La Biblia.</i> | 90 |

III. CAPÍTULO 3. GUIÑOS DEDICADOS AL LECTOR: DISEÑO DEL MODELO DE ANÁLISIS INTERTEXTUAL

| | |
|--|-----|
| 3.1. Los Modelos de Lectura. | 94 |
| 3.2. Apoyos Teóricos. | 100 |
| 3.3. Fases del Modelo de Análisis. | 103 |
| 3.3.1. Componentes del Modelo. | 104 |
| 3.3.1.1. Pistas Para el Transductor. | 105 |
| 3.4. Ejemplo Didáctico del Modelo Intertextual. | 107 |
| 3.4.1. Fases Teóricas. | 108 |
| 3.4.2. Fases Aplicadas. | 109 |
| 3.4.2.1. Los Inicios de los Textos de Estudio. | 109 |
| 3.4.2.2. Los Desarrollos. | 118 |
| 3.4.2.3. Los Finales. | 123 |
| 3.4.3. División en Unidades Mínimas de Sentido. | 139 |
| 3.4.3.1. <i>La Biblia.</i> | 139 |
| 3.4.3.2. <i>Sueños Hay que Verdad Son.</i> | 141 |
| 3.4.3.3. <i>El Cetro de José.</i> | 145 |
| 3.4.3.4. Unidades Mínimas de Sentido que Comparten y no, los Textos. | 149 |
| 3.4.4. Función de los Textos en el Nuevo Contexto. | 151 |
| 3.4.4.1. <i>El Cetro de José.</i> | 151 |
| 3.4.4.2. <i>Sueños hay que Verdad Son.</i> | 152 |
| CONCLUSIONES | 154 |
| FUENTES | 158 |

INTRODUCCIÓN

El placer de la lectura de un texto literario depende del escenario en el que se ubica, el sentido que el lector extrae de ella, de la interacción autor- texto-lector y de lograr interpretar el mensaje que el escritor desea transmitir.

Estimamos importante la existencia de la interacción para obtener una buena comunicación y el lector quede complacido con el significado que extrae de la lectura. Y con ello disfrutar el placer estético que le brinda.

Es conocido por los estudiosos de la época barroca, que los artistas barrocos de los siglos de oro de la literatura española en su mayoría son constructores y reelaboradores de textos. Ésta es una de las principales aportaciones de la literatura barroca.

Los artistas barrocos ocupan su ingenio en creaciones propias y recreaciones de obras de otros artistas destacados; tales como, Miguel de Cervantes Saavedra, Tirso de Molina, Lope Félix de Vega Carpio, Francisco Gómez de Quevedo Villegas y Santibáñez Cevallos, Luis de Góngora y Argote, Pedro Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros.

Es de nuestro conocimiento, que la mayoría de los lectores de textos barrocos en la actualidad, pretenden extraer el sentido de la lectura de las obras ubicándolas en el contexto actual, sin tomar en cuenta la importancia que tiene el conocer el contexto y la época histórica en qué fueron escritas. El desconocimiento de ello lleva al lector a una interpretación errónea de los textos.

En el caso de lectores novatos como los bachilleres, en la etapa inicial de su acercamiento con los textos barrocos, se presentan algunos problemas que les impiden comprender la precisión y la interpretación de la lectura.

En la presente propuesta trataremos de proporcionar sugerencias para la solución de éste obstáculo. Consideramos que, si los lectores contáran con el conocimiento de las estrategias de lectura de bajo nivel, favorecería su comprensión.

Para llegar a buen puerto en la investigación, es pertinente escoger a dos autores representantes de la literatura barroca para realizar el estudio de sus obras: Don Pedro Calderón de la Barca y la Décima Musa, Sor Juana Inés de la Cruz.

Delimitaremos el análisis a un género de sus creaciones: los Autos Sacramentales. Particularmente: *El Auto Sacramental Alegórico Intitulado Sueños Hay que Verdad Son*, y *El Auto Historial Alegórico El Cetro de José*.

Ambos artistas realizan sus creaciones basándose en la historia bíblica: *la historia de José*. Tomándola como hipotexto para las reelaboraciones de sus propios Autos Sacramentales.

Tenemos conocimiento que el proceso de enseñanza- aprendizaje de la literatura en las escuelas Preparatorias del Estado de México, en particular *la Preparatoria Oficial 103*. No se toman las medidas necesarias para la enseñanza de la lectura, de igual manera para facilitar la búsqueda de información y la relevancia de mostrar la utilidad del conocimiento de estrategias, que conllevan a la interiorización y uso de éstas.

Actualmente trabajamos en la citada institución educativa. Hemos impartido la asignatura de Literatura y Contemporaneidad 1 y 2, durante quince años. Forma parte del

Campo disciplinar de lenguaje y comunicación. Se imparte en el segundo y tercer semestre con cuatro horas a la semana cada uno.

Existe una gran indiferencia por parte de los alumnos hacia la materia de Literatura. Es considerada con poca seriedad, menor calidad e importancia; a diferencia de otras que forman parte del mapa curricular oficial.

Entre otras cosas, una de las problemáticas que enfrentamos en el aula, es el desconocimiento de las características propias del texto barroco; lo que lleva al desinterés e indiferencia que los alumnos manifiestan por la lectura.

En atraer el interés del alumno y proporcionarle estrategias de bajo nivel tales como; la identificación de palabras clave, conectores, intertextos, citas, alusiones, entre otras (nos referimos al conocimiento y uso de las unidades mínimas de sentido) que sirvan de apoyo para la lectura e interpretación de textos barrocos, se basa principalmente el presente trabajo de investigación.

Para ello, en particular estudiaremos lo siguiente: ¿Qué beneficios proporciona el reconocimiento de las unidades mínimas de sentido de un texto, a los alumnos de bachillerato en la tarea de realizar un análisis intertextual en su lectura?

Por lo anterior, en la presente investigación auxiliaremos al alumno del segundo semestre de la Preparatoria oficial 103, sirviéndole como mediadores para la solución de dicha problemática.

Así, el propósito de nuestra investigación será proporcionar al alumno estrategias y actividades que le auxilien en el conocimiento de elementos indispensables para realizar una lectura correcta de textos barrocos.

Para lograr el éxito de la investigación, nuestro *objetivo general* es *diseñar un modelo intertextual de lectura que facilite que el alumno alcance la interiorización de las estrategias de lectura de bajo nivel por medio de la práctica*. De tal forma que pueda enriquecer e incrementar sus estrategias generales de lectura y en particular las de bajo nivel. Así podrá utilizarlas cada vez que lo requiera, para con ello enfrentar con mayor conocimiento y facilidad la lectura de textos barrocos

También sugerimos poner en práctica las estrategias diseñadas en el modelo, para realizar un ejercicio hermenéutico intertextual de los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz. Realizado por nosotros como modelo a seguir por los alumnos.

En consecuencia, la presente investigación tiene sustento en el interés que mostramos para facilitarle al alumno de bachillerato el acercamiento a la lectura, con elementos teóricos y prácticos que atraigan su atención hacia los textos.

Consideramos pertinente dividir la investigación en tres capítulos.

En *el primero* de ellos, utilizaremos como metodología base la intertextualidad literaria y la corriente estructuralista del lenguaje. Como complemento y enriquecimiento de estas, agregaremos aportaciones de la poética de la transducción literaria, el análisis filmico y los modelos interactivos de lectura.

El Capítulo dos, versará en torno al Contexto Histórico-Cultural de la época en que fueron escritos y representados los Autos Sacramentales. Para ello, nos auxiliaremos en las investigaciones de Octavio Paz, Alfonso Méndez Plancarte, Ángel Valbuena Prat, Fernando Regalado, José María Díez Borque, Mauricio Beuchot, entre otros.

De sus aportaciones extraeremos conceptos que consideramos indispensables: la vida y obras de los autores, la fiesta del Corpus Christi, la representación de los Autos en España, la Nueva España y la Contemporaneidad.

Finalmente en el Capítulo tres, describiremos los elementos teórico-didácticos que conforman el Diseño del Modelo Intertextual de Lectura, el contexto teórico, histórico, y literario, de los autores y los textos.

De igual suerte, el conocimiento de las estrategias de los modelos interactivos de lectura, en especial las de bajo nivel, la identificación de las unidades mínimas de sentido el manejo y aplicación de conceptos de la teoría de la intertextualidad literaria y la corriente estructuralista del lenguaje.

También, proporcionaremos indicaciones para el docente que desee llevar a la práctica el Modelo. Finalmente, llevaremos a cabo un ejercicio hermenéutico intertextual de los tres textos de estudio.

El diseño y aplicación de la propuesta será la aproximación de un tema que cuenta con varias vertientes de estudio, tales como el conocimiento del vocabulario específico que utilizan los escritores barrocos, los juegos de palabras, el travestismo, la ironía, entre otras.

Cabe mencionar que nuestra investigación será únicamente descriptiva, pues no disponemos de tiempo suficiente para llevar a cabo la aplicación y evaluación de las estrategias propuestas.

I. CAPÍTULO 1. LA INTERTEXTUALIDAD: INTERCONEXIÓN DE TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS

En el presente apartado describiremos el contexto metodológico que sustenta la pertinencia del Diseño del Modelo intertextual de lectura que proponemos en ésta investigación.

Como eje principal del análisis, emplearemos la teoría de la intertextualidad propuesta por Mijaíl Bajtín y las aportaciones de la corriente estructuralista, retomando ideas de autores como Todorov Tzvetan, Roland Barthes, entre otros.

Utilizaremos de apoyo teórico textos como; *La estética de la creación verbal* de Mijaíl Bajtín, *La Intertextualidad Literaria* de Jesús Enrique Martínez Hernández, *La Poética de la transducción* de Jesús G, Maestro, *El Análisis filmico* de Francesco Casetti y Federico Di Chio, *El Análisis estructural del relato* de Helena Beristáin, *Los Modelos Interactivos de lectura* de Frank Smith y Kenneth Goodman.

Cabe mencionar que los apoyos teóricos propuestos, comparten las ideas del análisis de las unidades mínimas de sentido. La descomposición y recomposición de una oración o párrafo, la identificación del funcionamiento y sentido de cada uno de los elementos que los componen, entre otras.

I.1. LA INTERTEXTUALIDAD: ANTECEDENTES Y APORTACIONES

La teoría de la intertextualidad, sienta sus bases en las ideas de **Mijaíl Bajtín** (1895-1975). Ésta sirvió de apoyo para replantear los textos culturales desde una perspectiva social e ideológica. La asimilación de Bajtín al neomarxismo o marxismo actual (incluso el posmarxismo) es solidaria con una lectura social de los textos, y una lectura que ponga de relieve

el carácter antagónico de la dialogía y el carnaval. La reconstrucción comenzó con la nueva “sociocrítica”, que surgió en la década de 1970”¹.

Mijaíl Bajtín empezó a ser conocido en Occidente en la década del 60 cuando se reedita su trabajo sobre Dostoievski. En 1963 Julia Kristeva y Todorov Tzvetan, aprovechan sus doctrinas y las difunden en Europa. En 1967 Julia Kristeva introduce el término y el concepto de intertextualidad, en un artículo sobre Mijaíl Bajtín publicado en el número 239 de la revista *Critique*.

Sin duda, las ideas de Bajtín en torno al uso de la lengua, la orientación social del enunciado, el dialogismo, la polifonía, la carnavalización, etc; han permitido reformular importantes problemas teóricos y a la vez en el campo de la crítica literaria ha propiciado nuevos enfoques o nuevas lecturas. Las ideas sobre la polivalencia del lenguaje y la polifonía han originado acercamientos fecundos y derivaciones teórico-críticas de cierta envergadura, como la referente a la “intertextualidad”.² El concepto de **Dialogismo** es la base de sus investigaciones.

José Martínez Fernández, proporciona una definición de dialogía:

“La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa denotativa autorial, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone, a la voz fonológica, normativa, autoritaria”.³

En la cita anterior, encontramos características del proceso intertextual que contienen la gran mayoría de los textos literarios. “La voz del otro” se cita y hace alusión, explícita o implícitamente. “Las voces ajenas” se comparten en los intertextos.

Retomando a Bajtín, Augusto Ponzio “sugiere que el lenguaje es polifónico por naturaleza”. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar

¹ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001. p.52.

² *Ibidem*.

³ *Loc., cit.*

también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros, no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, “ideologizadas”, configuradas con intuiciones ajenas, de otros”:⁴ “son materiales ya manipulados y como tales en el plano semántico no son solamente semantemas, sino también ideologemas; no tienen sólo un significado general, sino un sentido ideológico preciso”.⁵ (Es el discurso de un texto dentro del discurso de otro), como más tarde propondrá. Estas aportaciones reiteran las ideas retomadas de Bajtín, aludidas por Ponzio.

En el artículo “Para una filosofía de la acción responsable” Augusto Ponzio menciona de manera directa, el ejercicio que propone Bajtín cuando se aproxima a la visión literaria partiendo del género lírico y en principio encuentra precisamente en éste la relación de alteridad dialógica entre el contexto del autor y de los protagonistas, el autor héroe y la heroína.⁶

Continuando con un ejemplo de la dialogía del lenguaje, Ponzio menciona que para Bajtín la complejidad del diálogo puede estudiarse en la representación de la palabra y su dialogía interior, que encontramos en los géneros del discurso secundarios de la literatura y especialmente en el género novela, porque en él es posible apreciar más aspectos del diálogo que en los géneros del discurso primario, simples, directos, etc. Este estudio interesa, cuando se desea asumir como objeto de análisis la enunciación, que es la célula del intercambio dialógico, y no la frase o la proposición, que es la célula del lenguaje.⁷

Iris M. Zavala, también agrega información acerca de la dialogía del lenguaje. Apunta que en el texto de 1924, Bajtín persigue definir al otro, la alteridad, la otredad bajo el signo de

⁴ José Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*. p. 53.

⁵ Augusto Ponzio, *cit. pos.* Martínez Fernández, pp. 53-54.

⁶ Augusto Ponzio, *Para una filosofía de la acción responsable*, pp. 242-246. En, M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. Td. Tatiana Bubnova, 5ª. Ed. Siglo XXI. México, 1982.

⁷ Ponzio, *ibid.*

la ética y la estética sin las cuales éstas permanecerían enigmáticas. Bajtín reitera lo que significa para él la palabra, la alteridad, y las relaciones entre la palabra y el discurso. El lenguaje irá aportando la noción misma de estructura, de división entre el yo y el otro; este problema de heterogeneidad radical lo incluirá, también al estudio del lenguaje y la semiótica.⁸

Zavala, suma otras ideas de Bajtín acerca del lenguaje:

Somos lenguaje, y el concierto de voces, la literatura ofrece una dramatización esencial. Un alineamiento del significante a través de lo discursivo. Además, la eficacia de lo literario es justamente decir algo diciendo siempre otra cosa (el juego metafórico).⁹

Bajtín destaca un concierto de voces, la pluralidad de agentes del discurso, las formas de las palabras referidas, además de una serie de metáforas teóricas (dialogía, cronotopo, heteroglosia, arquitectónica) que designan compromisos específicos en torno a la naturaleza del sentido y los límites de la interpretación (Zavala: 184).

Finalmente, Iris Zavala menciona que según Bajtín tratándose de la persona, del sujeto y su funcionamiento, la experiencia de la duplicidad del otro no lo abandonará jamás. En Bajtín hay otro más allá de todo diálogo concreto, de todo juego intersicológico y he ahí todo el desarrollo del concepto de dialogía y del tercero.

Con respecto al concepto de **intertextualidad**, según Llovet:

En la etimología del término, el prefijo latino *inter* alude a la reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... *la intertextualidad* evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red, "el lugar en que se cruzan; y se ordenan enunciados que provienen de distintos discursos."¹⁰

La intertextualidad evoca la relación y producción de un texto desde otro u otros precedentes, la escritura como *palimpsesto*, afirmaría Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez.¹¹

⁸ Iris M Zavala, *Bajtín y el acto ético una lectura al reverso*, p. 82. en, M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, op., cit.

⁹ Iris Zavala, op. cit., p. 183.

¹⁰ Martínez Fernández, *La intertextualidad Literaria*, p. 37.

¹¹ *Ibidem*.

De igual suerte los autores anteriores, aluden de manera implícita y explícita, las ideas de Bajtín reelaboradas.

Continuando con la idea de relación entre textos, Martínez Fernández citando a Beaugrande y Dressler (lingüistas del texto) menciona:

“La intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto, del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores. Son guiños al lector cuya competencia intertextual se sobreentiende. La intertextualidad cuenta, con el fenómeno de la recepción tanto como el de la producción; el término de *intertextualidad* se refiere a “la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él”. Este conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación (intervención subjetiva) mayor o menor según el número y los tipos de textos anteriores utilizados en el procesamiento del texto actual”.¹²

En estos autores encontramos propuestas como la identificación del cruce de textos. En la cita, notamos los conceptos de interacción y recepción, así como el de mediación. Dicha mediación será entre los textos conocidos por el lector. En el caso de lectores novatos se apoyara, con un (Transductor) el cual, tiene la intervención de mediador entre el texto y sujeto. Tal como propone Maestro, en su *Poética de la transducción literaria*.¹³

A nuestro juicio, las aportaciones de Beaugrande y Dressler acerca de la recepción y la activación de los mecanismos intertextuales son de gran importancia. Así como los guiños que se deben proporcionar al lector para identificarlos (las estrategias de lectura formales).

Por otro lado, retomando como modelo lo planteado por Bajtín en relación con las voces propias, ajenas, individuales y colectivas; **Gerald Genette**, introduce nuevos términos como el de “la escritura como palimpsestos”.

En su obra “Palimpsestos” (1982), contribuye con grandes aportaciones en los estudios referentes a la teoría intertextual.

¹² *Ibid*, p. 38.

¹³ Jesús G Maestro, *Los materiales. La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la teoría posmoderna*, España, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, p. 195.

El autor va a redefinir el objeto de la poética, ya no sería el texto, sino la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto. Indica cinco tipos existentes de relaciones transtextuales:

1) la *intertextualidad*, definida como una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita, menos explícita el plagio y menos aún la alusión (La voz del otro de Bajtín, la voz escrita).

2) la *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto: título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertas, etc.

3) la *metatextualidad* o relación del texto con otro que habla de él, incluye esencialmente la relación crítica. Ubicación del discurso ajeno al que describe como discurso dentro del discurso y como discurso acerca de otro discurso.¹⁴ (Interacción de voces, Bajtín).

4) La *hipertextualidad* o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; Hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta. Éste cuarto tipo es el que Genette estudia en su libro.¹⁵

5) La *architextualidad* o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).

A partir de la obra de Genette, se habla de un concepto amplio y otro restringido de la intertextualidad.

En su amplitud la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo *dejá dit*) de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de

¹⁴ Bajtín y Boloshivov, *cit pos.*, Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 8a. ed, México, Porrúa, 2004, p.217.

¹⁵ *Ibidem*, p. 62.

transtextualidad y más allá, a la manera de Kristeva y Barthes entendería el texto como cruce de textos, como escritura transpasada por otros textos.

En cambio la intertextualidad restringida trata de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no, es decir, de un ejercicio de escritura y lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte; a ésta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad, intentando precisar un concepto al que algunos habían tildado de extenso y vago en sus primeras formulaciones.¹⁶

Los defensores de una concepción restringida (Genette y Claudio Guillén) pretenden hacerla operativa críticamente, entendiéndola como la presencia efectiva en un texto en otros textos, explícita o implícitamente, marcados o no. Éste tipo de intertextualidad suele reducirse a citas y alusiones. De los conceptos en los estudios, se desprenden diferentes matizaciones diferenciaciones y complementaciones. Se distinguiría:

La intertextualidad externa (relación de un texto con otro texto) de la intertextualidad interna (relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo).

La intertextualidad propiamente dicha (relación entre autores diferentes) de la intratextualidad (relación entre textos del mismo autor).

De igual forma la intertextualidad utiliza algunos mecanismos que se activan o no cuando el lector se acerca a un texto determinado.

Mencionaremos solo tres de ellos, ahondado en el intertexto. A nuestro juicio es el mecanismo principal que rige a la intertextualidad y a la literatura misma.

¹⁶ Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 62.

I.1.1. EL INTERTEXTO, LA ALUSIÓN Y LA CITA

Existen diferentes definiciones de éste concepto. Proporcionaremos algunas de ellas.

De acuerdo con la etimología, Plett en 1993 definió **intertexto** como: *un texto entre otros textos*. Martínez Fernández en la obra que venimos citando, subraya “en ese camino de delimitar el mecanismo intertextual hasta hacerlo realmente operativo, se han intentado definiciones que tienden a la precisión cuasi matemática” (Interacción de voces propias y ajenas, Bajtín).

Así, Pérez Firmat en 1978 estableció la fórmula siguiente: $T = IT + ET$.

Donde T = texto, IT = intertexto y ET = exotexto.

El texto sería igual a la suma del intertexto más el exotexto, entendiendo por exotexto “lo que queda de un texto después de haber abstraído el intertexto” es decir, el texto que sirve de marco o de engaste al intertexto y que no es el texto global T. Términos que se atribuyen a Pérez Firmat.

Basándose en la fórmula anterior Gutiérrez Estupiñán en 1992, menciona:

El subtexto (ST) sería el fragmento textual del texto A que en el texto B funciona como intertexto (IT); Así, el intertexto es a su vez, un fragmento textual (dentro de un texto) que guarda algún tipo de relación con un subtexto. El intertexto presupone la existencia del exotexto (ET) que viene a ser el marco del intertexto; Exotexto e intertexto formarían el nuevo texto, según la fórmula precedente de Pérez-Firmat.

Gutiérrez Estupiñán siguiendo nuevamente a Pérez- Firmat, distingue tres momentos en el proceso intertextual: Escisión del intertexto a partir del paratexto o texto fuente, inserción en otro texto y funcionamiento en el nuevo contexto.¹⁷

Además, del citado Firmat, Gutiérrez Estupiñán retoma la definición propuesta poco antes por Quintana Docio que en 1992. Propone una terminología clara y eficaz; Denominar *intertexto*-dentro de un texto B a un fragmento textual que guarde algún tipo de relación de

¹⁷ Pérez Firmat y Gutiérrez Estupiñán, *cit.pos.*, Martínez Fernández, *La Intertextualidad Literaria*, pp. 76-78.

derivación genética o de reenvío relacional con consecuencias semánticas con un *subtexto* dentro de un texto A, fragmento textual en su estado de origen pudiendo apreciarse una mayor o menor transformación de su literaleidad y de su sentido en su incorporación a B. Señala el autor que su definición conjuga la tradición terminológica francesa (intertexte) con la soviética (subtexto).¹⁸

Se trata de un fragmento textual o subtexto perteneciente a un texto A, que se incorpora como intertexto literalmente o no a un texto B; las relaciones entre el subtexto de A, que es el intertexto en B *son relaciones intertextuales*.

Según Martínez, Fernández existen dos tipos de intertexto: explícito o implícito. Es explícito cuando aparece expresamente como **cita** ante el receptor por medio de alguno o algunos de los marcadores convencionales (epígrafe, nota al pie, cursivas, comillas, etc.). El intertexto implícito no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector.

La explicitud de la cita facilita el juego intertextual (otra cosa es si lo enriquece o no) y orienta decididamente hacia esa lectura cómplice o suspicaz que supone la intertextualidad.

Según Martínez Fernández, el reconocimiento del intertexto es necesario en las ocasiones en que el nuevo texto se ofrece como asunción o como réplica de un texto previo. La asunción cobra muchas veces forma de homenaje, réplica, o disentimiento.¹⁹

En lo referente a la **alusión**, se sabe que son las maneras en que los comunicadores hacen referencia o utilizan textos conocidos. Cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción del nuevo texto, pero entra en la práctica lógica el uso alusivo de textos conocidos para facilitar la interacción comunicativa con el receptor.

¹⁸ Quintana Docio, *cit. pos.* Martínez Fernández, *loc. cit.* pp. 77-78.

¹⁹ *Ibidem*.

Así, la alusión es evocación de otro texto recordado.²⁰

Por otra parte, Helena Beristáin sugiere que en la poesía barroca existen ejemplos de alusiones que pueden ser: históricas, mitológicas, o morales. Posteriormente menciona algunos tipos de alusiones: formal, cuando se establece entre lo dicho y lo sugerido una relación que puede ir, desde una simple *analogía* de fonemas hasta una similitud entre *estructuras* estilísticas complejas. Este tipo de alusión hace evocar el *metatexto* de un *autor* o una corriente. La alusión paronomástica, repetición de sonidos, la alusión simbólica, la evocación se produce mediante un atributo o un objeto investido de valores abstractos.²¹

I.2. EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO LITERARIO

En éste apartado describiremos los conceptos básicos del estructuralismo y su propuesta de modelo de análisis.

François Wahl, en la introducción del libro *¿Qué es el estructuralismo?* sugiere que el estructuralismo es una manera nueva de plantear y de explorar los problemas en las ciencias que tratan del signo, una manera que tuvo su punto de partida en la lingüística saussureana.²²

Él mismo, describe otra definición sugerida por Claude Lévi- Strauss:

El estructuralismo es un objeto de las ciencias estructurales, aquello que presenta un carácter de sistema, es decir todo conjunto del cual ninguno de los elementos puede ser modificado sin provocar una modificación de todos los demás, su instrumento es la construcción de modelos y como ley de su inteligibilidad los grupos de transformación que gobiernan la equivalencia entre modelos y presiden sus encajamientos.²³

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética. op.cit.*, p.42.

²² François Wahl, en, Todorov Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo?* tr. Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Ed, Losada, 1973. p.8.

²³ Wahl. *op., cit.*, p.12.

Walh, menciona que con el nombre de estructuralismo se agrupan las ciencias del signo, de los sistemas de signos. Los hechos antropológicos más diversos pueden entrar en él, pero sólo en tanto pasan por los hechos de la lengua. En tanto están comprendidos en la institución de un sistema del significante tipo y se adaptan a la red de un significado, de comunicación, y de allí reciben su estructura.²⁴

Todorov Tzvetan, suma también nociones estructuralistas. Menciona que en el estudio de la poética: “cabe distinguir dos actitudes según la primera, el texto literario mismo es un objeto de conocimiento suficiente; de acuerdo con la segunda cada texto particular es considerado como la manifestación de una estructura abstracta.”²⁵

Agrega de la primera forma del estudio de la poética, la obra literaria es el objeto último y único. La llama interpretación y exégesis, comentario, explicación de texto, lectura o simplemente crítica.

Esta primera forma de análisis consiste en nombrar el sentido del objeto examinado. Su propósito es hacer hablar al texto mismo, se trata de la fidelidad al objeto, al otro, y por consiguiente la desaparición del sujeto y su drama. Consiste en no poder alcanzar nunca el sentido, sino únicamente un sentido sometido a las contingencias psicológicas. Ideal y drama que serán modulados a lo largo de la historia del comentario, la que a su vez será coextensiva a la historia de la humanidad.²⁶

Todorov, no menciona el fenómeno intertextual, en el análisis, pero sí describe algo muy parecido. En este sentido dice que la crítica de un texto ya no pasiva sino activa. Una

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Todorov Tzvetan *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Td. Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Ed, Losada, 1975. p.17.

²⁶ Todorov Tzvetan, *ibid.*, p.18.

manera de escribir un texto permaneciendo fiel a otro texto, conservándolo intacto. Se pregunta: “¿Cómo es posible articular un discurso que sea inmanente a otro discurso?”

Señala que por el hecho de que hay una escritura y ya no sólo lectura, el crítico dice algo que la obra estudiada no dice, aun en el caso de que pretenda estar diciendo lo mismo. Por el hecho de que escribe un nuevo libro crítico, suprime aquel del cual habla.²⁷

Decir todo es interpretación “no significa que todas las interpretaciones son equivalentes. La lectura es un recorrido dentro del espacio del texto; recorrido que no se limita a la concatenación de las letras de izquierda a derecha y de arriba abajo (éste es el único recorrido no plural, por ello el texto no tiene un único sentido), sino que separa lo contiguo y reúne lo alejado, y constituye precisamente al texto como espacio y no como linealidad.

En cuanto a la segunda actitud, menciona que existen muchas variedades, algunas como los estudios psicológicos o psicoanalíticos, sociológicos, filosóficos, aquellos relacionados con la historia de las ideas. Todos ellos niegan el carácter autónomo de la obra literaria y la consideran como la manifestación de leyes exteriores a ellas y referentes a las psique o a la sociedad e incluso, al espíritu humano.

El objetivo del estudio consiste entonces en transponer la obra al dominio que se considera fundamental; se trata de un trabajo de desciframiento y de transducción, la obra literaria es la expresión de “algo” y el objetivo del estudio consiste en llegar a ese algo a través del código poético. Según sea la naturaleza de ese objeto que se intenta alcanzar.²⁸

La poética viene a quebrar la simetría establecida así entre interpretación y ciencia dentro del campo de los estudios literarios, por oposición a la interpretación de obras particulares, no se propone nombrar el sentido sino que apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra, por oposición a las ciencias como la psicología, sociología, etc., busca tales leyes dentro la literatura misma. Por consiguiente, la poética es un enfoque de la literatura a la vez abstracto e interno.²⁹

En este sentido el objeto de la poética no es la obra literaria misma, lo que va a estudiar son las propiedades del discurso literario. Se desprende un concepto muy importante: La

²⁷ Todorov, *¿Qué es el estructuralismo?* p.21.

²⁸ *Op. cit.*, p.22.

²⁹ Todorov Tzvetan, *op.cit.* p. 22.

literaleidad que constituye la singularidad del hecho literario. Su objeto de estudio, ya no consiste en articular una paráfrasis, un resumen razonado de la obra concreta, sino en proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario, una teoría que presente un cuadro de las posibilidades literarias, tal que las obras existentes aparezcan como casos particulares realizados. De manera que la obra resulte proyectada sobre algo distinto de sí misma, como es el caso de la crítica, psicología, sociología, etc., sin embargo, “ese algo distinto ya no será una estructura heterogénea sino una estructura del mismo discurso literario: El texto en particular sólo será un ejemplo que permite describir las propiedades de la literatura”.

En la idea del texto proyectado en sí mismo, es muy interesante que Todorov, le de crédito merecido a Mijaíl Bajtín, como el primer autor que define ya de manera concreta la relación que existe entre la estructura de la obra y la crítica. En voz de Todorov: “Fue Bajtín el primero que formulo una verdadera teoría de la polivalencia intertextual, afirma”:

En cada nuevo estilo se encuentra un cierto elemento de lo que se denomina reacción al estilo literario precedente; representada por consiguiente una polémica interior, una anti estilización disimulada, del estilo ajeno, y con frecuencia va acompañada de la franca parodia (...) El artista de la prosa evoluciona dentro de un mundo lleno de palabras ajenas, a través de las cuales busca su camino... Todo miembro de una colectividad hablante se encuentra con palabras que no son neutras, no son lingüísticas, no están libres de apreciaciones y orientaciones del otro, sino con palabras que están habitadas por voces ajenas. Las recibe a través de la voz de otro, colmadas con la voz de otro. Toda palabra de su propio contexto proviene de otro contexto, ya marcado por la interpretación del otro. Su pensamiento sólo encuentra palabras que ya están ocupadas”³⁰

La aportación concreta que hace Todorov es proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario, una teoría en que la obra resulte proyectada sobre algo distinto de sí misma. “Ese algo distinto ya no será una estructura heterogénea sino una

³⁰ Todorov Tzevetan, *loc. cit.*, pp.49-51.

estructura del mismo discurso literario: El texto en particular sólo será un ejemplo que permite describir las propiedades de la literatura”.³¹

Como respuesta a la nueva teoría sugerida por Todorov, Roland Barthes aporta una forma concreta de análisis, en el libro *Análisis estructural del relato*.³² Particularmente en su artículo *Introducción al análisis estructural de los relatos (Barthes: 9-39)*. Se suma a definir al estructuralismo. Como antecedente proporciona la definición de relato:

El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias. Está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las noticias, las conversaciones, entre otras. El relato está presente en todos los tiempos, todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad.³³

Agrega que muchos comentaristas que admiten la idea de una estructura narrativa, no admiten que el análisis no puede derivar de las ciencias experimentales, exigen a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad específica, para pasar luego al esbozo de un modelo general (Barthes: 14). La idea de esa teoría puede ser notablemente facilitada, si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que nos proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación *parece razonable tener a la lingüística como modelo fundador del análisis estructural del relato*.

La lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de qué cree tener derecho a ocuparse, si la frase, en efecto al ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y constituye por ello mismo una unidad original, un enunciado, por el contrario no es más que la sucesión de las frases que lo componen, desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase. La frase, dice Marinet es, el menor segmento que sea perfecta e íntegramente representativo del discurso. La lingüística no podría, darse un objeto superior a la frase, porque más allá de la frase, nunca hay más que otras frases.³⁴

³¹ *Ibid.* p.52

³² Roland Barthes et al, *Análisis Estructural del Relato*, td. Beatriz Dorriots, 4ª ed, Argentina, 1974.

³³ *Op.cit.*, p.9.

³⁴ Barthes. p. 13.

Barthes suma que, desde el comienzo la lingüística proporciona al análisis estructural del relato un concepto decisivo, puesto que al dar cuenta inmediatamente de lo que es esencial en todo sistema de sentido, su organización permite a la vez enunciar cómo un relato no es una simple suma de proposiciones, y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato.

Este concepto es el de nivel de descripción. Una frase puede ser descriptiva lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); éstos niveles están en una relación jerárquica, pues si bien cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones que obligan a una descripción independiente para cada uno de ellos, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel, sólo adquiere sentido si puede integrarse a un nivel superior: un fonema aunque perfectamente descriptible, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase (Barthes menciona que los niveles de integración han sido estudiados por la escuela de Praga).³⁵

En el análisis estructural del relato, Barthes escribe que Beneviste proporciona la teoría de los niveles para darle sentido al discurso. Para realizar un análisis, sugiere dos tipos de relaciones: distribucionales, (si las relaciones están situadas en un mismo nivel) integrativas, (si se captan de un nivel a otro). A ello se van a sumar más ideas que finalmente van a conformar un modelo de análisis estructural.

Por su parte, Todorov Tzevetan, retomando a los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles: La historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones

³⁵ Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*. p. 14.

y una sintaxis de los personajes, y el discurso (comprende los tiempos, aspectos y modos del relato). Agrega que el relato es una jerarquía de instancias. Para comprender la historia se deben reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo narrativo” sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro.³⁶

Barthes, Sugiere una propuesta didáctica de análisis, en la obra narrativa. En primer lugar, tres niveles de descripción:

1. las funciones (siguiendo el sentido que Propp y Bremond, para ésta palabra).
2. las acciones (con Greimas, en lo relacionado con los personajes como actantes).
3. La narración (con Todorov, en lo relacionado con el nivel del discurso).

Estos niveles están relacionados entre sí, según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, centrada a un discurso que es su propio código.³⁷

Continuando con su propuesta didáctica, Barthes menciona: “dado que todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas, en primer lugar se divide el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que se puedan distribuir en un pequeño número de clases. Definir las unidades narrativas mínimas (Barthes: 16). El análisis no debe concentrarse en una definición puramente distribucional de las unidades, es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad. Es darle un carácter funcional

³⁶ Todorov Tzvetan, *op .cit.*, p.15.

³⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 15.

en ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de “funciones”.

A partir de los formalistas rusos se constituye como unidad: Todo segmento de la historia que se presente como el término de una relación ³⁸

Barthes agrega información acerca de las “Funciones”, definiéndolas como un contenido. Son lo que quiere decir un enunciado lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho. Ese significado constitutivo puede tener significantes diferentes, a menudo muy reconocidos. Para determinar las primeras unidades narrativas es necesario no perder de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir que no coincidirán con las formas que reconocemos funcionales en las diferentes partes del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.), y aún menos con clases “psicológicas” (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, racionalizaciones de los personajes).³⁹

Continuando con las funciones, menciona que conservara el nombre, siguiendo el modelo clásico de Tomachevski.

La segunda clase de unidades (funciones), de naturaleza integradora comprende todos los “indicios”. La unidad va a considerar indicios caracterológicos (en el sentido de la historia) que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de la atmósfera, etc. (Barthes: 16).

³⁸ *Ibid*

³⁹ Barthes, *loc. cit.*, p.17.

Barthes, agrega que de las funciones se desprende su operatividad. En la cronológica. “se describe lo que separa dos momentos de la historia”. Las cardinales (unión de dos funciones), opera una doble funcionalidad: cronológica y lógica. A decir, las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a su vez consecutivas y consecuentes.

a) Las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato, en esos dos polos de alternativa, las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, lujos. La catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula, aunque fuera puramente redundante.⁴⁰

b) La segunda clase de unidades narrativas (los indicios) clase integradora, las unidades que ahí se encuentran, tienen en común no poder ser saturadas (completadas) sino a nivel de los personajes o de la narración; forman parte de una relación paramétrica. Es posible distinguir indicios propiamente dichos, que remiten a un carácter, sentimiento, atmósfera, o a una filosofía e informaciones, que sirven para situar en el tiempo y el espacio.

Los indicios tienen significados implícitos; los informantes por el contrario no los tienen, al menos a nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes.

Los indicios implican una actividad de desciframiento (un carácter, la atmósfera), los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado, su función al igual que las catálisis es débil. Al informante (la edad precisa de un personaje, sirve para autenticar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso (Barthes: 22).

⁴⁰ Barthes, *Op. cit.*, p.18.

I.2.1. EJEMPLO DE UN ANÁLISIS ESTRUCTURAL

En el libro *Análisis estructural del relato literario*, Helena Beristáin,⁴¹ retomando la propuesta de análisis de los textos de los estructuralistas realiza un análisis estructural y práctico del texto, “un disparo al vacío” de Rafael F. Muñoz. Divide el análisis en dos secciones: el plano de la historia y el plano del discurso.

De los factores de la comunicación mencionados por Maestro, Jakobson y sus propias aportaciones, con otros autores que estudian el mismo tema, Beristáin sugiere; “en el discurso coexisten el hablante que codifica, el contacto entre el hablante y el oyente, el código común a ambos, el mensaje mismo y el contexto a que éste se refiere, lo que determina el carácter de cada discurso”.⁴²

El método que empleará consiste en describir partiendo de la premisa de que “todo texto se deja descomponer en unidades mínimas” (Todorov, 1971,1968:27) y de qué el procedimiento de análisis tiende a delimitar los elementos a través de las relaciones que los unen (Benveniste, 1976, 1966:18).⁴³

En voz de Todorov, el análisis y el afán didáctico exigen una división del texto literario, a pesar de que por naturaleza es indisoluble la vinculación de sus elementos. Hay que dar cuenta de cada segmento de cada unidad; Asimismo de sus funciones y de la manera cómo estas funciones se jerarquizan, se relacionan y se integran; en última instancia en el

⁴¹ Helena Beristáin, *Análisis del relato literario*. p. 20.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Todorov y Benveniste, *cit. pos.*, Beristáin, p. 23.

nivel superior del discurso. Esto último ocurre porque el sentido de cada elemento de la obra equivale, al conjunto de sus relaciones con los demás (Todorov, 1970-1966).⁴⁴

I.2.1.1. LA HISTORIA Y EL DISCURSO

Para el diseño de nuestro modelo intertextual, sumaremos dos aspectos que la corriente estructuralista propone: la historia y el discurso. Del discurso, lenguaje puesto en acción (Beneviste, 1976:79)⁴⁵ (hecho discursivo o proceso de la enunciación, cuyos protagonistas son el locutor, el oyente o el narrador y el lector virtual) retomamos la espacialidad, es decir la representación del espacio en el discurso, las estrategias para representar la temporalidad.

- La Temporalidad (correspondencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso). Así como la duración, pausa, resumen, elipsis. También el orden retrospectivo o analepsis y la prolepsis anticipación del personaje o prolepsis.

-La historia es una ficción distinta a la realidad en vivo. La relación entre la literatura y la realidad es un hecho pero consiste en una relación de “verdad porque no corresponde al propósito de reproducir la realidad con veracidad (Todorov, 1971:154).

De esa forma, la historia-discurso, con Todorov (1970: 1749) Beristáin, sugiere que la historia no es algo que pertenezca a la vida, sino un mundo imaginario del que sólo sabemos a través del libro. El discurso en cambio es una realidad, está hecho de palabras reales dirigidas por el narrador a un lector virtual.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Beneviste, *cit. pos.*, Beristáin, en “Análisis estructural del relato literario” p. 30.

Helena Beristáin cita al grupo M (1970: 175), quienes sugieren que la historia es vinculada por el discurso y, en principio limitada por él; parece serle exterior (anterior a su origen), posterior en su término y en consecuencia desbordarlo y englobarlo.

La autora menciona a Emile Benveniste, quien introdujo los conceptos de historia y discurso.⁴⁶ De igual suerte dice que:

Bremond y Barthes, dieron el nombre de funciones, como Propp a los motivos de Tomachevski (1970) que corresponden a las unidades sintácticas más pequeñas del relato, mismas que se identifican con las proposiciones u oraciones simples y que se clasifican desde el punto de vista de su operatividad, en motivos dinámicos los que cambian la situación y motivos estáticos los que la modifican y desde el punto de vista de las relaciones que establecen entre sí, en motivos asociados (a los que Barthes llamará unidades distribucionales: nudos y catálisis motivos libres (Unidades integrativas, Informaciones e índices o indicios (1979) que solo son libres en el sentido de que no son eslabones en el encadenamiento causal ni se relacionan por contigüidad sino paradigmáticamente de nivel a nivel⁴⁷

-Las funciones se dividen en unidades distribucionales. Encadenamientos que constituyen el hilo narrativo, remiten a una operación, es decir a un acto complementario y consecuente. Se dividen a su vez en dos tipos de unidades: Nudos y catálisis.

-Los nudos o núcleos, funciones cardinales o motivos asociados, cuya supresión perturbaría la sucesión temporal y causal de los hechos de Tomachevski, constituidos esencialmente por verbos de acción.⁴⁸

-Las catálisis que ocupan el espacio narrativo entre los nudos, se constituyen con verbos que significan cualidad o estado.⁴⁹ Son extensiones descriptivas que se efectúan en el desarrollo de los nudos, de los cuales no pueden independizarse, aceleran, retardan, re-impulsan,

⁴⁶ Emile Benveniste, *cit. pos.*, Helena Beristáin, *op.cit.*, p.52.

⁴⁷ Barthes, *cit. pos.*, Helena Beristáin, en *Análisis estructural del relato literario*, p. 33.

⁴⁸ Tomachevski, *loc. cit.*, p. 34.

⁴⁹ Gerald Genette, *cit. pos.*, Beristáin p.219.

resúmen o anticipan el discurso y a veces despistan al lector. Cumplen además una función fática porque mantienen el contacto entre narrador y lector.⁵⁰

-Las unidades integrativas son de naturaleza paradigmática, porque su sentido no se capta después sino, más arriba en otro nivel donde se halla su correlato. Las unidades integrativas pueden ser índices, indicios e informaciones. Los índices son unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser, a un carácter, un sentimiento una atmósfera psicológica, de temor, alegría de sospecha o una filosofía (Barthes, 1970:21).

-Las informaciones sirven para identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y en el espacio, para autentificar la realidad del referente para enraizar la ficción en lo real (Barthes, 1970:229). Son datos puros, inmediatamente y no explícitamente significantes que se refieren a lugares, objetos y gestos. Su funcionalidad opera en el nivel del discurso y no en la historia (Barthes, 1970:22).

-La lógica y el tiempo juegan un papel esencial en la sintaxis funcional narrativa. La relación temporal-causal de los nudos en el relato. El tiempo en realidad no pertenece al discurso sino al referente, pues el tiempo del relato y el de la lengua es un tiempo semiológico mientras el tiempo verdadero es una alusión referencial realista y a éste título debe tratarlo la descripción estructural. La temporalidad y la lógica se manifiestan en la doble relación necesaria y simultánea, consecutivo- causal que gobierna de manera constante solamente el relato.⁵¹

⁵⁰ Barthes, *ibid.* p.42.

⁵¹ Roland Barthes, *cit. pos.*, Helena Beristáin, p.25.

I.3. LA POÉTICA DE LA TRANSDUCCIÓN LITERARIA Y EL ANÁLISIS FÍLMICO

En lo relacionado con la producción e interpretación del mensaje que venimos señalando en este trabajo, retomaremos algunas ideas propuestas por uno de los estudiosos que sobresale en las investigaciones de *la Poética de la Transducción Literaria*, Jesús G. Maestro. También, describiremos las propuestas sugeridas por el análisis fílmico.

Maestro sugiere que el inicio de las investigaciones relacionadas con la poética de la transducción literaria se fundamentan, principalmente en cuatro teorías: la de las ciencias naturales, la estructuralista formalista y funcionalista, la literaria y la semiótica.⁵² Agrega que el uso del término se debe en primer lugar a las “ciencias naturales”.

La transducción designa en bioquímica la transmisión de material genético de una bacteria a otra a través de un bacteriófago; la transducción genética exige que un pequeño fragmento del cromosoma bacteriano, se incorpore a la partícula de fago la cual, cuando infecta a una nueva célula, le inyecta no sólo su propia dotación genética sino también material genético del primitivo huésped”⁵³ (fenómeno descubierto en 1952 por el biólogo y estudioso de genética médica J. Lederberg, premio Nobel de Medicina y Fisiología (1958) en colaboración con el genetista N. D. Zinder) quienes dieron el nombre de transducción a éste mecanismo de transmisión genética en las bacterias a través de los bacteriófagos”.⁵⁴

I.3.1. LA POÉTICA DE LA TRANSDUCCIÓN LITERARIA

Podemos hacer una analogía con la intertextualidad y los fragmentos que se toman de un texto, es decir, los intertextos. La transmisión de una bacteria a otra, que afecta a un nuevo texto. Muy parecido al intertexto y a la dialogía.

En cuanto a la acepción literaria, el concepto de *transducción* fue utilizado en 1986 por L. Dolezel, en su artículo “Semiotics of Literary Communication”, para designar los procesos de transmisión dinámica (intertextualidad, Transferencia intercultural, recepción crítica, parodia, readaptaciones...) de que pueden ser objeto las obras literarias.⁵⁵ (Aquí sin

⁵² Jesús G Maestro, *Los materiales literarios, op cit*, 2007, p.196.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Maestro, *loc. cit.*, p. 30.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 196.

duda, está siguiendo los conceptos de cita, intertextos y alusión ya mencionados por otros autores). Maestro, realiza sugerencias partiendo de la teoría semiótica (En Maestro notamos ya un cambio, aunque primeramente usa como fuente al estructuralismo, ya se reconoce como seguidor de la teoría semiótica).

Reitera que en 1994, como resultado de sus investigaciones sobre pragmática literaria justifica la existencia de un sexto proceso semiótico, de amplias posibilidades en la semiología lingüística y literaria, al que denominó, siguiendo las aportaciones de Lederberg, Zinder y Dolezel, *transducción literaria*.

Maestro, propone un proceso más: La transducción. Señalando que sería el proceso más importante, al dotar a la semiología de una dimensión circularista y dialéctica que desde los supuestos del materialismo filosófico como teoría de la literatura, resulta plenamente legible en sus mejores posibilidades.

Jesús, G. Maestro, retoma dos términos que son punto de partida y motivo de sus investigaciones: la transducción literaria y el concepto de transductor.⁵⁶

La teoría de la poética de la transducción se dedicará a estudiar la función del transductor. Define los conceptos:

El vocablo *transducción* procede del latín *transductor, -tionis*, cuyo sentido era el de *transmisión* (ducere, llevar) de algo a través de, (*trans-*) un determinado medio que actúa sobre el objeto, provocando en él ciertas transformaciones. *Transductor* sería el agente que transmite o lleva (*ductor-oris*) un objeto que por el hecho mismo de ser transmitido es también transformado, como consecuencia de la implicación o interacción con el medio a través (*trans-*) del cual se manifiesta.⁵⁷

También, bajo la denominación de *poética de transducción* es posible referirse, a los diferentes estudios de teoría de la literatura ocupados en el análisis, de aquellos factores que actúan como elementos intermediarios en el conocimiento y análisis de las obras literarias.

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ Maestro, *op. cit.*, p. 196.

Es el caso de las fuentes, traducciones, teorías críticas y metodológicas, intérpretes y actores, análisis filológicos y fijaciones textuales, etc., cuya intervención mediatiza siempre la comprensión de aquellas realidades que pretenden comunicar. Es éste, sin duda, un camino que conduce hacia la renovación de los estudios semióticos.⁵⁸

El proceso semiótico de transducción constituye un procedimiento generador, transmisor y transformador de sistemas culturales cuya pluralidad e interdependencia resulta resaltada. Se trata en definitiva de un mecanismo que permite describir cada uno de los procesos de “derivación o inversión” (intertextualidad) en que se fundamenta y dinamiza una concepción semiótica de la cultura, desde la cual no sólo se admite que el ser humano reproduce la comunicación por medio de la comunicación, sino que es también capaz de transformar en cada transmisión, intencional o involuntariamente el sentido de sus comunicados.⁵⁹

I 3.2. EL ANÁLISIS FÍLMICO

Francesco Casetti Y Federico Di Chio, definen al film como “objeto de lenguaje, como lugar de representación, momento de narración y como unidad comunicativa, del film como texto”.⁶⁰ Nos interesa en este apartado la manera en que los autores igualan el análisis del filme con el de un texto literario:

“como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica”.

Aquí coinciden con la división que propone Beristáin, Proop y autores ya mencionados. Desde este punto de vista, el análisis se plantea como un verdadero recorrido. Se parte de un objeto dotado de presencia y concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio pero ya explícito en su configuración y mecánica.⁶¹

-Para llevar a cabo el análisis, los autores sugieren dos etapas principales: la descomposición y la recomposición. Las dos fases son complementarias. Si se rompe una unidad en

⁵⁸ Maestro., *Los Materiales Literarios*. pp. 208-209.

⁵⁹ *Ibid.* p. 32.

⁶⁰ Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991. p.11.

⁶¹ Casetti y Di Chio *Cómo analizar un film.*, p.17.

fragmentos es para reunirlos en una nueva unidad que nos diga cómo esta hecha y cómo funciona la primera; a la disgregación de los elementos debe seguir una re agregación que consienta entender a la perfección la estructura o el mecanismo de lo que se tiene delante. Posteriormente proporcionan los pasos a seguir en el análisis.⁶²

1. Segmentar. Es el primer paso que se debe dar en todo proceso de análisis, la segmentación, es decir la subdivisión del objeto en sus distintas partes se trata de individuar en una especie continua los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines.

2. Estratificar. Consiste en la indagación “transversal” de las partes individuales, en el examen de sus componentes internos. Para determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por “secciones” con el fin de captar los diversos elementos que están en juego ya sea singularmente o en su amalgama.

3. Enumerar y ordenar. Sobre la base de lo realizado en la primera parte del recorrido analítico, se delinea un primer mapa del objeto que tenga en cuenta las diferencias y semejanzas tanto de la estructura como de las funciones.

4. Recomponer y modelizar. Es el paso decisivo para la recomposición del fenómeno, para la reconstrucción de un cuadro global. De nada sirve establecer relaciones si éstas no se reconducen hacia una visión unitaria del objeto que establezca los sentidos, a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de funcionamiento.

Los autores, resumen los puntos del análisis de la siguiente forma:

Se segmenta y se estratifica, se enumeran y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les dá una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y la dinámica del objeto investigado.

⁶² *Op. cit.*, pp. 34-35.

De esa forma como el objeto de análisis es el texto fílmico, Casetti y Di Chio reiteran descomponerlo y recomponerlo, intentando comprender más a fondo sus reglas de construcción y de funcionamiento.⁶³

De esa forma, dividen el análisis en dos etapas: la descomposición y la recomposición.

A) La descomposición.

Los autores, llaman segmentación o descomposición de la linealidad a la operación que realiza el lector de una novela reconociendo la narración como organizada en grandes secciones, los capítulos o en secciones más pequeñas, los párrafos o los puntos y aparte. También mencionan que la estratificación o descomposición del espesor, encaminan la identificación de los componentes que forman en su conjunto un fragmento y sirven para seguir esos componentes en otro fragmento, y finalmente en la totalidad del texto.

Describen dos tipos de descomposición: la descomposición de la linealidad o segmentación y la descomposición del espesor o estratificación.⁶⁴

1. La descomposición de la linealidad o segmentación: Consiste en subdividir el texto en segmentos cada vez más breves, que representen unidades de contenido siempre más pequeñas.
2. La descomposición del espesor o estratificación: Es la segunda descomposición del texto fílmico y es totalmente complementaria de la primera.

Consiste en quebrar la compacticidad del film y en examinar los diversos estratos que lo componen. Se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados.

Una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres imágenes; se pasa entonces a seccionar éstos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (espacio, tiempo, acción, los valores figurativos, el comentario musical, etc.) que serán analizados uno por uno tanto en su juego recíproco como en el interior de un segmento dado.

B) La recomposición.

Conforma una reagregación de los elementos diferenciados en la descomposición. Después de los cortes y las separaciones es necesario volver a trazar la línea y poner a punto un *modelo* que, como

⁶³ Casetti y Di Chio, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 38-45.

conclusión del proceso analítico reagregue en una estructura y en un andamiaje orgánico, los principales elementos reencontrados y descubra la lógica que los une.

Las operaciones que componen la fase de la recomposición son cuatro: la enumeración, el ordenamiento, el reagrupamiento y la modelización.⁶⁵

-La enumeración: En esta fase se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su pertenencia a un determinado segmento y a un determinado eje, es el momento del catálogo sistemático de las presencias del film.

-El ordenamiento: Es la asignación de una relación de orden a los distintos elementos que constituyen el texto, cada uno de los elementos ya no actúa en solitario sino que debe leerse como miembro integrante de un conjunto.

-El reagrupamiento: Consiste en ciertas operaciones concretas; ante todo, la unificación por equivalencia o por homología (de dos elementos que pueden superponerse, se forma uno solo) después la sustitución por generalización (de dos elementos similares, se extrae uno que los engloba) o la sustitución por inferencia (de dos elementos relacionados, se extrae uno que deriva de ambos) y finalmente la jerarquización (de dos elementos de distinto rango se privilegia el de mayor alcance).

-La modelización: Es el paso final que nos conduce a una representación capaz no solo de sintetizar el fenómeno investigado, sino también de explicarlo.

Se trata de una representación simplificada, de un cierto campo de fenómenos que permite a la vez evidenciar sus concepciones recíprocas y sus tendencias inmanentes. La representación simplificada de un texto permite situar en primer plano sus principios de construcción y de funcionamiento.⁶⁶

⁶⁵ Cassetti, *ibidem*. p. 49.

⁶⁶ Cassetti y Di Chio, p. 52.

II. CAPÍTULO 2. DIFERENTES ESCENARIOS, SEMEJANTES EN RIQUEZA CULTURAL Y LITERARIA: LOS AUTOS SACRAMENTALES.

En este capítulo describiremos el contexto histórico- literario de la época, en que Pedro Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz escriben sus creaciones literarias.

De igual suerte, proporcionaremos un panorama general de los Autos Sacramentales y de los tres textos motivo de la investigación: *La Biblia*, *La Historia de José*, *Sueños hay que verdad son* y *El Cetro de José*. Describiremos el contexto novohispano y el español.

2. 1. SERMONES PUESTOS EN VERSO

Pedro Calderón de la Barca proporciona de manera implícita el concepto de Auto Sacramental: "Sermones puestos en verso..."

A) EL CONCEPTO DE AUTO SACRAMENTAL.

En el estudio liminar del libro *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Alfonso Méndez Plancarte, encontramos algunos conceptos acerca del nombre y perfil del Auto Sacramental.

En la acepción histórica, se llamaron Autos Sacramentales cualesquiera "dramas o comedias religiosas en un solo acto, de algún modo enlazados con la fiesta del Corpus" y agreguemos, en los calderonianos la allí sí "general presencia de lo alegórico."⁶⁷ Señala con Menéndez y Pelayo: "El...Auto tipo, la perfección de género, sólo se halla en las obras calderonianas, de allí en adelante".⁶⁸

⁶⁷ Alfonso Méndez Plancarte, *Obras Completas de Sor Juana Inés De La Cruz*. Tomo III, *Autos y Loas* México, FCE. 2001.

⁶⁸ Alfonso Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. XXX.

Méndez, Plancarte apunta que “El nombre de Autos en las letras escénicas, es etimológicamente la misma palabra que “Actos”(o representaciones teatrales):

“Mas, de hecho desde tiempo inmemorial ciñese su acepción a sólo el teatro sagrado; y aun dentro de él, a casi únicamente dos temas: el de las alabanzas de la madre de Dios (Autos Virginales, o Marianos) y el del festejo de la Eucaristía (Los Autos Sacramentales). El nombre mismo de “Autos”, lo apuntó Del Paso y Troncoso en varias piezas manuscritas del XVI (XII).

Cita a Valbuena Prat, quien sugiere ocho grupos, de Autos: filosóficos-teológicos, de alegoría mitológica, historia bíblica, de parábolas o milagros bíblicos del evangelio, de circunstancias, históricos, virginales y de obras profanas (XXXLV).

Reitera, (en el escenario de sus investigaciones) “quien busque la definición estricta del Auto Sacramental, no encontrara otra mejor que la de Valbuena Prat: “Composición dramática, en una jornada, alegórica y referente a la Eucaristía”.⁶⁹

José María Diez Borque, estudioso más actual de los Autos señala:

El Auto Sacramental era una representación dramática alegórica en un acto y referente al misterio de la Eucaristía. Se ponía en acción el día del Corpus Christi, o durante su octava. Fueron famosos los de Madrid, y también los hubo en Toledo, Sevilla, Valencia y otras ciudades. Procede del misterio y moralidad medievales, y entra en el concepto general de Auto. Antes de Lope, solía llamarse “Farsa Sacramental “. ⁷⁰

Notamos que la definición anterior es más completa que las anteriores, pues agrega el contexto en qué los Autos fueron representados.

Escritos para la festividad del Corpus Christi, son obras de carácter alegórico, referente al misterio de la Eucaristía. La alegoría y el simbolismo son el rasgo esencial de los Autos Sacramentales. Los Autos tenían un desarrollo metafórico que los convertía en lo, que

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ José María Diez Borque, *Una fiesta sacramental Barroca*, España, Taurus. 1983. p. 314.

el propio Calderón llamó "Sermones puestos en verso" se buscaba explicar al pueblo cuestiones de índole teológica, a las que de otra manera no podían acceder.

Finalmente describimos la definición que consideramos la más apropiada de Autos Sacramentales, propuesta por Pedro Calderón de la Barca.

(...), Sermones
Puestos en verso, en idea
Representable, cuestiones
De la sacra Teología
Que no alcanzan mis razones
A explicar ni comprender,
Y el regocijo dispone
En aplauso deste día.
(Loa para la segunda esposa...vv.160-167).⁷¹

Los autores citados, coinciden en su acepción de Autos. Y por supuesto en la definición de Calderón: "Sermones puestos en verso, en idea representable", probablemente, habla de la Eucaristía y su representación teatral. No alcanza entender dicho misterio. Y "el regocijo dispone, en aplauso deste día", la fiesta del Corpus Christi.

En lo referente a los primeros Autos Sacramentales que se representaron en el México Novohispano, diremos que retoman el modelo español agregando su propia propuesta y diferente utilidad: la evangelización, con la orden franciscana y representaciones teatrales en sus inicios, el entretenimiento después y finalmente su lectura y escritura.

Según Antonio Regalado, La Nueva España formo parte del teatro misionero desarrollado por los sacerdotes españoles con fines evangélicos. El símbolo Eucarístico no

⁷¹ Díez Borque, *op. cit.*, p. 94.

era del todo extraño “por indias” que como observo Bernardino de Sahagún en su descripción de los cultos de los indígenas de la Nueva España, poseían un equivalente de la Eucaristía:

“Besos de Dios” o partes de figurillas hechas de simientes y ritualmente sacrificadas que se repartían entre los fieles. El simbolismo sacramental acoge la historia sagrada como salvación en la que los signos que sirven de norte al hombre viador en su itinerario hacia Dios, quedan superados por la experiencia profunda de la fe en la presencia eucarística cuando el cuerpo y la sangre de Cristo son a la vez significante y significado, momento en el que coexisten en unidad, acontecimiento y persona, comunión y comunicación, Cristo e iglesia”.⁷²

Del tema central de los Autos, Alfonso Méndez Plancarte en las notas a la Loa del *Cetro de José*, sugiere que existen similitudes entre los sacrificios humanos aztecas y la sagrada Eucaristía. La Hostia (la víctima) del sacrificio cristiano es humana y divina: Cristo Dios-Hombre su oblación (en la misa, igual que en la cruz) es enteramente satisfactoria por la redención del linaje humano- Pan del Cielo, que encierra toda delicia... (Oficio, en Brev. Romanos, y oración que repite el sacerdote, después de distribuir la comunión: Panem de cáelo praestititisti eis, omne delectamentum in habetem”...) “el pan que daré, es mi carne, vida del mundo”.⁷³

B) LA REPRESENTACIÓN DE LOS AUTOS EN LA NUEVA ESPAÑA.

La representación de los Autos en la Nueva España comienza ya de manera formal, aproximadamente en 1530. Don Fray Juan de Zumárraga, “ordenaba en Méjico” una farsa de *la Natividad gozosa de Nuestro Salvador* (de la que escribe Hernán Cortés). Luego sabemos de “*La representación del Fin del mundo*” representada en Santiago de Tlatelolco en 1533. En este mismo año probablemente también se representa *el Auto del juicio final*, en náhuatl,

⁷² Antonio Regalado, *De Calderón. Los Orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. T.II. España, Destino, 1995. p.97.

⁷³ Más adelante describiremos el tema de la Eucaristía con mayor profundidad.

exhibido poco después en la capilla de San José de los naturales, ante el primer Virrey y obispo, Don Antonio de Mendoza.⁷⁴

Alfonso Méndez Plancarte, describe que en los Autos del Quinientos en las fiestas del Corpus (1539) se festejaron en Tlaxcala cuatro obras escénicas: *La Conquista de Jerusalén*, *La Tentación de Cristo*, *la Predicación de San Francisco a las aves* y *El Sacrificio de Abraham*. El Auto de cuando *Santa Elena halló la cruz*, de *La degollación de San Juan bautista*, de *San Francisco*, y cinco relativos a Adán. Y Autos en su sentido ya eucarístico “serían muchas, las dramatizaciones con que la capital del virreinato apresuró a regocijar aquél “Día de Dios”, al propio estilo de España” (LXV).⁷⁵

En voz de Plancarte, en 1565 el cabildo eclesiástico había acordado dar cada año “una joya de oro o plata”, con valor de hasta treinta escudos a la mejor representación o letra para el Corpus y el ayuntamiento otorgó, el 15 de julio de 1575 otra espontánea “joya” a Diego Juárez, por “parecer obra e invención del segundo carro que se sacó el dicho día donde se recitó “la caída del hombre” con ciertos entremeses.

Así, el 21 de abril de 1600, el regidor Jerónimo López propone:

“En el próximo Corpus, “saldrán los gigantes y peleas, las danzas de los gitanos y los indios, y todas las cofradías, así como también se adornen y cuelguen las calles, pero que se supriman las representaciones dramáticas, por hallarse “adecuada y empeñada” la ciudad en más de cincuenta mil pesos, y porque “lo que se ha gastado otros años en comedias ha sido malgastado” (Plancarte).

Cabe mencionar, una diferencia importante entre el teatro Novohispano y el español. Los indígenas tienen un papel importante. Por primera vez forman parte de las obras. Se

⁷⁴ Alfonso Méndez Plancarte, *op.cit.*p. LXIV.

⁷⁵ *Ibid.*

mezclan los Autos españoles con los indígenas ya como parte de la cultura de la Nueva España.

2.1.2. LA EUCARISTÍA

En cuanto al tema central y característico de los Autos Sacramentales: la Eucaristía, consideramos pertinente describir un panorama general, en relación con sus orígenes y prácticas.

Alberto Aranda, Teólogo, proporciona algunas ideas acerca de la Eucaristía. Sugiere que el documento básico de la renovación conciliar de la liturgia es la Constitución Sacrosantum Concilium (SC).⁷⁶ Menciona que son cuatro los principales documentos eclesiales sobre la Eucaristía:

- La Instrucción General para el uso del Misal Romano (IGMR).
- La Ordenación de las lecturas de la Misa (OLM).
- El Directorio de Misas para niños (DMN).
- El Ritual de la Sagrada Comunión y culto eucarístico fuera de la Misa (RSC).

También, proporciona algunos datos sobre el origen de la Eucaristía. Enfatiza que el origen está en el mandato que Cristo hace a sus discípulos en conmemoración suya, los gestos y las palabras con las que él había celebrado el rito pascual de la Cena y con las que establecía su propio memorial de la Pascua.

Aranda apunta que la narración más antigua de la Cena del señor es del año 55. Pablo estaba muy preocupado por la forma abusiva como se estaba celebrando en Corinto. Pensaba que no se practicaba correctamente en la comunidad, y escribe desde Éfeso:

Porque yo recibí al señor lo que yo les transmití, que el Señor Jesús. La noche en que fue entregado, tomó pan y después de dar gracias, lo partió y dijo: Esto es mi cuerpo entregado por ustedes. *Hagan esto en memoria mía.*

⁷⁶ Alberto Aranda, *La Cena del Señor: Iniciación Eucarística*. 3ª.ed. México, Offset Santiago, 1999. p.4.

Del mismo modo tomó también la copa y dijo: Este cáliz es la nueva alianza, sellada con mi sangre. Cuantas veces beban de él, *háganlo en memoria mía*. Así, siempre que coman de este pan y beban de este cáliz, anuncian la muerte del señor hasta que él venga (I Cor 11,23-26).⁷⁷

En forma muy similar encontramos las narraciones de los evangelistas, Mateo, Marcos y Lucas (Mateos 26, 17-30) (Marcos 14,12-26) (Lucas 22, 7-38) (Pablo I Corintios 11, 17-34).⁷⁸ El mismo Aranda, señala que los orígenes de la Eucaristía Cristiana, tienen dos antecedentes:

-Para la liturgia de la palabra, el antecedente es la reunión sabática de las sinagogas. Menciona que probablemente se desarrollaba un canto, luego dieciocho bendiciones, después lecturas:

1ª. Ley. Tomada de uno de los cinco primeros libros de la Biblia (Torah o Pentateuco).

2ª. Los profetas, tomada de uno de los otros libros bíblicos considerados complemento de los primeros. Finalmente la homilía, un comentario de las lecturas leídas, según la tradición oral o midrash.

-El otro antecedente, la liturgia eucarística, tiene su origen en uno de los ritos principales de la liturgia judía: la Cena Pascual.⁷⁹

Se sabe cómo este rito conmemorativo de la liberación del pueblo hebreo al salir de la opresión de Egipto, conjunta dos ritos diferentes uno más primitivo, el del cordero pascual, propio de un grupo nómada pastor, y otro el del pan nuevo sin levadura, posterior y propio de un pueblo sedentario, agrícola.

Alicia Herrasti, también proporciona información que en parte semeja a la de Aranda. Puntualiza que desde el principio del cristianismo los fieles acostumbraban dar gracias a Dios celebrando “la Cena del Señor” y en griego llamaron al rito la Eucaristía, que significa

⁷⁷ Alberto Aranda, *op. cit.*, p.6.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Aranda, *loc. cit.*, pp. 8-11.

precisamente “acción de gracias”.⁸⁰ Ella misma, describe el misterio de la Eucaristía en los siguientes cinco postulados:

-El Signo Sensible de la Eucaristía. La materia de la Eucaristía es pan de trigo y vino de uva. -El Pan de trigo se hace sin levadura en recuerdo de la Cena en que el Señor instituyó la Eucarística empleando pan de ázimo, es decir sin levadura. El vino debe ser de uva. Varias vinaterías fabrican vino especial para ser usado en la celebración de la Santa misa y tienen la aprobación de la Curiam Episcopal.

-La Forma: Son las palabras de la consagración, “Este es mi cuerpo, este es el cáliz de mi sangre”.

-El Ministro: Es el sacerdote Católico que legítimamente hereda de los apóstoles por medio del sacramento del Orden, el poder que Jesús confirió a sus apóstoles para cambiar el Pan y el vino en su Cuerpo y en su Sangre, diciéndole. “Haced esto en conmemoración mía” (Lc.22, 19).

-El sujeto: Es todo bautizado que éste en estado de Gracia, tenga suficiente razón para distinguir el pan ordinario del pan eucarístico y sepa que en éste, está oculto para ser alimento de nuestra alma, N. S. Jesucristo, Tal como está en el Cielo.⁸¹

Herrasti, ahonda en el tema de la transustanciación:

El que come Mi carne y bebe Mi sangre tiene vida eterna....El que come este Pan vivirá para siempre... (Juan, VI, 51-9). También de aquí se deriva el asunto de la transustanciación. Transustancia el pan y Vino... si alguien dijere que, en el sacro Santo sacramento, de la Eucarística permanece la transustancia del pan y vino en el Cuerpo y la Sangre de N. Sr Jesucristo, y negaré aquella admirable y singular conversión de toda sustancia del Pan en su Cuerpo y el vino en su sangre permaneciendo solo las especies de pan y vino, a la cual conversión la iglesia católica da aptísimamente el nombre de transustanciación sea anatematizado”... (Concilio Tridentino, sesión 2)⁸²

En la transustanciación”, la sustancia del pan se convierte en sustancia, del cuerpo de Cristo y la sustancia del vino en su sangre. Se dice, que después de la consagración está Cristo vivo y entero tanto en el pan como en el vino, lo mismo en una hostia consagrada

⁸⁰ Alicia Herrasti, *El Sacramento de la Eucaristía*. 5ª ed. Arquidiócesis Primada de México, 2014. pp.1-3.

⁸¹ *Ibid*, p. 3.

⁸² Alicia Herrasti, *El Sacramento de la Eucaristía*, *op.cit.*, p.4.

que en dos o más de ellas, también todo el vino consagrado que en una simple gotita de él y que al partir la hostia o dividirse el vino ni se parte ni se separa de Cristo, sino que permanece vivo y entero en cada una de sus partículas, mientras no se corrompan las especies sacramentales, es por esto que “la iglesia conserva en el tabernáculo, el Pan Eucarístico, cuya presencia en los Templos los hace más ricos y grandiosos”.⁸³

2.1.2.1. LOS TRES MILAGROS

En lo relacionado con la formalización de La Fiesta del Corpus, la Eucaristía y los tres milagros que la conforman, el obispo de Lieja, Roberto de Thourotte, instituye en 1246 *la fiesta del Corpus*. Hugo de Saint-Cher, dominico, Cardenal legado para Alemania extiende la fiesta a todo el territorio de su legación. Y poco después en 1264, el papa Urbano IV antiguo arcediano de Lieja, extiende esta solemnidad litúrgica a toda la Iglesia latina mediante la bula *Transiturus*. Ésta *carta magna* del culto eucarístico, es un himno a la presencia de Cristo en el Sacramento y al amor inmenso del Redentor, que se hace Pan espiritual.

A) El primer milago es el de El de la Hostia derramada en sangre, conocido como el milagro de Bolsena, Las visiones de Santa Juliana de Mont Cornillon: la Iglesia bajo la apariencia de luna llena con una mancha negra; y las visiones de Santa Clara.⁸⁴

-Las visiones de Santa Juliana de Mont Cornillón: A finales del S XIII; Surgió en Lieja, Bélgica, un movimiento, Eucarístico cuyo centro fue la Abadía de Cornillón fundada en 1124

⁸³ Herrasti, *ibid.* pp.5-6.

⁸⁴ <http://catholic.net/rss>.

por el Obispo Alberto de Lieja. La protagonista de este milagro fue Santa Juliana de Monte Cornillón, por aquellos años priora de la Abadía.

Desde joven, Santa Juliana tuvo una gran veneración al santísimo sacramento y anhelaba que se tuviera una fiesta especial en su honor. Este deseo se cumple, gracias a la visión que tuvo de la Iglesia bajo la apariencia de luna llena con una mancha negra, que significaba la ausencia de esta solemnidad.

B) El Milagro de Bolsena: El Papa Urbano IV, formaliza la celebración Eucarística movido por éste milagro. El papa tenía la corte en Oviedo, un poco al norte de Roma. Muy cerca de esta localidad se encuentra Bolsena, donde en 1263 o 1264 se produjo el Milagro: Un sacerdote que celebraba la Santa Misa tuvo dudas de que la Consagración fuera algo real.

“Al momento de partir la Sagrada Forma, vio salir de ella sangre de la que se fue empapando enseguida el corporal. La venerada reliquia fue llevada en procesión a Oviedo el 19 junio de 1264. Hoy se conservan los corporales, donde se apoya el cáliz y la patena durante la Misa, en Oviedo y también se puede ver la piedra del altar en Bolsena, manchada de sangre”.

El Papa, hace que se extienda la fiesta del Corpus Christi a toda la Iglesia por medio de la bula "Transiturus" del 8 septiembre del mismo año (1264). Fijándola para el jueves después de la octava de Pentecostés y otorgando muchas indulgencias a todos los fieles que asistieran a la Santa Misa y al oficio.

C) Las visiones de Santa Clara: El milagro fue protagonizado por Santa Clara (1253), escrito por el franciscano Tomás de Celano en 1255.

“Asediada la ciudad de Asís por un ejército invasor de sarracenos, son éstos puestos en fuga en el convento de San Damián por la virgen Clara: Ésta, pese a estar enferma pide la conduzcan a la puerta y la coloquen frente a los enemigos, llevando ante sí la cápsula de plata, encerrada en una caja de marfil, donde se guarda con suma

devoción el Cuerpo “del Santo de los Santos”. De la misma cajita le asegura la voz del Señor: "yo siempre os defenderé" y los enemigos llenos de pánico, se dispersan (*Legenda sanctæ Claræ* 21)".

La iconografía tradicional representa a Santa Clara de Asís con una custodia en la mano. Esta devoción eucarística, muy fuerte en el mundo franciscano también marca una huella muy profunda que dura hasta nuestros días en la espiritualidad de las Clarisas.

En nuestro siglo, en 1906 San Pío X, «el papa de la Eucaristía», concede indulgencias a quien mire piadosamente la hostia elevada, diciendo «Señor mío y Dios mío» (Jung Mann II, 277-291).⁸⁵

2.1.2.2. LA CELEBRACIÓN DEL CORPUS CHRISTI

La celebración del Corpus implica ya en el siglo XIII una procesión solemne, en la que se realiza una “exposición ambulante del Sacramento” (Olivar: 1995). De ella van derivando otras procesiones con el Santísimo, por ejemplo para bendecir los campos, para realizar determinadas rogativas, etc.

Las exposiciones mayores se van implementando en el siglo XV y siempre el punto de partida es la Europa central. Alemania, Escandinavia y los Países Bajos fueron los centros de difusión de las prácticas eucarísticas en general (Ibid.p. 197).

La exposición del Santísimo recibe una acogida popular tan entusiasta que ya hacia 1500, muchas iglesias la practican todos los domingos, normalmente después del rezo de las vísperas, tradición que hoy perdura. Por ejemplo, en los monasterios benedictinos de la

⁸⁵ Catholic-net...

congregación de Solemne. La costumbre y también la mayoría de los rituales, prescriben *arrodillarse* en la presencia del Santísimo.⁸⁶

A) EL DÍA DE LAS MULAS

La fiesta del Corpus se lleva a cabo en nuestro país desde el siglo XVI, cuando la gente cargaba en sus mulas parte de sus cosechas para ofrendarlas como señal de agradecimiento, tradición que perdura en nuestros días.

Inicia con una procesión en las principales calles de la ciudad, en donde se vestían los niños como indígenas, con trajes de manta, las niñas peinadas con trenzas y vistosos listones, los niños con barbas falsas para llevarlos en peregrinación al templo para ser bendecidos.

La celebración se reafirma con un milagro; La Señal de Ignacio.

Una leyenda afirma que un hombre, llamado Ignacio tenía dudas acerca de su vocación sacerdotal y un jueves de Corpus le pidió a Jesucristo que le enviara una señal. Al Pasar el Santísimo Sacramento frente a Ignacio en la procesión, Ignacio pensó: “Si ahí estuviera presente Dios hasta las mulas se arrodillarían” y en ese mismo instante, la mula del hombre se arrodilló. Ignacio interpretó esto como señal y entregó su vida a Dios en el sacerdocio y se dedicó para siempre a transmitir a los demás las riquezas de la Eucaristía.⁸⁷

Así fue como surgió la venta de mulitas multicolores, elaboradas con hojas de plátano secas, con pequeños guacales de dulces de coco o de frutas de diversos tamaños.

Ponerse una mulita en la solapa o comprar una mulita para adornar la casa, significa que al igual que la mula de Ignacio, los creyentes se arrodillan ante la Eucaristía, reconociendo en ella la presencia de Dios.

Hoy día, en nuestro país continúa la celebración del Día de Corpus Christi, empero con la peculiaridad de ser más conocido como el día de las mulas.

⁸⁶ Jung Mann, *op. cit.*

⁸⁷ *Loc. cit.*

Patricia Carrasco⁸⁸, columnista de *El Sol de México* narra: “El pasado 14 de junio de 2015, El día de las mulas”, cientos de miles de personas llevaron a sus hijos con el atuendo de "indito", vestido de manta con grandes bigotes los niños, y gruesas trenzas de estambre, fajillas multicolores, guaraches; a las iglesias, para la festividad de Corpus Christi.

En el Sistema Informativo de la Arquidiócesis Primada de México, el padre Sergio Román explicó que en nuestro país, ésta fiesta data del Siglo XVI.

Los indios de los alrededores de la ciudad acostumbraban estrenar los grandes días de fiesta y bajaban al centro con sus trajes típicos y con sus bestias adornadas y cargadas de mercadería que vendían.

Jaime Vázquez, locutor de *Formula Mexicana*, suma información sobre esta fiesta: *tres jueves hay en el año que relucen más que el sol: Jueves Santo, Corpus Christi, y el día de la Ascensión.*

De este popular refrán, agrega información del Corpus como una fiesta creada para celebrar la Eucaristía y afianzar ese Santísimo Sacramento que representa la Última Cena.

Vázquez, sugiere que la fiesta se celebra 60 días después del domingo de resurrección con procesiones en las que se exhibe una hostia dentro de una custodia. Cada lugar ha desarrollado festejos complementarios. En México es conocido como Día de las Mulas. El origen de estos hechos se remonta a 1526, un lustro después de que los conquistadores españoles tomaran la capital azteca, Tenochtitlán.

⁸⁸ <http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n3829989.htm#sthash.ki9fJaxM.dpuf>.

Los españoles llevaron a América las mulas, resultantes del cruce de caballo y burro, con el tamaño del primero y la resistencia del segundo. Pronto se generalizaron entre la gente del campo que las usaban tanto para las tareas agrícolas como para transportar sus mercancías a la ciudad. La semana del Corpus llegaban hasta la catedral para lo que se llamaba las *primicias*, es decir, la ofrenda a Dios de los primeros productos recolectados.⁸⁹

B) DESNUDA Y MUDA LETRA

En cuanto a las fiestas en Honor a la Eucarística, por los años de Sor Juana se mencionan, procesiones en 1651 y 1653:

”Salió la Procesión por la calle de Tacuba y la de la compañía de Jesús y de San Francisco y en ella llevaron en andas, en hombros de sacerdotes, a la Reyna de los Ángeles de los Remedios y estuvo en el tablado. Donde se representó la comedia, al lado izquierdo de las andas donde estaba el Santísimo Sacramento (LXX- LXXI).⁹⁰

Acerca de “*El Cetro de José*”, Alfonso Méndez Plancarte apunta que pertenece a la rama de los “Autos Sacramentales Vétero- Testamento, o sea, basados en historias bíblicas del antiguo testamento”.

Agrega que el Auto de *Sueños Hay que Verdad Son* “, es tema idéntico al nuestro”. Consideramos que Plancarte deja entrever que el tema es en primer término escrito por Sor Juana. Sabemos que Calderón escribe primero el Auto y el de Sor Juana es hipertexto de éste.

Plancarte menciona, “nuestra poetisa con su obra única de éste género iguala, sino excede a las mejores entre las muchas, las calderonianas”⁹¹ Se sustenta en que la obra de la

⁸⁹ quehaydonde.es/México/el-día-de-las-mulas-en-México/.

⁹⁰ Méndez Plancarte. *loc. cit.*, pp. LXX-LXXI.

⁹¹ Ménde, Plancarte. *op.cit.*

Musa no está contaminada y se apega más al texto Bíblico y a la de Calderón la llama llena de fantasías y prefiguraciones injustificadas.

Sugiere que los Autos de Sor Juana no fueron representados:

Lo único que poseemos sin remedio; “sin la maravillosa sugestión de la viva palabra de los actores, de las decoraciones historiadas y coloridas, hechizo canoro de sus coros y melodías, de las deslumbradoras o trémulas luces del escenario” (Alfonso Méndez Plancarte, estudio preliminar: LXXII).

Mauricio Beuchot, en su artículo *Sor Juana Una filosofía Barroca*.⁹² Menciona que la filosofía y la teología ocuparon un lugar relevante en la vida de la Nueva España. En el primer siglo de la colonia (XVI), y aunque en el siglo XVII la corriente de fondo siguió siendo la escolástica, se trataba ya de una escolástica en contacto con la filosofía hermética y con la naciente filosofía moderna. Para éste siglo se puede hablar de una escolástica barroca, a veces culterana y a veces conceptista, tanto en filosofía como en teología.⁹³

Continúa Beuchot, Sor Juana Inés de la Cruz manifestó un notable conocimiento de la escolástica, tanto en filosofía como en teología. Estos conocimientos al ser transportados a su poesía, adquieren un lenguaje literario con el que no sólo conservan su condición de ideas filosóficas y teológicas, sino que adquieren una fuerza especial que los potencia aún más para lograr llegar al gusto del público. Sus Autos son singularmente filosófico-teológicos.

C) LOS AUTOS SACRAMENTALES DE SOR JUANA

El Divino Narciso y *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*, así como *El Cetro de José*, Auto histórico sobre José, hijo de Isaac. Son los Autos que escribió Sor Juana.

Las tres son piezas muy complejas; en las dos primeras se aborda uno de los principales misterios del cristianismo y en la otra aparece un interesante antecedente de Cristo

⁹² *Sor Juana, Una filosofía Barroca*, Mauricio Beuchot. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana-una-filosofia-barroca>.

⁹³ Maricio Beuchot. *Id.*

(Aunque también podría verse su relación con la Eucaristía ya que, José aporta el trigo y el pan, que salva a su pueblo del hambre).

Sor Juana utiliza la mitología, la historia y la Sagrada Escritura (respectivamente en cada uno de los Autos señalados), con el fin de comunicar las ideas filosóficas y teológicas del cristianismo. Probablemente era ese el cometido de los Autos Sacramentales, algo que también se aprecia en Calderón de la Barca, el gran maestro, a quien Sor Juana sigue de cerca.

En Calderón encontramos un uso mayor de vidas de santos, o de personajes creados por él mismo, que de aquellos surgidos de la mitología.

La filosofía tenía, una acción más reducida, sólo como ayuda ancilar que aportaba el método y muchas de las nociones que servirían en las argumentaciones. Junto con la filosofía, y a veces en ella misma, dado que era el saber humano, se ponía lo que ahora llamamos la literatura, o sea, la poesía y la mitología. Estas eran vistas con más recelo por los teólogos, pero se las destinaba a la labor retórica de transmisión del mensaje cristiano. Los oradores sagrados, sobre todo en el Barroco daban lugar a la utilización de la poesía y la mitología, llegando inclusive a algunos excesos en su uso. Se veía como parte de la comunicación del misterio cristiano o del kerigma, dentro de lo que podría llamarse teología kerigmática. La teología kerigmática, era la oratoria sagrada, y aun la poética «sacra»-parece haber contribuido Sor Juana con su brillante exposición de los misterios al pueblo, a través de sus Autos Sacramentales.⁹⁴

En *Una Tipología del Auto Sacramental de Sor Juana*, de Ángel Valbuena-Briones (University of Delaware). Encontramos también grandes ideas relacionadas con los Autos Sacramentales. Algunas de ellas es en relación a la publicación de los Autos sacramentales de

⁹⁴ Beuchot, *loc. cit.*

La Musa. “Los Autos que escribe Sor Juana fueron publicados en el segundo volumen de las Obras de la monja en Sevilla en 1692”.⁹⁵

De la Loa de *El divino Narciso* se menciona el deseo, de que se represente en Madrid y se pide perdón a los Reyes y al Supremo Consejo por sus faltas. En ambos casos, se indica la intención de la Décima Musa de que fueran aplaudidas en la capital española, deseo que no tuvo lugar, ya que no consta en los archivos municipales de la villa del oso y el madroño de que se pusieran dichos Autos.

En lo relacionado con la fecha de la composición del “Cetro de José”, diremos que se desconoce. Fue publicado, junto con *El Mártir del Sacramento* en el segundo tomo de *Inundación Castálida*, en 1692 en Madrid.

Al igual que *El divino Narciso*, *El Cetro de José* utiliza a la América precolombina como vehículo para relatar una historia con tintes bíblicos y mitológicos. El tema de los sacrificios humanos aparece nuevamente en la obra sorjuanesca, como imitación diabólica de la Eucaristía.

Valbuena Briones, sugiere que “Sor Juana siente cariño y aprecio por los indígenas y por los frailes misioneros que llevaron el cristianismo a América, como puede verse en varias secciones del Auto”. El Auto es pionero en representar conversiones colectivas al cristianismo, hecho insólito hasta entonces en la literatura religiosa.

El Cetro de José, pertenece a los autos vetero-testamentarios, y es el único de esta clase compuesto por Sor Juana. Es habitual considerar que Sor Juana escribió sus Autos con

⁹⁵ Ángel Valbuena Briones, *dosis.la cosmética-barroca2008.serviciosdepublicacionesdela-universidad de navarra*.

la firme convicción alentada por la condesa de Paredes, de qué se representarían en Madrid. Por ello, los temas y el estilo de éstas obras fueron dirigidas hacia el público peninsular, aunque no existe constancia escrita de qué se hayan montado fuera de la Nueva España.

Para finalizar este apartado, mencionaremos que desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX el género del Auto Sacramental permaneció casi en el olvido. La prohibición de representarlos en 1765 condujo a que la crítica lo señalara como una deformación del gusto y un atentado contra los principios del catolicismo.

2.2. LA MUSA DÉCIMA

Para realizar un acercamiento a la biografía de Sor Juana nos apoyamos en la propuesta que Octavio Paz sugiere, “para estudiar la vida de sor Juana disponemos de dos textos básicos: su carta al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*) y la biografía del jesuita Diego Calleja.⁹⁶

Estos dos textos han marcado el camino a seguir en las investigaciones acerca de la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz. De ellos se auxilian Alfonso Méndez Plancarte y Octavio Paz entre otros autores, dignos representantes de la crítica literaria mexicana.

Alfonso Méndez Plancarte en la introducción de su obra manifiesta: “*van éste año a cumplirse tres siglos desde que vio la luz quien tanta iba a darnos*”.⁹⁷

Doña Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana-Sor Juana Inés de la Cruz, “en el claustro y la gloria este” (1651-95). Nació el 12 de noviembre de 1651 en la alquería o hacienda de San Miguel Nepantla (del actual Estado de Méjico, ya hacia la raya con el de Morelos), de padre

⁹⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, F.C.E., 2004, p. 91.

⁹⁷ Alfonso Méndez Plancarte, *obras completas... ibid*, p. 27.

vascongado y madre criolla: el Capitán Don Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca⁹⁸ ”natural de la Villa de Vergara en la provincia de Guipúzcoa”, ya difunto en 1669 y Doña Isabel Ramírez de Santillana, de abuelos naturales de San Lúcar de Barrameda, hermana del tatarabuelo del célebre Padre Álzate, y muerta en 1688.⁹⁹ Sor Juana se cría al lado del abuelo paterno Don Pedro Ramírez en la cercana hacienda de Panoayan, agrega que leía ya a los tres años en “la Amiga” de la próxima Amecameca.

Continúa Plancarte: “rogó a su madre, a los 6 o 7 que “mudándole el traje” la enviaran a “cursar la Universidad” y a los 8 rimaba una *Loa Eucarística*, en tanto “despicaba” su sed de leer entre los libros del propio abuelo. Traída a Méjico, en la casa de ciertos “deudos” probablemente la de Juan de Mata, casado con su tía Doña María Ramírez”, tomó “veinte lecciones” de latín del Pbro. Br. Martín de Olivas, que le bastaron, sin que haya que tachar de “deplorables” sus poemas latinos; y para 1665 estaba en palacio como “Dama muy querida” de la virreina Marquesa de Mancera, encantando a la Corte con su gentileza y su espíritu.¹⁰⁰

Enuncia “tras de sólo tres meses de 1667 en San José de las Carmelitas Descalzas- cuya austeridad la enfermó. Profesa al fin Sor Juana en 1669, en San Jerónimo del propio Méjico, donde según, el P. Calleja: veintisiete años vivió... con el cumplimiento substancial a que obligaba el estado de Religiosa..., en cuya observancia guardaba su puesto como la mejor... (Hoy, día existe el convento de San Jerónimo, en el centro de la ciudad de México, convertido en la Universidad del Claustro de Sor Juana; donde también se encuentran la tumba y restos de la celda de la Musa).

⁹⁸ No se conoce a ciencia cierta la fecha del nacimiento de Sor Juana, ni el nombre de su padre. Seguimos la información que Alfonso Méndez Plancarte proporciona.

⁹⁹ Méndez Plancarte, explica la información entrecomillada en las notas de la Introducción, pp. 52-68.

¹⁰⁰ Méndez Plancarte, *loc. cit.*, p. 28.

De las obras de la Jerónima, Plancarte apunta: “Tras de los virreinos de sus grandes amigos, los Marqueses de Mancera (1664-73) y el Arzobispo don Fray Payo Enríquez de Ribera (1670-80), la iglesia metropolitana le encomendó su Arco Triunfal (*el Neptuno Alegórico*) para los Marqueses de la Laguna y Condes de Paredes (1680-86), que iban muy pronto a ser” su familia ideal”, según la bella definición de don Ezequiel Chávez... Ganó dos lauros, bajo sendos pseudónimos en el lírico Certamen universitario del *Triunfo Parténico* (1683), en Loo de la Inmaculada... Las Catedrales de Méjico, Puebla y Oaxaca, de 1676 a 1691 le encargan Villancicos para sus fiestas”.¹⁰¹

El Virrey y Arzobispo, Fernández de Santa Cruz, edita a Sor Juana *Crisis de un Sermón* del celeberrimo jesuita portugués, Padre Vieira y lo intitula *Carta Athenagórica*, o digna de Minerva (1690).

Sus obras en España, la consagran como “la Única Poetisa, Musa Décima” al recopilarse su *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), que es luego el tomo I de sus *Poemas* (Madrid, 1690; Barcelona 1691, Zaragoza y Sevilla, 1692), así como en su tomo II (Sevilla, 1692, y Barcelona, 1693), a los que seguirá el tomo III y, *la Fama Obras Póstumas del Fénix de Méjico*, editada por el Dr. Castorena y Ursúa, luego Obispo de Yucatán (Madrid, 1700, y Barcelona y Lisboa, 1701): tres poderosos volúmenes largamente reimpressos (Valencia, 1709, y Madrid, 1714,15 y 25).

Méndez Plancarte agrega que además de haber impresos aisladamente su Auto sacramental de *El Divino Narciso* y sus meditaciones del *Rosario* y la *Encarnación*, dió a luz varios opúsculos anónimos, como los otros juegos de *Villancicos*, y aun dejó nada escasos

¹⁰¹ *Ibidem*, p.30.

manuscritos, hoy extraviados como *El Equilibrio Moral*, o el método de música que título *El Caracol*.¹⁰²

Por otro lado, Octavio Paz menciona que la primera edición moderna de las obras de la jerónima es ecuatoriana: *Obras selectas de la célebre monja de México, Sor Juana Inés de la Cruz*, prólogo de Juan León Mera. La obra fue el comienzo de lo que, “sin exageración podría llamarse el regreso de Sor Juana”. El poeta, subraya que es significativo que el reconocimiento inicial haya venido de un escritor de fuera; tampoco el primer ensayo crítico de consideración fue escrito por un mexicano sino por Marcelino Méndez Pelayo.

Otro sudamericano, el poeta y crítico Juan María Gutiérrez, publicó en tres números del *Correo del Domingo* (Buenos Aires, marzo y abril de 1865) un extenso estudio sobre la poetisa, seguido de una antología.¹⁰³

De los estudios modernos sobre la obra de la monja en México, Paz comenta que comienzan en 1917, con la primera biografía que se tiene de ella atribuida a Pedro Henríquez Ureña. Por su parte Dorothy Schools, en 1925 escribe *Some bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz*.

Paz señala que al finalizar el siglo XIX y en el primer tercio del XX, aparecen unos cuantos estudios y antologías. Manuel Toussaint publicó en 1928 unas *obras escogidas*; dos años antes el mismo Toussaint había hecho una contribución de importancia: *Poemas inéditos, desconocidos y muy raros de Sor Juana Inés de la Cruz* (Paz: 365).

¹⁰² Alfonso Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰³ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 364-365.

“En esos años comienza su labor Ermilo Abreu Gómez. El fundador de los estudios modernos sobre Sor Juana”. Aparte de la *bibliografía y biblioteca* y de su *Iconografía* (ambas de 1934), a” Abreu, le debemos las primeras ediciones modernas de *Primero Sueño* (1928), de *la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1930) y de *la Carta Atenagórica*” (1936).

En en esa misma década, la Musa volvió a ser leída por los poetas de Contemporáneos, señalando que dicha lectura fue visible sobre todo en los sonetos conceptistas de Jorge Cuesta.

El poeta Xavier Villaurrutia editó en 1931 los *Sonetos* y en 1940 las *Endechas*. En 1941 Karl Vosseler publicó una traducción al alemán de *Primero Sueño*, acompañada de un estudio sobre el poema y de una prosificación del mismo.¹⁰⁴

Según Paz, Alfonso Méndez Plancarte (1909-1955) en 1951 dió a conocer su edición de *El Sueño (Primero Sueño)*, una introducción y notas y una nueva versión en prosa. Después, entre 1951 y 1957, los cuatro volúmenes de *las Obras Completas*. Los tres primeros (*Lírica personal*, 1951; *Villancicos y Letras Sacras*, 1952; *Autos y Loas*, 1955) son de Méndez Plancarte; el cuarto (*Comedias, sainetes y prosa*, 1957) de su amigo y continuador Alberto G. Salceda.¹⁰⁵

Octavio Paz, concluye especificando que después de *las Obras Completas de Méndez Plancarte* existen ediciones que merecen ser recordadas: Por ejemplo, en 1953 Juan Carlos Merlo publicó en Buenos Aires una edición crítica de *Primero Sueño* que incluía, además los estudios de Vosseler y Pfandl sobre ese poema y una nueva prosificación inspirada en las de

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Octavio Paz. *op. cit.*, p. 367.

Vossler y Méndez Plancarte. Además en 1963, aparece una obra de Ludwig Pfandl titulada: *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México, su vida, su poesía, su psique*.

En 1976 apareció la *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*, de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers. De la cual Paz manifiesta que el prólogo es uno de los mejores estudios modernos sobre la obra de Sor Juana y el volumen contiene, además, una nueva prosificación del *Primero sueño*.

Finalmente el poeta menciona, que la poesía de Sor Juana fue publicada sin orden temático o cronológico; varias veces se ha intentado establecer una cronología pero, debido sobre todo a la pérdida de los manuscritos, los resultados han sido inciertos.

Así, Méndez Plancarte decidió ordenar el primer tomo *Lírica Personal* atendiendo en primer término a las formas poéticas: romances, endechas, décimas, glosas, liras; en seguida, dentro de cada uno de estos apartados, agrupó a los poemas según los asuntos: amorosos, filosóficos, religiosos, satíricos, mitológicos, epistolares. Finalmente tomó en cuenta las (presuntas) fechas de composición o, con mayor frecuencia las de publicación (367).

Octavio Paz, en 1981 publica un gran ensayo titulado “Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe”, sin duda una obra completísima, de la vida y obra de la Sor Juana Inés.

Sabemos que actualmente existe una gran variedad de investigaciones acerca de Juana de Asbaje; en universidades de gran prestigio como: la UNAM, la UAM, el COLMEX, el Claustro de Sor Juana, Principalmente. Mismas que no retomamos en ésta investigación, dado que no es esa nuestra tarea.

2.2.1. ENTRE LA CORTE Y EL CONVENTO: EL CONTEXTO

En la cuarta y quinta parte de la obra *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, Octavio Paz, retoma algunos poemas amorosos de Sor Juana. Proporciona un contexto bajo el cual interpretó y sugiere deben interpretarse los poemas. En el caso de esta investigación retomaremos el contexto que Paz proporciona, ya que, consideramos es el mismo en que se desarrollan los Autos.

Paz ubica al lector en España, en el tiempo que sucede el nombramiento como primer ministro de Juan Tomás de la Cerda, duque de Medinaceli, en 1680, quien a los pocos meses de ser nombrado, designó a su hermano menor, Don Tomás de la Cerda, Marqués de la Laguna, Virrey de la Nueva España.¹⁰⁶ Quien se traslada a gobernar en la Nueva España, justamente en la etapa en la que la Musa tenía esas ansias, conocidas por nosotros, para el estudio.

En voz de Paz, los años del virreinato del Marqués de la Laguna fueron los más fecundos de la vida de Sor Juana (1680-1686). Señala que “El Divino Narciso” y “El Primero Sueño” pertenecen a este período. Además *los poemas de encargo y de circunstancia*, cualquiera que sea el valor de estos últimos, nos dejan vislumbrar lo que debió ser la vida de Sor Juana y la índole de sus relaciones con el palacio virreinal.

El poeta, Indica que más de la mitad de la producción literaria de la Musa está compuesta por *piezas de ocasión*: homenajes, epístolas, parabienes, poesía para conmemorar la muerte de un arzobispo o el cumpleaños de un magnate.

Además casi todas las obras están dedicadas al Márquez de la Laguna, a su mujer y a su hijo, José María nacido en México en 1683. De igual forma subraya que “según *las obras*

¹⁰⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, p. 245.

completas, quedan 216 poemas de Sor Juana, entre ellos 52, la cuarta parte, dedicados a los Marqueses de la Laguna”.¹⁰⁷

Para ubicar el contexto de la vida de la Musa, Paz sugiere, principalmente dos temas que deben ser considerados por el lector: la etiqueta y el barroquismo.

Con lo anterior, consideramos con Paz, que una vez ya contextualizado el lector puede leer la obra de la Musa pertinentemente. Por ello es importante describir cada una de las pistas que el poeta sugiere.

A) LA ETIQUETA Y EL BARROCO

Paz, Manifiesta: “el interés de esos textos no es exclusivamente estético, también es histórico. Son documentos de una sociedad y deben estudiarse dentro del sistema de símbolos con que simultáneamente, esa sociedad se oculta y se revela. “son disfraces pero disfraces transparentes”.

El Poeta, agrega que las composiciones de Sor Juana escritas con motivos de unas exequias, un natalicio o cualquier otro fausto social, se insertan dentro de un ceremonial: “hay que leerlas como lo que fueron realmente: no son los signos de una estética y de una moral, sino de una etiqueta” En voz de Paz:

En todas las sociedades, singularmente en las estructuralmente jerárquicas como la de Sor Juana, la etiqueta es un sistema de representación simbólica de las relaciones sociales, en ella se manifiestan, en forma alegórica y figurada, el orden de los valores de la sociedad y la estructura íntima del sistema que une y separa, alternativamente, a los grupos e individuos que la componen. La etiqueta nunca es explícita ni literal es un lenguaje emblemático y sólo aquél que posee la clave puede descifrarlo (251).

La etiqueta además es un aprendizaje, no basta ser noble para ser cortés “la etiqueta que es una política también es una cultura”. Por no ser explícita sino tácita, la etiqueta representa

¹⁰⁷ Toda la información del contexto fue retomada del ensayo de Paz, por lo tanto pondremos las páginas entre paréntesis.

con fidelidad, en el modo simbólico, al orden social. A diferencia de los códigos morales y políticos, juega sobre todo con los valores de lo no dicho, lo implícito y lo sobre entendido.

Es necesario señalar la importancia, de tomar en cuenta el sentido de las obras, ya que, el lector, sobre todo hoy día los interpreta bajo el contexto actual, los moderniza, lo baja a los pocos conocimientos que tiene en relación al contexto en el cual fueron escritos, de esa manera les cambia el sentido.

Paz, comenta la manera en que se comportaba un vasallo con su patrón, debía obedecerle en todo para obtener beneficios propios. De dichos beneficios gozó Sor Juana y el convento.

Es claro que de dichos beneficios disfrutó la Musa, pues escribe poesía, dedicatorias y además con su comportamiento se vuelve amiga de los virreyes.

Continúa “No podemos afirmar lo anterior, solo lo sugerimos pero definitivamente el lenguaje cortesano era demasiado adulator, pues creemos que sí tenía la función de usarse para obtener favores. Esto no es de extrañar, pues ya muchos artistas muy lejanos a la época de la Musa, habían realizado lo mismo, para poder llevar a cabo, su arte, recurrían a los mecenas, y lograban su apoyo económico y en ocasiones hasta político y social”.

“En casi todos los poemas cortesanos de Sor Juana, el orden del cosmos coincide con el orden social”: personajes, ideas y deidades movidos por una sola fuerza de atracción: la lealtad de los vasallos al señor, el amor del príncipe a sus súbditos. El orden cortesano es el orden cósmico y la poesía no hace más que reproducir la doble jerarquía del universo y la sociedad, por una parte, el triunfo de la forma; por la otra, sustitución de la realidad por la ideología” (252-253).

El poeta, sugiere, que en todas las sociedades cerradas y despóticas la ideología acaba por suplantar a la realidad, en aquella sociedad la realidad se había desvanecido, desplazada por la ideología y sus convenciones.

De lo anterior podemos notar la postura que tiene Paz con relación a la función de la obra de la Musa: ideológica y convencional.

Luego sugiere otra función muy importante referente a la relación privilegiada entre el poeta cortesano y el palacio:

Además de la función idealizante, la poesía cortesana cumplía con un propósito más humilde pero de mayor utilidad inmediata. Al proveer, con un ritual estético a la corte virreinal, Sor Juana establecía una relación privilegiada entre el convento y el palacio. El poeta cortesano atrae el favor del príncipe. La metáfora política es de esencia teológica: el favor del príncipe es un asunto de la gracia divina. También tiene resonancias eróticas: la atracción que siente el vasallo ante su señor y la fascinación de éste por su favorito evocan la relación magnética de los cuerpos y las almas de los enamorados.

Las monjas tenían mucho interés en estar en buenos términos con el palacio, pues sus relaciones con el arzobispo Aguiar y Seijas, eran difíciles y terminaron en franca disputa. Paz señala la postura de Sor Juana en relación a lo anterior:

Por una parte sirve al convento y es su intermediaria e interprete ante los virreyes; por la otra, el favor que le otorga el palacio, fortalece su posición en el convento y le da independencia e influencia sobre sus hermanas (254-256).

La poesía palaciega de sor Juana cumplía un doble propósito: era un ritual cortesano impregnado de simbolismo político y era un medio de comunicación privilegiado entre el convento y el palacio.

Desde la llegada de los virreyes a la Nueva España, Sor Juana comienza a dedicarles sus obras, desde el *Neptuno Alegórico* que escribe a su llegada, hasta una notable cantidad de poemas, décimas, romances, glosas, endechas, loas, etc., que abarcan hasta su partida a fines de 1688 (255).

Las expresiones hiperbólicas parecían naturales en aquella época, la cortesía era una segunda naturaleza de la aristocracia y del alto clero. El modelo de esa cortesía era la relación entre el superior y el inferior, simbolizada por la del rey y sus cortesanos, el cielo y los planetas, Dios y las criaturas.

Paz, agrega: “la comprensión de la persona que tal vez fue Sor Juana depende, a su vez, de la comprensión histórica, también relativa y aproximada”. Su mundo fue muy distinto al nuestro. La primera y más notable diferencia: “ser de palabras y que vivió para y por la palabra”, se refiere a su lenguaje.

Sor Juana habló y escribió el mismo idioma que nosotros pero durante los tres siglos transcurridos desde su muerte, no sólo han cambiado las formas lingüísticas sino el valor y hasta el significado de las palabras. Así, el lenguaje de sus poemas cortesanos nos parece exagerado: “llamar sol al rey, astros a los príncipes y deidades a las marquesas y a las condesas no sólo es una adulación reprobable sino una extravagancia inadmisibles”.

El lenguaje de Sor Juana refleja el absolutismo y el patrimonialismo de su siglo. Al reflejarlos, los transfigura pero sin cambiarlos ni desnaturalizarlos. Sin vergüenza, se llama a sí misma criada y aun esclava de los virreyes; ella sabía perfectamente que no era ni lo uno ni lo otro: al llamarse así no hacía sino, seguir una convención social y política (261).

Destaca: “en el siglo XVII era frecuente llamar *dueño mío* a la amada (usando el género masculino) y decirle *mi bien, mi tesoro o mi prenda*. El vocabulario de las relaciones de propiedad, el de la familia y el del amor se confundían en las expresiones diarias: Eran metáforas y metonimias intercambiables para designar las relaciones entre los señores y los vasallos.

Del barroco, señala:

Entre la Edad Barroca y nosotros se interpone la gran ruptura: el Romanticismo, con su exaltación de la sinceridad y la espontaneidad. La doctrina romántica proclamó la unidad entre el autor y la obra; el arte barroco los distingue y separa hasta el máximo: el poema no es un testimonio sino una forma verbal que es, al mismo tiempo, la reiteración de un arquetipo y una variación del modelo heredado (Octavio Paz: 368).

La originalidad del siglo XVII difiere profundamente de la romántica: para ésta reside en el genio, para aquella en el ingenio. El siglo XIX concibe al genio como la categoría suprema: es una capacidad casi sobrehumana de sentir, imaginar, crear. Para el XVII, el genio es el temperamento, la inclinación, o como dice Gracián, “*la vocación*” (369).

De igual suerte, el ingenio, hecho de inteligencia y sensibilidad, es la facultad que descubre las relaciones secretas entre las cosas y las ideas y que acierta con la forma única que las expresa. El ingenio descubre pero sobre todo combina: es un arte. Se manifiesta en el

concepto: “lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (369).

La combinación de los elementos que componen un objeto o una idea reduce la pluralidad y heterogeneidad la unidad que nos asombra; el ingenio produce un objeto nuevo o nunca visto: Agudeza.

El arte más alto, agudeza o concepto es un artificio que consiste en una “armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento” (370).

Además el ensayista, sugiere:

Buena parte de la “poesía amorosa de Sor Juana lo mismo ocurre, con la sagrada y con el resto de sus obras poéticas, es mero ejercicio, alarde y exhibición de maestría”. Pero la otra porción, más reducida, contiene poemas que satisfacen a las dos exigencias más altas del arte: son obras bellas y son obras auténticas.

2.3. TARASCAS, TARASQUILLAS, PATANES, GIGANTONES Y CABEZUDOS

A continuación, describiremos el contexto en el que se desarrollan los Autos Sacramentales en España. En particular aquellos de Pedro Calderón de la Barca.

Como ya lo mencionaba Alfonso Méndez Plancarte, los Autos Sacramentales que alcanzan la perfección son los calderonianos. Obras que conforman más de la tercera parte de la obra dramática de Calderón. “echaron raíces en el suelo litúrgico y festivo de una sociedad estamental, monárquica y católica de la que hoy apenas quedan vestigios”.¹⁰⁸

Calderón recupera el concepto de Ekklesía y renovación de la reflexión sobre el Sacramento de la Eucaristía y la iglesia sacramental como cuerpo místico de Cristo.¹⁰⁹

De tal manera que Calderón surge a la vez como poeta platonizante, creador de tipos, anti-tipos y arquetipos, el dramaturgo existencial de la condición humana, del hombre de carne y hueso, del sentimiento trágico de la vida, emplazado entre el nacer y el morir y redimido por “Cristo, el Dios-hombre que mató la muerte muriendo”. En voz de Regalado:

Calderón, logró llevar a las tablas y al público una interpretación evangélica de la iglesia como una santa, católica y apostólica, representación que convivió con la iglesia como institución jurídica que no desdeñó la imagen apostólica, pudiéndose ver reflejada en los Autos en su militancia como celosa guardiana de la fe, administradora de los sacramentos e impulsora de la labor misionera, tanto dentro de la Cristiandad como en las remotas tierras de ultramar.

Regalado afirma que el elemento polémico de los Autos, conforma una extensa literatura teológica sobre la Eucaristía derivada de las resoluciones del concilio de Trento y se ajusta al espíritu festivo del día de corpus, en el que se ensalzaba la Eucaristía y el triunfo de la fe sobre la herejía. La temática de la Eucaristía va entrelazada con motivos patrióticos, ya que el hereje era el enemigo secular de la monarquía.

¹⁰⁸ Antonio Regalado, *op.cit.*, p.72.

¹⁰⁹ Regalado, *ibid*, pp.24-44.

De igual suerte, en cuanto a la expiación y la redención no brotan en los Autos de una mera resolución moral, sino de una conjunción de arrepentimiento y perdón de voluntad y gracia, manifestándose como una estupenda paradoja, encarnación de la divinidad de la humanidad del Redentor interpretado por un actor que no representa en el tablado un concepto o abstracción, sino la persona de Cristo.

En los Autos el hombre se salva o condena, se hunde en el pecado o se arrepiente al relacionarse con las cosas por medio de la palabra, con el poder o no poder escucharla y una vez escuchada, el saber interpretarla.

En octubre de 1551 el Concilio de Trento aprobó el canon que excomulgaba al que negara que el Sacramento de la Eucaristía contenía verdaderamente, real y substancialmente el cuerpo y la sangre junto con el alma y la divinidad de Cristo o afirmara que su sangre y cuerpo estaban en las especies de manera figurada (Regalado:40).

El segundo canon excluía de la comunión a aquellos que mantuvieran que la substancias de pan y vino permanecían en el Sacramento junto con el Cuerpo y la Sangre de Cristo y a los que negaran la maravillosa y única conversión de la substancia de pan y vino en carne y sangre, transformación que la iglesia católica llama transustanciación.

Ya que, Cristo al abandonar este mundo transmitió a su amada esposa, la iglesia, la memoria de su muerte en la cruz, instituyendo la Eucaristía como la representación perenne de su sacrificio (Regalado: 41).

A) LA REPRESENTACIÓN DE LOS AUTOS

Como citamos anteriormente los Autos Sacramentales se representaban en la fiesta del Corpus Christi, la celebración del Corpus se situaba en las iglesias, calles y plazas de la capital del reino a toda su ciudadanía. Del rey abajo, incluyendo a los forasteros atraídos por la fama de las fiestas madrileñas que, aunque de desarrollo tardío se acentuaron durante el reinado de Felipe IV, uniéndose a sí monarquía e iglesia, el entusiasmo de los fieles y el compromiso de las autoridades municipales (Regalado: 1995,132).

En palabras de Regalado la procesión del Corpus se llevaba a cabo, en las plazas y calles, incorporando a los niños, desamparados y a los de la doctrina, a los hermanos de las cofradías, a los caballeros de las órdenes militares, a los clérigos de las parroquias, a los frailes y las corporaciones municipales, los consejos del reino, los grandes de España y al mismo rey, que a pie acompañaban al santísimo.

Así, se avanzaba al compás de diferentes músicas entre pendones, estandartes, cruces e incensarios, con el variopinto colorido de trajes y hábitos, el paso de los niños desamparados, las blancas mortajas de los cofrades, lo sobrio de los hábitos ya sencillos o graves de los frailes, las sobrepellices de los canónigos, las blancas casullas de los clérigos officiantes, los rojos y morados de las jerarquías, lo negro de los hidalgos y caballeros y los colores más chillones de las guardias reales de arqueros española y alemana.

A la cabeza de la procesión atabales y trompetas con el “mojigón” o “botarga”, hombre enmascarado que fustigaba a los espectadores con una vara armada de vejigas; algo más atrás, las “tarascas” serpientes sobre ruedas de siete metros de largo que se agitaban manipulada desde adentro, asustando a niños y patanes, y a veces arrancando sombreros de

las cabezas de los incautos. Sobre las ancas de los monstruos una figura de mujer, la “tarasquilla”, representación de una meretriz en correspondencia con los múltiples senos de la serpiente que cabalgaba (Regalado: 134).

Mucho antes que el rey han pasado los gigantones y el cabezudo; a éste último Brunel lo describe como “una gruesa cabeza pintada y figurada, aplicada a la de un hombrecillo, que le da el compás y movimiento y de ese modo no parece sino la de un coloso sobre el cuerpo de un pigmeo.

Los Autos se prohibieron por real cédula en 1765 “por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos para representar los sagrados misterios de que tratan”. En 1772 ya no se permitió la salida de la “tarasca “y “los gigantones” en la procesión del corpus;” esta vez el silogismo del racionalista pudo silenciar el cascabel del danzante” (Regalado: 48).

2.4. DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681).

En la biografía de Pedro Calderón de la Barca, existen datos muy interesantes, ubican al lector en el contexto que rodea su vida y sus creaciones. Con ellos se puede reelaborar en la actualidad un significado aproximado de sus creaciones e ideología.

Inició sus estudios en Valladolid, y al destacar en ellos, fue enviado por su padre al Colegio Imperial de los Jesuitas en Madrid, estudiando gramática, latín, griego y teología. Continuó en la Universidad de Alcalá de Henares estudiando lógica y retórica pasando posteriormente a la Universidad de Salamanca donde finalizó el bachillerato en derecho canónico y civil.

A partir de ahí, inició la carrera militar marchando a Flandes e Italia y participando en varias campañas bélicas. En 1625 ingresó como soldado al servicio del Condestable de Castilla, habiendo escrito por entonces su primera comedia conocida. Fue secretario del Duque de Alba y posteriormente ingresó en La Orden Tercera de San Francisco, donde se ordenó sacerdote.

Calderón, continuó escribiendo comedias, teatro, poesía; destacándose, sobre todo en los Autos Sacramentales. A la muerte de Felipe IV, Carlos II, lo nombró capellán mayor. Fue un dramaturgo y poeta excepcional, uno de los mejores de todos los tiempos.

En el verso, revolucionó la extensión y la métrica en uso, atendiendo más al contenido que a la forma. En teatro cultivó todos los géneros posibles. Desde su singular tratamiento de la comedia, al filosófico-teológico de los Autos Sacramentales, pasando por auténticos espectáculos dramáticos, zarzuelas y tragedias. Escribió más de doscientas obras.¹¹⁰

En 1623 sus comedias se estrenan en el teatro del palacio real, convirtiéndose Calderón en el dramaturgo de la Corte. Comenzó así a obtener éxitos en la escena, al tiempo que empezaba a eclipsarse la figura de Lope.

En 1635 se representa en los Jardines del Buen Retiro con gran espectáculo la comedia *Los encantos de Circe y peregrinación de Ulises*. EN 1637 es investido del hábito de Santiago por el rey, previa información de nobleza. Pasa al servicio del duque del Infantado y comienza su vida militar. Toma parte en la guerra de Cataluña.

¹¹⁰ <http://lecturalia.com/autor/3079/pedro-calderon>.

En 1663 fue nombrado capellán de su Majestad y vuelve a la Corte, donde sigue dirigiendo la representación de los “Autos”. Su vida transcurrió plácidamente en la Corte como capellán de honor de Felipe IV. Desde éste momento limita su producción teatral a las fiestas para la corte y los Autos Sacramentales del Corpus.¹¹¹

Según Ángel Valbuena Prat,¹¹² Calderón, atraviesa todo el siglo XVII. Su extensa obra significará la poderosa síntesis de la edad de oro. En su género será la cumbre no sólo de la estilización sino de original avance y de universalidad. Pero eso, tuvo su apoteosis nórdica en el romanticismo. No fue casual, sino lógica. A su vez, es la figura europea del barroco literario, con sus contactos con la plástica y música, al servicio de la poesía teatral, especialmente como era la escena española.

Sugiere que el pensamiento teológico filosófico de Calderón, se encuentra rodeado de la filosofía jesuita, destacando Suarez, Molina y Escobar. Lee a San Agustín y Santo Tomás, los problemas de los debates en la cuestión de auxillis, Bañes y Molina; San Bernardo y San Buenaventura alternaban con los neoescolásticos coetáneos de las fuentes doctrinales que pueden precisarse.

En el mundo pagano destaca la influencia de Séneca, del que hay ecos y citas que revelan la constante del estoicismo español, vivo desde la Edad Media al Renacimiento.¹¹³

¹¹¹ <http://www.hispanoteca.ed/literatura/>.

¹¹² Ángel Valbuena Para, *El teatro español En su siglo de Oro*, Barcelona, Planeta. p.247.

¹¹³ *Ibidem*, p. 252.

2.4.1. LOS TEMAS DE LOS AUTOS SACRAMENTALES

Los temas de los autos son variados, sin embargo predominan, aquellos referentes a la nostalgia, el humor, las enseñanzas bíblicas, la alegoría, el pecado y la salvación del hombre, entre otros. Describiremos algunos de ellos.

LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA. Según Ana Rosa Escalonilla Calderón empleó las parábolas y los pasajes bíblicos, para la construcción de sus Autos. Calderón retoma la interpretación de la Biblia de los comentarios de los padres de la iglesia. “Calderón los maneja dentro de la ortodoxia, pero con la libertad que le permiten las reglas del juego dramático y aprovecha no solo el contenido y la interpretación patristica de esos episodios, sino también las características y posibilidades que encierran en sí las parábolas y los relatos bíblicos”.¹¹⁴

Agrega que la construcción de los autos va dirigida a un público barroco, con un mensaje teatral, poético, sugerente y atractivo de gran dinamismo escénico dotado de conflictos y de intrigas que pone en marcha los mecanismos de la acción.

Encontramos en la elaboración de los autos, un Calderón comprometido con un amplio sistema de composición, que construye sus obras como pequeñas obras de arte, como breves estructuras arquitectónicas dotadas de una densa infraestructura filosófica, teológica, musical, metafórica, simbólica y pictórica, que se integra armoniosamente en una forma teatral de apariencia sencilla.¹¹⁵

Consideramos que esas “breves estructuras arquitectónicas”, a las que hace referencia la autora son las figuras retóricas que Calderón utiliza para la elaboración de los Autos.

¹¹⁴ Rosa Ana Escalonilla, *Construcción Arquitectónica en los Autos de Calderón*, en *La dramaturgia de Calderón, técnicas y estructuras*, Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. Iberoamericana, España, 2006, p.154.

¹¹⁵ Rosa Ana Escalonilla, *op cit.*, p 155.

El recurso constante de la metáfora, la hipérbole, la paradoja y sobre todo la alegoría, convierte a cada comedia o Auto en un auténtico poema dramático en el que se suman la lengua poética. Predomina la serenidad, la reflexión y la perfección.

Además la acción, en los autos es más concentrada, para eliminar las acciones secundarias y para penetrar más en la psicología de los personajes. Es muy importante en su técnica teatral el desarrollo que adquiere la escenografía. El lenguaje se complica y enriquece con elementos culteranos. El resultado es un teatro puramente barroco.¹¹⁶

Del abuso de la hipérbole: audaces y extremas comparaciones, juego de palabras. Los personajes están también dotados de pasiones de ilimitada violencia, presentados siempre en contraste y claroscuro. Esta exageración de los tipos llevó a la creación del tópico del “honor calderoniano”.

El potente barroquismo de Calderón desconoce, una de las vertientes más genuinas del Barroco: el contraste entre la belleza y la fealdad; esto se debe al carácter idealista del dramaturgo. Calderón tenía repugnancia a presentar en las tablas los aspectos feos, prosaicos o menos nobles de la naturaleza humana.

Otra estructura arquitectónica utilizada por el artista es la alegoría, figura característica y quizás la más importante aportación de Calderón. De ésta nos habla en un extenso artículo, Alberto Navarro Gonzáles. Quien resalta que “la alegoría calderoniana es la más rica y compleja corriente del teatro español del renacimiento y el barroco, sin ella quizás los Autos Sacramentales difícilmente existirían”.¹¹⁷

¹¹⁶ Hispanoteca. *ibid.*

¹¹⁷ Alberto Navarro González, *Alegoría y auto sacramental, en la dramaturgia de Calderón técnicas y estructuras* (Homenaje a Jesús Sepulveda), Ed, Iberoamericana, España, 2006. p.7.

La alegoría de Calderón es el recurso formal mediante el cual aquél entregaba a su público los conceptos fundamentales de una moral cristiana, a cuyo servicio se hallaba ese teatro eminentemente didáctico.

Navarro citando a Bruce Wardopper, menciona que la alegoría es el procedimiento literario natural para dramatizar el mundo de los conceptos teológicos. Pueden ser dogmas, verdades reveladas al hombre por Dios y aceptadas como artículos de fe, las cuales por medio del procedimiento alegórico, dejan de ser abstractos y se vuelven plásticos y visibles; de ese modo puede acceder a ellos un público frecuentemente poco ilustrado.¹¹⁸

EL ESCENARIO Y EL TIEMPO. Es sumamente placentera, la forma en que Calderón de la Barca maneja de manera magistral los escenarios y los tiempos en sus Autos Sacramentales, estos dos elementos, al igual que el apartado anterior son características esenciales en la construcción de su obra,

En este sentido, Ignacio Arellano señala que los autos se consideran alegóricos (ideas confusas, representaciones fantásticas, e historiales, era verbales, implícitas (la realidad histórica, lo relacionado con la sociedad), y ambos elementos se mezclan logrando una “dimensión de realidad literal”.¹¹⁹

Arellano, prácticamente en éste artículo hace referencia a la topografía que compone el escenario calderoniano, al tiempo histórico que crean los personajes y los escenarios donde se representan las obras. Así “repetidamente los personajes justifican el manejo de espacio y tiempo de los Autos apelando a la libertad alegórica “¹²⁰

¹¹⁸ Alberto Navarro. *op.cit.*, p.8.

¹¹⁹ Ignacio Arellano, *el espacio historial y místico en los Autos de Calderón: la Topografía transfigurada* p.42. en, *la Dramaturgia de Calderón*, *ibid.*

¹²⁰ Ignacio Arellano, *op.cit.* p. 44.

Las descripciones de los escenarios y objetos son encargados de generar el ambiente en el Auto. Descripciones como las procesiones, lugares de peregrinaciones, militares, cofradías, ciudades, los templos, Toledo, Madrid, etc., Calderón relaciona los escenarios topográficos con las ideas espirituales bíblicas, muchas veces coinciden las representaciones con alguna fiesta religiosa (jubileo del año santo en Madrid (Arellano: 47).

A su vez, estilo y escenografía plantean profundamente, los problemas del barroco: disolver la estructura renacentista del espacio, y descomponer la escena que se presenta en distintas partes espaciales, no sólo divididas entre sí externamente sino también, organizadas internamente de forma diversa.

“El efecto final es el movimiento de fibras reales en un espacio irracional construido caprichosamente, la reunión de pormenores naturalistas en un marco fantástico”. Algunos de estos movimientos hacen pensar en el sueño, en el valor dado al sueño y a la ilusión de sueño en el teatro de Calderón, culminado en su obra maestra.

Relacionado con el escenario y el tiempo, Morón sugiere que “el espacio abarca el infierno, el mundo y el paraíso” y al igual que Arellano resalta la importancia de los objetos que crean la atmósfera de los Autos.¹²¹

Ciriaco Morón, coincidiendo con Arellano, sugiere que “el tiempo es una vivencia, un concepto y una realidad”. Así, la vivencia es la forma de sentir el paso, la permanencia o la recuperación del tiempo.

Morón citando a Boecio, define la eternidad, relacionada con el tiempo:

La posesión perfecta y simultánea de una vida interminable. Nuestra vida es una trayectoria que pasa, no nos poseemos nunca plenamente (nuestra vida es sueño), y tenemos a la muerte como horizonte final. El mismo

¹²¹ Ciriaco Morón Arroyo, *los Autos Sacramentales y la historia de la salvación, en La dramaturgia de Calderón, op. cit., p.306.*

Boecio, define la eternidad como lo contrario de esta vida. Posesión plena, simultánea e interminable de nosotros mismos.¹²²

LA SALVACIÓN DEL HOMBRE. La redención o salvación del hombre, es un regalo a cada hombre mediante los sacramentos de la iglesia. Este regalo se ha brindado en dos tiempos: el de preparación que culmina con la venida de Cristo, y el siguiente a la venida de cristo. Con la Venida de Cristo la historia humana ha llegado a su última era.¹²³

Ciriaco Morón Arroyo, menciona que Calderón realiza la historia de la creación en dos y tres estadios: la historia de dos estadios dramatiza la caída y redención del hombre, y la de tres despliega la historia humana en tres edades: la edad de la naturaleza de la ley y de la gracia. La primera está personificada en la gentilidad, la segunda en la sinagoga, la tercera en el cristianismo.¹²⁴

Morón Arroyo, hace alusión a Adán y Eva, quienes al ser expulsados del paraíso, transmitieron el pecado a toda su descendencia. Primero los hombres tuvieron fe que fue degenerándose en los vicios y por la actividad del demonio (primera idea de Dios). La segunda idea de Dios se relaciona con la historia del pueblo hebreo. “Dios eligió a Abraham como padre del pueblo en cuyo seno había de tomar carne humana del Verbo Divino. Con el tiempo Dios, la dio a moisés, dirigente de ese pueblo, la ley escrita, iniciando la segunda edad o la ley por excelencia (Morón: 307). Finalmente, el hijo de la santísima trinidad se encarnó e inauguro la tercera edad o edad de la gracia.

A cerca de la salvación de hombre, Navarro González, sostiene que Calderón centra su principal interés en dramatizar poéticamente la trágica lucha qué por lograr la salvación o

¹²² Morón Arroyo, *loc.cit*, p.306.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Loc. cit*.

condenación eternas del hombre, sostienen potencias interiores o exteriores a él mismo, en escenarios de grandiosa profundidad y belleza.¹²⁵

EL HUMOR. El tema es representativo de la obra de Calderón, es uno de los principales que caracterizan su obra. Alberto Navarro González, en “la Comicidad Lingüística de los Graciosos calderonianos”, describe que Calderón en sus obras desarrolla temas como personajes humildes y populares, lo cómico y lo grotesco, la risa, la burla, el humor, la ironía, la parodia, y la crítica:

La risa cómica o grotesca a base de tipos y escenas populares, o de ridículos personajes, aparecerán de forma más franca, alegre, constante y espontánea en otros dramaturgos antiguos y modernos como Aristófanes, Plauto, Terencio, Gil Vicente. Lope de Rueda, Lope de Vega, Molière, Tirso, Moreto, Goldoni, etc.¹²⁶

El mismo Navarro, afirma que ninguno de los autores mencionados, con excepción de Shakespeare, iguala a Calderón en la artística utilización de lo cómico y lo plebeyo, junto a lo trágico y elevado que, por contraste o subordinación, resalta, ambienta, complementa o distiende. En lo relacionado con su afirmación, no sólo en los dramas y autos, sino en las comedias de intriga y enredo, la risa calderoniana brota con frecuencia en el terreno volcánico de lo trágico, “como flor que nace en ásperos suelos o junto a temerosos precipicios y que brevemente se contempla entre sobresaltos y temores”.¹²⁷

LA FIESTA. Una definición operativa de fiesta, como la que propone Miguel Roiz, se podría oponer al concepto general de teatro:

Una serie de acciones y significados de un grupo, expresados por medio de costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias; como parte no cotidiana de la interacción. Especiales a nivel interpersonal y cara a cara, caracterizadas por un alto nivel de participación e interrelaciones sociales, y en las se transmiten significados de diversos tipos (históricos, políticos, sociales, valores cotidianos, religiosos, etc.) que le dan un carácter único o variado, y en los que la práctica alegre, festiva, de goce de diversión e incluso, orgía se entremezclan con la

¹²⁵ Navarro González, *Pensamiento y Poesía en Calderón*. en *La dramaturgia de Calderón*, *op.cit.*, p.45.

¹²⁶ Alberto Navarro González, *Comicidad lingüística de los graciosos calderonianos*, en *la dramaturgia de Calderón*, *op. cit.*, p.86.

¹²⁷ *Ibidem*.

práctica religiosa e incluso mágica, cumpliendo determinadas finalidades culturales básicas para el grupo (cohesión, solidaridad, etc.), y con carácter extraordinario, realizando dentro de un período temporal, cada año por ejemplo.¹²⁸

En voz de Borque, el propio Calderón de la Barca al defenderse de las acusaciones de repetición en sus autos, justificándose por el carácter anual de la fiesta, y al aludir, por lo mismo a los valores visuales,” nos ponen en el camino de considerar el Auto Sacramental como ritual festivo”, aspecto fundamental para entender este género, encuentro de teatro y ceremonia.

Además, su conocida definición de “sermones puestos en verso” nos sitúa ante otro de los aspectos esenciales de la fiesta programada con intenciones de prestigio, propaganda y lección. Consecuentemente, calificados estudiosos del Auto Sacramental, como: Pfandl, Parker, Valbuena Prat, Wardropper, Flecniakoska, Bataillon, Dietz, Arias, etc; se refieren concediéndole mayor o menor importancia, a los rasgos de Auto Sacramental como forma de culto, de ritualizaciones litúrgicas de ceremonial celebrativo, bien sea al tratar de sus orígenes, vinculándolo a procesiones y prácticas festivas de celebración del Corpus, o al analizar la propia estructura o género (Diez, Borque: 34).

Continuando con el concepto de fiesta, Borque sugiere que tanto el acto público organizado (procesión civil de recibimiento, fiesta urbana de celebración regia procesión religiosa, fiesta de canonización) como el ritual profano o religioso y también las celebraciones folklóricas con un carácter espontáneo o cíclico, laico o sagrado, o de extraño maridaje entre ambos, afianzadoras o inversoras del sistema de valores establecidos: ese el carnaval a las luchas de moros y cristianos, pasando por las mil formas de festejar el comienzo de las estaciones. Y todavía el concepto de espectáculo qué se da o se recibe, en

¹²⁸ José María Diez Borque, *Calderón de la Barca una fiesta Sacramental Barroca*, Taurus, España, 1983, p. 31.

que reposan estas complejas relaciones, obligaría a tener en cuenta géneros que se basan en esa representación: desde los argumentales, mimos, marionetas, ballet, a los que sustituye el argumento por la potencialización de una habilidad (circo, canciones...).¹²⁹

Importa el concepto de la muerte y su impresión y expresión en éste autor. Junto a la impresión dramática de la muerte, se dá en Calderón su sentido filosófico y teológico. La imagen es de la culpa, y por lo tanto la negación máxima, y el sueño es la imagen de la muerte, es decir, la privación total del ser que abarca el horror, la náusea, que diríamos hoy (Valbuena Prat: 256).

En cuanto a la concepción calderoniana del mundo, señala Prat, se encuentra un primer plano de pesimismo, sentido con vehemencia como eco personal de constante desengaño de su vida, y situado en la disciplina de una tradición filosófico-moral, cuyas raíces se encuentran en la biblia (libro de Jacob, Eclesiastés) y en el estoicismo de Séneca.

Igual que en éste, se encuentra el tema de la vida como una peregrinación como un gran teatro cuyos personajes no tienen más realidad que los actores de una gran comedia, como una feria o mercado donde se venden las vanidades del siglo.

“La hermosura del poder, la riqueza, son una sombra, un sueño, del que al despertar hallamos sólo un recuerdo”. La vida llena de dolores y enfermedades es una continua muerte. “Tú eres tu mayor enfermedad” puede decirse el hombre a sí mismo. De vida a merced de la agonía” lo que nos queda es lo que no nos queda, la antorcha de simbolizar el vivir sirve sólo para alumbrar la frase macabra, que sabe a Valdez leal: *las lóbregas paredes de la huesa* (Prat: 252).

El hombre del barroco se preocupa sobre todo por el hombre mismo. La filosofía se hace problema de la propia conciencia. A través de un proceso, que arranca desde las postrimerías de la escolástica medieval, el hombre se encuentra solo y es un problema ligarle con Dios o con el mundo.

¹²⁹ Diez Borque, *op.cit.*, p.30.

Se convierte así en centro de atención al problema del conocimiento, a partir de Descartes. “Ese fuego que arde ante mí, este brazo que extendo, esta pluma que muevo, ¿No serán ilusiones de los sentidos?, ¿No serán ficciones del sueño? (Valbuena, Prat: 255).

Pedro Calderón de la Barca es la última figura importante del siglo de Oro de la literatura española. Con su muerte en 1681, se cierra el Siglo de Oro de las letras españolas.

Aportando algunos datos más acerca de su arte, Calderón cuenta con más de 120 comedias, 80 Autos Sacramentales, entremeses, loas y obras de teatro breve, aparte de prosas y escritos líricos.

Calderón de la Barca representa la síntesis final de varios siglos de cultura orientada directamente por la Iglesia y la entrada en la época moderna del espíritu europeo. Los temas tratados en sus obras son la preocupación de la responsabilidad moral del hombre, el conflicto entre lo real y la ilusión, y el honor como fuente de conflictos sociales entre el sentimiento y el papel del hombre en la sociedad.

2.4.2. LOS AUTOS DE CALDERÓN

A los dramas religiosos se les llamaba “comedias de santos”, es un tipo dramático que pudiera llamarse “tragedia cristiana”.

Se trataba de una rama característica del Siglo de Oro, que era en conjunto, desde Lope a fines del XVII. Una de las más profundas. En ella Calderón, se ocupó, en primer plano con el problema hondamente humano, de la existencia como valor trascendente. Lo maravilloso, la exaltación que produce el milagro, cierta debilidad hacia un sentido de predestinación, un estado caótico de acción que responde a la duda intelectual del protagonista que pasa sucesivamente por la triple fase de pensamiento, placer, santidad o

arrepentimiento milagroso, tenían una aceptación enorme en la época de Calderón. “No debe extrañarnos, cuando hoy despierta en el lector máximo interés.” Las comedias de santos son un verdadero retrato de la época, que nos la presenta con toda grandeza, su sublimación, su heroica santidad.¹³⁰

En los reinados de Felipe IV y Carlos II es él, casi el único autor de éstas obras que tienen un claro sentido de Contrarreforma, al defender con argumentos y acciones el dogma de la Transubstanciación, frente a la negación o atenuaciones de los protestantes. Escoge temas de todos los órdenes: La Biblia, la mitología, la historia.

Escritos para la festividad del Corpus Christi, son obras de carácter alegórico, referente al misterio de la Eucaristía. La alegoría y el simbolismo son el rasgo esencial de los Autos Sacramentales. Los Autos tenían un desarrollo metafórico que los convertía en lo que él propio Calderón llamó "Sermones / puestos en verso" en los que se buscaba explicar al pueblo cuestiones de índole teológica a las que de otra manera no podía acceder.

El “drama sacramental” es exclusivo de la literatura española. Los misterios medievales nunca fueron dramatizaciones del dogma eclesiástico. Los Autos eran para Calderón como “sermones”: idea visualmente representable para enseñar teología por medio del teatro. Un sermón representado posee mayor valor didáctico que incluso la pura representación de los hechos del Evangelio, como ocurría en la Edad Media. Ya la Patrística (escritos de los Santos Padres de la Iglesia) gustaba de interpretar alegóricamente los libros sagrados. La plástica y la literatura barrocas gustaban del arte alegórico.¹³¹

¹³⁰ Ángel Valbuena Prat, *op. cit.*, p.304.

¹³¹ <http://www.hispanoteca.ed/literatura/>.

La “política” religiosa de la Iglesia iba dirigida a hacer “sensible” al pueblo la fe y fomentar así el fervor religioso (frente al protestantismo, más centrado en el texto bíblico y la palabra).

Escenográficamente, fueron los Autos de Calderón el equivalente en el teatro religioso de las comedias mitológicas de brillante escenificación en las fiestas reales.

Los Autos Sacramentales eran parte del “aplauzo de la fiesta de Corpus”. Según el hispanista francés “Marcel Bataillon (1895-1977), no fueron obra de la Contrarreforma para exaltar los sacramentos (atacados por los protestantes), sino de la precedente “reforma” española que quería quitar a la fiesta del Corpus el carácter de orgía primaveral y fiesta floral”. Calderón dió al Auto Sacramental su exclusiva estructura alegórico-simbólica. Su formación teológica le permitió crear estas “Summae” dramática, síntesis de toda la doctrina teológica católica. La corriente barroca y conceptista, le favoreció en esta empresa.

A) PERÍODOS DE PRODUCCIÓN DE LOS AUTOS

1. Ofrece Autos pequeños, breves, animados y ligeros: *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma; El gran teatro del mundo; El gran mercado del mundo; Los encantos de la culpa; El veneno y la triaca.*
2. Al segundo periodo (1648-1660) pertenecen obras de gran amplitud escénica y apoteósica: *El Año Santo de Roma; El Año Santo de Madrid.*
3. Época de plenitud, en la que Calderón une la amplitud y pompa con maduros estudios teológicos: *El divino Orfeo*, de tema mitológico; *Sueños hay que verdad son*, historia

de José y sus hermanos; *El santo rey don Fernando*, de historia nacional; *La vida es sueño* (1673), versión “a lo divino” de su famosa comedia, síntesis de la historia de la humanidad; *La viña del Señor*; *El día mayor de los días* y *Tú prójimo como a ti*, con temas de parábolas evangélicas.

En los Autos sacramentales resume Calderón todo el pensamiento católico y las controversias teológicas de su tiempo: la gracia, la libertad, la transubstanciación, la Inmaculada Concepción. En torno al tema de la Eucaristía, fundido con el misterio de la Redención, agrupa Calderón toda la historia teológica de la humanidad.

Diez Borque agrega que los autos además, tienen la finalidad, de exposición doctrinal y moral y prácticas rituales, que se da en la comunicación religiosa, aparece en el auto sacramental, organizada en el paradigma de fiesta sacramental. El Auto se inscribe así en esa misma voluntad de incorporación para la ceremonia religiosa, y como ésta, dispondrá de ayudas para facilitar la comprensión, dificultada por la alegoría y el simbolismo, que le unen con el lenguaje religioso puro: comentarios, explicaciones, elementos visuales; contará con factores de atracción, al margen de la propia estructura: loa, entremeses, bailes, y se dotará de unas funciones de oración y práctica litúrgica-encomendadas al texto cantado- que sitúan al espectador del Auto en un plano semejante al del feligrés, determinando que la total comprensión de la anécdota conceptual y el significado doctrinal profundo sean sólo un aspecto de ésta comunicación. En ella entran otros aspectos de la relación celebrativa, como rendir culto a la divinidad.¹³²

Otros Autos sacramentales son: *El gran teatro del mundo*; *El gran mercado del mundo*, *La cena del rey Baltasar*, *La protestación de la fe*, *El verdadero dios Pan*.

¹³² Diez Borque, *una fiesta sacramental barroca*, op., cit, pp, 38-39.

De las fases de producción de los Autos, diremos que se dividen en dos:

1. Desde 1623 hasta el cierre de los teatros de 1644-1649: comedias cómicas de corral, época realista, nacional y costumbrista a la Lope de Vega, representada en *El alcalde de Zalamea* (1636).

2. Las tres décadas posteriores a su ordenación sacerdotal: el teatro religioso de los autos, fiestas cortesanías, espectáculo total con la fusión de todas las artes música, poesía, escenografía, pintura, canto, arquitectura. Se distancia del realismo y construye comedias poéticas o simbólicas con dimensión de símbolos universales. A este período corresponde como prototipo *La vida es sueño* (1636).

“La vida es sueño”, es el más conocido de los dramas filosóficos de Calderón, el más estudiado y una de las máximas producciones del teatro barroco en Europa. Es la cumbre del teatro idealista de Calderón y una genial anticipación de su teatro de madurez. Está aún más cerca del primer estilo de Calderón: individualizado y realista.

La idea central del drama, recogida en los versos “que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son”, contaba con una historia larga, variada e ilustre, pero Calderón la revive con otros temas como la lucha de la libertad contra el destino y con unos personajes que llegan a representar a toda la condición humana. Su densidad filosófica y simbólica, sus soluciones teológicas, su sentido moral, jurídico y político, hacen que sea, junto con *El Quijote*, de Cervantes, la obra más comentada de la literatura española.

“Estamos en mundo tan singular, que el vivir sólo es soñar; y la experiencia me enseña que el hombre que vive sueña lo que es, hasta despertar”.¹³³

¹³³ *Op.cit.*

B) *SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON*

Del Auto que estudiamos en este trabajo, “Sueños hay que verdad son” (1670) sabemos que pertenece al grupo de autos cuyos temas provienen del Viejo Testamento. Se basa en la historia de José (Gen: 37-40), cuya lectura es indispensable para la comprensión del Auto.

Según Ricardo Arias, el Auto es interpretado, según el método alegórico (185?-254) de la escuela alejandrina. Según ésta los hechos del antiguo testamento, no eran, sino, bosquejos, sueños o realidades del Nuevo Testamento.

De ésta manera, Sueño y Castidad personificados, guían la acción y explican el sentido, convirtiendo en figuras alegóricas las que conocemos como históricas.

El Auto termina con una luz cegadora, en que los sueños son suplantados, por la más auténtica realidad espiritual.

Ante ésta realidad, todas las demás cosas, no son más que sombras de sombras: los sueños de José pasan a ser realidad, pero está a su vez, no será más que un sueño (sombras) de la realidad de Cristo y la Eucaristía. El Coperero y el Panadero, son respectivamente sueños (figuras o tipos) de los hombres buenos y malos (los que comulgan dignamente y los que no).

Esta distancia de las acciones, dentro de un sistema de correspondencias, es un amplio período de tiempo y espacio, dá al Auto un carácter fuertemente barroco.¹³⁴

¹³⁴ Calderón de la Barca, *Autos Sacramentales*. Selección y notas de Ricardo Arias. 5ª ed. México, Porrúa, 2010. p. 263.

2.5. LA BIBLIA

La palabra *Biblia* es retomada en latín, de la expresión griega *ta biblia ta haguia*; (*Los libros sagrados*), acuñada por vez primera en 1º. Macabeos 12:9. *Biblion* es el plural y significa *papiro* o *rollo*, usado también para *libro*.

Se cree que este nombre nació como diminutivo del nombre de la ciudad de Biblos, importante mercado de papiros de la antigüedad.

Esta frase fue empleada por los hebreos, que habitaban en ciudades de habla griega a.c. para referirse al Tanaj o Antiguo Testamento. Muchos años después empezó a ser utilizada por los cristianos para referirse al conjunto de libros que forman el Antiguo Testamento, así como a los Evangelios y a las cartas apostólicas, es decir, el Nuevo Testamento. Ya como un título, se empezó a utilizar en latín *biblia sacra* (*los libros sagrados*) sin artículo, dado que éste no existía en latín. Está traducida en aproximadamente 2.303 idiomas. La Biblia es considerada un *libro sagrado* por varias de las religiones de occidente, pero no todo el material que contiene es de carácter religioso, (incluye genealogías, censos, leyes civiles, actos administrativos, etc.), sino que tiene valor histórico y literario.¹³⁵

La Biblia es una compilación de textos que en un principio eran documentos separados, llamados *libros*, escritos primero en hebreo, arameo y griego durante un período de tiempo y después reunidos para formar el Tanaj, que es el Antiguo Testamento para los cristianos, y luego el Nuevo Testamento. Ambos testamentos forman la Biblia cristiana.

¹³⁵ Agustín Fabra, *Leer Más*. <http://www.monografias.com/trabajos93/biblia-su-historia/biblia-su-historia.shtml#ixzz3pzoGGYV7>.

En sí la Biblia fue escrita a lo largo de aproximadamente 1000 años (900 a. C. - 100 d. C.). Los textos más antiguos se encuentran en el Libro de los Jueces (*Canto de Deborah*) y en las denominadas fuentes "E" y "J" de la Tora o Pentateuco, que son datadas en la época de los dos reinos (siglos X a VIII a. C.) El libro completo más antiguo, el de Oseas.

El canon católico romano de la Biblia que conocemos hoy fue sancionado definitivamente, en el Concilio de Hipona en el año 393 de nuestra era, ratificado en el Concilio de Cartago en el año 397 y luego nuevamente confirmado por decreto en la cuarta sesión-del-Concilio-de-Trento-del-8-de-abril-de-1546.

La Biblia judía fue escrita predominantemente en hebreo, pero tiene algunas pequeñas partes que fueron escritas en arameo. En la Biblia cristiana, la Biblia hebrea es llamada Antiguo Testamento, para distinguirla del Nuevo Testamento, que es la parte que narra la vida de Jesús y su predicación, entre otras cosas.

El Nuevo Testamento está dividido en cuatro Evangelios, Historia (Hechos de los Apóstoles), las Cartas a la iglesia cristiana por Pablo y otros apóstoles, y el Apocalipsis.

Hasta el siglo XVI se mantuvo en Occidente la traducción latina de San Jerónimo conocida como la *Vulgata* (proveniente del latín *vulgar*), que incorporaba tanto el canon judío como escritos de la Septuaginta griega.¹³⁶

En este trabajo se retoma, la Biblia católica, pues es la que utilizan Sor Juana Y Calderón.¹³⁷

¹³⁶ *Op.cit.*

¹³⁷ *Biblia de Jerusalén*, con la licencias debidas de la Conferencia Episcopal Española , 22 de abril de 1998 España, Desclée de Brouwer, 1998.

El primer canon es el Pentateuco, el cual se compone de los libros del Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio. La versión judía de la Biblia consta de 24 libros, con ciertas diferencias respecto a las Biblias cristianas. Algunas de ellas son:

Los nombres de varios libros: Éxodo para el original *Shemot*; Levítico para *Vaikra*.

La subdivisión en tres secciones: *Tora* (la Ley, el Pentateuco); *Neviim*, los Profetas Anteriores (Josué, Jueces, Samuel y Reyes) y Posteriores (Isaías, Jeremías, Ezequiel y los 12 profetas menores); y *Ketubim*, los Escritos (Salmos, Proverbios, Daniel y los demás libros).

El Concilio de Trento fijó la Vulgata (traducción al latín de San Jerónimo) como la versión canónica, y se restringieron las traducciones a lenguas modernas, como la de Lutero al alemán. Fray Luis de León (que además de religioso era profesor universitario) fue procesado por traducir y comentar el Cantar de los Cantares.

Hasta el siglo XX no se relajaron esas prevenciones. Hasta el año 2009 existen 48 diferentes traducciones y revisiones de la Biblia al idioma español.

La actual Vulgata es básicamente la obra de San Jerónimo, Doctor de la Iglesia. Al principio, San Jerónimo usó la Septuaginta griega por su traducción del Antiguo Testamento, incluyendo partes de los libros apócrifos, más tarde consultó los textos originales en hebreo. Produjo tres versiones de los Salmos, llamado el romano, el galicano, y el hebreo. El Gallican Salterio, a partir de una transcripción griega de un texto hebreo, se lee ahora en la Vulgata. A petición del papa Dámaso I en 382, Jerónimo había realizado previamente una revisión del Nuevo Testamento. Corrigió los Evangelios a fondo, pero se discute si las ligeras revisiones realizadas en el resto del Nuevo Testamento son su obra.

A través de los siguientes 12 siglos, el texto de la Vulgata fue transmitido con exactitud. El Concilio de Trento (alrededor de 1550) reconoció la necesidad de un texto latino auténtico y autorizado a una revisión de las ediciones existentes corruptas. Esta revisión es el texto de base, que en América todavía es utilizado por los estudiosos.

Un replanteamiento moderno de la misma, convocada por el Papa Pablo VI como resultado del Concilio Vaticano Segundo, fue completado en gran medida en 1977. Fue utilizado en la fabricación de los nuevos textos litúrgicos en latín que sirvieron de base para las liturgias vernáculas al mandato del Consejo.

La Nueva Versión Internacional (NVI): Esta traducción al español se efectuó en 1979, pero ha sido actualizada desde entonces por un grupo de eruditos. Se ha convertido en una de las traducciones más usadas en la comunidad hispana

La King James Versión: esta traducción se elaboró en el siglo XVII, concretamente por la iglesia anglicana. Su uso es muy común en Estados Unidos, especialmente por las iglesias evangélicas. El lenguaje usado en esta versión ha tenido un gran impacto en el idioma inglés en conjunto. También existe la New King James Versión, que es una modernización del texto y también es muy popular.

La Reina-Valera: es la traducción más usada por los cristianos evangélicos de lengua castellana. Fue elaborada por el erudito Casiodoro de Reina y revisada por Cipriano de Valera (1602, 1868, 1869, 1877, 1909, 1960, 1977, 1989, 1990 y más), aunque la revisión más usada es la de 1960.¹³⁸

¹³⁸ <http://es.wikihow.como/leer-la-Biblia>.

III. CAPÍTULO 3. GUIÑOS DEDICADOS AL LECTOR: DISEÑO DEL MODELO DE ANÁLISIS INTERTEXTUAL

En el presente capítulo, diseñaremos los guiños teóricos que proporcionaremos al alumno (apoyos para la comprensión de la lectura) dirigidos por el profesor quien servirá como transductor con el lector, eficiente o novato. Estas herramientas (los guiños) son el soporte teórico de nuestro análisis, cada uno de los apoyos teóricos, se nutren de las teorías que mencionamos en los capítulos precedentes.¹³⁹

3.1. LOS MODELOS DE LECTURA.

Describiremos algunos conceptos, como el de lectura, modelo de lectura y los modelos de lectura ascendentes y descendentes.

A) CONCEPTO DE LECTURA

Sabemos que el inicio del interés por los estudios de la lectura comienza en los años cuarenta. Con trabajos de investigadores conductistas, cognoscitivistas y psicolingüistas.

Sobresalen algunas investigaciones, principalmente las de Leonard Bloomfield y Charles C. Fries, quienes sostienen que “el lenguaje es discurso hablado, no escrito”.

La lectura es vista como una decodificación mecánica del discurso escrito, la cual introduce a una respuesta en los textos escritos. Los autores mencionan que la lectura de textos refuerza el lenguaje hablado y provee información cultural que lo contextualiza

¹³⁹ *Vid.*, Los capítulos precedentes a éste para mayor información teórica.

(Silberstein, 87:30).¹⁴⁰ Se ve a la lectura como un apoyo lingüístico escrito y visual que servía como reforzador en el aprendizaje de la lengua oral.

Posteriormente, la concepción de la lectura tiene un nuevo enfoque con la aparición psicolingüista (finales de los años sesenta y durante la década de los setenta) con la participación de investigaciones cognoscitivistas, que ven a la lectura como “un proceso mental complejo, el cual contiene mecanismos que no son observables”.

Bajo esta concepción de la lectura se produce lo que hoy día es conocido como las innovaciones psicolingüísticas, que marcan la pauta a seguir por la mayoría de los investigadores contemporáneos interesados en el proceso de lectura.

Dentro de la corriente psicolingüística (años 60 y 70), destacan dos investigadores: Kenneth Goodman y Frank Smith ambos, concuerdan en las definiciones de lectura que proporcionan.

Según Goodman (1988:12), la lectura es un proceso receptivo del lenguaje. Un proceso psicolingüístico que empieza con una presentación lingüística superficial codificada por un escritor y termina con el significado que el lector construye, hay por consiguiente, una interacción esencial, entre lenguaje y pensamiento en la lectura.¹⁴¹

El escritor codifica su pensamiento hacia el lenguaje y el lector decodifica el lenguaje hacia el pensamiento. Goodman afirma que “la lectura es un juego psicolingüístico de adivinanzas (Patricia Carrel, 1988:2).¹⁴²

¹⁴⁰ Sandra Silberstein, *Techniques and Resources in Teaching Reading*. England: Oxford University Press.p.30

¹⁴¹ Kenneth Goodman. *The Reading Process*. En, Patricia Carrel et al, *Interactive Approaches to Second language Reading*. Cambridge, University Press, 1988. p.12.

¹⁴² *Op cit.*, p. 10.

Por su parte, Frank Smith proporciona un concepto de lectura, que al igual al anterior se considera interactivo “el proceso de lectura es un medio de aprendizaje y una fuente de placer, en el cual compartimos ideas e ideales con personas que uno nunca podría conocer de otra manera” (Smith, 1989:10)¹⁴³

Smith sugiere que “la lectura puede ser considerada, como parte de un proceso de comunicación en el que la información viaja entre un transmisor y un receptor. La lectura no es una actividad pasiva sino que, los lectores deben realizar una contribución activa y sustancial si pretenden darle sentido a lo impreso”.

Los conceptos anteriores coinciden con los expuestos por Goodman además, Smith hace una distinción entre el concepto de lectura y el concepto de comprensión de lo leído. Por esto último entiende lo siguiente: “la comprensión de la lectura se relaciona con lo que entendemos del mundo que nos rodea, la información visual de lo impreso y con lo que ya conocemos. La estructura cognoscitiva (la teoría del mundo en el cerebro) es la fuente de la comprensión”.¹⁴⁴

A nuestro juicio, La lectura cognoscitiva a la que se refiere Smith está formada por los conocimientos previos, la información no visual y la memoria a largo plazo. De igual forma, el autor proporciona otra definición de comprensión del texto en la cual interviene la predicción, según él y Goodman significa formular preguntas o hipótesis. La comprensión dará respuesta a esas hipótesis. Para finalizar con el concepto de lectura Smith proporciona lo siguiente:

¹⁴³ Frank Smith, *Comprensión de la Lectura*, México, Trillas, 1989, p.10.

¹⁴⁴ Smith, *op. cit.*, p.79.

“mientras leemos, escuchamos a un orador o pasamos la vida, estamos formulando preguntas constantemente, y en la medida en que esas preguntas sean contestadas y nuestra incertidumbre se reduzca estaremos comprendiendo” (Smith, 1989:79).¹⁴⁵

El mismo Smith, abre una brecha para justificar nuestra propuesta, cuando un lector no está familiarizado con la época barroca, tiende a dar otro sentido al significado de los textos.

Así, se considera importante el diseño de un modelo de lectura intertextual que sirva como instrumento para acercar al lector, al escritor y al texto.

B) TIPOS DE MODELOS DE LECTURA

Los Modelos de lectura, Surgen de la necesidad que tienen los investigadores de explicar de manera científica el proceso de lectura, es decir, de una manera comprobable explicando paso a paso cómo se lleva a cabo. De ahí que un modelo de lectura se defina, según Devine (1988:7) como: “una forma organizada y sistemática, un conjunto de postulados sobre lo que ocurre cuando un lector extrae significado a partir de un material impreso”.

Los modelos de lectura dependen de los siguientes factores: de la corriente psicológica en que se desarrolla, de la época y del tipo de lector que tratan de desarrollar.¹⁴⁶

S. Jay Smuels y Michael C. Kamil (1988:26) mencionan que un buen modelo de lectura tiene *tres características importantes*:¹⁴⁷

1. Resumir el pasado
2. Ayudarnos a entender el presente

¹⁴⁵ *Loc. cit.*, p.11.

¹⁴⁷ Samuels and Kamil, *Models of the Reading Process. En, Patricia Carrel op.cit.* p.11.

3. Predecir el futuro

Las características anteriores se refieren a qué un modelo debe tener bases teóricas en qué sustentarse, ubicarse en la corriente de pensamiento y en los problemas actuales en los que se encuentra inmiscuido, y deben ser capaz de sentar bases sólidas para que futuras investigaciones tengan elementos para modificar, crear y proponer un nuevo modelo.

Cabe mencionar que el desarrollo de modelos de lectura tiene un gran auge a partir de las investigaciones de Kenneth Goodman (1967):

“Mi esfuerzo ha sido crear un modelo de lectura lo suficientemente poderoso para explicar y predecir el comportamiento del proceso de lectura, mismo que sea base para construir y examinar la efectividad de la enseñanza de la lectura (Kenneth Goodman 1988:11)...13.¹⁴⁸

Un modelo de lectura es producto de profundas investigaciones y que gracias a ellas se cuenta hoy día con investigaciones científicas del proceso de lectura.

- EL MODELO ASCENDENTE

Existen diferentes tipos de modelos de lectura, nuestro diseño se ocupara de dos tipos: El ascendente, de bajo nivel (Botton-up) y el descendente, de alto nivel (Top-Down).

También llamado de bajo nivel (Botton up): sostiene que el proceso de lectura implica la reconstrucción o decodificación del significado, reconociendo a las unidades más pequeñas encontradas en el texto: letras y palabras posteriormente las unidades mayores: frases, oraciones, relaciones entre oraciones, etc. Patricia L. Carrel (1988:2)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Goodman, *op. cit.*, p.11.

¹⁴⁹ Carrel. *loc. cit.*, p.16.

Carrel, menciona que en estos modelos el proceso de lectura ocurre cuando el input lingüístico del texto es proyectado contra el conocimiento previo del lector, además menciona que dicho proceso llamado Data-driven, es evocado por los datos que se le presentan al lector.

Las ideas de Goodman y Carrel, coinciden grandemente con las de Bajtín, Beristáin, Propp, Todorov, Beneviste, Casseti y Di Chio, entre otros. En relación con la identificación de enunciados, palabras y oraciones para entender el significado de un texto.

Asimismo, una lectura ascendente requiere el procesamiento del lenguaje en todos los niveles: palabras, oraciones y discurso.

-EL MODELO DESCENDENTE

Los Modelos de alto nivel (Top-Down), también llamados descendentes se rigen bajo la perspectiva psicolingüística, se enfocan en el proceso activo cognitivo.

De acuerdo a ello, los lectores eficientes hacen predicciones acerca del contenido de un texto basándose en pistas, en su conocimiento y su experiencia, lo cual ayuda al lector a acercarse al sentido del texto.

El lector eficiente lee rápidamente para confirmar o rechazar sus predicciones. Si las hipótesis, son confirmadas el lector continúa incrementando su almacenamiento de información del tema, en caso contrario el lector regresa y relee con más cuidado (Silberstein, 1994:6).¹⁵⁰

¹⁵⁰ Silberstein, *Techniques and Resources in Teaching Reading*. p.6.

Las ideas anteriores, coinciden con las relacionadas en la activación de los mecanismos intertextuales por parte del lector. Si éste los reconoce se activa el conocimiento y viceversa.

Por lo anterior, se dice que un lector cuando se acerca a la lectura de textos barrocos, mal interpreta su significado y algunas veces no continúa su lectura, porque resulta frustrante la poca competencia que tiene para hacerlo.

3.2. APOYOS TEÓRICOS

1. Como primer apoyo teórico, los alumnos deben conocer la importancia que tiene la interacción autor-lector, en el proceso de lectura. Por ello consideramos pertinente reiterar una cita de Kenneth Goodman:

“la lectura es un proceso receptivo del lenguaje, un proceso psicolingüístico que empieza con una representación lingüística superficial codificada por un escritor y termina con el significado que el lector construye, hay por consiguiente, una interacción esencial entre lenguaje y pensamiento en la lectura. El escritor codifica su pensamiento hacia el lenguaje y el lector decodifica el lenguaje hacia el pensamiento”.¹⁵¹

De igual suerte Bajtín propone una teoría acerca del proceso de comunicación, autor-lector. La dialogía, que establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Afirma que el lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto a las voces de otros Bajtín dice que no, nos llegan de forma neutra, sino cargadas, “ideologizadas”, configuradas con intuiciones ajenas, de otros: “son materiales ya manipulados”.¹⁵²

Continuando con el proceso de la comunicación, en el que concuerdan los autores citados, es pertinente mencionar otro elemento propuesto por Maestro: el intermediario o transductor: Emisor, Obra y Lector constituyen los tres elementos del esquema semiótico

¹⁵¹ Goodman, *loc. cit.*

¹⁵² Bajtín, *ibid.*

básico, en el que se apoyan y articulan las diferentes relaciones que puede adquirir el texto literario en los diferentes procesos de su comunicación. El intermediario desempeña indudablemente una función de mediación, es decir, de *transducción*, entre el mensaje, que sale de manos del autor, y el público receptor.¹⁵³

Sin duda, son importantes las aportaciones que estos tres autores brindan y sobre todo las propuestas que describe Bajtín en relación con las voces propias y las de los otros. En éste sentido el lenguaje es colectivo, los textos representan ya una ideología, luego el lector y otros lectores más presentan otra, y finalmente, Maestro introduce el papel del transductor, quien aparte de todo lo que menciona Bajtín, es un mediador entre texto y lector.

De tal forma que, si ya el mensaje de un autor viene con cierta postura ideológica, el intermediario (transductor) con su propia ideología va a pasar el mensaje a otros y se llega a lo que Bajtín propone; el lenguaje polifónico.

Cabe mencionar, que en lo anteriormente expuesto notamos la teoría de la intertextualidad de manera implícita o explícita según el lector reconozca los mecanismos intertextuales o no, es decir, decodifica y lo que escribe el autor se vuelve un intertexto propio y el lector puede así, reelaborar su sentido, propio del texto.

2. El segundo apoyo teórico básico para el alumno, es la importancia de los Conocimientos previos. Goodman y Bajtín, señalan la importancia de la apropiación de este concepto.

“la comprensión de la lectura se relaciona con lo que entendemos del mundo que nos rodea, la información visual de lo impreso y con lo que ya conocemos. La estructura cognoscitiva (la teoría del mundo en el cerebro) es la fuente de la comprensión” (Goodman).¹⁵⁴

¹⁵³ Jesús Maestro, *op. cit.*

¹⁵⁴ Goodman, en Carrel, *Loc., Cit.*

Con respecto a éste tema Bajtín sugiere: “la constitución del sentido de un texto está estrechamente vinculada a la constitución del sujeto, una teoría del sujeto y una teoría del lenguaje”. En este sentido lo que el lector tiene de información previa a lo que lee, es decir su propia constitución, (su cultura) y los conocimientos que ya tiene del tema.¹⁵⁵

3. Otra herramienta que le proporcionamos al lector es la descomposición, recomposición y el ordenar sistemáticamente un texto, sus ideas y contenido para que finalmente reagrupe los elementos constitutivos de éste y alcance una óptima comprensión.

En ésta herramienta en particular nos apoyamos en lo la división didáctica del texto propuesta por Todorov: “todo texto se deja descomponer en unidades mínimas”. El análisis exige la división del texto literario aunque por naturaleza sea, indisoluble la vinculación de sus elementos (p.29-30).

4. Esta orientación teórica se relaciona directamente con las ideas propuestas por Gutiérrez Estupiñán, quien distingue tres momentos en el proceso intertextual: Escisión del intertexto a partir del paratexto o texto fuente, inserción en otro texto y funcionamiento en el nuevo contexto.

5. De igual suerte, el alumno debe identificar los componentes intertextuales (intertexto, alusión, citas).

¹⁵⁵ Bajtín, *op. cit.*

3.3. FASES DEL MODELO DE ANÁLISIS INTERTEXTUAL

A) LA JUSTIFICACIÓN

Justificación: Ya mencionamos la necesidad de que el alumno tenga un referente teórico que le auxilie en la comprensión de un texto. Es por esto que nos ocupamos en el desarrollo de dicho referente

A nuestro juicio, y con conocimiento de causa (15 años impartiendo clases de literatura en el nivel medio superior, además de otras actividades) la mayoría de los bachilleres, no tiene definida claramente la importancia de la lectura de textos barrocos y tienden a interpretar, de manera errónea la intención de ellos.

En lo referente a la institución, la Preparatoria Oficial 103 (pertenece a las preparatorias del estado de México que son aproximadamente 270. En todas ellas se lleva el mismo programa de estudios.

El modelo intertextual, pretende ser aplicado a una población de 70 alumnos de tercer y cuarto semestre, que forman parte del turno matutino, con un total de alumnos de 540, de los cuales 321 son mujeres y 219 hombres.¹⁵⁶

La edad de los estudiantes de la preparatoria oscila entre los 15 y 18 años.

En el momento de aplicar el examen diagnóstico al inicio de cada semestre, observamos que la mayoría de ellos han tenido poco acercamiento con la literatura. Lo cual dificulta en gran medida despertar su interés en ella. La mayoría de los estudiantes viven cerca de la preparatoria. Que está rodeada de colonias populares y no existe una biblioteca a la que puedan acudir.

¹⁵⁶ Tomado del libro de inscripción para el turno matutino ciclo 2015-2016.

3.3.1. COMPONENTES DEL MODELO

Básicamente, son tres los componentes del modelo de análisis.

1. La descomposición, fragmentación del texto y escisión del intertexto a partir del paratexto o texto fuente.

- los conocimientos previos.
- El contexto.
- Bases teóricas y corriente en qué se sustenta, pasado, presente, futuro.
- Interacción autor-lector.

2. Inserción en otro texto.

- Lectura de los textos a analizar.
- Paráfrasis constructiva de los tres textos.
- Dividir la lectura en tres momentos: introducción, desarrollo y desenlace.
- Ordenar, las unidades mínimas de sentido, palabras, enunciados, oraciones.
- Funciones, índices, informaciones.
- De la historia: La espacialidad, ambiente, escenarios.
- Del discurso: la temporalidad: pausa, elipsis, analepsis y prolepsis.
- Comparar los textos resaltando semejanzas y diferencias.
- Mencionar la copresencia entre los textos.
- Incluir la *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto, título subtítulo, Prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertas, fajas, etc.
- *Metatextualidad* o relación del texto con otro que habla de él; incluye esencialmente la relación crítica.

- *Hipertextualidad* o relación que une un texto B (hipertexto), a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera, que no es el comentario.

- Modelos ascendentes y descendentes de lectura.

3. Funcionamiento en el nuevo contexto y la recomposición.

- Enumerar el orden de los elementos que coinciden en los textos.
- Reagrupar y comprender el sentido, analizar y construir el sentido nuevo, actual que tienen los textos.
- Modelizar.
- Sintetizar y explicar.
- Sentar bases sólidas para crear un nuevo modelo de lectura.
- El lector construye el proceso de lectura, decodifica y propone algo nuevo.
- Funciones del Intertexto.

Cabe mencionar lo siguiente, se pretende que el profesor (doctor, maestro, investigador, etc), proporcione estas herramientas formales al estudiante al mismo tiempo de la lectura, resaltar y señalar como actúan los elementos intertextuales.

Creemos que cuando el lector construye su propio sentido del texto enriquece también el sentido, que de manera grupal le proporcionan sus compañeros y el profesor.

3.3.1.1. PISTAS PARA EL TRASDUCTOR QUE APLICARÁ EL MODELO

1. El profesor, va a ser el guía en la lectura de los textos. Escogerá aquellos textos en donde se presente el fenómeno de la intertextualidad. De preferencia, barrocos y relatos cortos.

2. Dependiendo del nivel de comprensión, el transductor autorregulara sus estrategias de enseñanza.
3. Para los lectores novatos, sugerimos lo siguiente:
4. Leer el hipotexto y hacer un listado de las palabras clave, frases, personajes que consideran son las más interesantes del texto.
5. Discutir y comparar sus ideas con los compañeros y profesor, hasta llegar a un acuerdo en común y realizar un listado y el análisis.
6. El transductor, dará pequeñas pistas de información (definiciones, conceptos, contexto, etc) que se encuentran en el texto.
7. Posteriormente, se leerá el segundo texto, en el cual el rol del profesor será guiar la lectura de los alumnos, proporcionando apoyos (pistas) conceptuales, referentes a la intertextualidad. Se harán comparaciones entre los dos textos. Y guiará al alumno hacia el reconocimiento de los mecanismos intertextuales.
8. Los alumnos leerán y realizarán una comparación entre los dos textos leídos e identificarán los temas, escenarios, contextos, citas, alusiones, personajes, palabras clave, frases, etc., que las lecturas tengan en común.
9. El transductor, ya una vez identificados los mecanismos intertextuales y las unidades mínimas de sentido. Dará una explicación formal (conceptos), de los mecanismos intertextuales y las unidades mínimas de sentido, contextos, intertextos, alusiones, citas, entre otras cosas que se consideren convenientes.
10. Se hará énfasis en las inferencias de los textos.
11. Los alumnos leerán los dos textos y realizarán una comparación en la que, se muestre los momentos en que se sobresalen las semejanzas entre ellos.

12. Discutirán en grupo los elementos encontrados y el transductor guiará aquellas semejanzas, tales como temas, personajes, escenarios, etc., hacia las explicaciones teóricas del fenómeno intertextual. Proporcionando el contexto de las obras que se comparan. Que tienen que ser de la misma época y corriente literaria (barroco principalmente, aunque no necesariamente).
13. Posteriormente, ya con las pistas de información claras, los alumnos buscarán otros textos en los que se presente el fenómeno intertextual.
14. Pueden ser textos de cualquier género. Películas, documentales, poemas, revistas, canciones, etc.

Las sugerencias anteriores, pueden ser cambiadas, reelaboradas, sumar o restar información según el transductor, considere necesario.

3.4. EJEMPLO DIDÁCTICO DEL MODELO INTERTEXTUAL

Aplicando la metodología propuesta en éste trabajo, el marco teórico y los componentes del modelo de análisis intertextual; llevaremos a cabo un ejercicio hermenéutico de los tres textos de estudio.

El lector eficiente y el novato, se acercarán al análisis de distinta manera. El profesor los guiará de tal manera que cada uno de ellos alcance a entender el sentido de los textos.

Haremos una paráfrasis comentada dividida en tres fases de análisis intertextual que propone Gutiérrez Estupiñan.¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Vid.*, Capítulo 1.

3.4.1. FASES TEÓRICAS DEL MODELO

El modelo está conformado por las siguientes tres fases:

1ª. FASE: ESCISIÓN DEL INTERTEXTO A PARTIR DEL PARATEXTO O TEXTO

FUENTE: El análisis de los textos, la Paráfrasis comentada.

Se comentaran los textos fragmentándolos en inicio, desarrollo y final; con la finalidad de facilitar el análisis y comprensión de ellos. De igual suerte, mantendremos el orden en que fueron escritos, primero *La historia de José*, luego *Sueños hay que verdad son* y *El Cetro de José*. Puntualizamos en los temas que comparten las obras, los intertextos, las semejanzas y diferencias entre ellos.

2. 2.ª Fase: INSICIÓN DEL TEXTO A PARTIR DEL PARATEXTO

En esta sección retomaremos las unidades mínimas de sentido de cada uno de los textos y posteriormente señalaremos los elementos intertextuales y los contextos que comparten.

3ª. Fase FUNCIÓN DE LOS TEXTOS EN EL NUEVO CONTEXTO.

Para llevar a cabo, el análisis de esta sección tomaremos como modelo, el texto bíblico. Compararemos las secciones que sus dos hipertextos comparten, es decir, la metatextualidad- la relación crítica.

De igual suerte haremos referencia a los hipertextos que son modificados y la tergiversación que ocurre al momento en que se produce el fenómeno intertextual. Finalmente señalamos los temas que no coinciden en los textos.

3.4.2. FASES APLICADAS

1. 1ª. FASE: ESCISIÓN DEL INTERTEXTO A PARTIR DEL PARATEXTO O TEXTO

FUENTE: El análisis de los textos, la Paráfrasis comentada.

3.4.2.1. LOS INICIOS DE LOS TRES TEXTOS DE ESTUDIO

1. *LA BIBLIA*, en el antiguo testamento, encontramos (GEN 4, 37-50) la “Historia de José”. Este texto será el hipotexto de donde se reelaboraran los hipertextos de Calderón y Sor Juana. De igual suerte, será paratexto explícito en la obra de la Musa e implícito en la obra de Calderón. También encontramos las voces recargadas e ideologizadas. Es decir, la polifonía del lenguaje.¹⁵⁸

Cabe mencionar que en ésta investigación retomamos el significado literario de la Biblia. En éste texto se cuenta la historia de manera lineal, no hay retrocesos ni avances, como sí los encontramos en la obra de Calderón y mucho más en la de Sor Juana. La historia comienza con la preferencia que muestra Israel por José, quien nació ya en su vejez. Nos situamos justo cuando José tenía diecisiete años.

La preferencia de Israel por José provoca la envidia de sus demás hijos. En este momento de la historia, a diferencia de las dos obras citadas anteriormente se cuentan los dos primeros sueños que tiene José. Se los cuenta a sus hermanos:

“Oíd el sueño que he tenido. Me parecía que nosotros estábamos atando gavillas en el campo, y de pronto mi gavilla se levantaba y se tenía derecha, mientras que vuestras gavillas le hacían rueda y se inclinaban hacia la mía” (GEN-38-6).

¹⁵⁸ *Biblia de Jerusalem. Op., cit.*

Los hermanos comentaron que quizás significaba que gobernaría sobre ellos y su envidia incremento (Encontramos en estas frases, la prolepsis (anticipación) de lo que posteriormente, sí acontece. Luego José, cuenta el segundo sueño:

He tenido otro sueño: “Resulta que el sol, la luna y once estrellas se inclinaban ante mí”. Se lo cuenta también a su padre, quien reflexionando le dice será que tu madre, yo y tus hermanos nos inclinamos ante ti hasta el suelo.

Posteriormente sucede en la historia la venta de José. Israel, su padre, lo manda a seguir a sus hermanos, quienes se encuentran pastoreando. Cuando sus hermanos se dan cuenta que llegaba José, planean su muerte:

“Por ahí viene el soñador. Vamos a matarlo y lo echaremos en un pozo cualquiera y diremos que algún animal feroz lo devoró. Veremos entonces en qué pararan sus sueños” (GEN 37, 23-28).¹⁵⁹

Su hermano Rubén les dijo que derramaran sangre y lo aventaran en un pozo. Así lo hicieron, le quitaron la túnica que le había regalado su papá y lo arrojaron.

El pasaje anterior es retomado por Calderón y Sor Juana, quienes hacen sus propias reelaboraciones (lo mencionaremos en el apartado del inicio de los textos de los autores).

Luego pasaron frente a ellos unos ismaelitas mercaderes que iban hacia Egipto. Judá dijo a sus hermanos que lo vendieran. lo venden por 20 piezas de plata. Rubén fue al pozo donde habían arrojado a José y lo creyó muerto. Los demás hermanos mataron un cabrito, mancharon la túnica de José con Sangre y decidieron enviarla a su padre para ver si la reconocía.

En éste segmento de la historia se abre un paréntesis, hay un rompimiento total en lo lineal que hasta ahora no había pasado. (Se cuenta una historia dentro de la historia. Es la

¹⁵⁹ En adelante pondremos entre paréntesis las citas bíblicas.

vida de Judá y Tamar). En ella se proporciona información de los matrimonios y tradiciones de los hebreos.

Esta historia no la retoman Calderón y Sor Juana. Posteriormente encontramos ya a José en Egipto, quien es vendido como esclavo a Putifar, eunuco del Faraón y jefe de los guardias. José gana la confianza de éste y se dedica a administrar todos sus asuntos.

Sucede que la mujer de Putifar acosa sexualmente a José, quien se niega a acostarse con ella. Cierta día ella lo toma de sus ropas y lo quiere seducir de manera forzada. José huye. La mujer de Putifar grita de manera escandalosa con las ropas de José en mano:

¡Mirad! nos ha traído un hebreo para que se burle de nosotros. Ha venido a mí para acostarse conmigo, pero yo he gritado y, al oírme levantar la voz y gritar, ha dejado su vestido a mi lado y ha salido afuera” (GEN 39,12-20).

Al llegar su esposo le repite lo que pasó. Putifar encolerizado manda a José a la cárcel donde estaban los detenidos del Rey.

A nuestro juicio, ésta parte de la historia es contada en la Biblia de manera, hasta cierto punto erótica y abiertamente como un acoso sexual. En las reelaboraciones de Sor Juana y Calderón, el tema es retomado de diferente forma, Sor Juana, casi no se adentra en él y Calderón lo cuenta de una manera nada tendenciosa, ni hace énfasis en lo sexual.

2. EL AUTO SACRAMENTAL ALEGÓRICO INTITULADO SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON.

El inicio de la historia, es muy diferente a la del “Cetro de José” y a la bíblica. Comienza con la venta de José y en la Biblia con la preferencia del padre de José hacia este.

Calderón inicia su historia en el pasaje de cuando José ya está en la cárcel.

Acontece un diálogo entre la Castidad y el Sueño, quienes mencionan su procedencia, la castidad de Asenet y el sueño de Morfeo. La Castidad invita al sueño a Egipto. Éste es el primer escenario que Calderón retoma de la Historia primigenia (de la Biblia-hipotexto). Los personajes anteriormente mencionados llegan a Egipto a un lugar en específico: una cárcel.

Ahí se encuentran dos personajes, El Copero y el Panadero. El primero representa, a los hombre buenos que comulgan y el segundo a los malos.¹⁶⁰ Ambos comentan la llegada de un nuevo esclavo: “¿Esclavo, para que sirva a todos envía su dueño?”

En éste episodio de la historia parece el primer tipo de Jesús, entra José encadenado.

En voz del panadero:

“¿ No puede ser que sea, ¡ay cielos! Otro infeliz, que sin culpa Padezca, cual yo padezco? También padezco sin ella, yo; más no he de creer por eso que no padezca. Que no padezcan culpados los demás”.¹⁶¹

José les comenta que es un esclavo que viene a servir en la cárcel. El Copero y el Panadero se compadecen de él, le preguntan su nombre y de dónde viene. Responde que su nombre es Josef y el Copero le dice que significa aumento. Ambos le cuentan que también fueron esclavos de Faraón (Se van). Ya solo, José dice:

¡Cielos!. Si porque serví leal, No supe agradar a un dueño, ¿Cómo he de agradar a tantos? ¡Oh, nunca hubieran mis sueños despertando aquella envidia. Que en este estado me han puesto! ¹⁶²

Por supuesto que José se refiere a sus primeros sueños, que despertaron la envidia de sus hermanos. Calderón retrocede (analepsis) al principio de la historia. Y la cuenta, en pocos versos en voz de la Castidad, desde los sueños hasta la venta de José. En voz de la Castidad:

De aquellos sueños se queja, En que le empeñaste viendo. Los haces de sus hermanos, que con impulso del viento, de sus doradas espigas. Doblaban los rubios cuellos como obedeciendo al suyo, y añadiendo empeño a empeño. Le hiciste también soñase, sol, luna y estrellas puestos a sus pies...

¹⁶⁰ *Auto Sacramental Alegórico Intitulado Sueños hay que verdad son en*, Calderón de la Barca. *Autos Sacramentales*, México, Porrúa, 2010. p. 265.

¹⁶¹ *Op.cit.*, p. 270.

¹⁶² *Loc. cit.*, p.272.

En ésta misma escena la Castidad cuenta la importancia que tiene José, también se lamenta de su suerte y entre sus reflexiones sugiere dos tipos de Jesús y por primera vez se adelanta (Prolepsis) a lo que vendrá al final del Auto: la Eucaristía, y en la sugerencia implícita del primer tipo de Jesús: “Menciona que Dios quiere se valgan de medios para qué con lo humano pueda representar sus deseos”:

Y pues lo caduco no puede comprender lo eterno, y es necesario que para venir en conocimiento suyo haya un medio visible que en el corto caudal nuestro del concepto imaginado pase a práctico concepto: Hagamos representable a los teatros del tiempo, que el hombre que se ejercita, en una virtud es cierto, que, cuando él está penando, lo está ella defendiendo”.¹⁶³

La Castidad también sugiere el segundo tipo de Jesús: “En ese joven, hay luces, visos y lejos, de mayor asunto que hoy, hasta destinado tiempo, anda rebozado en sombras...

Ella misma, adelantándose en la historia habla de la Eucaristía:

“Qué hay en él sobrenaturales hechos, mírale siempre a dos luces, y verás que todo esto va encaminado a que anda, aquí oculto y encubierto, algún misterio que venga a ser en los venideros siglos, venciendo las sombras, Misterio de los misterios, Milagro de los milagros, Portento de los portentos, y, en fin, luz de verdad y vida, del más alto Sacramento”¹⁶⁴

3. AUTO HISTORIAL ALEGÓRICO EL CETRO DE JOSÉ.

El Cetro de José comienza con la confabulación de los hermanos para matarlo o venderlo a los Ismaelitas, con la caída de Lucero y la prefiguración de Jesús en la persona de José.¹⁶⁵ El inicio del “Cetro de José”, es diferente al bíblico y al de “Sueños hay que verdad son”. Lucero lleno de envidia, dice: “Dios intenta remediar al hombre. Y yo eternamente condenado, pagué un solo pecado” (intertexto implícito del ángel caído). Sospecha las prefiguraciones de Jesús:

“Y más ahora este prodigio nuevo de ese hermoso mancebo a quien ahora visteis que inhumanos vendieron sus hermanos que no se sé qué, en él veo que ni lo dudo bien, ni bien lo creo, ¿de qué tipo figura, como quien ve de lejos la pintura, descubre misterioso?”.

Reiteramos que “El Cetro...” comienza con la venta de José, a diferencia de los otros textos. Además Sor Juana retrocede (analepsis) en la historia y tiempo a la creación de el

¹⁶³ *Ibid.* p.302.

¹⁶⁴ En adelante, en las citas del Auto se pondrá entre paréntesis el número de página al final de párrafo.

¹⁶⁵ *Auto Historial Alegórico “El Cetro de José*, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. T.III. Autos y Loas*. Alfonso Méndez Plancarte. *op. cit.* pp.200-203.

hombre (Génesis). En voz de la Conjetura: “entre ti y la mujer, odios oponiendo, ella ha de quebrantarte la cabeza, y su progenie... (Lo contará la inteligencia).

La Inteligencia efectivamente cuenta lo que pasará a Lucero, quien se hace varias preguntas relacionadas con el futuro, primero menciona el misterio oculto. Luego se queja de que la mujer que ha pecado, lo pueda vencer después y siendo esclava, a él lo someta. Se lamenta de la progenie que de ella seguirá, y menciona nuevamente el misterio oculto.¹⁶⁶ Lucero no entiende y le pide a la Inteligencia le explique.

En éste momento de la historia, se cierra el carro (cambia el escenario) de Adán y Eva y aparece el de Abraham, y un cielo de estrellas. Notamos, el fenómeno intertextual que entrecruza los tres textos. Sobre todo en el de Calderón y Sor Juana. Ésta se adelanta mucho en comenzar con la prefiguración del misterio de la Eucaristía.

Sor Juana se regresa aún más atrás en la historia bíblica, que Calderón; hasta el principio. Aparece en escena el carro donde Jacob está dormido y arriba Dios, quien le habla. Suceso que aparece en “sueños hay que verdad son...” ya al final de la historia, cuando se le aparece Dios en sueños. En voz de éste:

Yo soy el Dios verdadero de Abraham, tu padre, y de Isaac, que aquesta tierra en que duermes. Toda te tengo que dar. Excederá tú progenie a las arenas del mar; y en ti y tu semen, benditas todas las generaciones serán”.

Lucero e Inteligencia escuchan la conversación y Lucero pregunta acerca del misterio que esconde el Pan.

¡Y qué será tan misteriosa escala que el alto cielo con la tierra iguala. Y el paso (que cerrado tiene el fuerte candado de la original Culpa) hace patente, para cualquiera que subir intente? Y no sólo (¡oh recelo!), da tránsito a la Tierra para el cielo, Sino del Hombre a Dios, que es lo que temo)...Que en uno está Dios y en otro el hombre. Con que ascendiendo el hombre, o desciende Dios, es preciso... Pero no lo entiendo, ni discurrirlo por ahora quiero, hasta ver las premisas por entero; Y pues estas figuras, que he mostrado, son del tiempo pasado....Y así vamos ahora a lo presente”.¹⁶⁷

Este mozo Josef... (Nuevamente, la conversación se dá en el pasado) Conjetura dice a Lucero regresen al presente para darle respuestas a lo que desea. Lucero le pregunta el

¹⁶⁶ Alfonso Méndez Plancarte, *loc.cit.*, pp.206-208.

¹⁶⁷ *Op.cit.* pp. 208-209.

significado del nombre de José y ella responde que “de Dios Aumento se interpreta” (mismo significado en “Sueños hay que verdad son”, Josef intertexto explícito).

Es magistral como Sor Juana juega con el tiempo, de manera rápida y los personajes semejan fantasmas recorriendo del pasado al presente y prefigurando el futuro. Nos recuerda los postulados del modelo de análisis. Conocer el pasado, estar en el presente y predecir el futuro.

Posteriormente La Musa retoma la historia de José con la interpretación de sus “misteriosos sueños” Los dos primeros (la luna y las estrellas lo adoraban y en el segundo se postraban sus hermanos). Se produce el fenómeno claro de la intertextualidad explícita de su hipotexto bíblico. Y también el fenómeno de la analepsis. A diferencia con el texto de Calderón, que no retoma este segmento de la historia. Se menciona la venta de José, de manera rápida dándole poca importancia.

Después, todos los personajes se transportan en el tiempo y ya en el escenario, se muestra la escena de la mujer de Putifar y José en Egipto.¹⁶⁸ La mujer se le ofrece a José y José se niega. Ella empieza a gritar y José se sorprende. Sale corriendo y ella se queda con su capa. La mujer comienza a gritarles a los criados y Lucero, Inteligencia y la Envidia se disfrazan de esclavos y van en su auxilio.

Lo anterior es una aportación de Sor Juana, (rol de los narradores). Quienes pasan de espectadores y narradores omniscientes (tipo fantasma) se convierten en participes de la historia (Testigo) en personajes, ya dentro de esta y secundarios. Fenómeno que no ocurre en las otras dos obras.

¹⁶⁸ *Loc. cit.* pp. 212-215.

Todos acuden al llamado de la mujer. Les narra que José intento “con violencia su deshonor”, se resistió y él salió huyendo, dejando sólo la capa. Lucero pide a Inteligencia y Envidia que sigan disfrazados, para así acabar con José que los tiene con miedo; y le aconsejan a la esposa de Putifar, le diga lo sucedido a su esposo y pida su muerte por la ofensa (217). Justo en ésta parte de la historia se suscita otro salto (analepsis) al pasado. En escena sale Jacob, llorando lamentando la perdida de José (219).¹⁶⁹

Regresando otra vez a la historia principal (al presente). Sale el Faraón, Pincerna y Acompañamiento. El Faraón está preocupado por los sueños que sus agoreros no han podido descifrar, se trata de su reino; vendrá desdicha y mal, está muy preocupado. Pincerna, su criado le cuenta: Cuando en la cárcel, yo y otro de tu familia estuvimos, también presos y un mozo hebreo que nos descifro nuestros sueños”, soñamos ambos, dos sueños”.¹⁷⁰ Le dice al Faraón, aquél podría descifrar sus sueños. El Faraón le contesta: “Pues ¿Qué esperáis? Id por él” (221). Pincerna obedece y va por José.

Salen a escena Inteligencia, Ciencia y Lucero.

En ésta parte de la historia, ocurre un fenómeno importante que no sucede en los otros textos; En lugar de que el Faraón cuente sus sueños a José como lo hace en las otras dos historias, quien los cuenta es la Inteligencia y aquí, al igual que en las dos obras anteriores se cuentan completos sus sueños y su significado (Una vez más un narrador omnisciente, se convierte en narrador testigo).

Sor Juana retoma los intertextos de las otras obras y se cuentan casi igual los sueños del Faraón. En voz de la Inteligencia, lamentándose primeramente de que los mismos medios que usaron para meter a José de la cárcel ahora se revierten y va a salir beneficiado:

“De sus dos sueños en que vio, Siete lúcidas vacas, que “del Nilo undoso, en verde margen pacían, Pingües, lozanas y hermosas, que luego se seguían, otras siete tan hambrientas, delgadas y descaecidas, que esterilizando el campo, con voracidad no vista, tragaron a las primeras: Y la mayor maravilla, fue que, con tanto alimento, quedaron tan amarillas, tan pálidas y tan flacas como antes de la ruina , y el otro, cuya visión, fue a aquésta muy parecida, era una fértil macolla, de que brotaban óptimas, ostentando sus verdores, siete fértiles espigas; y tras ellas, otras siete, tan mustias y tan marchitas, que (desmintiendo su ser). Apenas eran aristas: en quien el mismo suceso de las vacas antes vistas, se experimentó, supuesto, que unas y otras reducidas , a sequedad, no quedó, de la abundancia noticia”. (223).

¹⁶⁹ *Ibid.* 219.

¹⁷⁰ En adelante se pondrá entre paréntesis, al final del párrafo la página de la que fue tomada la cita.

Ya en otro escenario se observa al Faraón en un trono. José delante de él, y la Profecía, en lo alto cantando. “Esta le dice a José que escuche la luz que lo ilumina, e influye en la Sacra Profecía, los futuros acontecimientos y verá los misterios que el sueño significa, pues tiene ayuda de asistencias Divinas”. José por su parte, le dice al Faraón: “No soy yo quien te responde, Dios señor es quien te avisa, que ese sueño es uno solo” (225).

José interpreta los sueños, le dice al Faraón que las Vacas y las espigas expresan una cosa, “serán siete años tan abundantes, tan ricas en Egipto las cosecha..., pero después, la carencia del tiempo vuelta en rigores, y la aventura en desdicha, se seguirán otro siete tan estériles, que impidan el sembrarse y el cogerse en todas estas provincias”(225).

José sugiere al Faraón, se reserven la quinta parte que se perciba en los siete años de abundancia, para cuando llegue la carestía, en el reino haya sustento. Luego, aparecen aparte Lucero e Inteligencia. Lucero pregunta: ¿quién es ese Dios que predice los misterios? Inteligencia responde con un discurso confuso, lucero no entiende y la Ciencia le explica que es Dios quien responde y le pide vea como el pueblo alaba a José, quien sale en un carro triunfal en compañía de la Música.

En voz de la Música: “El salvador del Mundo, que con piedad benigna, ha redimido a Egipto, de una gran desdicha! Y así, decid todos con voces festivas: ¡Qué mande, que triunfe, que goce y que viva! (228).

Notamos una prefiguración de Cristo en el discurso de la Música; Menciona que el de humilde traje descifro los sueños, que todos llegaron a adorarlo de rodillas y venerarlo en su Cetro por triunfo las espigas y repiten “que ¡goce, que mande, que triunfe, que viva!”(228).

3.4.2.2. LOS DESARROLLOS

1. LA BIBLIA

En esta sección de la historia bíblica, José se encuentra en la cárcel y poco tiempo después, ingresan a la cárcel dos servidores del Faraón. Son dos personajes esenciales en los tres textos que estamos analizando: El jefe de los Escanciadores y el jefe de los Panaderos. Tienen un rol muy importante en la historia, los sueños que ambos tienen se enlazan con los del Faraón (otro intertexto que van a retomar Sor Juana y Calderón en sus reelaboraciones).

Los personajes están preocupados por los sueños que tuvieron y se los cuentan a José. (GEN 40, 5-15). José los interpreta, diciéndoles que uno de ellos morirá y el otro saldrá de la cárcel. Al tercer día era el natalicio del Faraón, dio un banquete y se cumplen las predicciones de José. Levanto la cabeza del jefe de los Escanciadores y del jefe de los Panaderos en presencia de sus siervos.

Al jefe de los Escanciadores lo restituyó en su oficio y al de los panaderos, mandó que lo colgarán, tal como lo había interpretado José (GEN 40, 20-23). (Otro episodio intertextual que retoman de la *Biblia* Sor Juana y Calderón).

Dos años después, ocurre otro acontecimiento clave en la historia (intertexto explícito), los sueños del Faraón que José interpreta (GEN 41,1-25).

“Se encontraba a la vera del río, de pronto subieron del río siete vacas hermosas y lustrosas que pacían en el carrizal. Resulta que detrás de aquellas subieron del río otras siete vacas, de mal aspecto y macilentas las cuales, se pararon con las otras vacas en la margen del río, y las vacas de mal aspecto y macilentas se comieron a las siete vacas hermosas y lustrosas. (Una vez que las tuvieron dentro, ni se conocía que las tuviesen, pues su aspecto no era tan malo como al principio). En segundo sueño el Faraón apunta que soñó “siete espigas que crecían en una misma caña, lozanas y buenas. Pero resulta que otras siete espigas flacas y asolanadas brotaron después de aquellas, y las espigas flacas consumieron a las siete lozanas y llenas” .

El Faraón trae a todos los magos y sabios para que le interpreten sus sueños, ninguno los descifra. El jefe de los Escanciadores, le cuenta que en la cárcel, un hebreo había

interpretado correctamente sus sueños (intertexto explícito que comparten los tres textos de análisis).

El Faraón manda por José y le cuenta sus dos sueños. José respondió “no hablemos de mí, que Dios responda. El gobernante cuenta sus sueños y José los interpreta:

El sueño del Faraón es uno solo: Dios anuncia lo que va a hacer. Las siete vacas buenas son siete años de abundancia, y las siete espigas buenas siete años son: porque el sueño es uno solo. Y las siete vacas macilentas y malas que subían después de aquellas son siete años; E igualmente las siete espigas flacas y asolanadas: es que habrá siete años de hambre. Esto es lo que yo he dicho al Faraón, lo que Dios va a hacer lo ha mostrado. Siete años de gran hartura en todo Egipto. Pero después sobrevendrán otros siete años de hambre y se olvidará toda la hartadura en Egipto, pues el hambre asolará el país. Y el que se haya repetido el sueño del Faraón dos veces es porque la cosa es firme de parte de Dios, y Dios se apresura a realizarla (GEN 41,30-33).

2. SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON

En éste pasaje de la historia encontramos a José en la cárcel, coincidiendo con la historia primigenia (hipotexto) bíblica. Calderón aporta ideas nuevas, inserta el intertexto y en diferentes escenarios dá un significado distinto: Aparece el personaje de la Sombra quien adelantándose a los hechos predicen los sueños del Copero y Panadero, así como su interpretación. Es el mismo escenario, no así la interpretación de los sueños. Calderón narra los sueños de manera muy rápida y cambia el orden en que son contados. Primero cuenta el sueño del Panadero y luego el del Copero. En la biblia es al revés. Con palabras distintas pero con el mismo sentido:

” Me dispuse a amasar tres canastillas blanco y sabroso llevaba y vi que cuando esperaba en la real mesa...” El Copero cuenta su sueño, también un poco distinto de la Biblia “Soñé que venía en un prado ameno una vid hermosa y bella...que el blanco licor exprimía...nada se desperdiciaba porque lo exprimía en una copa de oro...” (277).

Esta parte es distinta en la Biblia y en el “Cetro...” pues se vuelve a prefigurar la Eucaristía dos veces: En voz de José”

¡Oh válgame el cielo! ¡Cuán campo la imaginación con una y otra visión corre” ¡Desperdicio tanto de pan? Y aquí aumento, de algún misterio divino a uno y otro dan. Tan de sombras hoy, que pienso que viendo estoy vida

y muerte en vino y pan.” El mismo José, “Pues en acción unida que una y otra se convierte, hay pan que es vida y es muerte hay vino que es muerte y vida” (279).

Posteriormente el Copero y Panadero se molestan por la interpretación sus sueños y tratan, de matar a José”, quien al intentar detenerlos le pone la mano al uno y a otro. Al momento de hacer esto, José con las manos abiertas, prefigura el tipo de Cristo. En voz de los tres: “¡ Quién me pudo suspender? ¡Quién me ciega en nueva luz? Cuando a manera de cruz, entre ambos me llego a ver, segundso misterios muestra ver que su furor impida a la diestra, él que es de vida y él de muerte a la siniestra (281).

Escena genial de Calderón, que en ninguno de los otros textos aparece. Se adelanta mucho en la historia: la crucifixión de Cristo. Llega el Alcalde y “le dice al Panadero que morirá, mientras el Copero será premiado. José le pide al Copero que se acuerde de él.

Al igual que en el pasaje bíblico concuerdan de manera exacta en la frase “que te acuerdes de mí y puesto que desde aquí a servir a tu Rey vas... sabes cuan penoso es estar inocente preso” (283) (Intertexto explícito de la *Biblia*). Se abre un paréntesis hacia el pasado que es visto por José (como narrador omnisciente, y también como un fantasma que aparece y desaparece a su libre albedrío): su padre y su hermano Benjamín lo buscan.

Finalmente Rubén y Judá le cuentan a su padre la muerte de José, en una forma distinta que la bíblica “Una fiera del monte despedazó el cadáver de José, hallamos en mil menudas partes la túnica”, Jacob lamenta penosamente la muerte de José.

Posteriormente y regresando al presente, el Copero regresa por José y le dice que el Rey lo manda llamar. Llega el Copero y le dice; “Éste es José, aquél esclavo hebreo quien me interpretó los sueños en la cárcel. El Rey le cuenta sus sueños a José parafraseando los bíblicos:

“Yo soñé que de un río a la ribera siete vacas bellísima salían y cuando, sus márgenes pacían las esmeraldas de la primavera, vi que otras de laudosa esfera, tan flacas que esqueletos parecían; saliendo contra de ellas consumían la lozanía de su edad primera. Después, vi siete espigas fértiles. Lagrima cada una del rocío, y otras

siete que en áridas fatigas, sin granarlas abril, taló el estío. Y lidiando unas y otras enemigas. Venció el seco con llevarlas al río.”

José interpreta sus sueños: “Siete fértiles años imagina en espigas y vacas lo abundante. Siete a...siete años fértiles, cuyo alago en siete estériles terminan. Y pues aqueste avisa el golpe en el amargo la abundancia, prevén contra la ruina y la felicidad contra el estrago” (291).

El Rey queda satisfecho con la interpretación de los sueños y nombra a José virrey de Egipto. Le da un anillo a José y el pueblo le grita “viva José” (Diferencia, no el Faraón, sino el Rey).

3. *EL CETRO DE JOSÉ*

En éste segmento de la historia, salen a escena Jacob y sus hijos, lamentándose, porque ya no tienen alimento. Jacob manda a sus hijos a Egipto por la vianda, excluyendo a Benjamín. Después, sale la Profecía a escena. En su discurso menciona a Cristo, (intertexto implícito). Describe a quien, será el Salvador del Mundo, en el futuro. Mientras tanto, en el presente, verán la figura de Cristo en José:

“José es solo un bosquejo, una figura del que será en el siglo venidero redentor verdadero. “Qué al hombre le quitará la cadena que creó Adán, la culpa original y que al género humano sustentara de “trigo soberano”. De Quien éste es 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 así el pueblo entienda el misterio y tengan la esperanza y se vuelva obediente, pues la Profecía mira el futuro (233).

Regresando al presente Profecía sugiere: “Más a José volviendo, asistirle pretendo. Para que el mundo vea, del salvador en él la viva Idea”. Luego, se esconde pues ve llegar a José con gente. Notamos de manera implícita como la jerónima, regresa nuevamente al pasado, en el episodio de la creación, retomando el intertexto bíblico e insertándolo en su texto.

Posteriormente, José pide a su gente que abran el granero para proveer al pueblo, de alimentos. En éste episodio, aparece de manera implícita, la oración del Padre Nuestro católico y el misterio de la Eucaristía. En voz de todos: “Padre eres de nuestra patria, y como

tal, Padre nuestro. ¡Danos el Pan cotidiano!", la Profecía, menciona: Otros más nobles anhelos, dirán a estas palabras, en otro más feliz tiempo, cuando el Pan se eleve a ser, de Cuerpo y Alma sustento (235).

Cabe mencionar que los pasajes anteriores de la historia no aparecen en la "Biblia" ni en "Sueños", ideas únicas del texto de la Musa Décima. La siguiente escena la comparten los tres textos, cada uno con diferentes aportaciones. Siendo la Biblia el hipotexto y "Sueños..." y "El cetro..." los hipertextos.

Se trata de la llegada de los hermanos de José, quien los reconoce pero finge no hacerlo. Les pregunta el motivo de su llegada a Egipto. Así como también su lugar de procedencia. Los hermanos contestan que vienen de Canaán, y están allí para comprar alimentos. José en un monólogo interior reflexiona sobre el cumplimiento de los sueños que auguró. Llama espías a sus hermanos ellos lo desmienten y le cuentan que son doce hermanos, que uno está muerto y el más pequeño se quedó con su padre. José insiste en que son espías y los toma presos, excepto a uno de ellos quien irá por el hermano pequeño. El segmento, es diferente a los otros dos textos, pues José no pregunta por su padre ni por el pequeño hermano.

Los hermanos se lamentan el haber matado a José (Se cierra la escena). Salen luego a escena Conjetura, Lucero e Inteligencia quienes coinciden en el supuesto de que José finge no reconocer a sus hermanos, se preguntan por qué lo hizo. La inteligencia sugiere que la actitud de José es ambigua, pues niega y afirma con su actitud.

Después, aparece la Profecía y Lucero le pregunta ¿quién es? Pues la vé como Belleza Soberana. Sin embargo sus palabras producen “el efecto tan encontrado a la causa, que viéndola bella, es lo bello lo que le espanta”.

Profecía le contesta: “El Espíritu de Dios, Soy que a Josef acompaña de Profecía”. Le dice a Lucero que es un engaño, pues José sí reconoce a sus hermanos. Conjetura pide a Lucero que huyan, pues teme a la sabiduría de la Profecía. A lo que Profecía contesta “¡Qué vana es siempre, ingrata criatura, tu soberbia y tu arrogancia!, ¡pues nunca tu Conjetura, mis altos Juicios alcanzan!”

3.4.2.3. LOS FINALES

1. LA BIBLIA

En *la Biblia* consideramos pertinente finalizar la historia, al igual que en las otras dos obras, con los acontecimientos que se suscitan después de la interpretación de los sueños del Faraón. Quién queda tan satisfecho con la interpretación de sus sueños, que le dió toda su confianza a José y lo puso en el puesto de primer ministro a cargo de todo el país de Egipto (GEN 41, 37-43).

“Dijo el Faraón a José “Sin tu licencia no levantará nadie la mano ni pie en todo Egipto”. El Faraón llamó a José Safnat Panea y le dió por mujer a Asnat, hija de Poti Fera, sacerdote de On”. Y salió José investido de autoridad sobre el país de Egipto” (GEN 41, 45). Asnat significa propiedad de la Diosa Neit, el de Pontifera regalo de Ra.

José tenía treinta años cuando aconteció lo anterior, durante siete años recolectó todos los víveres posibles. A los siete años siguientes sucedió lo que había predestinado José y en

todo Egipto, al igual que en toda la tierra, hubo escases de alimentos y todos los pueblos acudían a Egipto por ayuda. El Faraón los mandaba con José (GEN 41,46-49).

Posteriormente se suscitan los encuentros de José con sus hermanos. En la región de Canaán, escaseaba el alimento y Jacob mandó a sus diez hijos a Egipto por grano excepto a Benjamín. Y sucede exactamente lo que José había anunciado en sus sueños. Llegan sus hermanos a pedir comida: Y se inclinaron rostro en tierra. Vió José a sus hermanos y los reconoció, pero él no se dio a conocer, y hablándoles con dureza les dijo” ¿de dónde venís?” Dijeron: “de Canaán para comprar víveres” (GEN 42,5-7).

Los acusó de espías y ellos lo negaron, dijeron que venían de Canaán y eran doce hermanos de un mismo padre. José los encarcela por tres días y les pone la condición de ir por el hermano menor. Todos irán menos uno de ellos Simeón, a quien amarra y lo encarcela nuevamente. Sucede una vez más, la estrategia que usa José en los otros dos textos, pone dinero en las talegas y los acusa de robarle (GEN 42, 25-28).

Al regreso de los hermanos de José a Egipto se narra, un episodio diferente a los otros dos textos. Se encuentran con José, quien manda a su mayordomo a llevarlos a su casa, pues comerían con él. Los hermanos asustados creyeron que José los castigaría. Llegaron a la casa de José. Se inclinan ante él y le ofrecen los regalos (Se cumple el sueño de José y se vé la figura de la Cena de Jesucristo con sus discípulos, prolepsis en la historia) (GEN 43, 15-17).

Luego, José les pregunta a los hermanos por su padre y estos le dicen que aún vive. De igual forma, pregunta si es Benjamín el hermano pequeño y contestan de manera afirmativa. Se sientan a la mesa a comer (figura de la última cena).

Los hermanos regresan con su padre, José los acusa de espías y al igual que en los otros dos textos de nuestro estudio, se descubre ante ellos. José les pide que se vayan todos a vivir al país de Gosen y le cuenten a su padre que “Dios lo había convertido en “dueño de todo Egipto” (GEN 45, 1-14).

El Faraón se dá cuenta de lo sucedido y manda llevar víveres a los hermanos de José, que ya van de regreso a Canaán. En cuanto arriban, cuentan a su padre los sucesos. Todos van a Gosen. En total entran a Egipto 60 personas. Cuando salen de Canaán, Jacob hace algunos sacrificios y Dios mismo le habla diciéndole:”

¡Jacob! , ¡Jacob!- Aquí estoy respondió- Yo soy Dios, el Dios de tu padre; no temas bajar a Egipto porque allí te haré una gran nación. Bajaré contigo a Egipto y yo mismo te subiré también, José te cerrará los ojos” (GEN 46, 2-4).

Jacob va para Egipto con todos sus hijo y nietos (Jacob, Rubén, Simeón, Leví, Judá, Peres, Isacar, Zabulón, Gad, Aser, Beria, Benjamín, Dan, Neftalí, (eran 70 en total los que entraron a Egipto). Llegan al país de Gosen, en donde José recibe a su padre, ambos lloran. El Faraón recibe a toda la familia de José, dándoles su confianza (GEN 46, 2-6).

Es importante mencionar la política agraria que José aplicó en Egipto (GEN 46, 13-26) probablemente de ella, se desprende lo que después será el diezmo que la iglesia pedirá con más rigor en la Edad Media:

Primero, cuando los pobladores de Egipto comenzaron a quedarse sin granos acuden a José, y éste les cambia el grano por plata. Pasado algún tiempo, ya la plata se acabó, la tiene José. Nuevamente los habitantes del pueblo de Egipto regresan y le piden ayuda, éste les pide a cambio de grano, sus tierras. Cuando José se apropia de todas las tierras, menos la de los sacerdotes, los habitantes del pueblo se ofrecen como esclavos. Dijo José al pueblo:

“veis que os he adquirido hoy para el Faraón a vosotros y vuestra tierra. Ahí tenéis simiente: sembrad la tierra, y luego cuando la cosecha, daréis el quinto al faraón y las otras cuatro partes serán para vosotros, para siembra del campo, y para alimento vuestro y de vuestros familiares, para alimento de vuestras criaturas” (GEN 47,23-24).

Ellos agradecen por salvarles la vida. Tiempo después sucede la muerte de Israel. Manda llamar a José y le cuenta que el Saddy (personificación, de las aguas subterráneas, origen de la fertilidad) se le apareció en luz en el país Cananeo, lo bendijo y dijo: “Mira, yo haré que seas fecundo y te multipliques, haré una multitud de tus pueblos y daré tierras a tu posteridad eterna” (GEN-48, 25-26). Israel muere a los 147 años, pide que lo sepulsen junto a su esposa, en Belén. Bendice a todos sus hijos y cuando bendice a Judá, se nota una prolepsis de la probable prefiguración de Moisés:

“No se irá cetro de mano de Judá, bastón de mando de entre sus piernas, hasta qué venga el que le pertenece, y al que harán homenaje los pueblos. El que ata a la vid su borrico y a la cepa el pollino de su asna y el que lava en vino su túnica y en sangre de uvas su sayo; el de ojos rubicundos por el vino, y blanquean sus dientes más que leche” (GEN 49, 1-19) Cada uno de sus hijos serán las tribus de Israel”.

Ya en el final de la historia ocurre la muerte de Israel. Lo embalsaman y los egipcios le lloran treinta días. José pide al Faraón le permita llevar a su padre, cerca del río Jordán, éste acepta y lo acompañan sus hermanos y muchos pobladores de Egipto (GEN 50, 1-5).

Después, sucede la muerte de José, quien les dice a sus hermanos que los protegerán a ellos y su descendencia. José muere a la edad de 110 años, es embalsamado y puesto en un sarcófago en Egipto (GEN 50, 24-26).

2.SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON

El segmento de la historia, da comienzo con la euforia que demuestra el pueblo por el nombramiento de José y aparece un tipo del salvador (Jesús) el pueblo grita:

“José salvador, en altos ecos, ¡viva el salvador decid, pues viene a salvarnos del amenazado riesgo a que fuimos condenados! ¡Viva el salvador de Egipto ¡”. (290) (éste suceso es un intertexto explícito y también un hipertexto de la Biblia.

Habla Asenet como admiradora de José (en la *Biblia* ya esposa de José, ni en “Sueños...”. Ni en el “Cetro...”, sucede y ella no habla) Calderón sí le da voz en la historia, ella admite su admiración por José y se pregunta quién es el joven a quien aclaman. Calderón sí da mucha importancia a Asenet, pues la menciona en diferentes momentos de la historia. En el Texto de Calderón, encontramos nuevamente otro tipo de Jesús más marcado que en los otros dos textos de análisis. En voz del Rey:

“Bendito sea el que viene en el nombre del señor, bendito sea, etc.” Pues de sus iras esquivas, por él nos rescata el cielo, aclamaciones festivas, echen las capas al suelo y de palmas y de olivas corone el fértil verdor sus sienes, que bien conviene decir todos en su loor (290).

Cabe mencionar que en ninguno de los otros dos Autos se menciona dicha escena. Y mucho menos lo que realiza el pueblo al salir el Rey, José y Asenet. Todos echan los mantos al suelo al pasar. (En la *Biblia* Jacob, deja entrever que Judá no soltará el Cetro hasta la venida... de Moisés). Encontramos también otro intertexto implícito y una prolepsis, de cuando en el nuevo testamento a Jesús le ponen palmas para que no pise el suelo.

A diferencia de la *Biblia* aquí aparece claramente en voz del Sueño y la Castidad, la mención del misterio de la Eucaristía. El Sueño no alcanza a comprender los indicios de tal suceso que la Virtud le había pronosticado:

“Hermodiosa virtud que tanto me favorece, me dijo que sus acciones notando vería en él lejas luces de asuntos que hay embozados, hasta destinado tiempo, que anda en sombras; y no en vano ya la obedece; ¡más qué logro consigo, ni alcanzo, si no alcanzo ni consigo, ni logro por más que hago en su favor, luz, ni seña de aquél inmenso, aquel alto sacramento que dijo de todo este aparato había de ser cumplimiento? Y así he de apurar si salgo de está duda. Nueva hermosa deidad que excedes al campo de la nieve en la pureza, pues yo acudí a tu mandato acude a mí ruego tú, vuelve, vuelve al soberano disfraz, que en forma visible quiso hacer a los teatros del mundo representable tu amor y mi desagravio”. (291).

El Sueño y la Castidad parecen verdaderos fantasmas que pueden ver lo que sucede sin que nadie los vea, narradores omniscientes. Comentando los sueños cumplidos y mencionando nuevamente el milagro de la Eucaristía, en voz del Sueño:

“Tú me dijiste que anda en estos visibles rasgos de embozo un misterio, que es el milagro de los milagros, y así humilde te suplico me le adelante en algo que pueda ser de mi duda arrimo, si no descanso. Sí haré, mas con una salva” (292).

La Castidad le pide al Sueño sean figuras alegóricas y no reales, y así jueguen con el tiempo. Lo hacen y recuerdan en las predicciones de los sueños, regresan (analepsis) a lo del

abuelo y padre de José, se adelantan (prolepsis) cuando la virtud sugiere el acontecimiento de los hermanos de José. Salen de escena y aparecen Rubén, Judas, Zabulón, Gad, Aser, Neftalí, Manasés, Simeón y Leví (hermanos de José) como pastores. Llegan a Egipto y se disponen a arrodillarse ante José para pedirle comida (profecía cumplida). Los reciben José, el Copero y otros (295).

Los hermanos le piden comprar trigo y José pregunta ¿los allí presentes son los únicos hermanos? Ellos responden son dos más pero uno ya está muerto y el otro es pequeño. José les dice que les dará el trigo a cambio de que, se quede uno de ellos y vayan por Benjamín. Dice en voz alta “¿Por qué siendo sus hermanos? Habéis de echarlo en un pozo, o venderle a los extraños, o darle a las fieras?” (297). El pasaje anterior es explícito, retomado de la *Biblia*, es un intertexto, implícito y es también un hipertexto bíblico.

Todos lo oyen y se preguntan por qué, él sabe lo de José y quedan asombrados. José pide que Simeón (Intertexto bíblico), se quede como garantía de que regresarán con su hermano menor.

A partir de este segmento de la historia, (los personajes, comienzan a hacer bromas en algunos segmentos como el que ocurre cuando José a tomando a Simeón, en voz del Copero: “¿Si quién? (298). Luego se suscita una conversación entre Asenet y José, que no encontramos en ninguna de las otras dos obras. José agradece a Asenet, haberse dejado ver ante él, ella responde que nunca lo ha hecho, le confiesa que fue en sueños, y pregunta de qué favor se trata. Que se lo explique. José responde “Como la razón publica en mis desempeños que aunque los sueños son sueños, sueños hay que verdad son” (Intratexto de “la vida es sueño”, parafraseado) (300).

Es importante mencionar una reflexión que hace José sobre el amor. Ocurre justo antes de que el Rey se vaya y entre Copero anunciando la llegada de los hermanos de José. (304).

“Aquí del segundo amor, Y no sé si del primero, que entre amor que todo es sangre, y entre amor que todo es fuego, a fuego y sangre es forzoso, lidiar con ambos afectos. (Un lenguaje poético que no encontramos en las otras obras)”.

Se suscita el fenómeno del texto híbrido, un poema dentro de una narración. Justo en éste momento de la historia parece otro evento que los tres textos comparten, la llegada de los hermanos de José.

Habla Rubén y dice a José que ya traen a Benjamín, dejando a su padre desconsolado. José le pregunta cómo se atrevió a dejar a su padre y a Benjamín. Rubén menciona que es el último hijo y tiene otro hermano que murió en manos de una fiera.

Benjamín dice a José que su padre le mando algunos regalos “Unos recentales, unos panales, manteca, quesos, pobre don de pastor pobre” (305). (Este pasaje coincide en las tres obras. En la de Calderón y Sor Juana son intertexto explícitos e hipertextos bíblicos).

Luego, entra el Copero con Simeón quien había quedado como garantía. Benjamín le pide que ya cumplido lo que el pidió, les venda granos. Rubén le cuenta a José que le traen el doble de la paga, pues alguno de sus cobradores por olvido, dejó el otro dinero en los costales. José en agradecimiento de los regalos hechos por Jacob, los invita a cenar, al mismo tiempo dice al Copero vuelva a dar el dinero en los costales y ponga una copa de oro en el de Benjamín (304) (La invitación de comer en su mesa, aparece de igual forma en los tres textos).

José reflexiona aparte “¿Qué misterios estos son, que yo ni alcanzo ni entiendo?” (306) Intertexto con el Cetro. Se dirige a sus hermanos y les pide entrar a cenar, ellos dudan

de su invitación. José les pregunta: “Qué os detiene, humildes pastores? Sentarse a comer con la segunda persona del rey excelso, ¿sentarse a comer? Ved que es humanaros mucho. José responde “En eso de ser segunda persona humanarme y dar sustento a todos los peregrinos (Intertexto implícito con “el Cetro...”, prefiguración de la última cena).

Continúa José, que a mí vienen quizá el cielo de otro pósito de Pan, anda rastreando el misterio” (306). Se considera esta escena como la última Cena con Jesucristo y la persona de José como su representación pues en la trilogía del Dios la segunda persona es Jesucristo.

Después, aparece un personaje, Bato, quien marca el humor característico de la obra de Calderón. Se suscita una conversación entre José y Bato:

En voz de José: ¿quién sois?, Bato, Si me acuerdo lo diré. José: ¿Pues de quién sois os olvidáis? Bato no es muy nuevo, que muchos se han olvidado de quién son (308). Una clara indirecta a José, figura de Jesús.

Bato dice que es el jomentizo de Benjamín, o sea el que cuida los caballos. José le dice que no quiere reprenderlo sino premiarlo. Le da un diamante. Bato contesta “¿Y para qué es, señor bueno, metido en este latón, este pedazo de espejo?

Todos salen de escena y vuelven a entrar. El Copero le dice a José que ha encontrado en el costal del más pequeño de los hermanos la copa de oro. (Esta escena la notamos en los tres textos), la diferencia que existe, es que, Calderón lo cuenta con humor) Los hermanos intentan defenderse y Bato una vez más hace una broma, mostrando irónicamente el comportamiento de Benjamín. En voz de Bato: “*¡Miren el Benjamincito, La maña que ha descubierto!*” (309).

Benjamín se defiende, diciendo que eso ya había pasado con sus hermanos. José enojado “le contesta con qué atrevimiento, se defiende si le encontraron lo hurtado”. José

dice que aplicará la ley y el que ha hurtado, quedará como esclavo y que todos los demás se vayan... Benjamín dice a José que es un honor quedar de esclavo, solo le duele el sufrimiento que le causará a su padre. Los hermanos ofrecen a José que alguno de ellos se quede en lugar de Benjamín. Éste no aguanta más el engaño y se descubre ante sus hermanos (pasaje de intercambio, lo comparten los tres textos).

Después, llega el Rey con Asenet y encuentran llorando a José. Le preguntan el porqué de su llanto. José les dice que los pastores eran sus hermanos y también llora porque está presente un misterio, el del Cáliz y la Cena en su mesa (el fenómeno Intertextual, aparece en los tres Autos). El misterio de la Eucaristía, en voz de José:

“Como estar cerrado el cielo, necesitada la tierra; Venir ansiosos pidiendo Pan mis hermanos, hallarle, del pósito, que he dispuesto, encerrado en la Custodia; sentarse a mi mesa, y luego, ver el Cáliz de ella en manos, del que se durmió en mi pecho, que es el menor de los doce; Ser él en su sentimiento, el áspid de su delito; Llorarle a voces, diciendo, que es pena de su pecado; visos son, de sombras y lejos, del prometido Mesías, que a nuestros padres y abuelos. En Vino y Pan, han previsto, el más alto Sacramento”.

Habla el Rey: ¿Qué Sacramento haber puede en el Pan y el Vino? Como respuesta al Rey suceden las tres últimas escenas en las que se explica finalmente el misterio oculto.

En la primera de ellas aparece un monte y en él el personaje del Sueño en un carro triunfal. Les dice que ha tenido cuatro sueños que explican el misterio. El Rey pide le explique los sueños. El Sueño dice que el primero es cuando se da el encuentro de Jacob con José, diciendo (salen Jacob y Bato) Jacob: dime a mi José. ¿Es posible que te veo vivo, al fin de tantos días, como te he llorado muerto?

José le dice que le hable al Rey. Jacob responde perdone que parece un sueño, como cuando vio una escala en que los cielos abiertos, se abrazaron con la tierra, explicando ángeles bellos, el hombre cuando subían, cuando bajaban al Verbo” (Prefiguración-Prolepsis de la crucifixión de Cristo).

En ese momento, interviene el Sueño diciendo que ese es el primer sueño y le siguen; “el Verbo Encarnado, (intertexto bíblico del “Cetro...”, tipo de Jesús. El segundo, y el tercero, que al propósito de hoy, son los del pan y el sarmiento, en quien muerte y vida da, se explica repitiendo” (312).

Notamos la figura de Jesús como el Verbo Encarnado, un poco de la resurrección cuando Jacob le dice a José que lo creía muerto y lo ve vivo y lo del Pan y el Sarmiento. El misterio de la Eucaristía tan bien dibujado no aparece en la Biblia, es propio de las otras dos obras y de las características de los Autos.

En la penúltima escena, aparecen los personajes de las tres Sombras explicando con mayor claridad el papel de Cristo. En voz de la Sombra: “El Pan, quien devoraron las aves, para que el reo, como en él su juicio...” La segunda Sombra, pregunta: ¿El Vino que exprimí racimo bello, para dar vida...? Sombra uno contesta “Ya es Pan que baja del cielo, como servirá en aquél, sacrificio, que incruento es, Divina Carne”.

Sombra dos afirma: Ya es la sangre del Cordero Sacrificado en el ara de la cruz, de cuyo pecho, se recogió el Cáliz (Nuevamente el tipo de Jesús crucificado). Entra Asenet y pregunta “¿Quién asegura todo eso? (312-313). En la última parte de la historia se contestará la pregunta.

Se descubre en un carro un altar, con un sacrificio de panes; se da vuelta y se ve una forma grande; y en otro carro, un sacrificio de Vino; y dando vuelta se descubre un Cáliz y elevada la Fe, entre las dos sombras. En éste contexto se da el final del Auto. La Fe, menciona que entiende el misterio.

El Rey pregunta por el tercer sueño y el mismo Sueño le responde, (intertextualidad del pecado de Eva y Adán en la *Biblia*, que también retoma Sor Juana).

“Éste es mi sueño; pues la grande abundancia, en cuyos siglos primeros, gozó la naturaleza, descanso, paz y sosiego, sucedió (por sus pecados), la esterilidad del tiempo, y pudo la providencia, reparar sus daños, siendo, la iglesia la troje del Pan, que es en general alimento, de los hermanos de Cristo, hizo la gracia herederos, explicada en Asenet, que es la castidad ejemplo”.

El Rey interviene y pregunta ¿Cuándo aquesto ha de ser? El Sueño continúa: Cuando, descendiendo de uno de esos, doce linajes, o tribus, Hombre y Dios en alma y cuerpo y el alma y el cuerpo se dé en tan alto Sacramento. Menciona: A tanto prodigio yo, con ser gentil me convierto. José dice: eso es la gentilidad, ser de la Viña heredero. Asenet asevera: yo a tanto pasmo vencida ofrezco ser tuya. José responde, eso es con cada virtud Cristo, celebrar su casamiento (La creación del Sacramento del Matrimonio o el casamiento de Cristo con la iglesia, fenómeno que solo se retoma de la *Biblia* por Calderón.).

Todos los personajes dicen: “Todos a tan grande sombro, todos a tal gran portento, por convencidos nos damos”. En voz del sueño: “Pues sea todos diciendo, Músicos ¡Albricias mortal, albricias, que aunque los sueños son sueños, sueños hay que verdad son” (encontramos aquí otro intratexto del propio Calderón de “la vida es sueño”, por segunda ocasión). Todos: perdonad sus muchos yerros” (313-315) Tocan chirimías y cerrándose los carros se da fin al auto.

En la historia de la *Biblia* no encontramos éste mismo final, pues la historia termina con la muerte de Jacob y de José.

Coincidiendo con el final bíblico, termina el Auto con la muerte de José y Jacob. En este final de “Sueños...” nos damos cuenta que las Sombras cuentan el significado de los sueños y algo muy importante, en lugar del personaje del Faraón aparece el personaje del

Rey. De igual suerte una frase que se dice en la misa católica “bendito sea el que viene.. y también, la venida del Mesías y el Sacramento del Matrimonio.

Es en éste fragmento de la historia, donde Calderón menciona acontecimientos importantes relacionados con la iglesia católica que no aparecen en la *Biblia* ni en la obra de Sor Juana. Elementos ya mencionados por nosotros.

3. *EL CETRO DE JOSÉ*

Retomando la historia, al igual que en los otros textos que estamos comentando, la Musa retoma el tema de la prefiguración de la última Cena. Estas aportaciones nunca aparecen en la Biblia. Otra aportación que la Jerónima proporciona y no aparece, en los otros textos, es el lavamiento de pies (que ambas cosas hará Jesucristo en el Nuevo Testamento).

Luego, se da un diálogo entre el mayordomo de José y sus hermanos. El mayordomo les pide que entren a la casa, pues ya cumplieron con lo encomendado por José y traen a Benjamín con ellos. Los hermanos temerosos le que dicen que se encontraron la moneda, que habían pagado por el trigo, en los sacos y la han traído de vuelta y además vienen a comprar más trigo.

El mayordomo responde que su Dueño los espera “que os lavéis los pies”, porque comaís con mayor limpieza (241) (Prefiguración del lavamiento de pies de Jesús a sus discípulos en la última cena, prolepsis del antiguo al nuevo testamento)

Aparece Lucero amedrentado y confundido preguntándose ¿qué es lo de la invitación a la mesa con todos los hermanos y en especial con Benjamín?: “Más ya desde aquí diviso, que se sientan a la mesa, todos. ¡Oh, pese a mi fama! ¿Qué Comida será ésta?”.

Descubriéndose una mesa sale José y todos sus hermanos y arriba la Profecía cantando. Este pasaje es muy importante, pues como citamos anteriormente Sor Juana pone énfasis en él. En voz de la Profecía:

“Esta Mesa es de otra mesa, y estos doce de otros doce, Figura en que se conoce, de Dios la cierta promesa. ¡Venid a la mesa, venid a la mesa! Ésta, por la Profecía puesta por figura ésta, más la otra dispondrá, la eterna sabiduría”. El Pan aquí, con afán, es sustento y es comida; Y allá será Pan de Vida, cuando deje de ser Pan.

Continuando, aquí a Benjamín querido mayor porción se la da; Y otro Benjamín, allá, será a todos preferido, aquí es corporal limpieza. El lavatorio de pies mencionado de manera explícita en Calderón, se da de manera implícita en este pasaje).

“Y se elevará después, a ser del Alma pureza. ¡Venid a la mesa, venid a la Mesa!”(241-242).

Aquí notamos otra aportación de la Musa, no habla José con sus hermanos, ni pone énfasis en la comida, es la Profecía y Lucero quienes narran la escena. Hace la aportación de la venida de Jesús, los apóstoles y el lavamiento de pies. Luego entra en escena Lucero:

“haciéndose bolas” se pregunta por el enigma de la importancia de la Mesa y los doce hermanos sentados a comer y sobre todo hace énfasis en el Pan, pues ha de dejar de ser Pan y luego se trasforma, no entiende el enigma, reflexiona, sin entender “. “Pues ¿Cómo que un Pan de Vida propone? Dejar de ser Pan, el Pan, fácil es, si se corrompe, y admite otra forma: que es conforme al natural orden, que tiene naturaleza, en todas sus sucesiones. ¿Pero ser Pan? ¿Quién estas contradicciones, Podrá concertarme?”(243).

Sale Profecía diciendo “Los hermanos de José unos son y otros parecen”. Lucero nuevamente no entiende el enigma encuentra todo confuso y absurdo. Diciendo además que Dios cuanto lo turba y del conocimiento y su discurso lo entorpece. Y sobre todo quiere que él ignore los secretos Celestes. En voz de del mismo Lucero: “¡Qué asombro! ¡Qué

confusión! ¡Qué tinieblas tan crueles! ¡Ofuscan la perspicaz, Luz de mi Angélica Mente!
(244).

Aparece la Inteligencia y conversando con Lucero narra lo que aconteció. (A diferencia de los otros dos textos, nuevamente no es José quien narra los hechos y sus planes, lo hace la Inteligencia).

Ella misma, narra de forma resumida y rápidamente la presencia del Faraón y la llegada de Jacob a Egipto y además predice que José le cerrara los ojos cuando su padre muera (aquí la Musa se adelanta (prolepsis) en la historia, retomando el final bíblico (intertextualidad) que Calderón no retoma en su obra. Cuenta a Lucero que José despide a sus hermanos y manda poner en el saco de Benjamín “el vaso en que beber suele y profetizar” (se repite el pasaje de la artimaña de José para engañar a sus hermanos, lo comparten los tres textos).

Luego, Todos los hermanos llorando se arrodillan. Firmemente José, les manda traer a su padre. José se descubre ante ellos. Notemos que, es hasta el final cuando la Musa cuenta el encuentro de José con sus hermanos.

De esa manera, la Jerónima omite el perdón otorgado de José hacia sus hermanos, cosa en, que sí enfatizan los textos de Calderón y el bíblico. Se narra también la llegada de Jacob a Egipto. El Faraón permite que todos entren a Egipto a la tierra de Gesen.

Recordando lo que Dios dijo, Jacob cuando miro el pozo donde había muerto José:
(este pasaje sí aparece en la Biblia).

En voz de la Inteligencia; “No temas, Jacob; descende, a Egipto, que allí te haré cabeza de muchas gentes. Yo descenderé contigo; Y cuando de allá volvieres, también te conduciré. y José, tu, hijo (atiende que esto es lo más especial, de todo lo que contiene, las manos sobre tus ojos pondrá, que aunque aquí se entiende, que José

vivirá, cuando, llegue de Jacob la muerte, y le cerrará los ojos” (246-247). (Coinciden los tres finales de los textos).

Una vez más, Lucero está confundido, no entiende:

“Es Josef y no es Josef, Josef es, en cuanto ejerce, la virtud, el que me agravia ;Y no es Josef, el que teme, mi soberbia, que del mundo, el daño antiguo remedie; Conque es Josef, y no es él: Pues aunque también me ofende, no temo yo lo que es él, sino que a Otro represente”. (248).

Nuevamente coinciden los Autos de Calderón y Sor Juana. Se menciona la prefiguración de Cristo en José. Posteriormente se abre un carro y aparece Jacob en una cama; José a su lado con sus hermanos. La Profecía, en lo alto cantando anunciando los misterios del siglo venidero.

En voz de Jacob:” soy yo quien profetizo al mundo su remedio, su fortuna a las tribus” (249). Salen Conjetura, Inteligencia y Lucero, quienes se dicen entre ellos que deben poner atención a algo que dice la profecía para entender el misterio.

Jacob, ya en su lecho de muerte les dice a sus hijos el futuro que les espera (suceso que acontece en la biblia y en Sueños no). Sobresale lo que predice a Judá. Casi es lo mismo que leemos en el texto bíblico: “Judá, fuerte león de todos aplaudido serás y de tu Padre te rendirán adoración los hijos (cita explícita de la Biblia).

Jacob, depara el futuro a cada uno de sus hijos; no te faltará el Cetro, ni capitán invicto, hasta que la esperanza de las gentes, al mundo haya venido. (Prefiguración de la venida de Cristo)(251). Posteriormente, Inteligencia y Lucero aparte, platican lo que han escuchado. Inteligencia dice que son confusos vaticinios, y todos llevan al principio de “que Dios intenta al hombre redimir de su delito; mayormente el de Judá, a quien, ha dicho que será de sus hermanos adorado” (253) (analepsis, con el principio del “Cetro...”).

Jacob pide a José lo sepulte en donde están sus ancestros (suceso idéntico al bíblico “no quiero que mi cuerpo, tenga sepulcro en Egipto, sino donde mis mayores y los tuyos lo han tenido; Que es en la Cueva Dorada , que en Canaán está en el sitio, del campo que Efrón Heteo, compró Abraham Abuelo mío para su sepulcro, donde Sara y él yacen unidos y Rebeca con Isaac, y en ese sepulcro mismo está lía: por la cual, te pido me lleves allá”.

José responde afirmativamente. Sucede el juramento de José hacia el cumplimiento de lo dispuesto por su padre, “le dice a Jacob que será su progenie bendita, cuando en su carne las nubes lluevan el Sacro Rocío del justo, y cuando de la tierra brote, el Salvador Divino...”Luego, besa Jacob “el Cetro de José”, que tendrá una torta de pan en la punta. Jacob atiende a lo figurado por él en la vara; “en el velo escondido en el Cetro, el Héroe de Egipto, modera el fastigio de su vara, a donde ve tanto Misterio escondido, es fin será peor”.

Ya en la última escena, se queda sola la Profecía y se abre un carro, en que están un Cáliz y la Hostia y dos Coros de Música,

“La Profecía: Pide a los otros personajes que se vayan y dirigiéndose al público les dice “que ahora ven claramente el cumplimiento de sus profecías, todas las figuras. Y ha trascendido los siglos, lo que fue Profecía ahora se convierte en fe, y agrega que si algún curioso queda con duda, de averiguar lo que se dice del Cetro, sobre el Génesis, Rabí Moisés nos lo dejó escrito, citando el lugar de Pablo sobre “adorar el fastigio “Vuelve, esperanzado. Al Misterio tan divino a tan alto Sacramento”.

Y si Dios, a los Hebreos mostró con sus beneficios, sus prodigios y misterios, los suyos se han excedido. La Profecía canta sola y el coro repite: “Es el Misterio de los Misterios y es el prodigio de los prodigios” El Mana tuvo sabores distintos. Este un sabor tiene pero es infinito. Cantan y repiten comparando sucesos antiguos con los nuevos: “si dio a Elías Pan, esta vida eterna dará a quien lo ha comido. Si a David sustentan los panes benditos, aquí es alimento y manjar”.

En voz de Dios: Si José conserva siete años el trigo, aquí dura el Pan infinitos siglos. Terminan repitiendo: “Porque es el misterio de los Misterios y es el prodigio de los prodigios”.

3.4.3. . DIVISIÓN EN UNIDADES MÍNIMAS DE SENTIDO: 2.ª Fase: INSICIÓN DEL TEXTO A PARTIR DEL PARATEXTO

En Biblia: La historia de José la encontramos escrita en el nuevo testamento en la sección del Génesis. Sabemos que la Biblia fue el primer libro impreso y del cual se han publicado más ejemplares que de ningún otro. Se divide en dos partes el antiguo y el nuevo testamento. El antiguo testamento es utilizado por varias religiones, pero en especial para los judíos fue escrito por los profetas, a quienes dios les dicto lo que escribieran.

Posteriormente se escribe el nuevo testamento por los seguidores de Jesucristo.

La Biblia está escrita en varios idiomas: hebreo, griego, arameo.¹⁷¹

3.4.3.1. DIVISIÓN EN UNIDADES MÍNIMAS DE SENTIDO EN LA *BIBLIA*

1. Preferencia de Israel por José.
2. Envidia de los hermanos.
3. Los dos sueños de José.
4. Los hermanos planean la muerte de José.
5. La venta de José.
6. Rompimiento de la linealidad.
7. José en Egipto.
8. José vendido como esclavo de Putifar.
9. Acoso sexual de la mujer de putifar hacia José.
10. José en la cárcel.
11. Encuentro con el jefe de los Escanciadores y el de los Panaderos.
12. Le cuentan sus sueños a José.

¹⁷¹ *Biblia de Jerusalén, Op. cit.*

13. La interpretación de José.
14. Cumplimiento de las predicciones de José.
15. Dos años después el Faraón tiene dos sueños.
16. El Faraón manda traer a José para interpretar sus sueños.
17. El jefe de los Escanciadores le dice al Faraón que José puede interpretar los sueños.
18. El Faraón manda por José.
19. La interpretación de José.
20. El Faraón da el cargo de primer ministro a José.
21. Todo el pueblo vitorea a José.
22. La abundancia y la hambruna en Egipto.
23. Jacob manda sus hijos a Egipto por grano.
24. Llegada de los hermanos de José, a Egipto.
25. José no es reconocido por sus hermanos.
26. José los acusa de espías.
27. José pone en la cárcel a sus hermanos por tres días.
28. Simeón se quedará como garantía de que regresarán.
29. José ordena llenar las talegas de grano.
30. Regreso de los hermanos a Canaán.
31. Los hermanos de José, descubren en las talegas el dinero.
32. Cuando se acaba la comida, Israel permite que Benjamín marche a Egipto.
33. Los regalos que Israel manda para José (miel, almacisen, ládano, pistaches y almendras).
34. El segundo encuentro de José con sus hermanos.
35. José pregunta por Israel y por Benjamín.
36. Prefiguración de la Última Cena.
37. José tiene un plan para probar la honradez de sus hermanos.
38. Todos regresan a casa de José.
39. José deja que se marchen y toma preso a Benjamín.
40. José se descubre ante sus hermanos.
41. los hermanos regresan con su padre.
42. Dios le habla a Jacob y le dice que José le cerrará los ojos.
43. Jacob parte hacia Egipto con sus hijos, nueras y nietos.

44. Llegada a Gesen y el recibimiento por parte de José.
45. El éxito de la política agraria de José.
46. Todos los habitantes de Egipto compran grano.
47. La muerte de Israel.
48. Israel es embalsamado por los egipcios y su cuerpo es llevado cerca del río Jordán.
49. La muerte de José.

Cabe mencionar que la *historia de José*, es el paratexto de las obras de Calderón y Sor Juana para escribir los títulos de sus obras. Notamos que se trata de un paratexto implícito en ambas. Calderón alude al título resaltando lo más importante del metatexto: los sueños, serán intertexto implícito, retoma tres momentos de la historia primigenia: los sueños de José al inicio de la historia, de los jefes de los Escarceadores y el Panadero, y luego los sueños del Faraón.

Sor Juana, retoma una parte de la historia (intertexto) de cuando José es nombrado recaudador de Egipto y como tipo de Jesucristo.

Por último diremos que desde el punto de vista que propone el análisis cinematográfico, los tres textos son metafóricos, pues intentan llegar al público, señalando ideas para que las entiendan.

“Sueños hay que verdad son” y “El Cetro de José” serán los hipertextos de la Biblia, en el sentido que retomaran muchas ideas de esta.

3.4.3.2. DIVISIÓN EN UNIDADES MÍNIMAS DE SENTIDO EN *SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON*

Esta obra la escribe Calderón en la época de los siglos de oro de la literatura española. Pertenece a la literatura barroca. Y como sabemos, el artista es el principal representante de los “Autos Sacramentales”.

En este apartado, iremos señalando las semejanzas y diferencias que comparten los textos.

1. A diferencia de *la Biblia*, Calderón no retoma los dos primeros sueños que José le cuenta a su padre.
2. Rompe con la linealidad de la historia, juega con el tiempo.
3. Se suscitan los fenómenos de la analepsis y prolepsis.
4. A diferencia de la *Biblia*, en este texto aparecen dos personajes que tienen la función de contar la historia, tienen la figura del narrador omnisciente, Castidad siempre es atinada y va en transvelo contando los hechos que pasaron o sucederán. Castidad invita al sueño a Egipto.
5. El escenario es diferente al bíblico, pues la historia comienza con José ya en la cárcel.
6. Calderón retoma explícitamente los dos personajes bíblicos, solo cambia los nombres: el Copero (hombres que comulgan) y el Panadero (hombres malos), también encontramos el misterio de la Eucaristía implícito el Pan y el Vino.
7. José entra a la cárcel encadenado, esto no sucede en la *Biblia*. (Primer tipo de la figura de Jesús).
8. Se llama así mismo esclavo y servidor de esclavos. Al igual que en la *Biblia*, intertexto y cita explícitos.
9. José se lamenta el haber contado a sus hermanos sus sueños, pues provocó la envidia (en *la Biblia* se los comenta al padre y los hermanos lo escuchan indirectamente. (Analepsis de la historia)
10. En voz de Castidad, es contada la venta de José.
11. En voz de la Castidad se cuentan los dos sueños de José.
12. También se cuenta el perfil de José, apareciendo una vez más como prototipo de Jesús.
13. Aparición más clara del Misterio de la Eucaristía.
14. Se da otro salto en la historia. Regresando a José en la cárcel

15. Aparecen los personajes de las Sombras quienes a diferencia de *la Biblia* y “El Cetro”, predicen los sueños del Copero y Panadero.
16. Se prefigura el Misterio de la Eucaristía dos veces ya muy marcado casi al descubierto.
17. Mención del Pan y Vino, como Misterio divino de vida y muerte.
18. Al Panadero y Copero no les gustan la interpretación de sus sueños e intentan matar a José (No sucede en los otros textos).
19. Cuando se acercan a José miran un reflejo de la cruz prefigurando a Cristo ya muy claramente en una cita explícita,
20. Se da otra retrospectiva en la historia. José ve a su padre junto a Benjamín.
21. Los hermanos cuenta la muerte de José diciendo que una fiera lo despedaza y solo tienen su túnica. Es un intertexto explícito de la Biblia.
22. Ya de regreso al presente en lugar de llamar Faraón, Calderón le da al personaje el nombre de Rey, aunque nuevamente es intertexto bíblico.
23. El Rey manda llamar a José para que interprete sus sueños (Intertextualidad como alusión).
24. El rey cuenta sus dos sueños (Intertexto explícito bíblico).
25. Interpretación de los sueños (Intertexto explícito con algunas modificaciones).
26. El Rey dá un anillo a José y lo nombra virrey de Egipto (otro intertexto bíblico, en la *Biblia* le regala el anillo y el collar).
27. Al igual que en la *Biblia*, el pueblo vitorea a José.
28. A diferencia de la *Biblia* llaman a José, salvador del mundo (tipo de Jesús, explícito).
29. Una diferencia importante a la de los otros textos (En voz del Rey. Llama a José Bendito el que viene en nombre de Jesús, esto no aparece en la *Biblia*, es algo original de Calderón).

30. Otro prototipo explícito de Jesús es cuando a la salida del Rey, Asenet y José, la gente del pueblo echan mantos en el suelo.
31. En voz de la Castidad se menciona explícitamente el Misterio de la Eucaristía.
32. Se presenta otra analepsis en la historia, la envidia de los hermanos de José.
33. Nuevamente en el presente se cuenta la llegada de los hermanos de José a Egipto y el recibimiento que José les hace.
34. José les dice que dará trigo a cambio de dejar a uno de ellos como garantía.
35. Los personajes, comienzan a hacer algunas bromas. El Copero y el Panadero, quienes le dan sentido del humor al final de ella.
36. Igual que en la *Biblia*, pero jugando con el tiempo acontece la llegada de los hermanos de José con Benjamín y éste lleva regalos. Intertexto explícito bíblico.
37. José invita a comer a sus hermanos.
38. Benjamín queda de esclavo.
39. José se descubre ante sus hermanos.
40. José cuenta el misterio de la Eucaristía así como, comenta que el salvador del mundo vendrá (no mencionado en la Biblia).
41. Aparece el sueño en un carro triunfal y el Rey pide que le cuente sus sueños.
42. El primero es el encuentro de Jacob, donde aparecen ángeles. El segundo es el misterio de la Eucaristía el Pan y Vino darán vida y muerte, divina carne y el sacrificio en la cruz. (Explícitamente lo que acontecerá ya en el Nuevo Testamento).
43. Aparición de un carro, en el altar un Pan y un Cáliz.
44. En el final de “Sueños...”, El rey pregunta por el tercer sueño que se remonta al pecado original de Adán y Eva y el perdón de Dios.

45. Finalmente José invita a los músicos a tocar. La historia termina en un ambiente festivo. Se cierra el Auto y el Sueño comenta “aunque los sueños son sueños”, sueños hay que verdad son.

3.4.3.3. DIVISIÓN EN UNIDADES MÍNIMAS DE SENTIDO EN *EL CETRO DE JOSÉ*

El Auto sacramental, se escribe inmerso en los acontecimientos que ocurren en la Nueva España, casi después de la conquista española. La Nueva España se encontraba gobernada por dos grandes poderes. La iglesia y el palacio. Sabemos que la obra pertenece al Barroco Mexicano.

El contexto es diferente, incluso en el “Cetro de José”, la Jerónima, menciona el contexto de la nueva España y a los indígenas. Los últimos, aparecen en su *loa para el Auto*, como personajes. Ambas obras fueron escritas (probablemente) para responder al llamado de la iglesia en la contra reforma religiosa. En el caso de Sor Juana, quizás todavía para catequizar a los indígenas. Conocemos que los Autos de Sor Juana, no se representaron (Desnuda y muda letra). De igual forma se conoce, que en la obra de la jerónima, los Autos sobresalen en su literatura Sacra.

Es importante mencionar, que en ésta última obra, señalaremos las semejanzas, diferencias y aspectos que comparte, “*El Cetro...*”, con la *Biblia* y *Sueños hay que verdad son*.

1. Sor Juana, al igual que Calderón juega con los tiempos de la historia. Claramente pone a los personajes en el presente, ellos irán al pasado y al futuro.
2. A diferencia de “Sueños...” y *la Biblia*, en “El Cetro...” la historia es contada por los personajes.

3. “*El Cetro...*” inicia con la confabulación de los hermanos de José para matarlo. A diferencia con la *Biblia* y a “Sueños...”.
4. La caída de Lucero, y adelantándose a la envidia que, éste siente porque Dios, perdona a la progenie de Eva y Adán. Y a él no lo perdono pese a que solo cometió un pecado.
5. Lucero hace una prefiguración de Cristo, en la persona de José “un hermoso hombre”.
6. El personaje de la Conjetura, habla del Génesis, enfatizando el pecado cometido por Eva.
7. Otra prolepsis en la historia. En voz del personaje de la Inteligencia, quien se adelanta al futuro y cuenta a Lucero el misterio oculto y que la progenie de Eva crecerá.
8. Sale otro carro de Abraham... una vez más, se remonta la historia al Génesis. Aparece Jacob en escena a quien Dios le habla. La Musa, tomó un intertexto bíblico y tomo también el de Calderón. En Calderón aparece casi al final de la historia. Otra vez esa trilogía: *Biblia* hipotexto, los Autos de Sor Juana y Calderón hipertextos. El Auto de Calderón hipertexto de la *Biblia* y el texto de Sor Juana hipertexto de la *Biblia* y de Calderón.
9. Dando un salto otra vez en la historia, en el presente Lucero e Inteligencia escuchan la conversación y se habla nuevamente del misterio eucarístico, se hace mención el significado del nombre de José.
10. La Jerónima, retoma la interpretación de los dos primeros sueños de José, la venta de José. Igual que en la *Biblia* y Calderón.
11. Todos los personajes nuevamente se transportan en el tiempo de la historia. El escenario ahora se encuentra en la casa de mujer de Putifar.
12. Una aportación importantísima de Sor Juana es la de la participación de los narradores omniscientes en la historia aquí los convierte en actores, personajes secundarios. Hablan y actúan.
13. Lucero e Inteligencia llegan en auxilio de la mujer de Putifar, quien les cuenta lo ocurrido y les muestra la capa que le quitó al esclavo.
14. Otro elemento que no aparece en las otras obras es la capa de José (tipo de Jesús).

15. Se suscita una vez más una analepsis en la historia. Aquí Jacob llora la pérdida de José y sus hijos le dicen que una fiera lo mato (Esta es una diferencia en el texto de Sor Juana).
16. Pincerna le cuenta al Faraón que existe un hebreo que le descifrará sus sueños.
17. El Faraón manda por José y aquí hay otra aportación importante de La monja, Es el personaje de la Inteligencia quien cuenta los sueños del Faraón y sus significados. (No parece en la *Biblia* ni “En sueños...”).
18. Otro salto en la historia. Encontramos al Faraón en un trono frente a José (intertexto de las tres obras).
19. José interpreta los sueños, diciéndole al Faraón que es Dios quien habla en su persona. (El salvador del mundo, prefiguración de Jesús). Al igual que en la *Biblia*, intertexto explícito, casi una cita textual.
20. José interpreta los sueños.
21. En voz de la música se vitorea a José como salvador del mundo.
22. Salen a escena Jacob y sus hijos, quien los manda a Egipto por alimentos, menos a Benjamín.
23. Una aportación importante de la jerónima, es que en voz de la profecía, se narra un pequeño discurso en el que menciona otro salto en la historia en donde implícitamente, dibuja a José, como salvador del mundo en un futuro, mientras que todos los demás ven a Cristo en el presente de la historia. Menciona que José es solo un bosquejo de una figura que será el redentor verdadero, quien le quitará a Adán y Eva la culpa original (De manera explícita).
24. Otra aportación de Sor Juana, de vuelta al pasado, Dios dejará la escritura para que el pueblo entienda el misterio y se vuelva obediente en el futuro.
25. Dejará a su hijo humanado.
26. Llegada de José con gente para que abra los graneros y provea de alimentos.
27. Aportación importantísima de Sor Juana. Mención del Padre Nuestro y el Misterio de la Eucaristía, explícitamente.

28. Llegada a Egipto de los hermanos de José.
29. José en un monólogo interior se dice que se han cumplido sus sueños.
30. José, les llama espías y toma a uno de sus hermanos como garantía.
31. Profecía dice: el espíritu de Dios soy que a José acompaña.
32. Se menciona la prefiguración de la última Cena.
33. El lavamiento de pies.
34. La llegada de Benjamín con José.
35. Todos se sientan a comer en la mesa de José (*Prolepsis esta mesa es de otra mesa*).
36. La profecía y lucero narran el suceso.
37. Inteligencia narra la llegada de Jacob a Egipto.
38. Dios habla con Jacob. Cristo en la figura de José.
39. La muerte de Jacob.
40. Jacob les dice a sus hijos, lo que les depara el destino.
41. Jacob pide a José que lo sepulte en Cannán.
42. Se abre un carro con el cáliz y la Hostia
43. Se resalta la importancia del pan
44. José con un Pan en la punta de su Cetro
45. Aportación de una frase de la musa “es el misterio de los misterios y es el prodigio de los prodigios.

3.4.3.4. UNIDADES DE SENTIDO QUE COMPARTEN Y NO COMPARTEN LOS TRES TEXTOS

A nuestro juicio, los tres textos confrontados **comparten 18 enunciados base**.

1. La preferencia de Israel por José y la envidia de los hermanos.
2. Los dos sueños de José, al principio de la historia.
3. La venta de José.
4. El acoso sexual de la mujer de Putifar a José.
5. La entrada en la cárcel de José.
6. Los dos sueños de José (interpretación al Jefe de los Escanciadores y Panaderos).
7. Los sueños del Faraón.
8. Jacob envía a sus hijos a Egipto por grano.
9. Los hermanos no reconocen a José.
10. La estrategia de José (disfrazarse, el dinero, etc.).
11. La entrega de Benjamín.
12. Sentarse a comer en la mesa.
13. José se descubre ante sus hermanos.
14. La familia de José va a vivir a Gesen.
15. Dios habla a Jacob.
16. El éxito de la política agraria de José.
17. La muerte de Jacob.
18. La muerte de José.

Definitivamente encontramos en este análisis que existen de manera obvia las voces enmarcadas en los textos de Calderón y Sor Juana, es decir al reproducir del texto bíblico, un nuevo texto propio de cada uno de los artistas. También encontramos la copresencia entre los tres textos. Algunas veces los artistas retoman ciertos temas y agregan otros. Además se suscita la cita o el comentario y la alusión.

Son éstos enunciados los que el transductor explicará, a los lectores dependiendo del conocimiento y apropiación de los textos.¹⁷²

A) Unidades de sentido que **no comparten** los textos.

En “El Cetro...” se menciona rápidamente el intento de seducción de José, se pone énfasis en la historia de Adán y Eva. En “Sueños” se menciona el Pan y Vino, representados por el Copero y El Panadero. Los egipcios mencionan a José como su salvador, le gritan varias veces.

El tema del humor es único de Calderón. También (307), José hablando con sus hermanos mencionan casi al final del Auto, el Pan y el Vino con el Misterio de la Eucaristía, el Mesías, la muerte y resurrección de Cristo de manera muy directa (309 y 310). Calderón lo reafirma con esta frase: “aunque los sueños son sueños, sueños hay que verdad son” (312).

Calderón cuenta de manera escueta la seducción de la Esposa de Putifar. También menciona el lavamiento de pies y la Última Cena mejor descritas (243).

El Auto de Sor Juana termina revelando el misterio de la Eucaristía y habla de la caída de Lucero (202). De la historia de José, del Génesis ambos autores retoman sus temas a su manera, solo mencionare los intertextos que nos parecen más sobresalientes.

Se retoman los orígenes del mundo y de la humanidad (Génesis: 15), la creación y la caída de Eva y Adán (G-C9) La creación del ser humano”.

¹⁷² *Vid.*, el apartado, “Pistas para el transductor”

De la historia primigenia “Historia de José”, encontramos lo siguiente: los dos primeros sueños de José, que ninguno de los dos autos anteriores los mencionan (las gavillas que se inclinaban ante las suyas, el sol, la luna y once estrellas se inclinaban ante él

Del capítulo (GEN, 39) lo más destacado es la seducción de la mujer de Putifar hacia la persona de José “Acuéstate conmigo” la mujer le quita la ropa a José, pero como José no quiso acostarse con ella, le dice a su marido que quiso acostarse con ella. Pasaje que en Calderón y la Musa no se menciona de la misma manera. En la *Biblia* lo encontramos más atrevido o escandaloso y Calderón y Sor Juana, lo minimizan. Lo que consideramos muy importante, pues era un abuso sexual que la mujer de Putifar intenta y no logra.

3.4.4. 3ª. Fase FUNCIÓN DE LOS TEXTOS EN EL NUEVO CONTEXTO.

Para llevar a cabo, el análisis de esta sección tomaremos como modelo el texto bíblico e iremos comparando las secciones que sus dos hipertextos comparten, es decir la metatextualidad, la relación crítica.

De igual suerte haremos referencia a los hipertextos que son modificados y la tergiversación de sufren al momento del fenómeno intertextual.

3.4.4.1. *EL CETRO DE JOSÉ*

A nuestro juicio, Sor Juana tiene la intención de mostrar a los nuevos mexicanos e indígenas el Misterio de la Eucaristía y utiliza el recurso de la loa como introducción para explicarlo.

Menciona la historia de Adán y Eva, en el Edén y los castigos merecidos, casi no se menciona el vino. La Musa va narrando de manera indirecta el misterio de la Eucaristía

durante todo el Auto, la caída de Lucero y Dios que, quiere la salvación del hombre (202), con la venta de José el Lucero pronostica la Figura de Cristo.

De igual suerte consideramos que el Auto de Sor Juana es todavía para tratar de evangelizar a los todavía no convencidos. La Musa hace muchas citas del Génesis, además del Misterio de la Eucaristía. Es muy importante en la historia, aunque ya había pasado la conquista. Recordemos las intenciones de la iglesia en su lucha, la contra reforma, en la que los autores barrocos ayudan y la Musa también.

El Auto tiene el afán de contar un poco la historia desde la llegada de los españoles, como catequizan y además dos cosas importantísimas que proponen y logran los españoles. La conquista espiritual, imposición del matrimonio en tierra azteca.

3.4.4.2. *SUEÑOS HAY QUE VERDAD SON*

Pedro Calderón de La Barca, no propone ninguna introducción. La intención de su obra es en gran medida, el apoyar a la Contra reforma religiosa y es muy diferente al Auto de Sor Juana. Calderón no tiene fines catequizar aparentemente. Sin embargo, consideramos que al entretener al público y representar su Auto de manera muy corta (no existe mucha rapidez en el Auto) y de forma cómica, sí logra su propósito de convencer a los no conversos. Además Calderón, utiliza un lenguaje informal y hace mofa en algunas partes de su Auto: “Benjamincito”.

Los personajes, en ambos Autos son casi los mismos, (la voz de Dios) en *El Cetro de José*, Abraham, sus hijos Jacob, José Rubén Simeón, Leví, Judas Zabulón, Isacar, Gad, (Dan, Manasés, Isacar (aparecen en el Auto de Calderón al igual que el Panadero y el Copero), Neftalí, Benjamín mientras que la Jerónima no los menciona, el Faraón de Egipto, entre otros.

De igual forma en ambos Autos aparece un narrador omnisciente, La Ciencia, La Inteligencia y La Conjetura, en “El Cetro de José”, mientras que en “Sueños...” son El Sueño y La Castidad. También, aparece la lucha entre el bien y el mal representado, en “El Cetro...” por La Envidia, el Lucero, José y sus hermanos. En “El Cetro...” no aparece esta lucha, pero si la maldad de los hermanos al vender y envidiar a José. El bien representado por José y el mal por sus hermanos.

Ambos Autos retoman los temas principales de la historia primigenia, la venta de José, sus Sueños y los del Faraón, José como virrey en Egipto, el engaño de José para castigar a sus hermanos, la Ultima Cena, etc. (241).

CONCLUSIONES

Es importante señalar que el diseño de un Modelo Intertextual para textos barrocos nos lleva a integrar una serie de elementos que no se utilizan comúnmente para el estudio de otro tipo de lecturas. Ya que, fueron elaborados por artistas que utilizaban su ingenio creador con el uso de múltiples recursos como el juego de palabras, reelaboraciones, enredos, lenguaje culto, travestismo, entre otros temas.

La experiencia que nos deja la investigación, es enriquecedora y sorprendente. Es evidente que se debe tomar en cuenta, como se hizo en el Capítulo uno; la metodología basada principalmente en la intertextualidad y la corriente estructuralista. Ambas conforman las bases teóricas y prácticas del ejercicio propuesto. Son una red de significados que se van entrelazando para obtener un fin compartido: el sustento teórico- metodológico que conforma el Modelo.

En los conceptos clave como el intertexto, la intertextualidad, el análisis estructural, el análisis filmico, el fin didáctico de los modelos de lectura, entre otros, nos apoyamos para delimitar esas unidades mínimas de sentido que comparten los textos.

De igual suerte, de la corriente estructuralista, surgió la estrategia fundamental para sistematizar y organizar el análisis. Descomponer y componer los elementos de cada uno y así llegar a la comprensión del sentido global que el autor sugiere.

En el Capítulo dos, realizamos un estudio diacrónico. Se fueron describiendo de manera extensa las diversas fases histórico- literarias que conforman los escenarios en los que se ubican las representaciones de las obras y la información referente a la biografía de los autores.

Esto constituye una herramienta didáctica fundamental para que el lector se ubique en el contexto adecuado, en el que deben ser interpretadas las obras y lograr un acercamiento a las ideas que los autores sugieren. Con esto se logra la interacción entre autor, texto y lector, que conlleva a la interpretación pertinente del texto.

Consideramos que el lector, al conocer los contextos en los cuales fueron escritas las obras, incrementara sus conocimientos histórico-culturales; lo que servirá como estrategia para ubicar las obras barrocas en su tiempo y los escenarios en que fueron escritas y representadas. Al mismo tiempo, se formara un criterio apropiado y tendrá una comprensión pertinente. Interiorizará estos conocimientos nuevos, y logrará tenerlos como estrategia para cuando se encuentre frente a cualquier tipo de lecturas.

En el estudio diacrónico realizado describimos los elementos, que conforman la representación de los Autos Sacramentales, tales como: el teatro, la Eucaristía, las fiestas, la celebración del Corpus Christi; de ese gran carnaval conformado con procesiones, música, bailes, personajes caracterizados o caricaturizados, entre otros.

La religión y las costumbres culturales de España y México se funden. De manera que hoy día, a pesar de la desaparición de las representaciones del Auto Sacramental (al menos como se hacía en esos tiempos) se siguen manteniendo y se realizan aquellos rituales festivos. A los que Calderón llamaba “Sermones puestos en verso, en ideas representadas”; pero con diferentes propósitos. La Eucaristía se practica en la iglesia católica como el símbolo máximo del cristianismo.

En España, por ejemplo en Toledo principalmente, se lleva a cabo una procesión que pretende retomar los elementos de la celebración del Corpus Christi.

En México actualmente, se realizan representaciones de este mismo tipo en Tlaxcala y en la Catedral Metropolitana. Aquel ritual carnavalesco se convirtió de la celebración del día del Corpus Christi, a la celebración del Día de las Mulas.

Finalmente el Capítulo tres, es la aplicación práctica- pedagógica de los conocimientos adquiridos en los dos capítulos precedentes. Resultado de ello es el diseño del Modelo intertextual de lectura.

Consideramos, que con el conocimiento y práctica de los componentes del modelo intertextual, el alumno contará con las herramientas necesarias para interesarse en el análisis de los textos. Tendrá la opción de utilizar de manera adecuada las estrategias de bajo nivel y en un futuro cercano aproximarse al uso de las estrategias de alto nivel: hacer predicciones e inferencias, comparaciones y análisis de los textos.

Consideramos que logramos nuestro objetivo apoyándonos en las aportaciones teóricas empleadas en ésta investigación.

El ejercicio de análisis intertextual entre un texto y dos diferentes reelaboraciones, fue enriquecedor y de gran utilidad. En función de que, instauramos nuestra propia reelaboración de los textos; de manera que llevamos a cabo la integración de aquél entrettejido característico de la conformación del texto y su cruce con otros; integrando nuestra propia reelaboración de los tres textos, reflejada en la propuesta final del diseño del Modelo intertextual.

De ninguna manera pretendemos que un lector novato llegue a realizar un análisis tan exhaustivo como el nuestro.

Sin embargo, esperamos que le auxilie como un modelo a seguir en la aproximación de la lectura en los textos barrocos y otros de diferentes temáticas.

Cabe mencionar que cada uno de los capítulos, fueron necesariamente obligatorios para el logro de los propósitos que sugerimos en la introducción de este trabajo.

También diremos, que de los resultados obtenidos en la investigación, emerge una propuesta concreta y factible de llevarse a la práctica. Si el transductor, guía- conductor de la lectura lo considera necesario.

Finalmente compartimos que la investigación fue elaborada con dedicación, orden, disciplina; pero sobre todo con mucho entusiasmo de nuestra parte. Debido a que el tema de

estudio, nos resulta interesante y nos causa gran satisfacción el haber llegado a puerto con resultados propositivos, prácticos e innovadores.

FUENTES

Alatorre, Antonio, *Sor Juana Inés de la Cruz: Enigmas Ofrecidos a La Casa Del Placer*. México, COLMEX, 1994.

Ario, Garza Mercado, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales*. 6ª Ed, México, COLMEX, 1996.

Anderson, R and Pearson D.A, *Schema-Theoretical view of basic processes in Reading comprehension*, en Carrel Patricia et al. *Interactive Approaches to Second language Reading*. Cambridge, univerty Presss, 1988.

Antonini, y Pino j, *Modelos del proceso de lectura. Descripción, evaluación e implementaciones pedagógicas*, en Puente A. *Comprensión de lectura y acción docente*. Madrid. Fundación Germán Sánchez y Ruiperez. Ed. Pirámide. 1991.

Aranda, Alberto, *La Cena Del Señor: Iniciación Eucarística*. México, ON. De la B. Prensa. A.C.1999.

Arellano, Ignacio y Enrica Cancelliere, *La Dramaturgia de Calderón, Técnicas y Estructura. (Homenaje a Jesús Sepúlveda) España, Ed. Iberoamericana*. 2006.

Arias de La Canal, Fredo, *Intento de Psicoanálisis de Juana Inés y Otros Ensayos Sorjuanistas*. México, Frente de Afirmación Hispanista, 1998.

Auto Historial Alegórico “El Cetro de José” Sor Juana Inés de la Cruz, en Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz T. III. . Alfonso Méndez Plancarte. México. FCE. 2001.

Baena Paz, Guillermina, *Instrumentos de Investigación*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1991.

Barthes, Roland et al, *Análisis Estructural del Relato*, td. Beatríz Dorriots, 4ª ed, Argentina, 1974.

Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*, Td. Tatiana Bubnova, 5ª.ed. México, Siglo XXI, 1982.

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 2001.

----- *Análisis Estructural del Relato Literario*. México, Limusa, 1998.

----- *Análisis e Interpretación del Poema Lírico*. México, UNAM, 1997.

Biblia de Jerusalén, Con las licencias debidas de la Conferencia Episcopal Española, 22 de abril de 1998. España, Desclée de Brouwer, 1998.

Calderón de La Barca, *Autos Sacramentales*. Introducción y notas Ricardo Arias. México, Porrúa. 2010.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo Analizar un Film*. España, Paidós, 1991.

Carrel, Patricia, *et al*, *Interactive Approaches to second language Reading*. Cambridge: Cambridge university Press. 1988.

Castelán Palomar, Fernando, *Historias de Calderón de la Barca*. Madrid. 1949.

Diez Borque, José María, *Una Fiesta Sacramental Barroca*. España, Taurus, 1983.

Escalonilla, Rosa Ana, *La Construcción Arquitectónica en los Autos de Calderón*, en *la Dramaturgia de Calderón Técnicas y estructuras* (Homenaje a Jesús Sepúlveda) Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. España, Ed, Iberoamericana 2006.

G. Salceda, Alberto, *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. T. 4. *Comedias, Sainetes y Prosa*, México. FCE, 2001.

Gómez de Mas, Ma, *et al*, *Estrategias y habilidades de lectura: Opinión de los profesores. Resultados de entrevistas en la UNAM*, en *Estudios de lingüística aplicada*, (julio y diciembre) México. UNAM. 1994.

Goodman, Kenneth, *The Reading Process*, en Carrel P, *et al*. *Interactive Approaches to second language Reading*, Cambridge. University Press. 1988.

Jauss Hans, Robert, *El Lector Como Instancia de una Nueva Historia de la Literatura*, en, *Estética de la Recepción*. Mayoral. J .A. Madrid, Arco-Libros, 1987.

Kohl, de Oliveira Marta, *Pensar en la educación: las contribuciones de Vigostky*, en Castorina José A. *et al*. *Piaget- Vigostky: Contribuciones para replantear el debate*. México, Paidós. 1996.

López Alcaraz, María De Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para Investigaciones Literarias*. México, UNAM, FES-Acatlán, 2000.

Martínez Fernández, José E, *La Intertextualidad Literaria*. Madrid, Cátedra, 2001.

Méndez Plancarte, Alfonso, *Obras Completas De Sor Juana Inés de la Cruz*. T.III. *Autos y Loas*, México, FCE, 2001.

Morón Arroyo Ciriaco, *los Autos Sacramentales y la historia de la salvación*, en, *la Dramaturgia de Calderón Técnicas y Estructuras* (Homenaje a Jesús Sepúlveda) Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. España, Ed, Iberoamericana. 2006.

Navarro, González Alberto, *Comicidad lingüística de los Graciosos, en, la Dramaturgia de Calderón Técnicas y Estructuras* (Homenaje a Jesús Sepúlveda) Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. España, Ed, Iberoamericana. 2006.

----- *Pensamiento y Poesía en Calderón, en, la Dramaturgia de Calderón Técnicas y Estructuras* (Homenaje a Jesús Sepúlveda) Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere. España, Ed, Iberoamericana. 2006.

Nunan, David, *Language Teaching Methodology*, G Britain. Prentice Hall. 1991.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe. México, FCE, 2004.*

Ponzio, Augusto, *Para una filosofía de la acción responsable, en Estética de la creación verbal.*

M. M. Bajtín, Td. Tatiana Bubnova, 5ª.ed. México, Siglo XXI, 1982.

Pozo, Juan Ignacio, *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Madrid. Morata. 1989.

Rall, Dietrich. *En Busca del Texto, Teoría de la Recepción Literaria*. México, CELE-UNAM, 2001.

Regalado, Antonio. De Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del siglo de oro T.III. España, Destino, 1995. p.97.

Samuels, S, and Kamil, M, *Models of the Reading Process*, en Carrel P, et al. *Interactive approaches to second language reading*. Cambridge: Cambridge, University Press. 1988.

Silberstein, Sandra, *Techniques and Resources in Teaching Reading*. England. Oxford, University Press. 1984.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*. Presentación de Sergio Pitol *Fama y Obras Póstumas*. Introducción de Antonio Alatorre, ed., Facsimilar, México, UNAM, 1995.

Smith, Frank, *Comprensión de la Lectura*. México, Trillas. 1989.

Todorov, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, td, Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Ed, Losada, 1975.

Valbuena, Prat Ángel, *El teatro español en su siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

Wahl, Francois, *¿Qué es el estructuralismo?* , en Todorov Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo?* tr. Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Ed, Losada, 1973.

Zavala, Iris, *Bajtín y el acto ético una lectura al reverso*, en, *Estética de la creación verbal*, M. M. Bajtín, Td. Tatiana Bubnova, 5ª.ed. México, Siglo XXI, 1982.

DICCIONARIOS

Barajas, Benjamín, *Diccionario de Términos Literarios y Afines*. México, Edere, 2006.

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª.ed, México, Porrúa, 2004.

Corominas, Juan, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. 3ª.ed., Madrid, Gredos, 2000.

Dámaso, Alonso (Director) *Diccionario de Autoridades*. RAE. T. 5. Madrid, Gredos, 1976.

Diccionario de la Lengua Española, 21ª, ed, España, Espasa-Calpe, 1992.

Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de Términos Filológicos*. 3ª. ed., Madrid, Gredos, 1997.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

Agustín, Fabra, *Leer Más*. <http://www.monografias.com/trabajos93/biblia-su-istoria/biblia-su-historia.shtml#ixzz3pzoGGYV7>.

<http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n3829989.htm#sthash.ki9fJaxM.dpuf>.

<http://www.hispanoteca.ed/literatura/>.

<http://catholiic.net/rss>.

<http://www.hispanoteca.ed/literatura/>.

Norman Gottwald K, *La Biblia y los griegos*. <http://mb-ft.com/believe/tscm/septuagi.htm>.

quehaydonde.es/México/el-día-de-las-mulas-en-México.

Robert, Hodgson, Jr. *Traducción de la Biblia en la cultura y en los medios de comunicación*. Instituto Nida para Estudios, Bíblicos, Sociedad Bíblica Americana, New York. *Revista Electrónica De estudios Filológicos*. No. 9. 2005.

Sor-Juana-Una-filosofía-Barroca,-Mauricio-Beuchot. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana-una-filosofia-barroca--0/html/72580f52-f19d-41f5-8ada-6232768171f0_24.html

Tags-del/día/de las/mexicomulasoem.com.mx/elsoldemexico/notas/n.

Valbuena, Briones.

dosis.la.CosmeticaBarroca.c2008servisiosdepublicacionesdelauniversidaddenavarra.