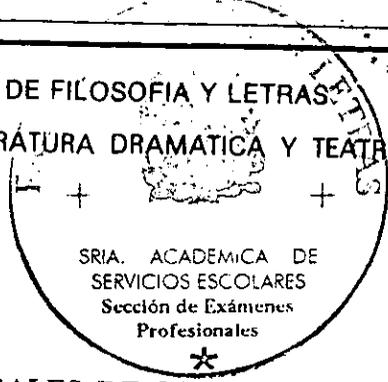


14



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



RECURSOS TEATRALES DE SOR JUANA EN EL AUTO SACRAMENTAL DE EL DIVINO NARCISO

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO  
P R E S E N T A :  
ANA LORENA LETIAZURIAS



ASESOR: OSCAR ARMANDO GARCIA GUTIERREZ  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

MEXICO

27 8 983

2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



A MIS PADRES

*Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México,  
centro efervescente de ideas.*

*Mi más profundo agradecimiento a José Luis Ibáñez,  
con quien siempre se aprende algo nuevo.*

*Y especialmente a Oscar Armando García Gutiérrez,  
pues fue el faro que guió este trabajo a puerto seguro.*

# Recursos teatrales de sor Juana en el auto sacramental de *El Divino Narciso*

## CAPITULARIO:

### INTRODUCCIÓN.

#### 1. ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA OBRA DRAMÁTICA DE SOR JUANA.

- 1.1 El teatro de los siglos de oro.
- 1.2 ¿Qué es un auto sacramental?
- 1.3 Textos teatrales de sor Juana.
- 1.4 ¿Por qué *El Divino Narciso*?

#### 2. VERSIFICACIÓN: Arte de lo medido.

- 2.1 Por el gozo de decirlo...
- 2.2 Análisis del verso.

#### 3. EL ESCENARIO, aparato visual.

- 3.1 ¿Cómo era una representación en la época de sor Juana?
- 3.2 Análisis escénico de *El Divino Narciso*:
  - 3.2.1 Decorado.
  - 3.2.2 Vestuario:
    - 3.2.2.1 Personajes de la loa.
    - 3.2.2.2 Personajes del auto.
  - 3.2.3 Utilería.

#### 4. LA MÚSICA, dimensión operística.

4.1 La música en sor Juana.

4.2 Acotaciones musicales en la loa.

4.3 Acotaciones musicales en el auto sacramental de *El Divino Narciso*.

#### 5. PERSONAJES ALEGÓRICOS.

5.1 ¿Qué es una alegoría?

5.2 Las alegorías de sor Juana.

5.3 Análisis de la loa.

5.4 Análisis del auto.

#### CONCLUSIONES.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

## Introducción

Enfrentarse a un gigante de la literatura constituye un verdadero reto, y más aún si esta figura es considerada la “Décima Musa”, el “Fénix de México”, cuya fama y gloria son reconocidas mundialmente.

Así como difícil es el escalar una gran montaña, también lo es el abordar un tema de tan gran excelencia. Sin embargo, aunque la experiencia resulte aterradora es fascinante, con igual o mayor intensidad.

Sor Juana Inés de la Cruz es reconocida por los ojos del mundo moderno en 1948, cuando el padre Alfonso Méndez Plancarte, en colaboración con el Fondo de Cultura Económica, dio a conocer el primer tomo de las obras completas de sor Juana, editadas, estudiadas y anotadas por él mismo. Mucho antes de que el cuarto volumen de las obras completas hubiese sido publicado, la grandeza de la monja se extendía ya por las bibliotecas y aulas de las universidades de todo el mundo. Su éxito se igualaba al que tres siglos antes tuviera cuando fuera publicada por primera vez su *Inundación Castálida*.

Así empezaba una nueva etapa de estudios sobre sor Juana, que a lo largo de casi cinco décadas nos han abierto un sin fin de opciones para estudiar lo que nos propone la monja en sus escritos.

Hace algunos años, en 1995, el mundo sorjuanista conmemoró el tricentenario de la muerte de la ilustre monja. Entre las actividades realizadas con

ese motivo, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM instauró una cátedra extraordinaria donde se emprendió el estudio de la puesta en escena de *El Divino Narciso*. Este curso abrió muchas preguntas con respecto a la teatralidad de los textos de la monja, ya sea en ella misma o en comparación con otros dramaturgos de los siglos de oro español.

Como una necesidad actoral continuamos con el estudio de estas preguntas para llevar a cabo el montaje del texto y, particularmente, mantuvimos el estudio teórico de este auto sacramental, para conocer más a fondo los mundos dramáticos que sugiere la monja en sus obras.

Conforme las lecturas avanzaban, tuvimos también el interés en los recursos teatrales que utiliza sor Juana como autora de su tiempo y como la singular figura que constituye hoy en día. Con este trabajo intentamos, mediante el análisis escénico de una de sus obras, describir estos recursos que le dan vida al drama de este auto sacramental.

Ya que estudiar la obra completa de la ilustre monja es tarea de varios años de investigación, hemos decidido limitar nuestro estudio en uno solo de sus textos dramáticos: el auto sacramental de *El Divino Narciso* cuya puesta en escena y estudio práctico ha sido abordada en la cátedra mencionada.

La edición que utilizaremos para nuestro estudio es del padre Méndez Plancarte (De la Cruz, Sor Juana Inés *Obras completas*: tomo III: "Autos y Loas" Edición Alfonso Méndez Plancarte, México, 1955, Fondo de Cultura Económica, 739 págs.) También será consultada la versión facsímil de la obra (De la Cruz, Sor

Juana Inés *Segundo volumen de sus obras*, prólogo Margo Glantz, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM: 1995, pp I-LXXVIII y 198-246).

El análisis de la obra intentará encontrar los instrumentos teatrales que nos ofrece, integrando el texto literario y la representación.<sup>1</sup> En la primera parte del trabajo señalaremos los requisitos físicos que sor Juana describió en su obra. Avanzaremos poco a poco hacia un nivel más abstracto, nuestro cuarto capítulo pretende armonizar los dos ámbitos; el concreto y el abstracto (por medio del análisis de la música). Veremos cómo la métrica y la versificación de la obra son recursos valiosos para expresar la tensión dramática. Las sutilezas de la retórica nos conducirán al análisis de los personajes alegóricos que protagonizan el auto y a las relaciones que hay entre ellos. Llegando así a un punto mucho menos tangible pero igual de atractivo para nuestros propósitos: el plano metafísico, teológico, para algunos, hasta hermético, de las relaciones entre elementos y personajes que van más allá de los sentidos, para entrar en la percepción teatral como su única vía de comunicación.

El análisis de todos estos aspectos nace a partir de una lectura cuidadosa de los versos y las acotaciones, la cual nos va dando las pautas de la posible interpretación; explorando así uno de los caminos posibles para analizar este tipo de textos. Atenderemos no solamente el campo literario sino también la representación en él implicada.

---

<sup>1</sup> "Al lado de la articulación de signos lingüísticos, productores de significado, el Auto Sacramental empleó, también, signos visuales fundados en la técnica del diseño, cuyo resultado era el de ratificar o reafirmar con las representaciones manifiestas o formas visibles, lo que ya estaba sustentado en palabras." (Sendoya, 31:1978)

Esta investigación va dirigida a los actores interesados en leer con más detenimiento y deleite nuestro teatro en verso y a los investigadores que busquen acercarse a la realidad teatral.

Anexamos aquí una breve sinopsis de la obra para que no le sea difícil al lector seguir el orden del análisis de los recursos.

### **SINOPSIS DE LA LOA Y EL AUTO SACRAMENTAL DE *EL DIVINO NARCISO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

La loa, que antecede al auto, plantea el tema de la conquista de *América* por los españoles. Primero sor Juana presenta la grandeza del *Occidente* y *América*. Luego vemos el encuentro de éstos con la *Religión Cristiana* y el *Celo* y la sangrienta guerra que se desata entre estos pueblos. Después de la guerra, *Celo* trata de exterminarlos, pero la *Religión* lo detiene porque ella desea convertirlos al catolicismo, y empieza así un diálogo teológico entre *América* y *Religión* para que, al final de éste y con la promesa de comunión del verdadero Dios, también soliciten *América* y *Occidente* ver a “ese Dios”. *Religión* determina entonces mostrarlos por medio de la alegoría de un auto sacramental en el cual contará de manera metafórica, con “retóricos colores” la historia de Dios. *Religión* nos ofrece la introducción al auto sacramental de *El Divino Narciso*.

El auto empieza con la confrontación de dos mundos: el judío, representado por la alegoría de la *Sinagoga* y el grecolatino, representado por *Gentilidad*. Los primeros alaban a Dios, mientras que los segundos aplauden a la deidad de Narciso. La *Naturaleza Humana* “madre común de todos los hombres” al oírlos, establece la

metáfora que se desarrollará a lo largo del auto, pues unirá la imagen de *Narciso* con la idea de Dios. Una vez unidos los coros, *Naturaleza Humana* explica sus desdichas, las “aguas turbias” que borran sus rasgos y la imagen de Dios que está en ella. Propone ir a buscar “alguna fuente” cuyas aguas corran puras, para que pueda limpiar sus culpas.

En la siguiente secuencia vemos aparecer a la *Naturaleza angélica réproba*, quien evoca a su *Soberbia* y a su *Amor Propio*. Después de escuchar lo que ha propuesto *Naturaleza*, decide “hacer a otra ninfa”. Su creación es la ninfa *Eco*, quien, despreciada de *Narciso*, ha engendrado venganzas y rencores hacia Él. Pretende evitar a toda costa que *Narciso* vea a *Naturaleza Humana* para que no se enamore de ella que “es a Él tan parecida en efecto, como hecha a su imagen”. El *ángel réprobo* regresa para mostrarnos cómo, a lo largo de la historia, la *Naturaleza Humana* se ha salvado de caer completamente en las tinieblas. Establecida la alegoría, decide ir a buscarlo en un “monte eminente” donde se encuentra y comprobar si es divino o no.

En la secuencia de la tentación, *Eco* muestra todas sus riquezas y atractivos para lograr que *Narciso* la adore, pero Él la vuelve a rechazar. *Eco* jura que buscará la manera de matarlo para que mueran sus penas con Él.

Después vemos a *Naturaleza Humana* buscar a *Narciso* y llegar a un “prado florido”, ver las señales que habían sido profetizadas en las escrituras y espera “el mayor sacrificio” para poder ver a *Narciso*. Ahí se encontrará con la *Gracia*, la luz divina que fue alejada de *Naturaleza* desde el primer pecado pero que ahora pretende ayudarla. *Gracia* le muestra dónde se encuentra aquella fuente anhelada y

le dice que procure que *Narciso* (Dios) la mire en el reflejo para que él se enamore de *Naturaleza*.

*Naturaleza* y *Gracia* aguardan a *Narciso* y lo vemos aparecer como un pastor que busca a su ovejuela perdida. La sed lo lleva a la Fuente donde están ellas escondidas. Ahí logra ver, a *Naturaleza Humana* a través del reflejo y se enamora de ella. Llega la ninfa *Eco* y sólo ve a *Narciso* inclinado sobre la Fuente. Pretende ir a envenenarlo pero, al acercarse, se da cuenta de lo que realmente está pasando: *Narciso* ha visto a *Naturaleza* sin las manchas de sus culpas y se ha enamorado de ella. *Eco* enmudece y no puede sino repetir la última palabra de lo que se dice frente a ella. *Soberbia* y *Amor Propio*, que venían en su auxilio, deciden esconderla en un “tronco hueco” para que no se oiga su voz.

*Narciso* se levanta de la fuente y sufre los efectos humanos del amor “ansias, deseos, lágrimas y afectos” y en medio de sus palabras escucha la voz del eco que repite con tono triste. Descubre a *Eco* y la vuelve a despreciar. Decide morir por el amor que siente a *Naturaleza* y entrega su alma a su padre en un maravilloso soneto. A éste sigue un terremoto y la obscuridad total. El *ángel réprobo*, *Soberbia* y *Amor Propio* nos describen estas tinieblas y lamentos. Intentarán ahora que *Naturaleza Humana* olvide pronto los beneficios de Dios para que vuelva a pecar. Se esconden al oír el canto de *Naturaleza* que convoca a todas las criaturas a llorar la muerte de su amado. Cuando *Naturaleza* manda buscar el cuerpo, no aparece.

Entonces *Gracia* le anuncia a *Naturaleza* que su “esposo” está vivo. Ahí *Narciso* aparece “con otras galas, como resucitado” y le explica que se dirige al cielo con su Padre. Ella teme quedarse sola y efectivamente el *ángel réprobo Narciso*

entonces muestra que todo está prevenido y que ya ha aprovechado esto para empezar otra vez a apoderarse de ella. dispuesto la fineza de dejar su imagen y un remedio ante las tentaciones del mal.

*Narciso*, pide entonces a *Gracia* que recopile la historia para mostrar este remedio. Al final de la recopilación, la imagen de *Narciso-Dios* queda en “la bella cándida flor” de la Eucaristía. El mal regresa a las tinieblas y terminamos con la invitación que hiciera la *Religión* en un principio, el “verdadero Teocualo” dice Méndez Plancarte, participar en la fiesta de la encarnación de Dios, en pan. ¡Vamos todos al convite!

# Capítulo 1:

## ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA OBRA DRAMÁTICA DE SOR JUANA

### EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO

El período conocido como Siglos de Oro, es aquel que históricamente abarca las monarquías de Felipe III, Felipe IV (1621) y Carlos II. El imperio español se forjó desde el reinado de Felipe II, en el cual España creció y fue rica hasta bastarse ella misma. La cultura española se diversificó e intensificó. Desde principios del XVI se desarrolló un ávido público de teatro que buscaba el espectáculo, el movimiento.

La vida española en general fue regida por la Iglesia, giraba en torno a bautismos, bodas y funerales. Las fiestas de las ciudades cobraban gran popularidad y sus procesiones iniciaban y acababan en la Iglesia. La gente iba al teatro con el mismo fervor con que iba a misa; y siendo el teatro el género literario más cultivado a partir del XVI, favoreció el surgimiento y gusto por el auto sacramental. (Harter *et al*:1990 y Alatorre:1989,157)

La actividad teatral en España, como espectáculo, encontró un lugar fijo a fines del XVI y principios del XVII porque se empiezan a establecer los corrales de comedia y con ellos toda su administración y organización: los pagos de

hospitales para poder hacer ahí las representaciones, el censor de obras, las autoridades que revisaban el control de las funciones, los pagos, y el orden durante la representación. (Díez Borque *apud* Paz:1965,13-22)

Cabe mencionar que este ímpetu por el auto sacramental estuvo muy apoyado por las autoridades políticas que a su vez se hallaban supeditadas a las autoridades eclesiásticas. El movimiento de la Contrarreforma se convirtió en el principal productor de obras de teatro religioso-católicas. El primer gran autor de autos sacramentales es José de Valdivielso, que conformó la estructura del auto y que Calderón llevaría a su máxima expresión durante el siglo XVII. Lope de Vega define al auto como obras escritas para honrar la eucaristía. Sermones que representan dogmas de la Sagrada Teología puestos en verso, diría después Calderón, para poder comunicar al público los más abstractos y complejos conceptos de la religión. (Harter *et al.*:1990)

Otro género muy cultivado en España fue el villancico, no sólo como canción sino por sus elementos escénicos, como la danza, música e incluso una pequeña tramoya, el diálogo, la trama incipiente, tipificación de personajes, etc. Este género fue explorado por nuestra monja con gran prodigalidad. (Oliva-Torres Monreal,176)

Por supuesto, este estilo de vida fue heredado de la corona española a casi todas sus colonias, y la Nueva España fue su máxima heredera. El barroco encontró en América una expresión propia y compleja que concilió de algún modo la contradicción con que vivían día a día los criollos y los mestizos de estas tierras.

Por paradójico que parezca, en los excesos de la expresión barroca, el intelectual y el artista novohispanos encuentran el equilibrio entre su mundo interior y la realidad circundante. (Bravo: 1992,24)

La exuberancia del entorno, los conflictos ideológicos, el nacimiento de una nueva nación provocaron desgarradores sentimientos que podían ser plasmados sólo por medio de un estilo cuya expresión abundara en palabras y matices para dar claridad “a una fuerza que en sí propia encierra tantos contrarios”. (De la Cruz, Sor Juana Inés: *Los empeños de una casa*, vv379-380)

Las representaciones en tierras americanas no se distanciaban tanto de las efectuadas en la metrópoli. Las obras tenían lugar al aire libre. El México novohispano era una ciudad que vivía de fiesta en fiesta durante todo el año, la procesión del *Corpus* se hacía por la mañana y por la tarde tenían lugar las comedias (Bravo: 1992,34)<sup>1</sup>. El auto sacramental fue utilizado desde principios de la conquista y se siguió presentando incluso en el siglo XVIII.

## ¿QUÉ ES UN AUTO SACRAMENTAL?

El auto sacramental era un tipo de obra de teatro que tuvo su auge, como ya se apuntaba, en la España del siglo XVII. Algunos autores han confirmado sus

---

<sup>1</sup> Los corrales de comedia también fueron solicitados por el público de la Nueva España, la mtra. Dolores Bravo nos habla en su estudio introductorio también, de los anuncios de las obras por medio de carteles y de uno de los primeros espacios de comedias en la Nueva España. “... el Coliseo de Comedias... este espacio escénico estaba situado en el claustro del hospital Real de Naturales y servía para el mantenimiento económico del hospital General de esa ciudad. No se sabe el año de la edificación, pero a diferencia de los locales madrileños, el novohispano había sido construido para teatro, tenía techumbre y contaba con dos andanadas o pisos de palcos, con entrada por los claustros del hospital” (p44)

primeras raíces en los carros alegóricos de la Edad Media que evolucionaron, adquiriendo movimiento, representando un diálogo y finalmente escenificando el tema religioso del que trataba.

Durante los siglos XVI y XVII se convierte en un género completamente español. Este tipo de obras no surgió en otros países aunque hubo algunas semejantes como los misterios en Francia. Podemos decir que el auto sacramental tiene su génesis en las Fiestas del *Corpus Christi* cuyas procesiones dieron lugar a las primeras representaciones teatrales. En las crónicas del siglo XVI aparecen las primeras menciones de dramas dentro de los templos. La “unidad profunda de liturgia y drama” y “la fusión del pasado, el presente y el futuro en la atemporalidad del Sacramento” son fundamentos siempre presentes en el desarrollo de este género (Lojo de Benter,14).

El auto sacramental consistía en la dramatización de dogmas católicos para hacerlos más accesibles al pueblo. Pieza breve, alegórica, de tema religioso que “Calderón llevó a su más alta expresión” (Alatorre,159). El asunto de los autos era, en general, el de la Comunión; lo que variaba en gran medida era el tipo de historia utilizada para expresar el milagro eucarístico. Alexander Parker clasifica a los autos sacramentales según su ‘argumento’: Dogmáticos, de Historia-Sagrada, Apologéticos, Morales, de Devoción (Parker: 1943).

Por otra parte en la Nueva España, como colonia del Imperio, este género tuvo presencia.

Desde 1533, en Tlatelolco, los franciscanos representaron, en español y en las lenguas indígenas, autos, coloquios y otras obras teatrales de índole religiosa. (Paz: 1983, 407)<sup>2</sup>

Efectivamente, los rituales religiosos originaron la vida teatral en el virreinato. Además la sociedad que nacía era ferviente admiradora del espectáculo. Las fiestas se propagaron durante todo el año y la evangelización franciscana fue la semilla de una larga tradición teatral, pues en el siglo XVII, ya se encuentran varias compañías que “compiten por ganarse el gusto del público” (Bravo: 1992,34)

Casi todas las representaciones de los autos, aquí y en España, eran al aire libre. Había una amplia introducción con el desfile de los carros por las calles de la ciudad, luego se llegaba a la plaza donde la puesta en escena tenía lugar; se ordenaban los carros que contenían los decorados y se iniciaba el auto. Primero, a manera de obertura se presentaba una loa que daba la bienvenida y generalmente introducía el tema del auto (Bellini,148). Después tenía lugar el auto, un sofisticado espectáculo. Los principales elementos que no pueden faltar en el auto son:

- la dicción poética
- la imaginería

---

<sup>2</sup> F. Horcasitas nos habla sobre los inicios del teatro de evangelización: “Motolinía, parece dar por entendido que se trata (el teatro) de un arma eficaz para cristianizar al indígena y salvar su alma.” (72) Una raíz del teatro evangelizador “salta a la vista: en general, a la humanidad le agrada más ir al teatro que oír un sermón, ante todo si viene de un predicador que, a pesar de sus buenas intenciones, no sabe comunicarse efectivamente en la lengua de los fieles. Recordemos que los primeros frailes habían llegado en 1523 y en diez años, para la fecha de representación de *El juicio final* no era posible que alguno de ellos hablara la lengua a la perfección... Los disparates culturales (y lingüísticos) que podrían haber cometido los frailes quedaban eliminados, por lo menos en parte, al hacer trabajar a los indígenas como actores.” (73-74)

- la técnica (estructura dramática y escenificación)
- el contenido intelectual (ideas teológicas y filosóficas integradas en el tema y la acción) (Parker:1943,43)

Estos elementos serán estudiados a lo largo de la tesis en diferentes capítulos. Cabe mencionar también que los personajes de un auto sacramental son especiales, pues

...la finalidad del auto es hacer representables y tangibles las grandes abstracciones teológicas, morales y dogmáticas. De ahí que los personajes del auto sacramental sean figuras escénicas que representan(...) entidades abstractas(...) El auto 'instruye', es decir, es didáctico... (Bravo: 1992,50)

En el *Segundo volumen* de las obras de Sor Juana (Sevilla 1692), en la "Censura" firmada por fray Juan Navarro Vélez, se incluye el siguiente comentario acerca del teatro de la monja.

De las comedias, sólo diré, que me parecen dignas de ser entre las más aplaudidas de los autores más primorosos en este género de Poesía, y que en los teatros merecerán los aplausos que se granjean en el papel. Los Autos Sacramentales, muchos los juzgan por obra de menos arte y dificultad, que las comedias (sea así por las leyes del teatro) pero para otras leyes, es su composición sin duda más dificultosa y más arriesgada. Son por la sagrada materia de que deben componerse, por los términos verdaderamente dificultosos, que en ellos es fuerza usarse, por las alegorías de que se tejen muy peligrosos, y muy expuestos a los deslices... Fray Pedro del Santísimo califica a Sor Juana de 'El monstruo de las mujeres', parafraseando el apodo de Lope: 'El monstruo de los ingenios' (*apud* Schmidhuber,24)

El caso de sor Juana es realmente especial. La mayoría de las listas que incluyen los nombres de los dramaturgos que escribieron durante los siglos de oro no incluyen el nombre de la monja jerónima. Esto se debe quizá a que sor Juana nunca viajó a España como lo hiciera Juan Ruiz de Alarcón, el cual fue muy conocido y discutido por sus contemporáneos. Sor Juana permaneció en una especie de anonimato literario dentro del imperio español hasta que fue publicada su *Inundación Castálida* en 1689 después de que Calderón falleciera en 1681.

Hoy en día creemos que cualquier investigación acerca de los siglos de oro debe considerar a sor Juana como el gran final del período. Además sería la única mujer en esta lista de grandes figuras masculinas que los investigadores se han empeñado en mantener vigente.<sup>3</sup>

Sergio Fernández hace una reflexión en torno a la vida de sor Juana, nos dice que la fama de su nombre llega mucho más allá que la real lectura y conocimiento de su obra:

...es de las vidas que sólo se explican por medio de la fantasía; lo que hizo, lo que sintió, lo que propuso, lo que dejó de hacer: todo parece inventado o recreado de tal suerte que sor Juana es más un personaje de novela que una monja encerrada en un convento del siglo XVII. (Fernández, 15:1972)

Otro fenómeno que acompaña a Juana Inés es que se le conoce por uno o dos poemas y nada más. Incluso hace unos años, los sorjuanistas dirigían su

---

<sup>3</sup> Últimamente, el auge que ha provocado su tricentenario, ha propiciado una serie de estudios sobre el tema; hoy en día, así como existe el

atención sólo a sus obras poéticas, dejando de lado la prosa y el teatro. Su poesía ha sido más estudiada, siempre elogiada y muchas veces más editada. Ahora, en la búsqueda de una biografía más acertada, se ha estudiado con detenimiento su *Carta a sor Filotea*, su *Carta Athenagorica*, su *Neptuno Alegórico*, etc. Pero su condición escénica es uno de los temas que han quedado relegados sin motivo.<sup>4</sup>

Parte de la intención de este estudio es enfrentar la pregunta ¿qué recursos teatrales maneja sor Juana en sus obras? Siendo el teatro un género literario tan vivo, es, como bien dice el Dr. Fernández, una de las vías más directas para dialogar con la monja, y para dialogar con Juana de Asbaje, la intelectual, la mujer.

## TEXTOS TEATRALES DE SOR JUANA

Sor Juana escribe cinco obras de teatro<sup>5</sup>, posiblemente 190 villancicos, 18 loas, todos ellos géneros dramáticos que implican una fuerte vena escénica en su escritura. Tiene obras profanas y religiosas y, dentro de estas últimas, uno de los más grandes legados en el ámbito poético y escénico es el auto sacramental de *El Divino Narciso*.

---

calificativo de "lopesco" o "calderoniano", podemos con igual validez adjetivar alguna característica literaria de "sorjuanina".

<sup>4</sup> Schmidhuber, es uno de los investigadores que se ha dedicado a los textos dramáticos en sor Juana, principalmente a la escena profana de las comedias. "Hoy, sor Juana es primeramente una mujer; ...luego es una poeta... y también una monja,... Sin embargo,...poco se recurre a su condición de dramaturga." (Schmidhuber: 1996,11)

<sup>5</sup> Algunos investigadores consideran el texto de *La Segunda Celestina* como otra obra profana de sor Juana que escribió presuntamente en colaboración con Agustín de Salazar y Torres cfr. Schmidhuber,17

## ¿POR QUÉ EL DIVINO NARCISO?

Alexander Parker, gran estudioso de los autos sacramentales de la España aurisecular, comenta que la representación de la acción del auto sacramental sólo puede existir en la escena. Para poder palparla hemos de estudiarla escénicamente. (Parker,72:1943). Concordamos en esta realidad de estudio, y escogimos *El Divino Narciso*, no sólo porque es una joya poética, sino porque hemos estado en contacto práctico con la obra. Además añadimos aquí un comentario que hace Sergio Fernández sobre la misma obra:

...admirable simbiosis en obras híbridas como *El Divino Narciso* que quizás sea, de todos, el auto sacramental más sensual, más agresivamente erótico hasta hoy escrito(...)La monja... maneja el símbolo y la alegoría de tal modo que, al llenarlos de contenidos sensuales y amatorios, rebasan el esquemático mundo del auto sacramental, encarnando a la teología para que el público llegue hasta ella perdido, si no el respeto, sí el temor. (Fernández: 1972,94-95)

Los autos sacramentales de sor Juana se publicaron en el *Segundo Volumen* de sus obras (1692). En los tres autos la monja deja una clara intención de que fueran aplaudidos en la capital española, en la “coronada Villa de Madrid”. Según Valbuena Briones, no consta ninguna representación en los archivos de Madrid (Valbuena Briones: 1993,215).

Sor Juana, al escribir su teatro, sigue la escuela de Calderón<sup>6</sup>: “La sagrada fábrica de hacer los conceptos de Cristo Sacramentado representables...”

<sup>6</sup> Incluso sor Juana hace un pequeño homenaje a Calderón en la comedia de *Los empeños de una casa* en la tercera jornada cuando el gracioso Castaño se ve forzado por las circunstancias a entregar un papel y no sabe cómo

(Parker: 1943,17). Existen datos de que en 1683 fue representado, en la Nueva España, un *Eco y Narciso* de Andrés de Villamayor y un auto *Eco y Narciso* de Diego Nájera y Zegrí (donde Cristo es Narciso y Eco la Iglesia), pero sin duda alguna la mayor influencia de sor Juana para escribir este auto es la comedia *Eco y Narciso* de Calderón, escrita en 1661, de la que incluso toma algunos versos.

---

hacerlo. Dice “*Ob tú, cualquiera que seas, / ob tú, cualquiera que has sido, / bien esgrimas abanico / o bien arrastres contera, / inspírame alguna trama / que de Calderón parezca / con qué salir de este empeño*”

## Capítulo: 2

### VERSIFICACIÓN: ARTE DE LO MEDIDO

#### POR EL GOZO DE DECIRLO...

En este capítulo abordaremos el vasto tema del lenguaje. Explicamos al teatro no sólo desde el texto en sí, sino este texto, este lenguaje proyectado a la escena, su representatividad: discurso, diálogos, personajes. Podemos notar que nuestra obra está escrita en verso como era costumbre en la época, pero hagamos un poco de historia contestando a la pregunta *¿desde cuándo existe el verso en nuestra lengua?*

Para muchos estudiosos, la literatura española tiene su inicio con *El Cantar del Mio Cid* y con *El Auto de los Reyes Magos*, que son los textos escritos más antiguos encontrados en nuestra lengua elaborados en verso<sup>1</sup>. Un poco antes de la aparición del *Cantar...* tenemos noticia de la existencia de la lengua castellana hablada. Durante la Edad Media existían los juglares:

...especie de artistas ambulantes, o 'de feria', que , entrè otras habilidades para interesar o divertir a la gente, ...tenían la de

---

<sup>1</sup> *El Auto de los Reyes Magos* es una obra de una gran variedad de formas métricas, que evolucionará en las múltiples opciones de versificación que se desarrollaron en los siglos de oro. Data al igual que el *Cantar del Mio Cid* del siglo XII de nuestra era. Sobre el auto Ana M<sup>a</sup> Alvarez dice: "La importancia de la pieza radica, pues, no sólo en su valor intrínseco sino en el valor testimonial que cobra en el estudio del teatro europeo. Es el único drama del siglo XII compuesto enteramente en una lengua vernácula... Su madurez dramática presupone una tradición que rompe con la tan repetida imagen de la "flor exótica" en un desierto panorama teatral." p.79

cantar, en verso, toda clase de nuevas, noticias estupendas nunca antes oídas por el público. (Alatorre, 1989:115)<sup>2</sup>

Estos relatos en verso eran recitados de memoria. Había tres aspectos principales de estos cantares juglarescos, que heredarían a la versificación de nuestra lengua:

- 1) El verso, que es de tamaño irregular y va dividido en dos porciones no simétricas.
- 2) La "tirada"..., conjunto de versos de una misma rima y de extensión muy variable...
- 3) La rima, que sirve de amalgama a cada tirada, y que es 'asonante'... (*Idem*: 116-117)

Al mismo tiempo se fue desarrollando el "mester de clerecía", el oficio de los clérigos que escribían las historias pero perfeccionando su técnica: sus rimas eran consonantes, las estrofas regulares y los versos tenían un mismo número de sílabas. Se escribía y cantaba en verso por influencia latina, pues se copiaban los modelos de la poesía romana que habían estado en boga tiempo antes; pero también porque el verso distinguía el "habla común" del "habla (o escritura) artística". Para fines del siglo XIII existía en nuestra lengua una literatura escrita tanto en verso como en prosa. (*Idem*: 121)

Antonio Alatorre comenta que;

el español tiene sobre una lengua romance como el francés, y sobre lenguas no romances como el inglés, una gran ventaja: que textos escritos hace siete y aun ocho siglos son casi totalmente comprensibles para el lector moderno (*Idem*: 139)

---

<sup>2</sup> La marcación con negritas en los versos, acotaciones y citas, excepto cuando se especifique lo contrario, es mía.

Para nosotros, el texto de sor Juana ha de ser mucho más comprensible, pues data sólo de hace tres siglos, cuando el español ha llegado a uno de sus momentos culminantes y ha desarrollado la mayoría de las reglas sintácticas que todavía hoy rigen nuestra lengua.

Vemos entonces que la lengua española desde que nace, habla en verso. Ahora bien, el esplendor de esta lengua se desarrolla poco después en el período que conocemos como “siglos de oro”. Es en 1400 aproximadamente cuando el idioma empieza a distinguir los versos de arte mayor de los versos de arte menor.

Lo que sucede es que los nuevos versos se miden, y muy estrictamente, por acentos, no por sílabas. Lo que cuenta es el ritmo regular, el contraste continuo entre sílabas con acento y sílabas sin acento. (*Idem*: 133)

Esta es una característica esencial para la comprensión del verso en español. No es la longitud de la sílaba lo que influye en nuestra lengua, sino el acento. En cuanto a la sintaxis, en general se desarrollan modelos latinos que se consideran como cultismos del lenguaje.

Después de la expulsión de los moros en 1492, así como del patrocinio del viaje de Colón buscando nuevas rutas de navegación, y el consecuente descubrimiento del enorme e inexplorado territorio americano, los reinos de España unen intereses, así como diferentes idiomas, y para el siglo XVI España es un Imperio que abarca grandes extensiones territoriales y cuya fuerza es temible para los otros países. Es entonces cuando la expresión literaria alcanza su esplendor. Para los pueblos que vivían en este Imperio,

la patria chica, el lugar de nacimiento, no significaba mucho en comparación de la patria grande. En verdad, todos los hispanohablantes de hoy podemos decir que la literatura de los siglos de oro es "nuestra" literatura<sup>3</sup>.

El estilo estético que se desarrolla en esta época es el Barroco. Hay quienes lo dividen en culteranismo y conceptismo. El primero como un abundante uso de palabras cultas y de una sintaxis latinizante, Góngora como máximo exponente. El segundo como el uso de agudezas intelectuales y asociaciones sorprendidas, como Quevedo. Según Alatorre "casi todos los poetas de los siglos XVI, XVII...son lo uno y lo otro"(Alatorre: 167). En general encontramos composiciones con ambas características.

El dominio de la Nueva España, que pertenecía a este gran imperio español, no fue la excepción y, aunque quizá en menor medida, desarrolló una expresión poética de altos vuelos. Octavio Paz comenta que los poetas novohispanos

...eran los herederos de un siglo y medio de gran poesía, de Garcilaso a Calderón. Hábiles versificadores, dueños de un vocabulario y de un repertorio de imágenes, figuras, metáforas y alusiones mitológicas de gran riqueza, no les era difícil, aunque fuesen talentos medianos, alcanzar un nivel poético al que nunca llegaron ni los neoclásicos ni los románticos. En verdad, hasta el modernismo no se volvió a escribir en verso, en México y en todo el ámbito hispánico, con tanto decoro y elegancia. (Paz,1983:410)

---

<sup>3</sup> Podemos comparar esta cita de Alatorre con el comentario que hace Hugh A. Harter en *Staging a Spanish Classic*, 1990, en la pág xix de su introducción. "Language, of course is fundamental to theatre, as language is fundamental to human life, and by the sixteenth century, Castilian Spanish had developed into a highly flexible and substantial idiom, capable of great subtlety and the exuberant genius of writers like Lope de Vega, Calderón, Góngora, Quevedo or Cervantes".

El género más explotado en esta época es el teatro. Sor Juana nace en esta época de apogeo y será el broche de oro que cierre este período de nuestra literatura. Aunque algunos historiadores no la consideran por no ser española ni haber ido nunca a la capital del Imperio, muchos otros coinciden no sólo en considerarla dentro de este ilustre grupo, sino de exaltarla como último gran exponente del mismo.

Ningún contemporáneo suyo (de sor Juana) hubiera podido escribir el *Primero Sueño*, espléndida culminación de la poesía iniciada con Boscán y Garcilaso...Lo mismo hay que decir del teatro de sor Juana, *Los empeños de una casa* (...) son la última gran comedia de los siglos de oro, y *El divino Narciso* (...) el último gran auto sacramental. (Alatorre: nota pág. 171)

Hagamos ahora una reflexión acerca de la técnica del verso. Hablar en verso, escribir en verso tiene también algo de magia, algo de sortilegio: la fuerza de la palabra. Sergio Fernández comenta que “los autos cargados de aditamentos (el espectáculo en sí mismo, aunado a la voluptuosa sonoridad del verso) tuvieron otra comprensión, la sensorial,”(Fernández, 1972:57) vemos y oímos el espectáculo, la palabra rítmica.

Escribir en verso era un requisito, era un adorno, una expresión pero también una ayuda nemotécnica tanto en las comedias como en los autos.<sup>4</sup> La rima y las estrofas facilitaban tanto la memorización, por parte del actor, como la recepción en el público. El verso era pues una ayuda y no, como ocurre ahora,

---

<sup>4</sup> A veces los actores se tenían que aprender la obra en un día, “en este sentido, el verso, además del innegable valor estético que encierra, era un sólido apoyo nemotécnico para el ejercicio actoral, que se veía necesitado de auxilio del apuntador para poder decir las estrofas de su papel.” (Olive, 1990:196)

que para algunos actores es un obstáculo, así como para el espectador contemporáneo en general.

Distingamos ahora algunos aspectos que pueden ser de utilidad en el desarrollo de nuestro capítulo. Según Antonio Quilis,

la métrica,... es la parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema. (Quilis,1991:15)

Podríamos agregar que la métrica también estudia a las obras de teatro escritas en verso, pues podría tomarse como una obra compuesta por una sucesión de poemas; algunos la llaman poema dramático. La versificación, el hecho de escribir en verso, tiene lugar cuando la organización de los elementos en la comunicación está sometida “a un canon estructural de simetría y regularidad”. Los versos unidos forman las estrofas constituyendo así un período rítmico que junto a otros conformará el poema.

Son muchos los aspectos que confluyen en el análisis del verso: acento, tono, pausa, rima... Éstos a su vez se ven íntimamente relacionados con el término familiar con que denominamos el sonido del verso, su “musicalidad”. En el desarrollo del capítulo veremos otro aspecto básico: los recursos dramáticos que se van plasmando a través del lenguaje. Y como guía de este estudio, intentaremos darle repuesta a la incógnita que todo actor tiene antes de abordar una obra escrita en verso: *¿tengo que saber todo esto para poder ponerla en escena?*

## ANÁLISIS DEL VERSO

Pasemos entonces al análisis del mundo del lenguaje que *El Divino Narciso* nos propone. La loa del auto tiene 498 versos, es de gran dinamismo tanto en acción como en diálogo. Iniciamos con el canto de la *Música*, romancillo hexasilábico con rima asonante en i-a. Esto quiere decir que es una serie de versos de seis sílabas y que cada verso par rima con una palabra grave cuyos sonidos vocálicos son la i y la a:

*Nobles Mejicanos,  
cuya stirpe antigua,  
de las claras luces  
del Sol se origina;  
pues hoy es del año  
el dichoso día  
en que se consagra  
la mayor Reliquia,  
¡venid adornados  
de vuestras divisas,  
y a la devoción  
se una la alegría;  
y en pompa festiva,  
celebrad al gran Dios de las Semillas!* (vv 1-14)<sup>5</sup>

Al final de esta estrofa, señalado con negritas, vemos dos versos que forman una estrofa pareada, con un verso de 6 sílabas y otro de 11 sílabas que será la guía del tema de la loa; no sólo porque se repetirá a lo largo de ella en varias ocasiones, sino que además la palabra “semillas” es la que se dice más veces en toda la loa y es el símbolo que une a las dos culturas; al final de la loa

<sup>5</sup> Versos del 1-14 de la edición de **Méndez Plancarte** (tomo 3, FCE, 1955) y en adelante, los versos mencionados serán de esta edición.

veremos que ambas culturas, la europea y la americana, simbolizan a su Dios por medio de las semillas. Aunado a esto cabe mencionar que la rima i-a de “semillas” se mantiene en toda la loa y provoca en la imaginación el sonido de alegría, de festiva, Divina, Eucaristía, misa, etc. Esta rima es la guía del discurso de la *Religión y de América*.

En esta loa, el verso hexasílabo es la voz de la Música, después de la primera intervención, no vuelve a aparecer sino hasta el final de la loa, cuando cantan todos juntos la venida del verdadero Dios de las Semillas:

*Y en lágrimas tiernas  
que el gozo destila,  
repitan alegres  
con voces festivas:  
¡Dichoso el día  
que conocí al gran Dios de las Semillas!* (vv493-498)

El desarrollo del resto de la loa está escrito en romance octosílabo; por supuesto la rima se mantiene en i-a y en ese aspecto no hay un cambio notable entre los personajes de *América y Occidente* con los personajes de *Religión y Celo*. Hay, sin embargo, un verso que sobresale dentro de este romance por su extensión, pues en una serie larga de octosílabos es el único endecasílabo y vienen a recordarnos el coro pareado de la *Música*; dice *Occidente*: “y así, aunque cautivo gima,/ ¡no me podrás impedir/ que acá, en mi corazón, diga/ que venero al gran Dios de las Semillas!”(vv 243-246). Además este verso que excede a los demás en el número de sílabas, constituye un eje de la loa; pues la divide en dos hemisferios.

---

Hay un cambio en el ámbito retórico. De primera instancia nos deja ciertamente pasmados la exuberancia en los diálogos de *Occidente y América* cuando presentan al espectador su reino alegórico. La loa, a diferencia del auto, está dialogada en su totalidad dando agilidad a los parlamentos, aún cuando en el caso de la *Religión* contienen gran contenido teológico. Para Giuseppe Bellini uno de los pasajes más líricos de la loa se encuentra en el diálogo de la *Religión* cuando trata de hacer ver que se trata del mismo Dios del que hablan. (Bellini,1964:152)

...Pues si el prado  
florido se fertiliza,  
si los campos se fecundan,  
si el fruto se multiplica,  
si las sementeras crecen,  
si las lluvias se destilan,  
todo es obra de Su diestra;... (vv 307-313)

Otro dato interesante que sobresale en la loa es que uno de los diálogos de la *Religión*, cuando descubre que el demonio pretendía emular a Dios por medio del ídolo, está marcado como “aparte”, es el único diálogo de la obra, incluyendo al auto, que tiene esta anotación; quizá se debe a que es uno de los momentos más reflexivos pues sintetiza todas las polémicas que provocaron los ídolos americanos en la ideología cristiana que llegaba a estas tierras.

La loa es una obra de teatro de corta extensión y por lo común no variaba mucho su versificación. Esto no ocurre en el auto, donde las formas métricas van cambiando sugestivamente. Octavio Paz califica a *El Divino Narciso* como

“maravilloso mosaico de formas poéticas y métricas”<sup>6</sup> Empecemos pues por analizar estas formas poéticas que inundan el auto sacramental de *El Divino Narciso*.

La primera escena nos presenta a los coros de *Sinagoga y Gentilidad* que alaban a distintas figuras; la voz principal de cada uno canta una quintilla y le responde el coro con dos versos dodecasílabos (de 12 sílabas) que se volverán el alma de la metáfora del auto:

*¡Alabad al Señor todos los hombres!*

*¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!*

Aparentemente, el primer verso tiene sólo 11 sílabas, pero al ser verso compuesto podemos encontrar en él, después de la palabra ‘Señor’, una cesura que nos divide al verso en dos hemistiquios de 7 y 5 sílabas, pues al ser ‘Señor’ palabra aguda se aumenta sonoramente una sílaba, cuadrando así los dos coros en iguales medidas. Aspecto importante, porque como bien arguye después *Naturaleza Humana* los dos son muy parecidos y esconden unos a otros sus verdades en distintos rasgos. Esta secuencia termina con una técnica métrica muy utilizada por sor Juana en sus villancicos; en el que un verso pasa de boca de un personaje a otro. Efecto sonoro nutrido y de gran riqueza.

La versificación cambia al aparecer la *Naturaleza Humana* y cuando interviene en la disputa musical se inicia un romance cuya rima en o-e armoniza con la rima del coro pareado anterior en ‘Hombres’ y ‘Flores’. La secuencia de

<sup>6</sup> O Paz (464) *apud* Valbuena Briones

versos octosílabos<sup>7</sup> era muy utilizada para las narraciones; en este caso sirve además para que auditivamente pasemos de una estrofa cantada a una voz recitada, la tensión dramática a lo largo de esta tirada es relajada, pues el parlamento tiene visos explicativos que intentan asentar la metáfora que se desarrollará en el auto:

*Y así, pues Madre de entrambas  
soy, intento con colores  
alegóricos, que ideas  
representables componen,  
tomar de la una el sentido,*  
(A la Sinagoga)

*tomar de la otra las voces,*  
(A la Gentilidad)

*y en metafóricas frases,  
tomando sus locuciones  
y en figura de Narciso,  
solicitar los amores.  
de Dios,... (vv 113-123)*

Al final de la secuencia, la *Naturaleza* ordena a *Sinagoga* y *Gentilidad* volver a las acordes místicas, entonces la versificación regresa a las quintillas que

---

<sup>7</sup> Desde el Arcipreste de Hita hasta nuestros días el verso **octosílabo** es el que aparece con mayor frecuencia en la poesía de nuestra lengua cfr Antonio Alatorre op cit p. 131 También a fines del siglo XVI, se revaloriza el metro octosílabo "tan entrañablemente unido a nuestra lengua." Así también las estrofas de octosílabos como la redondilla y se inventaban estrofas como la décima. "Su invento (el de la décima)... fue atribuido por Lope de Vega a Vicente Espinel, que en efecto la emplea una vez en sus *Rimas* (1591). Lope y Góngora, prodigios de oído musical los dos, se encargaron de hacerla aplaudir y de arraigarla en la poesía... La décima era digna de figurar al lado del soneto." *Idem* n.170 El octosílabo es considerado el más importante de los versos de arte menor y el más antiguo de la poesía española "Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico" Quilis

cantan las voces solistas y que son acompañadas con el coro, formando los versos pareados. Cabe mencionar que estas quintillas, (estrofas de 5 versos octosílabos), tienen una particularidad: a diferencia del esquema manejado en los manuales de métrica en los que sólo intervienen dos rimas en la estrofa, en estas quintillas, sor Juana cierra la estrofa con una tercera rima en el último verso.

*Todos los Hombres Le alaben      a*  
*y nunca su aplauso acaben      a*  
*los Ángeles en su altura,      b*  
*el Cielo con su bermosura,      b*  
*y con sus giros los Orbes.      c*  
 (vv 161-165)

Esta última rima permite enlazar las quintillas con el coro. Termina el canto de *Gentilidad* y *Sinagoga*, ahora unidos, y regresamos a la narración de *Naturaleza Humana*. El romance continúa y toda la escena mantiene una cohesión en la rima asonante o-e hasta el final de la misma.

Durante esta escena se establece la metáfora que tendrá su desarrollo a lo largo del auto. Sergio Fernández reflexiona acerca de este arte de sor Juana en mostrarnos el mundo alegórico:

en el teatro de Sor Juana... tanto en lo profano de su escena cuanto en lo religioso, la monja asume una actitud tan elaborada,... que su escribir es, por así decirlo, un ritual en donde la metáfora aparece como el emperio de su universo literario. (Fernández, *op cit.* 93)

En la siguiente escena sigue la explicación del asunto pero desde otro punto de vista, aparece el personaje de *Eco*, la *Naturaleza Angélica Réproba* y sus secuaces *Soberbia* y *Amor Propio*. La medida del verso no cambia, seguimos en el metro del romance, seguimos en la narración, pero lo que cambia es la rima que ahora es en e-a. Además, este romance es diferente del anterior porque va conjugando, en una especie de sortilegio numérico, versos hexasílabos agrupados de 4 en 4 con los octosílabos. Son 144 versos hexasílabos en total. No hay una secuencia definida, los 4 versos de seis sílabas aparentemente se presentan aleatoriamente, pero en algunas ocasiones rompen el ritmo de los octosílabos en las frases que dictan una especie de sentencia.

<i>A cuya loca ambición,</i>	8
<i>en proporcionada pena,</i>	8
<i>correspondió en divisiones</i>	8
<i>la confusión de las lenguas;</i>	8
<i>que es justo castigo</i>	6
<i>al que necio piensa,</i>	6
<i>que lo entiende todo,</i>	6
<i>que a ninguno entienda.</i>	6
(vv 497-504)	

Además, los cuatro versos hexasílabos coinciden después con las intervenciones de los profetas que *Eco* pone en escena para interpretar la historia sagrada. La combinación de 8 y 6 sílabas da un dinamismo distinto al discurso de este personaje.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> El **verso hexasílabo** se presenta frecuentemente solo o en combinación con metros más largos, como en este caso. "Puede considerarse como el verso castellano más breve capaz de valor poético por sí solo" Riquer *apud* Quilis *op cit* p. 60

En la primera aparición de *Narciso* hay un cambio radical y de gran importancia en la versificación. Son silvas, versos de 11 y 7 sílabas sin orden específico cuya rima es ‘gemela’: aa, bb, cc, etc. y además es consonante; auditivamente es mucho más sensible para el espectador y hay un cambio profundo en el ritmo, el cual separa completamente a *Eco de Narciso* así como en el tono: los endecasílabos son un cuanto más solemnes. Son doce versos para pasar después a un pasaje realmente hipnotizante.

El pasaje puede ser catalogado como la “Tentación de *Eco*”, pues evoca al pasaje bíblico en que Cristo es tentado por el demonio. La métrica utilizada es la cuarteta asonantada o tirana porque su rima, a diferencia de la rima en las redondillas o en las cuartetos, es asonante y sólo en los versos par. Los versos son heptasílabos, las estrofas, los versos y el lenguaje que propone la monja en esta escena son exquisitos y seductores. La musicalidad del verso así como la abundancia de imágenes hacen de éste un momento maquiavélicamente encantador.

La seducción de *Eco* se lleva a cabo a través de la palabra. La repetición como recurso retórico en el ofrecimiento da al oído un ritmo que asciende hasta el clímax de la oferta total. Además sor Juana rompe mágicamente esta construcción evitando su linealidad: después de las 7 estrofas que ofrecen las riquezas por medio de “el mirar”, introduce un “escucha” que rompe con la repetición que se venía usando, para retomar en tres estrofas más la mirada y luego concluir. El vocabulario de la secuencia es realmente voluptuoso: ‘viras penetrantes’, ‘inundando valles’, ‘pajizos chamelotes’, ‘cuya preñez es oro,/ rubíes y diamantes’ ‘cerúleos cristales’ etc.

*Mira con verdes pinos  
los montes coronarse;  
con árboles que intentan  
del Cielo ser Gigantes...*

*y mira cómo surcan  
de las veleras naves  
las ambiciosas proas  
sus cerúleos cristales...*

*Y todo será Tuyo,  
si Tú con pecho afable  
depones lo severo  
y llegas a adorarme. (vv 775-802?)*

Después del rechazo que sufre *Eco*, ésta jura venganza de *Narciso* con una amenaza de tal fuerza que no permite que continuemos en ese mismo lugar de acción dramática. La amenaza es de muerte y lo que propone sor Juana es un cambio escenográfico, un cambio de lugar para dar tiempo al espectador de asimilar la intensidad de la escena que acaba de pasar. Además hay un cambio en la métrica, pues pasamos a un monólogo de la *Naturaleza Humana* escrito en liras. Esta estrofa es de una gran armonía y, a diferencia de la anterior, su rima es consonante y su ritmo se divide en versos de 11 y de 7 sílabas.

*Naturaleza* narra su búsqueda, casi la canta, en un ritmo desacelerado y cadencioso. Son 23 liras a través de las cuales narra su pasado, ve señales futuras y, a manera del *Cantar de los Cantares*, describe a su amado. Hace un retrato poético para que las ninfas de los bosques lo puedan reconocer. Con ese toque erótico que permea a las composiciones de este estilo de la época, las 5 liras que

usa sor Juana en la descripción de Narciso son de una sensibilidad exquisita. El vocabulario del amor cortés, los colores y la naturaleza toda se unen para esta imagen.

*Mirra olorosa de Su aliento exbala;  
las manos son al torno, y están llenas  
de jacintos, por gala,  
o por indicio de Sus graves penas:  
que si el jacinto es Ay, entre Sus brillos  
ostenta tantos Ayes como anillos.*

*Dos columnas de mármol, sobre basas  
de oro, sustentan Su edificio bello;  
y en delicias no escasas  
suavísimo es, y ebúrneo, el blanco cuello;  
y todo apetecido y deseado.  
Tal es, ¡oh Ninfas!, mi divino Amado. (vv 861-872)*

Al final de este monólogo aparece el personaje de la *Gracia*, único que aparece cantando y acompañado en el fondo por un coro podríamos decir ‘angelical’. Es una de las pocas escenas en el auto que se encuentran dialogadas de principio a fin. Por supuesto el verso cambia, la *Gracia* canta en un metro y el diálogo que entablan ella y *Naturaleza* tiene otro metro. Las dos estrofas cantadas por la *Gracia* son endechas con rima en a-a y el tema musical se desarrolla con un coro de dos versos pareados, que se repiten mientras dura la entrada de la *Gracia*. Uno de 5 sílabas y otro de 11 que conservan la rima asonante a-a:

*idichosa el Alma  
que merece hospedarme en su morada!*

Cuando el personaje de *Naturaleza* le responde y durante el diálogo que conforma la escena cambiamos entonces al romance (secuencia de octosílabos) que conserva la rima asonantada en a-a. Podemos hacer una pequeña reflexión sobre uno de los diálogos de *Gracia* que, por su complejidad sintáctica, puede llegar a ser un problema para su ejecución:

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

La extensión de esta pregunta y las diferentes digresiones que hay a lo largo de ella, hacen de este parlamento un aparente obstáculo para la continuidad rítmica de la escena. Pero si analizamos con cuidado podemos ver que el tema de la pregunta es tratar de hacerle recordar a *Naturaleza* dónde había visto con anterioridad a *Gracia*, ha pasado tanto tiempo que no lo recuerda. La retórica rebuscada del parlamento nos hace pensar en el cuidado que *Gracia* pone en la descripción de los hechos para hacer recordar a *Naturaleza* su pasado y preparar el momento del reconocimiento.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Podemos hacer aquí una reflexión. El **hiperbaton** es una figura retórica que consiste en un orden gramatical distinto. La ejecución del verso en escena conlleva muchos obstáculos. Si el verso está escrito en una misma línea, pero la idea da saltos en un orden distinto, ¿qué hago como actor

Después, cuando aparece la Fuente que ha guardado *Gracia*, ocurre un cambio métrico en la invocación que es cantada por *Naturaleza y Gracia*. Cantan unas liras de versos de 7 y 4 sílabas cuyo sexto verso es un endecasílabo. Este pasaje es de musicalidad ‘acuosa’, si podemos decirlo.

En otros villancicos - el 251, el 263 y el 312 - emplea una suerte de lira hecha de seis versos consonantados (abbacc) que combina distintos metros (77477 y 11),... Otra particularidad: el endecasílabo final es una frase compuesta por cuatro unidades:  
... (Paz: 1983,421)

Sosiega, Nilo undoso,  
tu líquida corriente,  
tente, tente,  
párate a ver gozoso  
la que fecundas, bella,  
de la Tierra, del Cielo, Rosa, Estrella  
(villancico 312)

Esta es la misma distribución que encontramos en las liras de esta escena seis versos (7 7 4 7 7 y 11) cuya rima es consonante y cuyo último verso está formado por cuatro unidades y el verso de cuatro sílabas es la repetición de una palabra bisílabo:

<i>¡Fuente de perfecciones,</i>	7
<i>de todas la más buena,</i>	7
<i>llena, llena</i>	4
<i>de méritos y dones,</i>	7
<i>a quien nunca ha llegado</i>	7
<i>mácula, riesgo, sombra, ni pecado!</i>	11

(vv 1185-1190)

---

para expresar el cambio sin detenerme y cortar el verso? Quizá un cambio de melodía en la pronunciación. Es en estos momentos cuando el actor puede desarrollar maneras imaginativas de expresar los cambios retóricos.

Al terminar el canto, *Naturaleza* y *Gracia* vuelven al verso octosílabo para definir el final de la escena en que quedan esperando a *Narciso* entre las ramas. La siguiente secuencia es precisamente la reaparición de *Narciso*, que viene como pastor y que “canta el último verso de las Coplas”. Esta dualidad de canto y recitación tiene por estrofa una copla de cuatro versos heptasilábicos y termina con un verso de once sílabas. Éste último, que es mucho más largo, también es el que va cantado.

Para Bellini es uno de los pasajes más delicados del auto donde la poesía de la parábola evangélica cobra vida. Pasaje de 105 versos de difícil ejecución por la mezcla musico-poética y el contenido de sus versos. Primero le habla a la ‘ovejuela perdida’ y la busca, luego recuerda cómo se fue alejando del camino del bien y después vemos en escena el furor de Dios que culmina en la expresión de un ardiente enojo que lo lleva a refrescarse en la fuente donde le aguardan *Naturaleza* y *Gracia*.

<i>Ovejuela perdida,</i>	<i>a</i>
<i>de tu Dueño olvidada,</i>	<i>b</i>
<i>¿adonde vas errada?</i>	<i>b</i>
<i>Mira que dividida</i>	<i>a</i>
<i>de Mí, también te apartas de tu vida.</i>	<i>A</i>

<i>Buscaste otros Pastores</i>	<i>c</i>
<i>a quien no conocieron</i>	<i>d</i>
<i>tus padres, ni los vieron</i>	<i>d</i>
<i>ni honraron tus mayores;</i>	<i>c</i>
<i>y con esto incitaste Mis furores.</i>	<i>C</i>

<i>Mis saetas ligeras</i>	e
<i>les tiraré, y la hambre</i>	f
<i>corte el vital estambre;</i>	f
<i>y de aves carniceras</i>	e
<i>serán mordidos, y de bestias fieras.</i>	E

(vv 1221-1325)

La rima consonante da mucha cohesión entre los versos. A su vez, el juego entre los versos de siete sílabas y el de once crean un ritmo, una cadencia que va *in crescendo* a nivel dramático por el contenido de sus palabras. No debemos olvidar que esta es una escena que sor Juana ha imaginado con acompañamiento musical, que el último verso es cantado. Como si hablara el Dios hecho hombre y cantara la divinidad de ese espíritu, con su amabilidad, pero también con su enojo.

Esta exaltación aflige y fatiga a *Narciso* que, sutilmente, se va acercando a la fuente. El paisaje es el mismo pero la fuente está ahora en el centro. El cambio en el metro de los versos nos indica que algo ha ocurrido. De las coplas pasamos ahora una vez más al octosílabo, pero esta vez en la estrofa de la décima.

Esta escena es de gran lucimiento poético. Veíamos que la redondilla y la décima se desarrollaron como formas de expresión de la lengua española. Fueron creadas para contrarrestar la influencia que tenía el soneto italiano en nuestra lengua, y fue un gran hallazgo. Como su nombre lo indica, la décima es una estrofa de 10 versos octosílabos cuya rima es consonante. Varía en su construcción de sentido. A veces la encontramos dividida en tres partes, a manera de silogismo filosófico, se plantea un problema, se desarrolla y los últimos dos

versos son generalmente para la conclusión. También la podemos encontrar dividida en dos bloques, ya que los primeros cinco versos tienen una rima específica que cambia en el segundo bloque, que también cuenta con su rima propia. Veamos un ejemplo

<i>Recién abierta granada</i>	<i>a</i>
<i>sus mejillas sonrosea;</i>	<i>b</i>
<i>sus dos labios bermosea</i>	<i>b</i>
<i>partida cinta rosada,</i>	<i>a</i>
<i>por quien la voz delicada,</i>	<i>a</i>
<i>haciendo al coral agravio,</i>	<i>c</i>
<i>despide el aliento sabio</i>	<i>c</i>
<i>que así a sus claveles toca;</i>	<i>d</i>
<i>leche y miel vierte la boca,</i>	<i>d</i>
<i>panales destila el labio.</i>	<i>c</i>

(vv 1346-1355)

La claridad de las décimas habla mucho del personaje que las dice. Sor Juana conoce que la décima es una estructura compacta, que combina el peso con el ritmo y que dentro de la estrofa fluye la energía como en un río. Es *Narciso* (es Dios) quien pronuncia estas palabras y quien describe con colores y metáforas la belleza del reflejo de *Naturaleza*. Con estas estrofas también se crea una atmósfera de paz y equilibrio, el verso, su rima y la energía que los une. Y este ambiente de armonía se ve interrumpido por *Eco*.

Al finalizar las siete décimas de *Narciso* en que Él queda suspenso en la fuente, *Eco* llega rompiendo completamente con el ritmo de la escena pues llega pronunciando unas silvas. Estrofa de versos de 7 y 11 sílabas que alternan

aleatoriamente formando un intrincado y áspero diálogo que contrasta con la calma y el estado de ánimo en que se halla *Narciso* y el espectador.

La rima es pareada, cada dos versos cambia de rima. Es una rima también mucho más precipitada. *Eco* llega preguntando, intempestiva.

<i>¿Qué es aquesto que ven los ojos míos?</i>	A
<i>O son de mis pesares desvaríos,</i>	A
<i>o es Narciso el que está en aquella Fuente,</i>	B
<i>cuya limpia corriente</i>	b
<i>exenta corre de mi rabia fiera.</i>	C
<i>¡Quién fuera tan dichosa, que pudiera</i>	C
<i>envenenar sus líquidos cristales</i>	D
<i>para ponerles fin a tantos males,</i>	D
<i>pues si Él bebiera en ella mi veneno,</i>	E
<i>penara con las ansias que yo peno!</i>	E

(vv 1396-1405)

Es interesante ver cómo sor Juana rompe con el ritmo. Venimos de cadenciosas frases de ocho sílabas para encontrarnos con una serie de versos endecasílabos que no tienen pausa en medio, son tan grandes como la sorpresa y odio de *Eco*. El metro continúa durante la mudez de *Eco*, las silvas ayudan a que el avance en un principio fúrico, ahora sea trastocado, con dificultad. Y cuando entran *Amor Propio* y *Soberbia* a escena, no hay cambio de métrica, pues se unen, como una maligna amalgama, a la furia de *Eco* y utilizan la misma medida; ellos describen su dolor.

<i>Estatua de sí misma, enmudecida,</i>	A
<i>ni aun respirar la deja dolorida</i>	A

<i>la fuerza del abogo que la oprime,</i>	B
<i>aunque con mudas señas llora y gime.</i>	B
<i>A consolar lleguemos su lamento</i>	C
<i>aunque le sirva de mayor tormento.</i>	C
<i>Lleguemos a saber lo que la enoja,</i>	D
<i>aunque le sirva de mayor congoja.</i>	D

(vv 1454-1461)

Preguntan a *Eco* lo que le ocurre y, al responder, viene una secuencia de ecos que combina versos de ocho y de seis sílabas como fue el caso de la primera intervención de *Eco*. Es una secuencia compleja. *Soberbia* y *Amor Propio* le hablan en versos de ocho y seis sílabas entre los cuales *Eco* responde con la última palabra del verso anterior para ir formando un verso de seis sílabas que unido a otros 3 posteriores, formados con el mismo mecanismo, forman una cuarteta de versos hexasilábicos. Veamos el ejemplo:

SOBERBIA:	<i>Tente, pues que yo te tengo.</i>	8
ECO:	<i>Tengo</i>	2
AMOR PROPIO:	<i>Refiere tu ansiosa pena</i>	8
ECO:	<i>Pena</i>	2
SOBERBIA:	<i>Di la causa de tu rabia.</i>	8
ECO:	<i>Rabia</i>	2
AMOR PROPIO:	<i>Pues eres tan sabia,</i>	6
	<i>¿dínos qué accidentes</i>	6
	<i>tienes, o qué sientes?</i>	6
ECO:	<i>Tengo Pena, Rabia...</i>	6

(vv 1480-1489)

Al final, los versos que ha ido construyendo *Eco* forman una estrofa de cuatro hexasílabos:

*Tengo Pena, Rabia,*           6  
*De ver Que Narciso*       6  
*A un Sér Quebradizo*      6  
*Quiere, A mí Me agravia.* 6

Durante la escena hay acompañamiento musical con los parlamentos de *Eco*; podemos imaginar la creación de una atmósfera saturada de sonido en varios puntos. Cuando regresan *Soberbia* y *Amor Propio* a hablar entre ellos, regresan a las silvas para dar pie a las redondillas de *Narciso*. Son estrofas de cuatro versos octosílabos que rompen con los sonidos de *Eco*; el ritmo y la cadencia cambian para apartarnos del caos y presenciar el dolor de Dios causado por el amor que siente hacia su “imagen y semejanza”: *Naturaleza Humana*.

En este parlamento de *Narciso*, abundan los sonidos “líquidos”. Es como si encontráramos un momento suspendido, en el que todo está estático y que fluyera sólo la voz, en medio de dos escenas de efervescencia sonora que son las dos secuencias de los ecos.

*¿A quién, en el duradero  
 siglo de prolijos días,  
 habéis visto, selvas Mías,  
 que muera del mal que muero?  
 Conozco que ella Me adora  
 y que paga el amor Mío,  
 pues se ríe, si Me río,  
 y cuando Yo lloro, llora. (vv 1540-1551)*

La aflicción de *Narciso* lo conduce a otra escena de ecos, esta vez *Eco* responde con la última palabra que ha dicho *Narciso*. No hay variación en la medida, los versos que dice *Narciso* son octosílabos y van formando a su vez cuartetos de octosílabos, es decir, redondillas. La música acompaña tanto a *Narciso* como a *Eco*.

Un cambio escénico importante es cuando *Narciso* se percata de la voz que ha respondido desde un tronco hueco a sus frases, y se da cuenta de que es *Eco* y la vuelve a rechazar diciendo que Él ama a *Naturaleza*. *Eco* se esconde y *Narciso* al llegar a la fuente está dispuesto al “mayor sacrificio”. En voz de este personaje se encuentra el único soneto de la obra. Sor Juana utiliza la forma métrica más estable (y que algunos califican de perfecta), para expresar la muerte de Cristo.

<i>Mas ya el dolor Me vence. Ya, ya llego</i>	A
<i>al término fatal por Mi querida:</i>	B
<i>que es poca la materia de una vida</i>	B
<i>para la forma de tan grande fuego.</i>	A

<i>Ya licencia a la Muerte doy: ya entrego</i>	A
<i>el Alma, a que del Cuerpo la divida,</i>	B
<i>aunque en ella y en él quedará asida</i>	B
<i>Mi Deidad, que las vuelva a reunir luego.</i>	A

<i>Sed tengo: que el amor que Me ha abrasado,</i>	C
<i>aun con todo el dolor que padeciendo</i>	D
<i>estoy, Mi Corazón aún no ha saciado.</i>	C

<i>¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo</i>	D
<i>Me desamparas? Ya está consumado.</i>	C
<i>¡En Tus manos Mi Espíritu encomiendo!</i>	D

(vv 1692-1705)

Como podemos observar, éste es un soneto que se caracteriza por los encabalgamientos; como si por medio del verso sor Juana nos quisiera dar a entender la lucha entre el cuerpo humano y el espíritu divino que habita ese cuerpo. La agonía de la vida terrenal que paso a paso, entre desbordes y medidas encomienda su destino a Dios. Actoralmente la conciencia de que la sintaxis y la métrica no coinciden, nos puede ser de ayuda para que la pausa versal se pueda desarrollar como una posible falta de aliento en el personaje; o quizá también una posible energía que se desborda, que quiere ir más allá.

El soneto da pie al terremoto que se sucede a la muerte de *Narciso*, al caos total, a la tiniebla y por último al silencio sepulcral, del cual reaparecen *Soberbia*, *Amor Propio* y *Eco* y narran lo que está ocurriendo en el mundo por medio de un romance (sucesión de versos octosílabos) que tiene su rima en u-o. Otra vez la métrica se agiliza para la descripción del paisaje.

*La Tierra, de su firmeza  
desmintiendo el atributo,  
pavorosa se estremece,  
y abriendo su centro oculto,  
escondiendo en él los montes,  
manifiesta los sepulcros. (vv 1712-1717)*

Durante este romance existen unas intervenciones de voces que se oyen a lo lejos, entre el tumulto de las multitudes. Estas intervenciones rompen de alguna manera con el ritmo propuesto en el romance, pues aparecen en versos de 11 sílabas, como si la verdad fuera implacable y contundente.

*¡Este Hombre, de verdad era muy justo!*  
*¡Éste era Hijo de Dios, yo no lo dudo!*  
 (vv 1760 y 1765)

Aunque estas frases provocan el disgusto de *Eco* y sus compinches, se consuelan con saber que *Naturaleza Humana* olvidará pronto a *Narciso* y sus beneficios. En ese momento se oye el llanto de *Naturaleza Humana* y dan paso a un cambio métrico. El pasaje, que es acompañado de música, consta de unas endechas heptasilábicas o coplas que asemejan un rezo, un canto de tristeza por el ser amado perdido. La rima es asonante y está en e-e y significa un cambio auditivo de los sonidos u-o que escuchábamos con *Eco*.

*Muerte Le dio Su amor;*  
*que de ninguna suerte*  
*pudiera, sino sólo*  
*Su propio amor vencerle.*

*De mirar Su retrato,*  
*enamorado muere;*  
*que aun copiada Su imagen,*  
*hace efecto tan fuerte:*

*¡sentid, sentid mis ansias:*  
*llorad, llorad Su Muerte!* (vv 1839-1848)

El estribillo está formado por la repetición del verbo, una orden de la *Naturaleza* que se desvanece en el sentir de la muerte de *Narciso*. Son nueve endechas e intervenciones corales para cambiar ligeramente al romancillo (sucesión de versos de siete sílabas), cuando aparece *Gracia* y más adelante,

*Narciso* como resucitado. La rima en esta escena de re-encuentro con *Naturaleza* es constante en e-e, al igual que el metro:

*¿Por qué lloras, Pastora?  
Que las perlas que viertes  
el Corazón Me ablandan,  
el Alma Me enternecen.*

*Por mi Narciso lloro,  
Señor; si Tú Le tienes,  
dime dónde está, para  
que yo vaya a traerle. (vv 1947-1954)*

Cuando entra *Eco* hay un cambio. Los versos son ahora de 8 sílabas y la rima está en e-a. Al nivel de la tensión dramática no es mucha la diferencia, pero sí se percibe otro ritmo y por los sonidos, otra atmósfera.

*Claro está, pues aunque has hecho  
tantas finezas por ella,  
en dejándola ¿quién duda  
que a ser mi despojo vuelva? (vv 1969-1972)*

En el romance, *Narciso* explica que ya todo está previsto para dejar las defensas necesarias a *Naturaleza* y que no quede a merced de *Eco*; pide entonces a *Gracia* que recopile la historia y que explique sus palabras. El metro cambia para crear otra tensión y otra atmósfera. El monólogo de la *Gracia* tiene por estrofa la cuarteta asonantada o tirana y su rima cambia a i-o, que son las vocales que riman con el nombre de *Narciso*. La energía y las imágenes que abarcan estos 142 versos fluyen cual cántico celeste.

*Le aclamaba el Fuego en llamas,  
el Mar con penachos rizos,  
la Tierra en labios de rosas  
y el Aire en ecos de silbos. (vv 2063-2066)*

*Cóncavos espejos eran  
de Su resplandor divino,  
en bruñidas superficies,  
los Once claros Zafiros. (vv 2071-2074)*

Es un monólogo muy gozoso que ha creado el ambiente para la aparición del “Cáliz con una Hostia encima”.

Sor Juana, con la alta calidad poética de su drama, nos trasmite la convicción absoluta del milagro eucarístico; así la transmisión del mensaje ideológico vuelve a hacerse efectivo, gracias al milagro del gran arte (Bravo, 1992:61)

La aparición de la eucaristía da fin al monólogo de la *Gracia* y las palabras de *Narciso* nos regresan al romance, que mantiene la rima en i-o.

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

Este metro y esta rima continúan hasta el canto final que propone *Naturaleza* para alabar al sacramento. Esta traducción del *Pangue Lingua* la hace sor Juana del latín y por eso tal vez conserva un metro poco usual en nuestra lengua. Alterna versos de 10 y 12 sílabas que no forman alguna estrofa en específico. Mantienen sin embargo como unión a la estructura del auto la rima en i-o que acompaña el título “Divino Narciso”.

*¡Canta, lengua, del Cuerpo glorioso  
el alto Misterio, que por precio digno  
del Mundo Se nos dio, siendo Fruto  
Real, generoso, del Vientre más limpio!*  
(vv 2227-2230)

Este canto da fin al auto sacramental. Como podemos ver, las formas poéticas utilizadas son muchas y muy diversas. Sin embargo, sentimos conveniente puntualizar que no creemos que sea necesario conocer todos los nombres técnicos de las diferentes formas poéticas, para captar sensiblemente los cambios de tensión dramática que suceden a través de los diversos metros. Cada verso tiene su energía y ésta va fluyendo a lo largo del parlamento. El verso es una posibilidad más del autor para manejar su intensidad dramática en las diversas escenas de su obra. Y para la gente de la actividad teatral, el estudio de este mapa de tensiones abre un campo de experimentación actoral poco explorado en la práctica hasta la fecha.

---

## Capítulo: 3

### EL ESCENARIO, APARATO VISUAL

#### ¿CÓMO ERA UNA REPRESENTACIÓN EN ÉPOCA DE SOR JUANA?

Tratemos de bosquejar primero cómo se llevaba a cabo una representación teatral en la época de sor Juana en la Nueva España. En su introducción al volumen 7 de la colección *Teatro Mexicano, historia y dramaturgia*, Dolores Bravo nos dice:

El modelo de los teatros novohispanos, con algunas variantes, son los corrales españoles, en especial el sevillano. El público asistente... era variado, como la sociedad misma. Los diversos estamentos sociales tienen acceso a las representaciones. No obstante,..., cada estrato ocupa el lugar que le corresponde. (Bravo: 1992,29)

Las obras también podían tener lugar dentro de palacio ya sea en la corte madrileña o, el caso que ahora nos ocupa, en la corte virreinal.

Ahora bien, la representación de los autos sacramentales variaba en algunos aspectos de la representación de comedias. Como hemos dicho en el capítulo primero, la evolución literaria del auto en el siglo XVII, dio pie a que cambiara también su escenificación. Para los autos, apunta Alexander Parker, era primordial el simbolismo visual del escenario, el cual se constituía de carros que podían abrirse y cerrarse independientemente, y no ocultaban la escena de la vista, lo que se prestaba a este uso simbólico del escenario (Parker: 1943,89). Estos cambios a la vista del público tanto de decorado como de vestuario se

llaman “mutaciones” y fueron muy utilizadas por Calderón. Aquí en la Nueva España, los autos eran representaciones que se hacían con asiduidad, como se apunta en la introducción antes mencionada en las fiestas del *Corpus Christi*.

Los carros consistían en sencillos tablados montados en grandes carros o carretas cuya parte inferior, cubierta por paños o cortinas, servía para que se vistieran los actores que luego habrían de representar sobre el tablado; en ocasiones llegaron a utilizarse decoraciones circulares que permitían presentar los diversos sitios que requería la obra. (Rojas Garcidueñas: 1989,vii)

Se hacía una amplia procesión por las calles de la ciudad hasta llegar a la plaza donde se haría la puesta en escena. Los carros desfilaban con imágenes de la obra para atraer a la gente. Ordenados dichos carros en un semicírculo, el auto se iniciaba, siempre al aire libre. El escenario que resultaba de esta acomodación de carros permitía una gran diversidad de movimientos en la representación.

...el escenario (o carro) medio tenía unos 8 mts de boca y una profundidad que variaba entre 4 y 6 mts. El tablado se situaba a unos 2 mts sobre el nivel del suelo, circunstancia que permitía la perfecta visibilidad desde cualquier localidad, así como utilizar su interior sobre todo como vestuario de los hombres... (Oliva-Torres Monreal: 1990,186)

Normalmente el vestuario para mujeres se hallaba detrás de las puertas del fondo, al mismo nivel del escenario. Si recordamos una de las acotaciones de *El Divino Narciso*: “Cae Narciso dentro del vestuario”, es decir, caía literalmente dentro de donde se cambiaban los actores. Por supuesto, el escenario contaba con “escotillones o trampillas” para entrar al escenario desde abajo, como se hacía desde la Edad Media para representar que los demonios salían por debajo de la tierra. (Oliva-Torres Monreal:1990,188)

Conforme las representaciones se iban sofisticando, tanto en España como en el Virreinato, la escritura de los autos exigía el uso de máquinas para lograr un gran impacto por medio de efectos asombrosos. Las acotaciones cambiaban y se hacían cada vez más espectaculares. Las acotaciones eran escasas en obras de capa y espada, pero en los autos eran más detalladas, además el vestuario era abundante y lujoso.

Para los autores era importante indicar el traje de los personajes. Las máquinas teatrales no eran tan utilizadas antes del auge de los autos sacramentales, lo que abarcaría el siglo XVI en España; y quizá sor Juana tenga esta influencia, pues como veremos en el análisis de la obra, no menciona máquinas muy sofisticadas.

Estos carros y su significado alegórico eran esenciales en la representación del auto sacramental, cuyo espectador distinguía siempre con claridad el cielo del infierno. Es por eso que las acotaciones de *El Divino Narciso* están señaladas dentro de esta estructura escénica. Cabe mencionar también que dentro de nuestro análisis, tomaremos en cuenta tanto las acotaciones propiamente dichas, como los diálogos que dentro de la obra nos describen el paisaje, el sonido, los vestuarios o la utilería; lo que Anne Ubersfeld llama en su *Semiótica Teatral*, las “didascalias”<sup>1</sup>. Aludiremos al “decorado verbal”<sup>2</sup> que nos propone la monja, pues en el texto está también el decorado y todo los aspectos que intervienen en el espectáculo.

---

<sup>1</sup> “De entrada, en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisociables: el diálogo y las **didascalias**... en las didascalias, es el propio autor quien”: A) nombra a los personajes, y un lugar para hablar y una parte del discurso. B) indica gestos y acciones para que el personaje hable la voz del autor. (Ubersfeld: 1989, 17)

Para organizar la información tanto de la loa como del auto, abriremos tres grandes incisos: decorado, vestuario y utilería.

## ANÁLISIS ESCÉNICO DE LA OBRA:

### A) DECORADO

En los autos sacramentales, la escenografía es de una gran imaginación, fastuosidad y riqueza, como corresponde a la impresión sensorial e ideológica que debe suscitar la naturaleza alegórica del texto. (Bravo, 36)

Es verdad que en la mayoría de los autos, la escenografía es de magnitudes enormes, sobre todo en los últimos autos de Calderón. En su primera acotación, Sor Juana menciona como elementos escenográficos sólo dos sillas. Sin embargo, vemos cómo en los versos iniciales, donde se hace la convocatoria para que vengan los “Nobles Mexicanos” a la celebración, nos propone el majestuoso espacio prehispánico, las riquezas, la abundancia y la presencia de un gran ídolo: “el gran dios de las Semillas”.

*Y pues la abundancia  
de nuestras provincias  
se Le debe al que es  
Quien las fertiliza,  
ofreced devotos,  
pues Le son debidas,  
de los nuevos frutos  
todas las primicias. (vv 15-22)*

Si hay una celebración ritual, la imagen de este dios podría estar presente, o bien, la alusión al mismo por medio de algún elemento escénico. Si seguimos el camino de las acotaciones de la loa, vemos que sor Juana no necesitará más que

mencionar las entradas y salidas de sus personajes “por una y otra puerta”. Expresión muy utilizada en aquella época donde no era esencial precisar otra cosa; además la fe en la palabra era mucho más fuerte que la que hemos desarrollado hoy en día y la imaginación de los espectadores se prestaba a crear los elementos necesarios para la representación.

De modo que el ambiente general de la loa es el nuevo mundo que va a ser conquistado, el cual se mantiene hasta el final de la misma, aunque es verdad que la *Religión* propone dos veces, con un “Vamos, pues” ir a otro lugar, a otro ambiente, a conocer al verdadero Dios de las Semillas. Sor Juana hace una descripción mucho más detallada de los vestuarios y de las acciones de sus personajes así como de efectos sonoros, aspectos que veremos en los incisos siguientes.

Pasemos ahora a la escenografía y el decorado del auto sacramental de *El Divino Narciso*. Al principio sor Juana no menciona la necesidad de algún decorado o elemento escenográfico en especial. Una vez más señala las entradas, salidas y posiciones de los personajes:

Salen, por una parte, la GENTILIDAD,... y por otra, la SINAGOGA, .. y detrás, muy bizarra, la NATURALEZA HUMANA....

También en la siguiente acotación define la posición de la *Naturaleza Humana*:

Pónese la NATURALEZA HUMANA en medio de los dos COROS.

Escénicamente debe ser clara la diferencia entre los dos grupos, pues salen por distintas partes y están distribuidos de tal manera que la *Naturaleza* puede ocupar el lugar central entre ellos.

En la aparición de *Eco*, *Soberbia* y *Amor Propio*, no hay mayor aclaración sino que “salen”. Ahora bien, en la secuencia de *Eco*, en lo que el padre Méndez Plancarte calificó como escena IV, encontramos unas acotaciones que dicen lo siguiente:

Ábrese el Carro segundo; y va dando vuelta, en elevación, ABEL, encendiendo la lumbre; y encúbrese, en cantando: (vv 538-539)

Pasa de la misma manera ENOC, de rodillas, puestas las manos, y canta: (vv 546-547)

Pasa ABRAHAM, como lo pintan, y canta el Ángel: (vv 562-563)

Pasa MOISÉS, con las Tablas de la Ley, y canta: (572-573)

Estas acotaciones señalan el “Carro segundo”, que debió tratarse de uno de los carros laterales, y probablemente *Eco* lo señalaba desde el carro central. Y las acciones descritas en las acotaciones que siguen suponen tener lugar en el mismo Carro segundo que se abre y se encubre a conveniencia de la escena, lo que mencionábamos con el nombre de mutación.

Luego, en el cambio a la escena de *Eco* con *Narciso*, encontramos una descripción detallada del decorado que sor Juana quiere que veamos.

Descúbrese un Monte, y en lo alto el DIVINO NARCISO, de Pastor galán, y algunos animales; y mientras ECO va subiendo, dice NARCISO en lo alto: (vv 694-695)

Nos hace pensar en un tercer carro (quizá el señalado para el plano divino, al lado opuesto del carro segundo usado por *Eco*), carro donde se encuentra el monte. Sea cual fuere la solución escénica que se elija, debemos tener claro que es importante alegóricamente percibir la elevación de *Narciso* en esta escena; pues Él se encuentra arriba siempre, y *Eco* irá subiendo, para continuar, después del rechazo, en el abismo.

Siguiendo la continuidad de la acción escribe sor Juana,

Cúbrese el Monte, y sale la NATURALEZA HUMANA. Paisaje de bosque y prado; y en su extremo, una fuente. (vv 818-819)

“Cúbrese el monte” y nos conduce a un espacio de bosque y prado, es un nivel más terrenal; no sólo por su descripción física, sino que será en este nivel donde se desenvolverá la acción alegórica de la *Naturaleza Humana*. Hablamos entonces del plano horizontal de la obra, el terreno humano.

Otro elemento definitivo es la Fuente, cuya presencia será como un *leit motiv* durante toda la obra, y ella será el vínculo para el desenlace del auto.

Al aparecer el personaje de la *Gracia*, no hay modificación del paisaje, ni tampoco algún tipo de especificación física o de alguna maquinaria para la entrada de este personaje, tan sólo dice: “vanse acercando”. Sin embargo hoy en día, podríamos pensar en una gran intensidad de la luz, aparte del apoyo sonoro (que sí es mencionado por sor Juana al describir que “canta”), así como una

posible elevación para distinguirla del personaje terrenal de la *Naturaleza Humana*. Pues la luz de la *Gracia* no es tan fácil de alcanzar.

Durante la escena también encontramos versos que nos ayudan a la descripción del paisaje que rodea la fuente.

*...y llegando a aquella Fuente,  
cuyas cristalinas aguas  
libres de licor impuro,  
siempre limpias, siempre intactas  
desde su instante primero,  
siempre han corrido sin mancha,...* (vv 1115-1120)

*...llega a la Fuente sagrada  
de cristalinas corrientes,  
de quien yo he sido la Guarda,  
desde que ayer empezó  
su corriente, Inmaculada  
por singular privilegio;  
y encubierta entre estas ramas,  
a Narciso esperaremos...* (vv 1152-1159)

*Abora en la margen florida,  
que da a su líquida plata  
guarniciones de claveles  
sobre campos de esmeraldas,  
nos sentaremos en tanto  
que llega;...* (vv 1209-1214)

No es una fuente cualquiera, sus aguas corren puras como aguas de manantiales, y a las orillas de su “líquida plata”, encontramos el rojo de los claveles y lo verde de la vegetación. Y con este ambiente, la acotación siguiente describe:

Llegan las dos a la Fuente; pónese la NATURALEZA entre las ramas, y con ella la GRACIA, de manera que parezca que se miran; y sale por otra parte NARCISO, con una honda, como Pastor, y canta el último verso de {cada una de} las Coplas, y lo demás representa. (vv 1220-1221)

Esta acotación nos da la idea de la distancia que separa a *Narciso* de la Fuente, quizá se encuentre en otro carro, y durante su parlamento, se irá acercando a la Fuente como lo dice en la siguiente acotación que se encuentra al final de sus coplas:

El mismo paisaje, pero con la Fuente en su centro. Todo esto ha de haber dicho llegando hacia la Fuente, y llegando a ella, la mira y dice: (vv 1325-1326)

Ha llegado *Narciso* al carro de la Fuente, la cual ha sido movida al centro del mismo durante sus versos; y da pie para acercarse a la Fuente:

*Pero la sed ardiente  
Me aflige y me fatiga;  
bien es que el curso siga  
de aquella clara Fuente,  
(Canta)  
y que en ella templar Mi ardor intente.*  
(vv 1316-1326)

Después de la escena de la Fuente, las acotaciones nos describen las acciones, entradas y salidas de los personajes como en la acotación “Quédase como suspenso en la Fuente; y sale ECO, como acechando”. Dentro de las acciones descritas podemos imaginar espacios distintos, por ejemplo en el parlamento de *Amor Propio* que dice:

*En el estéril hueco de este tronco,  
la ocultemos, porque el gemido ronco  
de sus llorosas quejas  
no llegue de Narciso a las orejas;  
y allí tristes los dos la acompañemos,  
pues apartarnos de ella no podemos. (vv 1530-1535)*

Aquí podemos imaginar este “tronco hueco” como un elemento escenográfico que está en escena, quizá lo estuvo en otro carro, y por eso *Narciso* se llega “hacia donde entró Eco;”, a otro lugar, y pregunta “*Mas ¿quién, en el tronco hueco, ¡con triste voz y quejosa, ¡ así a mis voces responde?*” (vv 1635-1655)

Con la muerte de *Narciso*, hay un gran cambio de escena:

Suena terremoto; cae NARCISO dentro del vestuario; y salen asustados ECO, la SOBERBIA y el AMOR PROPIO. (vv 1705-1706)

“Cae Narciso dentro del vestuario” que, como veíamos al principio del capítulo, se encontraba generalmente debajo de los carros, cubiertos con cortinas. De modo que quizá se utilizaba algún escotillón para llevar a cabo la caída que simbolizaba la desaparición de *Narciso* de la faz de la tierra. Al mismo tiempo suena terremoto, un efecto sonoro imaginativo, quizá hecho con alguna maquinaria especial, y después la nada... sor Juana no escribe escenografía alguna, el espacio vacío alegorizando el vacío de la humanidad con la muerte de Cristo-Narciso. La tiniebla total descrita en voces de *Eco, Soberbia y Amor Propio* (versos 1706-1815):

*¡Qué eclipse!  
¡Qué terremoto!*

*¡Qué asombro!*  
*¡Qué horror!*  
*¡Qué susto!*  
*¡Las luces del Sol apaga*  
*en la mitad de su curso!*  
*¡Cubre de sombras el Aire!*  
*¡Viste a la Luna de luto! (vv 1706-1711)*

Y en esta penumbra y desolación escénica aparece la *Naturaleza Humana* llorando la muerte de *Narciso*; *Eco*, *Soberbia* y *Amor Propio* se esconden (podríamos suponer que en otro carro, o tras alguna cortina); sigue la tristeza y sobriedad en la escena. En los versos, *Naturaleza* también describe lo ocurrido en el momento de la muerte:

*El Aire se encapota,*  
*la Tierra se conmueve,*  
*el Fuego se alborota,*  
*el Agua se revuelve. (vv 1861-1864)*

*Naturaleza* pide luego a las ninfas y pastores que le acompañan, que busquen el cuerpo de *Narciso* en el lugar de su muerte. “Hacen que Lo buscan” (vv 1930-1931), pero no lo encuentran.

Aunque el espacio no cambia, hoy en día podemos suponer otra luz en el momento de entrar a escena el personaje de la *Gracia*; así como una mayor intensidad cuando aparece *Narciso*, como resucitado. Regresan luego a escena, de donde se habían escondido *Eco*, *Soberbia* y *Amor Propio*, la escena transcurre en la misma ambientación, pero durante el monólogo de la *Gracia*, se prepara lo que será el gran final, pues da pie para que en la acotación diga:

Aparece el Carro de la Fuente; y junto a ella, un Cáliz con una Hostia encima. (vv 2182-2183)

Se abre una vez más el carro de la Fuente, y juntando el mito pagano con la historia sagrada, vemos el símbolo del Sacramento, la Hostia que ha brotado de la Fuente en que murió Cristo-Narciso.

El auto termina con el regreso de *Eco*, *Soberbia* y *Amor Propio* al abismo: “*Yo que de tus precipicios/ fui causa, segunda vez/ me sepulte en el abismo*”(vv 2202-2204). Y con la reunión de *Naturaleza* y *Gracia* en un ambiente de fiesta y celebración.

Estos son los espacios, los ambientes que hemos encontrado que propone Juana en su auto. Queda por demás recordar que son muchas las posibilidades para ponerlo en escena. En el traslado del papel al escenario pueden ocurrir muchas cosas. Veamos ahora el aspecto del vestuario.

## B) VESTUARIO

La importancia del vestuario es notoria. Los personajes son alegorías y sus características deben quedar bien definidas. Y esto ocurre desde los primeros autos sacramentales, Rojas Garcidueñas nos informa:

...en las crónicas jesuítas de los siglos XVI y XVII... aparecen... el lujo de los trajes, las sedas, los brocados... junto al aparato escénico. (Rojas Garcidueñas: 1973,78)

En este inciso veremos las acotaciones y diálogos que describen la indumentaria de los interlocutores con algunas de las alusiones alegóricas que

conllevar. La información será distribuida para su más fácil consulta, por personajes, y no por el orden en que los datos aparecen en la obra; sólo haremos la clara distinción entre aquellos que pertenecen a la loa y los que son del auto.

## PERSONAJES DE LA LOA

Giuseppe Bellini en su libro *L'opera litteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, reflexiona acerca de la meticulosidad de sor Juana para describir el vestuario de la loa.<sup>2</sup> Pareciera que desde el punto de vista de la monja, la ropa que visten sus personajes son la diferencia más importante entre ellos.

### *EL OCCIDENTE*

Personaje descrito como “indio galán, con corona”. Gracias a los estudios de historiadores como Edmundo O’Gorman, Miguel León Portilla o Antonio Rubial, sabemos que la idea que se tenía en aquella época de un “indio galán”, era ya una visión transformada en un ideal de exaltación del pasado prehispánico que los criollos llevaron a cabo durante el barroco. Sor Juana sin duda tenía esa imagen; no estaríamos muy equivocados al decir que el atuendo, las telas y los adornos de un emperador azteca se aproximarían a esta imagen, y más si este emperador lleva el nombre de *Occidente*. Además está la corona, que bien podríamos imaginar como un gran penacho, conformado de diversas y exquisitas plumas que tanto sorprendieron a los españoles. En una de las

---

<sup>2</sup> G. Bellini “...dalla maggiore attenzione che Sor Juana dedica alla scenografia, al vestiario. L’inizio della prima scena è descritto minuziosamente, negli attributi con cui si presentano l’Occidente e l’America, vestiti il primo da indio “galán”, l’altra da india “bizarra”... nella scena seconda... da...concrete note per rappresentare una battaglia di colossali proporzioni, quella della conquista.” (Bellini: 1964,154)

acotaciones de la edición del auto de 1692<sup>3</sup>, se ve al *Occidente* bailando mientras toca la música, aspecto ritual importante en la figura de *Occidente* quien después se convierte en un emperador guerrero.

*¡Ab, de mis Guardas! ¡Soldados:  
las flechas que prevenidas  
están siempre, disparad!* (vv 192-194)

## LA AMÉRICA

Sale de india bizarra<sup>4</sup> con mantas y cupiles. La sola palabra bizarra es suficiente para describir la maravilla de este traje. La emperatriz habla de sí misma en los siguientes versos:

*...pues ¿qué importara que rica  
el América abundara  
en el oro de sus minas,  
si esterilizando el campo  
sus fumosidades mismas,  
no dejaran a los frutos  
que en sementeras opimas  
brotasen?... (vv 52-59)*

Estas líneas nos proporcionan la magnificencia y abundancia de este personaje y por tanto imaginamos su fisonomía, rica y fastuosa, de hermosos colores, incluso tal vez vestida en oro.

<sup>3</sup> Segundo tomo de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz Sevilla 1692, de. Facsimilar 1995 FFyL de la UNAM

<sup>4</sup> "bizarro, rra. Adj. Generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor... Vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado. Diccionario de Autoridades I, 612.

## MÚSICOS (INDÍGENAS)

El acompañamiento de *Occidente y América* está marcado con el nombre de MÚSICOS, y en la acotación primera los describe como “...Indios e Indias, con plumas y sonajas en las manos...” de modo que los elementos para el ritual son los colores que van en atuendo y tocados y el sonido de estas sonajas. Son mexicanos que se disponen a realizar un gran ritual.

*Nobles mexicanos,  
cuya estirpe antigua,  
de las claras luces  
del Sol se origina:  
pues hoy es del año  
el dichoso día  
en que se consagra  
la mayor reliquia,  
¡venid adornados  
de vuestras divisas,  
y a la devoción  
se una la alegría;... (vv 1-12)*

La importancia de la fiesta no sólo la vemos en los dos monarcas con sus respectivas gallardías sino también en todos los súbditos.

## LA RELIGIÓN

Luego, en un contraste notorio a esta fiesta, sor Juana nos presenta a la sobriedad española diciendo:

... salen la RELIGION CRISTIANA, de Dama Española, y el CELO, de, Capitán General, armado;...

De equiparable belleza, la *Religión* viste como dama española, a la que podemos imaginar en colores oscuros, hermosos encajes y quizá, ya que se trata de un personaje religioso, con algún adorno que sea alusivo a la Iglesia o a la doctrina cristiana. Sus trajes, sus zapatos, sus movimientos son distintos a los de la *América*.

### *EL CELO*

A este personaje lo describe como Capitán General, armado. Es importante destacar el lado del conquistador que lucha llevando como bandera la Fe cristiana; que ese fue el principal motivo de la conquista. Cabe mencionar el énfasis sobre la palabra armado, clara alusión a la fuerza del ejército español. Quizá una armadura, aunque poco práctica, nos diera idea del vestuario de este personaje, que viene dispuesto a la guerra. Sería un gran trabajo de diseño teatral poder confeccionar un vestuario que dé al actor movilidad y solidez al mismo tiempo, pues esta figura ha de ser muy impresionante.

*¿Quién eres, que atemorizas  
con sólo ver tu semblante?* (vv 139-140)

### *SOLDADOS ESPAÑOLES*

Son parte del *Celo*, forman lo que sería el ejército español y vienen detrás de él. No hay más aclaraciones, pero al igual que el *Celo* que es el Capitán, ellos vienen armados. Una pregunta de producción nace de esta propuesta; ¿cuántos soldados españoles se necesitan para simbolizar un ejército? Dependiendo de las posibilidades de cada compañía será la respuesta. Más adelante vemos al grupo

de los ESPAÑOLES que corren en alcance de los INDIOS, durante la gran batalla planteada por sor Juana.

Así nos presenta sor Juana dos imperios, ninguno más fuerte que el otro, igual de grandes pero diferentes. Y por medio de sus vestuarios alcanzamos a recrear el ambiente de la loa.

#### PERSONAJES DEL AUTO (por orden de aparición)

La presentación de los personajes en el auto, es la siguiente:

Salen, por una parte, la GENTILIDAD, de Ninfa, con acompañamiento de NINFAS Y PASTORES; y por otra, la SINAGOGA, también de Ninfa, con su acompañamiento, que serán los MÚSICOS; y detrás, muy bizarra, la NATURALEZA HUMANA, oyendo lo que cantan.<sup>5</sup>

#### *NINFAS Y PASTORES*

Pongo en primer lugar al grupo de Ninfas y Pastores porque, con su primera acotación, sor Juana establece el estilo de su auto, cuya fisonomía general será la cultura clásica; sugerida tanto en la utilización del mito de Narciso, como en el vestuario sugerido de sus alegorías.

Ahora bien, las ninfas son figuras de la imaginación humana, son los seres que habitan en el agua, en las flores, en los árboles. La tradición ha conservado su figura como entes femeninos pero, al ser parte de nuestra imaginación, podrían tomar la forma que fuere. Quizá sor Juana imaginaba a las ninfas como

---

<sup>5</sup> Primera acotación del auto.

muchachas de enorme belleza que encantaban a quien las viera por su hermosura, que seducían a hombres y a dioses, que adornaban sus cabellos con arreglos de flores o de algas según variara el caso y fueran terrestres o acuáticas, y lucían provocativas telas transparentes por vestido.

Los pastores, por su parte, pertenecen también a la cultura clásica, pero conllevan todo un “contexto” que puede implicar varias acepciones. Una cosa es el pastor “americano”, si podemos llamarlo así, que quizá conoció Juana Inés en Nepantla, y otra un pastor de la cultura griega según la tradición. La pregunta que se abre al querer diseñar este vestuario es ¿qué características quiero expresar de estos pastores perteneciendo, a su vez, al mundo de la alegoría? ¿Qué tan reales pueden ser en contraposición de sus compañeras las ninfas?

### *LA GENTILIDAD*

Este personaje es presentado de ninfa, por mantener el mismo estilo plástico; además es el personaje que representa la cultura latina clásica, de donde emergerá el mito de Narciso. Claro, es importante averiguar cuál va a ser la diferencia con las demás ninfas que la acompañan, ¿un tocado más suntuoso? ¿un color de tela más claro? En la *Gentilidad* encontramos la suma del mundo grecolatino, su sensualidad, su alegría, sus excesos, su naturaleza.

### *LA SINAGOGA*

Curiosamente la monja nos presenta al personaje que simboliza el mundo hebreo, la *Sinagoga*, “también de Ninfa,...”. A mi modo de ver, aquí sor Juana nos transporta al momento histórico-bíblico de los primeros años de nuestra era,

cuando el pueblo hebreo vivía bajo el poder del imperio romano, es decir cuando la diferencia visual entre uno y otro pueblo no era tan clara. Es una ninfa, al igual que la *Gentilidad*, pero quizá sus colores son distintos, el tipo de telas que usaba el pueblo hebreo no era el mismo que el de los romanos, aunque ambas fueran túnicas. Probablemente la ninfa *Sinagoga* tenga atributos más sobrios o rituales y no sea tan exuberante como la *Gentilidad*.

### LA NATURALEZA HUMANA

De la figura de este personaje nos da una sola característica en la acotación, nos dice que es “muy bizarra”. Adjetivo que vimos mencionado en la loa para describir a la *América* de “india bizarra”. No especifica si es ninfa o pastora; más bien absorbe todo en su enigmática figura. Sin embargo, la *Naturaleza* recibe varios nombres a lo largo de la obra:

*...Ya habéis visto  
que aquesta Pastora bella  
representa en común toda  
la Humana Naturaleza;  
que en figura de una Ninfa,  
con metafórica idea,  
sigue a una Beldad que adora,  
no obstante que la desprecia;... (vv 321-328)*

De modo que es calificada primero como Pastora y después como Ninfa. Ésto, que muchos podrían considerar como confuso o incluso como un error, en realidad se convierte en una mayor gama de posibilidades, pues en la *Naturaleza Humana* vemos reunidos las características propias de los humanos, simbolizados por los pastores, y las características de la imagería humana y de la alegría,

simbolizadas por las ninfas, es decir, una infinidad de opciones para representar a la “madre común de todos los hombres”, la *Naturaleza Humana*.

### *ECO, QUE HACE LA NATURALEZA ANGÉLICA [RÉPROBA]*

Más adelante, entra el personaje de *Eco* con la siguiente acotación;

... salen ECO, Ninfa, alborotada; la SOBERBIA, de Pastora; el AMOR PROPIO, de Pastor. (vv 276-277)

Tenemos otra ninfa, pero esta vez es “una ninfa alborotada”. ¿En qué consiste ese cambio? Su vestuario es quizá desaliñado, y no se halla orden o paz en su figura, sino que, por el contrario, genera ruido, caos. Es un personaje por demás atractivo. Attendamos aquí dos cambios que sufre durante su parlamento; el primero cuando decide el *Ángel Réprobo* hacer a la ninfa *Eco*.

*...quiero, siguiendo la misma  
metáfora..., hacer  
a otra Ninfa; que pues ella  
como una Ninfa a Narciso  
sigue, ¿qué papel me queda  
hacer, sino a Eco infeliz,  
que de Narciso se queja? (vv 350-356)*

La transformación va de *Ángel Réprobo* a ninfa. La siguiente es cuando ha decidido tentar a *Narciso* dice:

*Y así yo intento llegar  
amorosa y balagüena,  
que la tentación  
¿quién duda que sea*

*más fuerte, si en forma  
de una mujer tiente? (vv 685-690)*

*Eco* se transforma en mujer a la vista del público y termina esta secuencia con una fisonomía distinta a la del *Ángel Réprobo* con la que comenzó. Símbolo también de la mutabilidad de *Luzbel*. Esta mujer es una pastora que ofrece todas sus riquezas a *Narciso* y trata de tentarlo para que la adore, de modo que también es un personaje muy sensual (como suele serlo el mal: tentador y atractivo).

### LA SOBERBIA

Y

### EL AMOR PROPIO

Ponemos a estos dos personajes juntos, porque aparecen de ese modo durante todo el auto. En las escenas donde está el uno, está el otro. Vienen vestidos de pastores, más terrenal, y son los nombres de características atribuibles a los seres humanos, aunque sean parte de la *Naturaleza Angélica Réproba*; y visualmente hay una diferencia clara entre ellos y *Eco*, entre la ninfa y los pastores. Las características de lo que simbolizan pueden darnos idea de su fisonomía: *Soberbia*, uno de los siete pecados capitales y el mayor de ellos; y el *Amor Propio* que se puede entender como una autoestima exacerbada y desmedida. Ellos se describen a sí mismos:

*Nada, porque sólo yo  
conozco que me molestan,  
como la Soberbia soy,  
las alabanzas ajenas.*

*Yo sólo sé que me cansan*

*cariños que se enderezan,  
como yo soy Amor Propio,  
a amar a quien yo no sea. (vv 286-294)*

Sor Juana menciona sólo otra característica física del *Amor Propio* al finalizar el auto, cuando la fineza de *Cristo-Narciso* redime a la *Naturaleza Humana*, que quizá podría servirnos de referencia para su fisonomía. Entre los lamentos de *Eco*, *Soberbia* y *Amor Propio* dice éste:

*Yo, absorto, rabioso y ciego,  
venenoso áspid nocivo,  
a mí propio me de muerte. (vv 2199-2201)*

## LA GRACIA

Al igual que los personajes anteriores, la *Gracia* sale “de pastora”, efectivamente este personaje es de valor divino pero también es un don que se le da a los seres humanos y nos acompaña cuando estamos en gracia, o se ausenta estando en desgracia (sin ella), por eso viene vestida de Pastora, porque está cerca de nosotros. No dice más, pero podemos suponer que es una pastora distinta a las demás. Simboliza la luz de la *Gracia*, por tanto es un personaje luminoso y brillante.

## EL DIVINO NARCISO

La aparición de *Narciso* es descrita como “Pastor galán”; con estas palabras sor Juana propone a un Dios hecho hombre, la figura de Jesús Cristo, un Dios que anda entre nosotros y como nosotros, porque al ser pastor,

simbólicamente es igual que todos los hombres. Además teológicamente Él es pastor de hombres. La jerónima viste a la figura clásica de un concepto evangélico; o bien transforma por medio de la alegoría un concepto evangélico en una figura gentil. El Pastor galán es hermoso y trae consigo la luz de la verdad.

La otra especificación de vestuario es cuando *Narciso* resucita :

Sale NARCISO, con otras galas, como Resucitado.... (vv 1946-1947)

Este traje ha de ser diferente, con la figura humana se eleva a su trono celeste. Aquí es Dios resucitado y su vestuario ha de ayudarnos a entender y atender ésto.

### *DOS COROS DE MÚSICA*

Estos personajes los estudiaremos en el capítulo siguiente, pues en esta obra las intervenciones musicales constituyen un eje en su acción dramática y un complejo personaje indispensable para su desarrollo.

Existen unos personajes que no son mencionados en la lista de interlocutores que sor Juana propone al principio del auto, pero que aparecen en escena con una breve intervención. Durante el primer monólogo de *Eco*, menciona los nombres de Abel, Enoc, Abraham y Moisés. De sus vestuarios no hace mención alguna, pero la acotación que usa para Abraham puede servirnos de guía:

Pasa ABRAHAM, como lo pintan, y canta el Ángel: (vv 562-563)

La acotación nos hace pensar en que los cuatro patriarcas están imaginados como los muestra la tradición iconográfica, la emblemática de la época, los vitrales, grabados y pinturas que hacían alusión a los temas bíblicos. Con esto terminamos el inciso de vestuario. La intención ha sido resaltar las características que pueden ser utilizadas para un posible diseño, queda en nuestra inventiva decidir cómo ponerlas *de facto* en escena.

### C) UTILERIA

En este inciso del capítulo acabaremos de esbozar los recursos físicos que la obra propone. Abordaremos el aspecto de la utilería que requiere cada personaje, es decir, los objetos que el actor usa en escena. Como hemos visto, toda la obra plantea un espacio alegórico, ninguna escena tiene lugar en un ambiente o escenografía naturalista; del mismo modo, la utilería acompañará la ilusión creada por el vestuario y como veremos los objetos tendrán un fuerte valor simbólico.

En la loa, se mencionan al principio las “PLUMAS Y SONAJAS en las manos...” que llevan los Indios e Indias. Como mencionábamos en el inciso anterior las plumas apoyan el colorido del vestuario y del ambiente del mundo prehispánico; las sonajas, el ruido de estos cascabeles son instrumentos que son básicos en la música ritual de la celebración.

En la siguiente acotación, cuando entran *Celo y Religión*, se hace incapié, como ya lo habíamos mencionado, en “el Celo de Capitán General, armado...”, la

pregunta es acerca de las características de esta arma. Debe ayudar para la fortaleza del personaje.

En la loa no se especifica que algún otro personaje traiga alguna utilería, sin embargo hay mención de ciertos elementos que podrían ser utilizados como son: los frutos que se dan al gran Dios de las Semillas, alguna cruz que acompañe a los españoles, las armas y escudos de los mismos, así como las armas de los indígenas, y quizá la custodia para explicar el misterio. Todos son elementos mencionados en el diálogo y que podrían aparecer en escena.

En el auto, la primer utilería mencionada es durante el primer monólogo de *Eco* cuando hace aparecer a los patriarcas. Las acotaciones dicen lo siguiente:

Ábrese el Carro segundo; y va dando vuelta, en elevación, ABEL,  
**enciendiendo la lumbre**; y encúbrese, en cantando:  
 Pasa ABRAHAM, como lo pintan, y canta el Ángel  
 Pasa MOISÉS, con las Tablas de la Ley, y canta:

En el caso de Abel, al encender la lumbre, es descrito por *Eco* diciendo: “*Y si no, mirad a Abel, / que las espigas agrega / y los carbones aplica / para hacer a Dios Ofrenda*” (vv 535-538). Él trae consigo las espigas y carbones que arregla a manera de hoguera. Con Abraham nos dice “como lo pintan”, esto es con cuchillo en mano a punto de matar a su hijo. Y con Moisés es muy explícita, “con las Tablas de la Ley”. Todos estos elementos hacen inconfundible al personaje que estamos viendo.

La siguiente acotación que menciona la utilería, es en la segunda aparición de *Narciso*: “...y por otra parte NARCISO con una honda, como pastor...”. Este

elemento nos recuerda lo temible y poderoso que puede ser Dios. Y así como certera fue la piedra de David contra Goliat, así puede ser el castigo que nos sería enviado al traicionar y ofender nuestra fe. (vv. 1291-1315)

Otro elemento que es mencionado, aunque no lo trae consigo algún personaje, es el Cáliz con una hostia encima que aparece al final de la obra, en el carro de la fuente. Elemento de obvia importancia, pues es la finalidad de la escritura del auto.

Así terminamos con el recuento de lo que sería el plano físico de *El Divino Narciso*, aspectos que hoy en día denominamos de “Producción del espectáculo”. Compartimos la opinión de Darío Puccini sobre “el predominio que sor Juana asigna a los elementos visuales”(Puccini: 1997). El auto está lleno de imágenes poéticas que tienen una forma plástica visible y que juntas dan la fisonomía general de la obra. En el siguiente capítulo veremos también un elemento físico, (ya que es sentido por el espectador), pero que hemos dejado aparte por su extensión y complejidad: la música.

---

## Capítulo: 4

### MÚSICA, DIMENSIÓN OPERÍSTICA

*"La música es una suerte de cielo estrellado  
que no vemos pero oímos."*

*Octavio Paz*

*Las Trampas de la Fe  
p.321*

#### LA MÚSICA EN SOR JUANA

Los conocimientos musicales de sor Juana fueron muy elogiados por sus contemporáneos y los vemos plasmados a lo largo de toda su obra.

El manejo de los elementos musicales en todos los niveles, lo mismo teórico que poético o filosófico, revelan a una mujer... conocedora del arte musical... (Miranda: 1995, 269)

Según Aurelio Tello, el área de la música dentro de la cultura novohispana del siglo XVII no ha sido atendida por la investigación suficientemente, pero aún así sabemos la importancia que tenían las fiestas religiosas en la Nueva España y que en ellas se cantaban letras sagradas y villancicos que, al paso del tiempo, conformaron el cuerpo musical del barroco peninsular y americano.

Podemos suponer que sor Juana pudo haber basado su estudio musical en dos libros cuyos títulos formaban parte de su biblioteca: *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher y *El Melopeo y el Maestro* de Pietro Cerone, (libro donde la geometría, las matemáticas, la astronomía y la teología son las hermanas consanguíneas de la música).

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Juana Inés estaba al tanto:

del estilo musical de su época, de los géneros que se cultivaban, de los instrumentos que se usaban, de las jerarquías que ordenaban a las capillas musicales, de la naturaleza del trazo melódico y rítmico que regía a la música de su tiempo. (Tello: 1995, 482)

Según algunos estudios, el sistema musical que manejaba sor Juana en sus composiciones era el expuesto por Boecio, pilar de la música medieval (Lavista: 1995,195). En palabras de Mario Lavista,

Sor Juana se vale de alegorías musicales para construir un sistema de equivalencias entre las artes y las ciencias que revela una sólida preparación teórico-musical de ascendencia pitagórica. (*Idem*)

Al parecer, a lo largo de toda la obra de sor Juana, se recoge una idea musical medieval. El universo está creado conforme a los “armónicos celestes”. Todas las esferas que lo constituyen crean música en su movimiento y la armonía y el ritmo rigen su mecanismo. (*Ibid*,201)

Es decir que el lenguaje musical de sor Juana buscaba siempre una interpretación más profunda, equivalente a una comunicación con esas esferas inalcanzables para el entendimiento humano.

Recordemos también el aspecto práctico que menciona Octavio Paz en su capítulo “El Reflejo y el Eco”, del interés musical de sor Juana (a parte del interés teórico y filosófico).

Entre las actividades que daban renombre al convento de San Jerónimo estaba la enseñanza de la música, el canto y la danza. El padre Calleja se refiere expresamente a la actividad de sor Juana como profesora o instructora de solfeo y de música... Durante toda su vida, además, escribió villancicos que se cuentan entre lo mejor de su obra y que eran cantados en las catedrales de México, Puebla, Oaxaca y en otros templos. (Paz: 1983,311)

Se ha dicho que sor Juana pudo haber escrito parte de la música para sus letras cantadas. Ricardo Miranda reconoce tres campos en el universo musical de sor Juana (Miranda,253-254):

1. Los villancicos y la música que Antonio de Salazar compuso para ellos.
2. Las muestras del conocimiento musical de sor Juana y el tratado musical del “Caracol” (mencionado en el Romance dedicado a los años de la Exca. Sra. Condesa de Galve). Quizá este escrito no sólo recopilaba su conocimiento musical, sino que también hacía una contribución a la especulación musical del s. XVII.
3. Las metáforas musicales que permeaban la poesía de sor Juana.

El primer punto ha sido el aspecto musical más estudiado por los investigadores. Por ahora no nos detendremos en analizar esta teoría musical manejada por sor Juana en algunas de sus composiciones, sino que trataremos de concentrarnos en las canciones del auto y, como lo señala el tercer punto arriba mencionado, a las “metáforas musicales” que inundan los versos de la monja.

Cuando en sus poemas sor Juana se sirve de términos propios de la música para crear metáforas relacionadas con asuntos extra-musicales, nos adentramos a un nuevo campo. Se trata de un procedimiento que aparece una y otra vez en el *corpus* entero

de la obra de sor Juana y que llama la atención de modo particular, pues hace de la música y sus elementos un singular arsenal de metáforas (*Ibid*,264)

Durante este capítulo intentaremos establecer la estructura musical del auto y la valorización de las acotaciones y los versos “musicales” como recursos dramáticos en el desarrollo de la acción. Además exploraremos la dimensión operística de la obra por medio del análisis de las canciones y los pasajes pseudo-cantados. Octavio Paz nos señala la utilización de melodías cantadas en los dramas y comedias españoles,

...las loas, las comedias, los autos sacramentales, los sainetes y las otras piezas (de sor Juana) contienen letras para cantar y bailar. En el siglo XVII era continua la comunicación entre la poesía y la música. Los grandes poetas españoles emplearon la melodía cantada en sus dramas y comedias, la primera ópera española es de Lope de Vega y el creador de la zarzuela fue Calderón de la Barca. (Paz: 1983,311-312)

Sor Juana no es la excepción de esta influencia musical que va intrínseca al teatro de los siglos de oro, y veremos cómo desarrolla tanto las posibilidades sonoras en sus versos y canciones, como las proyecciones metafísicas que a manera de metáfora pueden alcanzar estas imágenes que se encuentran permeadas de términos musicales. Para Mario Lavista,

sor Juana perteneció a esa clase de músicos que en la Edad Media se llamaban *musicus* o músicos filósofos, para distinguirlos del *cantor* o músico intérprete. Para el *musicus* la música era el conocimiento de los números en relación con los sonidos. (Lavista, 201)

A lo anterior nosotros aunamos la relación que sor Juana manejaba de tensión dramática con sonido y silencio.

De los estudios encontrados que hablan de la música en sor Juana, ninguno hace una mención específica a la intervención musical en *El Divino Narciso* o en los autos sacramentales en general. Es más estudiada su poesía y, en el caso de los textos dramáticos, los villancicos, que sin lugar a duda extendieron la fama de sor Juana en su época.

A diferencia de otros textos estudiados, en *El Divino Narciso* la música no es el material dramático principal, sino que toma el lugar de un recurso dramático. Éste, a su vez, crea una atmósfera que expresa un sentimiento por medio de una canción o que, quizá a manera de acotación musical mezclada en sus versos, sirve de expresión metafórica.

Del mismo modo que descubrimos la importancia que la monja imprime a su aparato visual en la expresión plástica de sus alegorías, vemos cómo utiliza elementos auditivos, efectos sonoros y a la música en sí para su expresión acústica.

De las cincuenta acotaciones que tiene el auto y su loa, treinta y dos mencionan una intervención musical o bien un efecto sonoro. Es decir, un sesenta y cuatro por ciento aproximadamente, más de la mitad de las acciones de la obra están planteadas en un nivel musical.

## ACOTACIONES MUSICALES EN LA LOA

La acotación inicial de la loa nos dice:

Sale el OCCIDENTE, Indio galán, con corona, y la AMERICA, a su lado, de India bizarra; con mantas y cupiles, **al modo que se canta el Tocotín**. Siéntanse en dos sillas; y por una parte y otra **bailan** Indios e Indias, con plumas y sonajas en las manos, **como se hace de ordinario esta Danza; y mientras bailan, canta la Música**.

Los primeros versos de la loa son las palabras que canta el personaje MÚSICA, estableciendo así el ambiente de fiesta requerido para el rito y la celebración del gran Dios de las Semillas, así como para la presentación de las alegorías de *América y Occidente*. Giuseppe Bellini estudia el inicio de la loa y dice al respecto:

sor Juana essa intende presentare viva alla Spagna la sostanza della sua terra, affermare la nobiltà della sua ascendenza e riscattarla alla luce del cattolicesimo. Nei versi iniziali della loa, cantati con accompagnamento di musica mentre si balla il tocotín, c'è in sor Juana una evidente accettazione totale della grandezza della tradizione, nell'affermazione di una quasi divinità della sua gente...<sup>1</sup>

El investigador encuentra en la mención del Tocoín un rasgo criollo de la monja jerónima, o quizá ya un rasgo de mexicanidad. Al estudiar Octavio Paz la aparición de este baile en la obra de sor Juana, lo describe con las siguientes palabras:

---

<sup>1</sup> Giuseppe Bellini pág. 153 *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milano, 1964. Traducción: Sor Juana intenta presentar a España el sustento de su tierra, afirmar la nobleza de su ascendencia y rescatarla a la luz del catolicismo. En los versos iniciales de la loa, cantan con acompañamiento de música mientras se baila el Tocoín, hay en sor Juana una evidente aceptación total de la grandezza, de la tradición en la afirmación de una, casi, divinidad de su gente.

*Tocotín* se llamaba a la letra escrita en náhuatl o esmaltada de aztequismos. La tradición del *tocotín* -probablemente un baile indio - se originó en las primeras obras del teatro de evangelización de los misioneros. En el primer juego de villancicos escrito por sor Juana (1676), con el tema de la Asunción de la Virgen, figura un *tocotín*. Es un poema enteramente escrito en náhuatl y en versos de seis sílabas asonantadaos a la manera castellana:

*Tla ya timohuica,  
totlazo Zuapilli,  
maca ammo, Tonantzin,  
titechmoilcahuíliz... Núm 224 (Paz: 1983,418)*

Vemos entonces que era algo común llamar a los bailes indígenas con la generalidad de *Tocotín*, aunque seguramente existía un baile específico con este nombre. La primera escena nos presenta entonces una gran fiesta de devoción, que se festeja una vez al año, un ritual prehispánico. Probablemente, como dice el padre Méndez Plancarte, sor Juana “inventó” esta fiesta basada en algunas lecturas que ella pudo haber hecho en torno al tema, además de completarlas como era la costumbre criolla, con su experiencia e imaginación.

Sor Juana parece plantear que el personaje de la *Música*, representa al pueblo indígena en general, quizá busca establecer a la felicidad y el canto de los indígenas como elementos distintivos de esta raza y por eso los hace hablar musicalmente. Además tenemos la repetición del coro “*En pompa festiva/ celebrad al gran Dios de la Semilla*”, a lo largo de toda la loa, como seña constante (y final) de la actitud de este pueblo incluso después del diálogo entre *Religión* y

*América*.<sup>2</sup> La repetición funciona como una reafirmación de su naturaleza, de su ser, de su creencia.

En la edición de 1692, existe una segunda acotación que no se encuentra en la edición del padre Méndez Plancarte, dice así:

Híncanse de rodillas los hombres y mujeres, y están postrados  
mientras **danza** el Occidente<sup>3</sup>

La acción descrita es la de danzar, el parlamento de la *Música* continúa. Los siguientes versos son los que establecen el sacrificio y después “cesa” la música. Elemento básico para el desarrollo de los personajes de *América* y *Occidente*, la música caracterizará la índole festiva de la población de este lado del mundo. Lo anterior contrasta con la sobriedad con que son descritos los españoles, pues cuando han entrado los indígenas bailando, la descripción de la *Religión Cristiana* y el *Celo* es exclusivamente visual. Al reaparecer *Occidente* y *América*, regresa también la *Música* y la fiesta:

Salen, bailando, el OCCIDENTE Y AMÉRICA, y  
Acompañamiento y Música, por otro lado. (vv 87-88)

La siguiente acotación musical viene después del primer diálogo que establecen los dos grupos; cuando el *Celo* le declara la guerra a *Occidente* “suenan cajas y clarines”. Las cajas eran elementos utilizados en las escenas de

<sup>2</sup> “**POMPA**.- El acompañamiento suntuoso, numeroso y de gran aparato, que se hace en alguna función ya sea de regocijo, o fúnebre. Es voz puramente latina... Se toma también por fausto, vanidad y grandeza... Se toma asimismo por procesión solemne...” Diccionario de Autoridades II,317

“**FESTIVO, VA.**-adj. Chistoso, agúdo y que tiene gracia para dar gusto y placer... Vale también alegre, regocijado y gozoso” op.cit. III,740

<sup>3</sup> Acotación que se encontraría entre los versos 14 y 15 de la loa.

batallas para crear los efectos necesarios y los clarines eran usados para dar la voz de alarma. Este tipo de acotación lo podemos encontrar en varias obras de los Siglos de Oro. Así también, la acotación “tocan” era una especie de señal para que el ruido de la batalla acrecentara mientras se escuchaban las voces dentro.

No habrá otra acotación que mencione la música sino hasta el final de la loa, cuando ya han acordado ir todos a conocer al verdadero Dios de las Semillas. Hay dos versiones de la misma acotación: “Cantan la AMÉRICA y el OCCIDENTE y el CELO:”, ésta es la versión que utiliza el padre Méndez Plancarte, y, a excepción de la *Religión*, todos cantan los últimos versos. Por otro lado, la versión de la edición de 1692 dice: “Canta LA RELIGIÓN y todo el CORO.” Extraña diferencia que nos lleva a pensar en una posible construcción musical a cuatro voces y un coro, en la que finalmente todos canten al unísono al mismo y verdadero gran Dios de las Semillas para que al final, en la versión de Méndez Plancarte, todos “éntranse bailando y cantando.”

#### ACOTACIONES MUSICALES EN EL AUTO SACRAMENTAL DE “*EL DIVINO NARCISO*”

Desde la presentación de los personajes del auto, la monja nos advierte su intención musical, pues presenta “DOS COROS DE MUSICA” y luego en la primera acotación dice:

Salen, por una parte, la GENTILIDAD, de Ninfa, con acompañamiento de NINFAS Y PASTORES; y por otra, la SINAGOGA, también de Ninfa, con su acompañamiento que

serán los **MUSICOS**; y detrás, muy bizarra, la NATURALEZA HUMANA, oyendo lo que cantan.

Aunque sor Juana sólo menciona músicos del lado de la *Sinagoga*, al oír *Naturaleza* lo que cantan ambos, en plural, podemos suponer la existencia de dos músicas distintas, de diversa naturaleza. Los primeros versos son definitivamente cantados, la medida nos indica dos estrofas con sus respectivos estribillos: “¡Alabad al Señor todos los Hombres!” y “¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!” Los mismos personajes lo mencionan en su intervención de “relación cuatrimembre” como lo nombra Dámaso Alonso<sup>4</sup>:

SINAGOGA:	<i>¡Alabad,</i>
GENTILIDAD:	<i>aplaudid,</i>
SINAGOGA:	<i>con himnos,</i>
GENTILIDAD:	<i>con voces,</i>
SINAGOGA:	<i>al Señor,</i>
GENTILIDAD:	<i>a Narciso,</i>
SINAGOGA:	<i>todos los hombres,</i>
GENTILIDAD:	<i>Fuentes y Flores!</i>

Están alabando “con himnos, con voces”, es decir, están cantando. Además “*Pónese la NATURALEZA HUMANA en medio de los dos COROS*” (vv 17-18). De modo que iniciamos con una apertura musical donde se establecen los dos cantos que se unirán en la alegoría para dar vida al auto. Los cantos son hermosos, “en dulces métricas voces” aplauden a deidades opuestas “al parecer”, pero también son distintas. La *Naturaleza*, “oyendo [sus]... canciones” les propone la unión por medio de la metáfora y les ordena:

<sup>4</sup> Dámaso Alonso apud Octavio Paz pág 445

*Pues volved a las acordes  
músicas, en que os hallé,  
porque quien oyere, logre  
en la metáfora el ver  
que, en estas amantes voces,  
una cosa es la que entiende  
y otra cosa la que oye.*(vv 149-155)

Aunque no existe una acotación que aclare el reinicio musical, encontramos en este parlamento la didascalia, la indicación del personaje *Naturaleza* de que canten e inicien el siguiente pasaje, enteramente musical. La canción consta de seis estrofas y, entre ellas, intercalados los coros de ¡Alabad... y ¡Aplaudid...

La música ha cambiado, ya no son dos coros distintos, se han vuelto uno “¡Oh, qué bien suenan unidas/ las alabanzas acordes,”. Mas adelante el carácter de la música cambiará, otra vez en boca de *Naturaleza*. La descripción musical y por lo tanto ambiental, es la siguiente:

*...repetid Sus alabanzas  
en tiernas aclamaciones,  
uniendo a cláusulas llanto,  
porque es lo mejor que oye.  
Representad mi dolor;  
que vuestras voces acordes  
puede ser que Lo enternezcan,  
y piadoso me perdone...  
...sin dejar  
las dulces repeticiones  
de la Música, diciendo  
entre lágrimas y voces: (vv 259-274)*

El carácter ha cambiado y por medio del análisis de estos versos vemos que la música ahora es triste, se acompaña de llanto. Según Paz, al igual que en Kircher, sor Juana utiliza frecuentemente la consonancia entre la música, los sentidos y los afectos y emociones (Paz:1983,317). Aquí la *Naturaleza* siente pena por sus culpas y, por medio de la música, compartimos esa emoción. Este canto da pie al cambio de escena y de atmósfera.

Mientras estas voces se van perdiendo, aparece *Eco*, *Soberbia* y *Amor Propio*, quienes hablan de las voces “*Yo atendí/ sus cláusulas; ...*” “*...que al escuchar/ lo dulce de sus cadencias,...*”. Las hermosas voces los hieren. A su vez, los sonidos que rodean a estos personajes son distintos, la descripción de *Eco* “alborotada” puede sugerir ruido más que música, sonidos extraños, tal vez nocturnos, “sublunares”.

En el parlamento de *Eco* no hay una intervención musical sino hasta que, presentando a los patriarcas en el carro segundo, cada uno de ellos canta una estrofa de hexasílabos, clara contraposición entre la narración del mal y las voces divinas que ejemplifican estas figuras de Abel, Enoc, el Ángel, Moisés y los dos Coros.

Al terminar su parlamento y la escena introductoria de *Eco*, ésta se dirige adonde está el *Divino Narciso*, quien se halla en la montaña “y las canoras aves/ con músicas süaves/ saludan [Su]...hermosura,...”. No hay música, pero el ambiente ha cambiado, estamos ahora frente a una figura divina, y es la primera mención a un sonido de la naturaleza como atmósfera: las aves, las cuales serán mencionadas también por *Eco* en su parlamento.

Es interesante la acotación que sigue: “*Acaba de subir ECO, y dice cantando en tono recitativo:*” Pareciera la indicación a una cantante de ópera que ha de decir un parlamento acompañado de música, pero sin cantarlo propiamente. La musicalidad de los versos que conforman este paisaje es hipnotizadora. Por medio de la letra sor Juana crea un “canto” seductor y cadencioso para crear la atmósfera de la tentación. “*Pagarte intento, pues/ no será disonante/ el que venga a ofrecerte/ la que viene a rogarte.*” Al ofrecerle el mundo, utiliza el sentido de la vista y, luego, aunque el oído está atento a todos los versos, lo menciona en una estrofa en específico que describe la atmósfera del parlamento:

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

Los versos evocan a la naturaleza para crear esta atmósfera, sus palabras llegan a nuestros oídos a través del aire.

El sonido es en su poesía uno de los frutos del aire, y así aparece en algunas ocasiones que permiten ligar al sonido con la naturaleza, en otra inferencia poético-musical de apasionantes implicaciones. (Miranda, 267)

Dramáticamente este ensueño, formado por *Eco*, es troncado con el rechazo de *Narciso* y la advertencia de aquella por una venganza.

El siguiente cuadro cambia radicalmente, es otro momento, es otro lugar, pero la utilización de la naturaleza como recurso musical continúa, pues el paisaje se presenta con una fuente en su extremo y, por lo tanto, con el sonido del

agua que corre. Sin embargo no hay una intervención musical propiamente sino hasta que, después del pasaje de *Naturaleza Humana*, aparece el personaje de la *Gracia*. Primero es anunciada como una “luz divina”, y después, en la acotación, dice: “Sale la GRACIA, de Pastora, cantando; y vanse acercando”(vv 1046-1047). La idea de la correspondencia entre la luz y el sonido era compartida por sor Juana, de modo que vemos una intensa luz que además suena hermosamente. La música estaba claramente ligada a lo divino en la época novohispana, servía a menudo para alabar a Dios “logrando con ello que la música sea sinónimo de lo divino y eterno”(Miranda, 266). Así que no es raro ver a una figura divina entrar cantando, además en el siglo XVII el canto era visto como la única actividad humana que se permitía en el cielo, (los ángeles cantan); ver a esta luz de la *Gracia* que baja hacia nosotros con un angelical coro por acompañamiento debió ser un espectáculo sublime.

La música en el personaje de CORO repite el estribillo “*idichosa el Alma/ que merece hospedarme en su morada!*” además *Naturaleza Humana* describe a la *Gracia* con los siguientes versos:

*Pastora hermosa, que admiras,  
dulce Sirena, que encantas  
no menos con tu hermosura  
que con tu voz soberana;  
pues a mí tu voz diriges...  
... pues dicen tus consonancias : (vv 1059-1066)*

Tradicionalmente la hermosura era asunto de los ojos y la armonía de los oídos pero siempre se pensó que había correspondencia entre ambas. (Paz: 1983,313)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> La dualidad ojos-oídos está presente en toda la obra, quede sólo dicho que la *Gracia* es hermosa para ambos sentidos.

Ambas, *Naturaleza Humana* y *Gracia*, son acompañadas por el Coro en un momento dado. *Gracia* le muestra a *Naturaleza* la Fuente que ha estado buscando, este sonido de agua acompaña y crece durante la escena hasta que pide *Naturaleza* “saludarla” y la *Gracia* le ayuda cantando. El pasaje consta de unas liras cuya musicalidad sutil recuerda la construcción de algunos villancicos de sor Juana. Termina la Música y:

Llegan las dos a la Fuente; pónese la NATURALEZA entre las ramas, y con ella la GRACIA, de manera que parezca que se miran; y sale por otra parte NARCISO, con una honda, como Pastor, y canta el último verso de {cada una de} las Coplas, y lo demás representa.<sup>6</sup>

Aparece *Narciso* en un pasaje de riquísima poesía en donde además “canta el último verso”. Interesante construcción que parece distinguir simbólicamente al *Narciso* humano del divino, pues parte de Él canta, y parte de él representa. Éste es un largo pasaje de 105 versos y de difícil ejecución para el actor y el músico, por tratar de ejecutar estas coplas con la limpieza necesaria para entender su narración y disfrutar del canto.

En el siguiente pasaje, después de que *Narciso* ha visto el reflejo de *Naturaleza*, nos encontramos con uno de los pasajes musicales más asombrosos de la obra, cuando *Eco* se queda muda, y “hace extremos, como que quiere hablar, y no puede...”, con ello se inicia lo que llamaremos la primera parte de los ecos.

---

<sup>6</sup> acotación entre los versos 1220-1221

Sabemos, por diferentes investigaciones, que la figura del eco era una especie de obsesión para la monja. Aunque Ricardo Miranda no menciona la música en *El Divino Narciso*, hace una interesante reflexión,

...la música aparece en múltiples ocasiones como sinónimo del eco, un eco que es a la vez poético y musical... Sin embargo, me parece que no se ha señalado el hecho de que más allá de su cometido poético, el eco es en sí mismo un proceso metafísico del que poesía y música se benefician. (Miranda, 265)

Tal es el caso de *El Divino Narciso*, en donde la secuencia del eco puede crear toda una atmósfera de acompañamiento, confusión y angustia.

*Eco* repite la última palabra que dicen *Soberbia* y *Amor Propio* y “**Dentro, repite la MUSICA, con tono triste, los ecos.**” Al mismo tiempo se van formando frases que unidas construyen la estrofa que cierra la secuencia. Un trabajo de estructura musical y aritmética, de magia numérica en donde las palabras y las oraciones parecen tener voluntad propia.

Llega un momento en que *Eco* dice “con **intercadencias furiosas:**” y “**Repite la Música** toda la copla”. Curiosa unión de la música y el sentimiento que despierta la imaginación para el invento de juegos músico-poéticos.

Cuando la ocultan en el hueco, menciona *Amor Propio* “el gemido ronco” de *Eco*, que nos puede dar una idea de cómo puede sonar el son o el ambiente. El eco se adentra hasta volverse silencio. Más adelante se levanta *Narciso* de la Fuente y empieza la segunda parte de la secuencia, pues se acerca hacia donde entró *Eco* y ésta va respondiendo.

Dúo alucinante pues el Espíritu divino se oye en el eco del Demonio (Paz: 1983,467)

En esta secuencia, *Eco* repite la última palabra de lo que dice *Narciso* formando las frases, pero la *Música* es la que lo acompaña al decir la estrofa. Son noventa versos para que escénicamente *Narciso* se percate de la presencia sonora de *Eco*, y así al reconocerla la vuelva a rechazar. Esta vez la estrofa final es cantada por *Eco* y *Música*. *Narciso* se ha ido hacia la Fuente.

La muerte de *Narciso* divide de tajo las intervenciones sonoras de la obra, la acotación que la acompaña señala:

**Suena terremoto;** cae Narciso dentro del vestuario; y salen asustados ECO, la SOBERBIA y el AMOR PROPIO.

Este fenómeno natural se ve manifestado por medio del sonido para que después venga el gran silencio. Silencio espeluznante. Un silencio que está a la expectativa, como la ausencia de sonido que se percibe durante un eclipse, durante el cual la naturaleza desajusta su ritmo normal de vida. Y después de la descripción se oye de nuevo el tumulto, las voces de los humanos aterrados por el trastorno. Todo esto contemplan y describen *Eco*, *Soberbia* y *Amor Propio* y se complacen de ello hasta que aparece *Naturaleza* “llorando, y todas las NINFAS y PASTORES, y **MUSICA triste.**”

Ya veíamos cómo la música sirve a sor Juana para definir una emoción o estado de ánimo, en el pasaje del lamento de *Naturaleza* llora la ausencia de

*Narciso* y es acompañada por un *Coro* y *Música* triste. El estribillo “*¡Sentid, sentid mis ansias; ¡ llorad, llorad Su Muerte!*” que se repite a lo largo de los versos nos recuerda el sonido de los rezos en capilla, entre varias personas. Estos rezos, acompañados de música, representan la enorme pena que la humanidad sintió cuando Cristo fue crucificado. Lirismo enternecedor. Al acabar el lamento, aparecen *Gracia* y después *Narciso* para reconfortar a *Naturaleza*. *Eco* por supuesto protesta y *Gracia* se dispone a recopilar la historia para informarles de la “mayor fineza”.

En el pasaje de la *Gracia* no hay ninguna acotación que señale la intervención musical, pero los versos parecen hablar por ellos mismos. La primera vez que vimos a la *Gracia* venía acompañada de un coro angelical, aquí la música de las esferas se hace presente. Y así, al mismo tiempo que se mencionan en el parlamento, se van presentando los diversos elementos y aritméticas celestes que conforman el universo, anunciando los sonidos que acompañan este relato en voz de *Gracia*:

Si la música es geometría vuelta sonido, ambas son manifestaciones o traducciones de la palabra divina. (Paz: 1983,317)

Esta música distinta a las otras que hemos oído en el transcurso del auto pareciera no ser humana.

Para Boecio, y también para sor Juana, la *musica instrumentalis* - la música que todos gozamos- no es sino la exteriorización de la *musica humana* - de la música del ser-, a su vez reflejo o eco de esa *musica mundana*- la música de las esferas, del universo-. La música, como la poesía, parecen ser para sor Juana juegos de ecos entre los planos de la existencia misma. (Miranda, 266)

La reflexión que hace Miranda nos hace pensar en este monólogo como un momento en que los cielos, los astros, y todo El Ser se conjuntaran para dicha narración y cuya magia celeste sirviera para escribir con “líneas de oro, en papel de diamante y cuadernos de zafiro”, la historia de *Narciso*.

Al final del parlamento tiene entrada el “Cáliz con una Hostia encima” en el carro de la Fuente, se une ahora la música natural, la música humana, para que el auto termine cantando todos juntos el himno que celebra la grandeza del Nuevo Misterio, que es una traducción de *Pangue lingua* de San Juan de la Cruz.

Como hemos visto, la Música es un personaje básico en el desarrollo dramático del auto, los coros están constantemente presentes. Y también en un momento dado uno puede llegar a pensar en una serie de *arias* de los personajes principales, como en la estructura operística, (Parker: 1943,96) *arias* que pueden dejar a un actor sin aliento. Pasajes con la fuerza y vigor que le dan los versos y la manera en que la tensión viaja a través de ellos.

## Capítulo 5:

### PERSONAJES ALEGÓRICOS

...soy  
 (si en términos me defino  
 docta Alegoría, tropo  
 retórico, que expresivo,  
 debajo de una alusión  
 de otra cosa, signifíco  
 las propiedades en lejos,  
 los accidentes en visos,  
 pues dando cuerpo al concepto  
 aun lo no visible animo...)

*Loa de El Sacro Parnaso  
 de Calderón de la Barca  
 apud Parker, 1943:68*

#### ¿QUÉ ES UNA ALEGORÍA?

Pasemos ahora a un aspecto de vital importancia para este teatro, y que distingue al teatro religioso español de la tradición europea: las alegorías

Although the *auto sacramental* is uniquely Spanish, it forms part of the liturgical drama..., but the Spanish 'version' has singular differences, most notably the emphasis and reliance on allegorical figures rather the 'historical' Biblical figures as fundamental in the casting of the dramas (Harter et al, 1990:xxi)

El por qué los dramaturgos españoles concibieron su expresión teatral religiosa por medio de estas alegorías (haciendo de ellas un rasgo típicamente español y esencial en su dramaturgia, concepción y representación escénica), tiene su respuesta en lo que expresa la figura de 'alegoría'<sup>1</sup>. Tratemos de definir

<sup>1</sup> **Alexander Parker** reflexiona deductivamente sobre el origen de la alegoría, explicando así el nacimiento de este tropo tan utilizado en el teatro de los siglos de oro. "El argumento toma ser gracias a que la

primero lo que es una alegoría. En el diccionario de retórica de Helena Beristain aparece de la siguiente manera:

La alegoría o metáfora continuada... Se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una ambigüedad en el enunciado porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor reconoce sólo una de ellas como la vigente. (Beristain,1992:35)

Podemos decir que, en el ámbito retórico, la alegoría está constituida por dos partes que existen por ellas mismas y que, al unirse en un mismo plano, dan lugar a una tercera y nueva forma de expresión. La creación de la alegoría nos abre un mundo de opciones en la exposición de algún tema.

Wardropper (citado por Margarita Peña) define: "la alegoría es... el procedimiento literario natural para dramatizar el mundo de los conceptos teológicos." (Peña,1975:9)

Es decir, que este recurso permite comunicar dos mundos por lo general muy distanciados: el intrincado mundo de la teología, tan ajeno y lejano de nosotros, y nuestra apreciación personal y sensible del mundo que nos rodea.

---

mente usa de la imaginación y selecciona de entre sus fantasmas las formas en las cuales incorpora sus conceptos. Los conceptos imaginados que así resultan se hacen 'visibles' entonces gracias a los recursos dramáticos utilizados. La obra dramática usa de la retórica en cuanto arte auxiliar y la retórica es un arte al que se le permiten ciertas licencias, o figuras de dicción. Una de ellas es la prosopopeya que consiste en la personificación de abstracciones... La obra de teatro ha de contener una acción narrativa; los conceptos imaginados del argumento, materializados en los personajes dramáticos, tienen, por consiguiente, que representar esta acción. Así llegamos a otra 'retórica licencia', que tiene aquí su papel: la alegoría o metáfora" (Parker,1983:68)

Parker marca dos requisitos indispensables para su existencia: que los conceptos abordados sean coherentes y que la metáfora sea segura. Los conceptos son quienes le dan la sustancia intelectual y la metáfora justifica la forma que toma ante nuestros ojos, creando así una nueva realidad, su realidad.

Alegoría es el medio por el cual el 'concepto' adquiere 'cuerpo', transformando 'lo no visible' en 'lo animado'; es decir, que es el medio por el cual el orden conceptual adquiere la expresión concreta que lo hace más directamente accesible a la experiencia humana; teniendo en cuenta que esta expresión concreta es la acción dramática. (Parker, 1943:69)

*¿Cómo llevar esta grandilocuencia teológica a escena?* Sergio Fernández se pregunta “¿cómo hacer visible lo invisible?”. Enfrentar y analizar la complejidad teológico-conceptual de las alegorías puede darnos las pistas para concebir su plasticidad. Es cierto que el auto sacramental es eminentemente didáctico, pero conlleva en su sangre el espectáculo que impacta y entretiene. Sin él, la alegoría regresa a su quieto estado de concepto. La alegoría nace para ser dramatizada.

En escena, la alegoría hace corresponder claramente el concepto y la forma metafórica que le da cuerpo. La doble realidad está presente y es verosímil y tiene ciertas características. Para su comprensión hemos de aceptar que una alegoría es atemporal, es decir, que su tiempo incluye al pasado, presente y futuro como en un todo.

Los entes alegóricos, fuera de espacio fijo, sin tiempo histórico definido (o más bien con un tiempo fluctuante), dan congruencia a la yuxtaposición de planos en una creación que tiende a dar un sentido de instantaneidad. Dicho de otro modo, la idea es que la mente humana hace instantánea la historia entera de la cultura y como tal comprensible, en su medida, el devenir histórico... los verbos en pretérito indican acciones en un

tiempo histórico fuera de él... uno de tantos (recursos), basados todos, en la interpolación de pretérito, futuro y presente que ...son tres y una sola categoría mental al propio tiempo... (Fernández,1972:70)

Sergio Fernández señala también la “magia” de la alegoría para transformar una historia de siglos en instantes teatrales que el público concibe como tales. Este tiempo que va más allá de nosotros y nos rebasa, constituye la dimensión en que se mueve la alegoría. No lo vemos, pero creemos su existencia y lo conocemos por medio del teatro. Este poder es compartido por la alegoría con el mito, ambos son nociones que excluyen de su concepción la temporalidad humana.<sup>2</sup> Así, los anacronismos históricos no constituyen un problema para la concepción de un auto; se puede contar, como apunta Parker con diferentes tiempos y lugares en una misma acción dramática. No hay una preocupación por las unidades clásicas o por la incongruencia de los vestidos.

La acción dramática sigue compuesta de ‘fantasmas’ unidos y asociados en el mundo sin tiempo ni espacio de la imaginación. (Parker,1943:66)

Para hacer posible la comunicación de los conceptos teológicos más abstractos y complejos, los dramaturgos de la época apelaban a la imaginación de su público y no a la razón del mismo<sup>3</sup>. Parker señala que en el sistema filosófico de Santo Tomás de Aquino, la imaginación es uno de los cuatro sentidos internos

---

<sup>2</sup> Marta Gallo cita al filósofo **Lévi Strauss** en una de sus notas “On the one hand, a myth always refers to events alleged to have taken place long ago. But what gives the myth an operational value is that the specific pattern described is timeless; it explains the present and the past as well as the future.” (Gallo,1993:230)

<sup>3</sup> Ésta es la causa que determinó posteriormente en el siglo XVIII y XIX el desprestigio de esta literatura dentro de la crítica ya que la lectura y el análisis que llevaban a cabo era estrictamente apegado a los cánones de la razón y de la realidad concreta, mientras que en los autos se alude a imágenes que no existen en nuestra realidad y que sólo pueden ser concebidas en un escenario por medio de la imaginación.

del hombre (imaginación, sentido común, instinto y memoria); y por tanto una de las maneras en que podían comunicarse entre ellos.

Sólo por la imaginación conoce la mente las cosas singulares o particulares y forma su concepto de ellas... (Parker, 1943:64)<sup>4</sup>

La imaginación proporciona el mundo ideal para el desenvolvimiento de las alegorías, que a su vez tratan de expresar conceptos de complejidad 'divina'; y la única vía para hacerlo posible es a través de un mundo sin límites. Los autos sacramentales son conceptuales y no realistas.

Existe por eso otra característica fundamental en el teatro de alegorías, que ha de reconocerse también como un aspecto que se generaliza en el teatro de los siglos de oro: la **conciencia teatral**. Las alegorías también son conscientes de su estado de personajes.

...porque la monja, y sus personajes, saben que representan una verdad por medio de la fantasía teatral, sólo que esa fantasía posee, para desplazarse, nada menos que la metáfora... (Fernández, 1972:95)

Como veremos en el análisis, los personajes, saben que lo son y que tienen la función dramática de expresar un concepto que de otra forma sería inaccesible para nuestra percepción<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> El trabajo de **Alexander Parker** sobre los autos sacramentales de Calderón es muy vasto. Como veremos más adelante, sor Juana muchas veces reconoció como su maestro escénico a Calderón de la Barca; de modo que nos parece atinado reflexionar, junto con Parker sobre la teoría de Calderón para escribir los autos sacramentales: "Esta teoría de la imaginación nos da con claridad la razón por la cual Calderón usa constantemente este último término para explicar su técnica dramática. En primer lugar, el mundo de la imaginación carece de límites, es a modo de un 'mundo de sueños' inafectado por el tiempo o el espacio y que comprende en él lo posible y lo imposible... En segundo lugar, la imaginación ofrece a la facultad reflexiva la pintura que ésta necesita para la comprensión de una idea,

Además, por medio de la alegoría, el autor llegaba a diferentes estratos sociales donde la alfabetización (fenómeno aún menos frecuente que hoy en día), no constituía un factor que impidiera la percepción del mensaje de la representación<sup>6</sup>.

## LAS ALEGORÍAS DE SOR JUANA

Los personajes de este teatro son pues intrínsecamente alegóricos y ésa es su naturaleza de expresión, pero ¿acaso existe alguna característica que distinga las alegorías creadas por sor Juana de otras alegorías? Aunque la complejidad de la pregunta sea motivo de otra investigación, trataremos de contestarla brevemente. Hemos expuesto que por indicios en el estilo y los temas, así como las propias declaraciones de sor Juana en su obra, ella toma como ejemplo en las artes escénicas a Calderón de la Barca. Sobre éste, reflexiona Margarita Peña:

...No puede decirse que la alegoría de Calderón, por el hecho de responder a una intención esquemática, sea idéntica o la de Valdivielso, de Tirso de Molina, de Lope de Vega. Me parece que lo que distingue, en términos generales, a los personajes alegóricos de Calderón de otras alegorías es su denso contenido intelectual y por otro lado, el que estén regidas por las oposiciones y la contradicción. (Peña, 1975:46)

---

así como el diagrama necesario para comunicarla por medio de la ilustración o la analogía." (Parker: 65)

<sup>5</sup> Aspecto delicioso del teatro de los siglos de oro y que podemos conferir con la célebre obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* que causó gran revuelo a principios del siglo XX.

<sup>6</sup> "Allegory offered certain singular advantages for communicating with an audience of wide range in tastes, education, and background. The use of poetry provided the playwright with various possibilities for erudite and intellectually appealing expression and which, like allegory, offered the writer a highly malleable form capable of subtlety of expression that was also eminently comprehensible for even the least erudite of those present at the performance. Interpretation was and is, in the case of this form of drama, proportionate to the capacity for comprehension of the observer". (Harter et al, 1990:xxii)

Al igual que en la apreciación de la Dra. Peña sobre las alegorías de Calderón, encontramos en las alegorías de sor Juana un gran contenido intelectual desarrollado con mayor amplitud en el personaje de *Eco*, como veremos más adelante. Son complejas y, sin embargo, tal vez la distinción más precisa de estas alegorías sea aquella que distingue a sor Juana misma de los escritores de los siglos de oro, un punto de vista distinto a la tradición: el intelecto de una mujer.

Aquí abrimos un punto de reflexión sobre el teatro de sor Juana. Parker nos dice que muchas veces Calderón se limita a ‘bosquejar’ a sus personajes sin penetrar mucho en ellos:

Cuando Calderón se limita a darnos el bosquejo de una idea, lo más probable es que un estudio atento nos lleve a la conclusión de que, de haber desarrollado tal idea hasta su plenitud, habría resultado una obra mal equilibrada. En todo caso, el que el auto sea esencialmente un sermón que acompaña a la liturgia, hace imposible tal originalidad de pensamiento. Podemos, sin embargo, exigir originalidad de otro tipo. (Parker, 1943:60)

Encontramos que, muchas veces, los personajes alegóricos de sor Juana rompen con este esquema de ‘bosquejo’ y se vuelven la voz de un razonamiento completo, desequilibrando, diría Parker, a la obra en su totalidad. Sin embargo, las imágenes no resultan tan alteradas y sí alcanzamos a vislumbrar la necesidad de nuestra autora por la explicación intelectual de algunos conceptos. Tanto en sus obras profanas como en el auto que aquí analizamos, en un delicado y justo sacrificio, el ritmo dramático se expande, por así decirlo, en un momento preciso para dar lugar a la reflexión analítica. La explicación inteligente y discursiva acompaña siempre a los diálogos y monólogos de la monja.

No debemos olvidar que, como apuntamos en el capítulo tres, y concordando con Darío Puccini, el predominio de los elementos visuales en sor Juana es muy importante. Sobre todo lo podremos constatar en las alegorías de la loa, donde el colorido de lo americano se ve contrastado por la sobriedad española; o bien el uso de imágenes emblemáticas como cuando *América* nombra a los soldados españoles “centauros monstruosos”. Así también como una posible distinción de las alegorías de sor Juana, algunos investigadores han profundizado en la concepción que la jerónima deja entrever en sus escritos sobre la divinidad y la religión católica. Siendo materia para otra investigación, como decíamos, hacemos notar que la monja rebasa muchas veces, y en varios textos, la línea o pauta que marca la tradición, proponiendo siempre visiones novedosas y en algunos casos hasta controversiales, sobre diferentes aspectos de la religión dentro de la cual ella se ordenó para ser hija devota<sup>7</sup>.

## ANÁLISIS DE LA LOA

El mundo alegórico de la loa es espectacular por su tema y toda la estructura dramática que esta breve obra introductoria conlleva. En este caso, así como en las alegorías del auto, encontramos que el carácter metafórico es enfatizado en los ‘anacronismos’ y, en el caso de la loa, en la lengua. Históricamente, esta loa se refiere a acontecimientos que ocurrieron en un tiempo de varias décadas, y gracias al teatro los podemos ver plasmados en 498 versos: es el tiempo mítico del que hablábamos más arriba. Además el diálogo entre las

---

<sup>7</sup> Hablando de la mariolatría de sor Juana, Linda Egan comenta: “De ahí que, incluso en sus obras más “ortodoxas” (los autos y los villancicos), Dios puede ser o mujer o un ser sin sexo, o puede estar ausente...” (Egan: 1993, 330)

dos culturas está escrito en español, aunque, como vimos en el capítulo dos, sus retóricas sean distintas, lo cual viene a constituir un dato no verídico, pero verosímil.

El tema de la loa, como ya hemos dicho, es la conquista de los pueblos indígenas por los españoles. Somos testigos del encuentro de los dos mundos, de la guerra física entre ellos y, posteriormente, del diálogo ideológico que llevan a cabo.

La infiltración de lo americano... le presta un exotismo peculiar a pesar de lo cual, como ya dije, está vivido desde dentro.  
(Fernández, 1972:n28)

El tema de la cultura indígena llamó la atención de sor Juana en varias ocasiones, quizá como moda barroca, quizá por influencia de su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora, gran estudioso de los códices y las lenguas de los pueblos prehispánicos. El tema lo introduce también en su comedia *Los empeños de una casa*, en el personaje de Castaño, originario de las Indias. En la *loa al Divino Narciso*, lo vemos claramente plasmado en el encuentro de dos grandes culturas, el imperio mexica y el español. Las primeras palabras que *Religión* ofrece a los americanos son:

*Occidente poderoso,  
América bella y rica,  
que vivís tan miserables  
entre las riquezas mismas:  
dejad el culto profano  
a que el Demonio os incita. (vv 100-105)*

La reacción de *América y Occidente* reafirma su gran imperio, al tiempo que describen la alegoría de la *Religión*:

AMÉRICA    *¿Qué Naciones nunca vistas  
quieren oponerse al fuero  
de mi potestad antigua?*

OCCIDENTE    *¡Ob tú, extranjera Belleza!  
¡ob tú, Mujer peregrina!  
Dime quién eres, que vienes  
a perturbar mis delicias.* (vv 113-119)

Son pues dos grandes fuerzas que primero se enfrentan físicamente para después llevar a cabo una disertación teológica que, con la guía de *Religión*, los conduce a la evangelización cristiana.

Es significativo que el incipiente concierto entre las dos culturas se manifieste por primera vez en un diálogo entre las dos mujeres.  
(Gallo, 1993:229)

La reflexión que hace Martha Gallo es interesante. Creemos que sor Juana presta gran interés a sus alegorías “femeninas” y juega en muchas ocasiones con una dualidad de género también muy reveladora. En la loa son *América y Religión* (especialmente la segunda), quiénes llevan a cabo el diálogo de conciliación. Palabra aleccionadora hoy en día, ya que sor Juana no plantea la derrota de una de las partes ante la fuerza del contrario, sino que logra unificar los criterios por medio de la metáfora. Esta unificación de conceptos dará lugar a la creación del auto mismo, es decir que una metáfora sostiene a la otra, pues al ver que ambas partes desean y buscan una misma cosa, se logra la fusión de las dos realidades, creando una renovada y fresca tercera realidad.

Ahora bien, ¿qué tan mujeres o hombres pueden ser las alegorías? pregunta Gallo en el ensayo citado anteriormente. En términos rigoristas podríamos decir que una alegoría no ha de tener sexo alguno, pues abarca más bien un todo. Sin embargo, debido a que el castellano contiene palabras intrínsecamente genéricas, el autor tiene en sus manos un arma para sugerir el género de una alegoría, si así lo desea; y el director de teatro puede o no, a su vez, sugerir la dualidad en escena, si así le conviene.

En el caso de la loa, *Religión y Celo* tienen roles definidos y, como apunta Gallo, el personaje de *América* es diferente, es una voz femenina pero con gran agresividad, fuerza y valentía. Como si propusiera, al contrario de lo que supone la tradición, que el género femenino es inclusivo, esto es, que los dos géneros se unen bajo el rostro de lo femenino. (Gallo,1993:228)

AMÉRICA *Bárbaro, loco, que ciego,  
con razones no entendidas,  
quieres turbar el sosiego  
que en serena paz tranquila  
gozamos; icesa en tu intento,  
si no quieres que, en cenizas  
reducido, ni aun los vientos  
tengan de tu ser noticias!  
Y tú, Esposo, y tus vasallos,  
negad el oído y vista  
a sus razones, no haciendo  
caso de sus fantasías;  
y proseguid vuestros cultos,  
sin dejar que advenedizas  
Naciones, osadas quieran  
intentar interrumpirlas. (vv 166-181)*

La Dama española y el Capitán General completan la imagen de la Conquista, sintetizando en estas figuras la elegancia y refinamiento de las alegorías. En una figura captamos la esencia de la relación *Religión-Celo*, matrimonio hecho de la comprensión y amor por el prójimo que simboliza la una y el valor defensor de la ley de Dios que simboliza el otro.

En un diálogo accesible para nuestro intelecto, *Religión y América* alcanzan a distinguir la similitud que hay entre sus ritos; para mostrarles más claramente su argumento, ya que *América y Occidente* prefieren ver antes que oír algún relato, *Religión* decide representar los Misterios...

RELIGIÓN *De un Auto en la alegoría,  
quiero mostrarlos visibles,  
para que quede instruida  
ella, y todo el Occidente,  
de lo que ya solicita  
saber.* (vv 418-423)

No es algo ilógico o extraño el que *Religión* quiera representar el auto en Madrid; siendo figuras alegóricas no es necesario que se muevan en un lugar real para ser vistas. Las tres loas de los autos de sor Juana anuncian este destino para los textos, aunque al parecer nunca llegaron a representarse en sus tiempos del otro lado del mar, “en la coronada Villa/ de Madrid...” Esta magia entre el intelecto del autor, los personajes alegóricos y la apreciación del espectador queda captada en uno de los últimos parlamentos de *Religión* en que explica donosamente...

RELIGIÓN *Como aquesto sólo mira  
a celebrar el Misterio,  
y aquestas introducidas  
personas no son más que  
unos abstractos, que pintan  
lo que se intenta decir,  
no habrá cosa que desdiga,  
aunque las lleve a Madrid:  
que a especies intelectivas  
ni habrá distancias que estorben  
ni mares que les impidan. (vv 461-472)*

Las alegorías pintarán el concepto, le darán forma. Tanto las alegorías de la loa como las del auto podrán ser llevadas a Madrid, porque el espectador entenderá sin problema la tercer realidad que le proponen, sin distancias y sin mares de por medio. Podrá ver las señas que había de tan alta Maravilla entre otros Gentiles, en este caso los latinos.

## ANÁLISIS DEL AUTO

Desde el título, en la versión de 1692 se apuntaba el sentido alegórico: AUTO SACRAMENTAL ALEGÓRICO INTITULADO “EL DIVINO NARCISO”.

Las alegorías del auto se desenvuelven en el mundo de la mitología latina clásica. Las dos realidades que conformarán la metáfora son: el mito de Narciso (joven hermoso enamorado de su propia imagen) y la historia de Cristo (Dios hecho hombre y que murió por nosotros). La *Naturaleza Humana* simboliza, como su nombre lo indica, a todos los hombres y sus dos hijas, *Sinagoga* y *Gentilidad* son el nombre de las dos corrientes filosóficas que dividen a la raza humana antes de la presencia de Cristo en esta Tierra; aquéllos que esperan la venida de un

nuevo Mesías para salvación del mundo, el pueblo judío, se ve simbolizado por *Sinagoga*, y el imperio romano y los otros pueblos bajo su dominio, por *Gentilidad*. *Naturaleza Humana*, “Madre común de todos los hombres”, establece la metáfora del auto en su primer monólogo:

NATURALEZA  
HUMANA

*...Y así, pues Madre de entrambas  
soy, intento con colores  
alegóricos, que ideas  
representables componen,  
(A la Sinagoga)  
tomar de la una el sentido,  
(A la Gentilidad)  
tomar de la otra las voces,  
y en metafóricas frases,  
tomando sus locuciones  
y en figura de Narciso,  
solicitar los amores  
de Dios, ...  
y así quiero que, concordes,  
(A la Sinagoga)  
tú des el cuerpo a la idea,  
(A la Gentilidad)  
y tú el vestido le cortes.*

(vv.112-133)<sup>8</sup>

Como vemos, sor Juana sigue la tradición del arte alegórico y manifiesta las dos partes que se unirán para formar una tercera realidad dual. Los elementos pictóricos que manifiesta Puccini en su estudio sobre lo visual en la obra de la monja, son plasmados en varias ocasiones, y ésta es una de ellas. La *Naturaleza Humana* intenta con “colores alegóricos” llevar a cabo la operación intelectual de

<sup>8</sup> Las acotaciones que señalan a quién habla Naturaleza Humana están en el orden con que aparecen en la versión facsímil de 1692 y no como las escribe el padre Méndez Plancarte en su edición de 1955.

unir dos cosas aparentemente contradictorias. Toma el fondo de una y la forma de la otra para dar el nombre de Narciso a Dios. Atrevimiento gozoso de la época para hacer corresponder la realidad pagana con la católica.

Como en la generalidad de los personajes alegóricos, la conciencia teatral de *Naturaleza* previene al espectador de que el sentido de este auto no es literal:

*...porque quien oyere, logre  
en la metáfora el ver  
que, en estas amantes voces,  
una cosa es la que entiende  
y otra cosa la que oye. (vv 151-155)*

Lo que sea dicho en el auto tiene un sentido que apela a la imaginación del espectador, a ver una cosa y entender otra. Una vez establecida la metáfora, *Sinagoga y Gentilidad* unen sus cantos para alabar a *Dios-Narciso*. Y *Naturaleza Humana* explica ahora su desgracia, pues por los pecados que ha cometido, su belleza se ha borrado y *Narciso* la desconoce. Aquí entra en juego uno de los elementos básicos para el desarrollo alegórico del auto.

En el mito pagano, *Narciso* queda suspenso en una fuente al ver su reflejo en el agua, elemento que toma suma importancia en nuestro auto. *Naturaleza* buscará la fuente que pueda limpiarla de sus pecados. El agua es el medio para la salvación, símbolo del bautismo<sup>9</sup> y esperanza para la purificación. Las aguas de

---

<sup>9</sup> Sacramento aludido con anterioridad en la loa cuando *Religión* previene a *Occidente* de que para poder participar del manjar divino, primero debe purificarse:

Religión	<i>Sí verás, como te laves en la fuente cristalina del Bautismo.</i>
Occidente	<i>Ya yo sé</i>

*Naturaleza* son turbias, han manchado su rostro y borrado de él la imagen de *Narciso*. La semejanza que existe entre *Naturaleza Humana* y *Narciso* constituye un punto clave para la unión de los dos mitos. En la escena de la Fuente, cuando *Narciso* se acerca a ella para calmar su sed, *Naturaleza* procura reflejarse en el agua, de modo que ella se vuelve el reflejo de *Narciso* pues está hecha “a su imagen y semejanza”. Y si el *Narciso* pagano, al ver su reflejo en el agua, se enamora de sí mismo; el *Divino Narciso* de sor Juana, al ver a *Naturaleza Humana* se enamora de ella que es también su propia imagen.

NARCISO *Mirando lo que apetezco,  
estoy sin poder gozarlo;  
y en las ansias de lograrlo,  
mortales ansias padezco.*

*Conozco que ella Me adora  
y que paga el amor Mío,  
pues se ríe, si Me río,  
y cuando Yo lloro, llora.<sup>10</sup>*

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

---

	<i>que antes que llegue a la rica mesa, tengo de lavarme, que así es mi costumbre antigua .</i>
Celo	<i>No es aquí el lavatorio que tus manchas necesitan .</i>
Occidente	<i>¿Pues cuál?</i>
Religión	<i>El de un Sacramento que con virtud de aguas vivas te limpie de tus pecados. (vv 381-391)</i>

<sup>10</sup> Exactamente como lo haría un reflejo en el espejo: “...se ríe, si me río, / y cuando yo lloro, llora”.

*De ella estoy enamorado;  
y aunque amor Me ha de matar,  
Me es más fácil el dejar  
la vida, que no el cuidado. (vv.1544-1559)*

A través del espejo del agua percibimos la semejanza entre Dios y el hombre. Después de que *Naturaleza* se lavó sus pecados en esa Fuente divina, *Narciso* pudo reconocerla, pura y limpia. Durante el auto vemos diversas alusiones al elemento agua, su poder de transformación y por tanto de esperanza y purificación. Cuando *Gracia* le va a enseñar a *Naturaleza* la tan anhelada Fuente, dice:

GRACIA    ...*Siguiendo mis plantas,  
y llegando a aquella Fuente,  
cuyas cristalinas aguas  
libres de licor impuro,  
siempre limpias, siempre intactas  
desde su instante primero,  
siempre han corrido sin mancha,  
Aquésta es de los Cantares  
aquella Fuente Sellada,  
que sale del Paraíso,  
y aguas vivíficas mana...*

NATURALEZA    *Ya sé que abí se entiende Estber  
y que, en Estber, figurada  
está la imagen divina  
de La que es Llena de Gracia.  
¿Oh, Fuente divina, oh Pozo  
de las vivíficas aguas,  
pues desde el primer instante  
estuviste preservada  
de la original ponzoña,  
de la trascendental mancha,  
que infesta los demás Ríos:*

*vuelve tú la imagen clara  
de la beldad de Narciso,  
que en ti sola se retrata  
con perfección Su belleza,  
sin borrón Su semejanza!* (vv. 1114-1148)

En estos versos y durante toda la escena encontramos los calificativos de las aguas de esta Fuente Inmaculada: cristalinas, claras, puras, lucientes, espejos. También podemos notar en estos versos cómo los diferentes valores se van agregando a la alegoría, pues en los versos de *Naturaleza*, la Fuente es comparada con “la imagen divina” de la Virgen María, siempre pura, siempre intacta. Cuando invocan a la Fuente, lo hacen por medio de la música, que, como apunta Ricardo Miranda, siempre ha sido asociada con la Virgen como elemento simbólico de varios momentos de su vida. (Miranda: 266)

Las alegorías bondadosas, se distinguen claramente de las alegorías del mal; y también lo hacen entre ellas con diversos matices. El caso de la *Gracia* es un ejemplo muy ilustrativo.

El hombre se salvará por mediación de la *Gracia*, presente no sólo como alegoría sino como símbolo eucarístico. (Peña: 16)

En nuestro auto, la *Gracia* ayuda a *Naturaleza Humana* a encontrar la Fuente, la orienta y aunque no puede deshacer la des-gracia en la que se halla *Naturaleza*, apoya sus intentos por pedir el perdón de *Narciso*; y a manera de *Celestina* propone el encuentro en la Fuente divina, para que al ver su reflejo hermoso, *Narciso* reconozca y se enamore de *Naturaleza*, que a su vez estará acompañada de la luz de la *Gracia*.

Aristóteles hizo derivar el nombre de fantasía de la palabra griega *faos* (luz), porque sin luz no es posible ver y porque, a causa de ella, esas coloreadas imágenes de las cosas que el alma contempla en sí misma son equiparables a pinturas que se dan en lugar de los objetos ausentes; esto es -añadiríamos- son una especie de signos. (Puccini, 1996:150)

*Gracia* es también metáfora de la luz divina, que ilumina el encuentro de *Narciso* y *Naturaleza*.

Triunfo visual que se traduce en el 'descubrimiento' excepcional por el cual el espejo de agua se convierte en metáfora del propio reconocerse en lo más hondo, a través de los ojos y la vista (Puccini, 1996:153)

Un reflejo no puede existir si no hay luz para que se logre el efecto óptico. Para Darío Puccini, además es un triunfo del mundo lumínico sobre el mundo sonoro y sombrío de *Eco*. Son dos tipos de repeticiones los que aquí encontramos, la repetición visual o reflejo y la repetición auditiva o eco. Y finalmente es la vista la que apunta con mayor eficiencia la posible lección de amor que plasma sor Juana en su auto: **reconocerse a sí mismo en el ojo del amado**.

*Gracia* clarifica, en un lenguaje visual de fantasías, astros y colores, la historia recopilada en la escena final del auto; y abre la esperanza a todos los hombres de poder estar engraciados con Dios a través de la penitencia y la Eucaristía. Ésta a su vez contiene elementos de la alegoría planteada por sor Juana. Cuando *Gracia* anuncia su entrada dice así:

GRACIA     *Dio la vida en testimonio  
de Su Amor; pero no quiso  
que tan gloriosa fineza  
se quedase sin testigo;*

*y así dispuso dejar  
un recuerdo y un aviso,  
por memoria de Su Muerte,  
y prenda de Su cariño...  
Él mismo quiso quedarse  
en blanca Flor convertido  
porque no diera la ausencia  
a la tibieza motivo...*

*Quedó en Manjar a las almas,  
liberalmente benigno,  
alimento para el justo,  
veneno para el indigno.*

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

*Mirad, de la clara Fuente  
en el margen cristalino,  
la bella Cándida Flor  
de quien el Amante dijo:*

NARCISO *Éste es Mi Cuerpo y Mi Sangre  
que entregué a tantos martirios  
por vosotros. En memoria  
de Mi Muerte, repetirlo.* (vv.2139-2190)

En el mito de Narciso, el joven mancebo, al quedar prendado de su imagen, se mantiene junto a ella hasta que languidece y muere; y los dioses, para recordar su belleza, le dan la virtud de la metamorfosis y se convierte en la blanca flor de narciso, la cual siempre crece a las orillas del agua y su corola mira eternamente su reflejo. Aquí sor Juana utiliza la flor pagana y le da el valor religioso de la Eucaristía. Por eso es importante que en la acotación se especifique que el Cáliz está junto a la Fuente, pues de esta manera se unen alegóricamente, una vez más, las dos realidades. El recuerdo de Su Imagen y de

Su Amor (Su Cuerpo y Su Sangre), es el vínculo para pedir Su perdón y ratificar nuestro estado de Gracia con Dios. Lo anterior es un escudo para combatir las fragilidades a las que *Naturaleza Humana* está expuesta ante el Demonio y una esperanza que no existía antes de que Cristo muriera por nosotros.

A happy ending is essential. Faith must, and does, win out. The Church and virtue triumph through Christ whose second coming may be represented in the auto, just as the Eucharist is the prophetic sign of that coming and of its ultimate fulfillment. (Harter *et al*, 1990: xxii-xxiii)

Así encontramos que *Narciso*, como figura divina, a su vez tiene la formación intelectual y no humana de la alegoría. Desde que *Naturaleza* establece la metáfora del auto, unifica la imagen de Narciso, cuya belleza atrae a todos los seres de este mundo, con la imagen de Dios, cuya belleza atrae a todos los seres de este universo. En ese momento la figura del personaje pasa a otro nivel de imaginación abarcando nada más y nada menos que a la esencia divina.

Representar esta divinidad en escena provoca muchas inquietudes, como lo puede hacer el querer escenificar una alegoría cuyas dimensiones no son humanas. Es la figura de Dios en un escenario, presente y ante nuestros ojos, atrevimiento de gran notoriedad en los autos sacramentales españoles. En el auto de sor Juana, la forma en que se nos presenta es de “Pastor galán”; en los parlamentos de *Narciso* se van recorriendo diferentes episodios de la Biblia, por ejemplo en las coplas de “Ovejuela perdida” donde hace alusión al evangelio (San Mateo 18:12-14)

En la historia religiosa, Dios muere por los hombres y a manos de ellos, aquí sor Juana plantea el mismo amor por *Naturaleza Humana*, y *Narciso* entrega

su vida a cambio de ese gran amor que, como dice Octavio Paz, “El reconocimiento no mata: resucita” (Paz, 1982:461). *Narciso* no desaparece, el concepto de la resurrección se hace presente después del llanto de *Naturaleza Humana* por la aparente muerte de su amado Esposo y la desaparición del cuerpo; como cuando María Magdalena va a buscar el cuerpo de Cristo a la tumba y no lo encuentra; pues ya ha resucitado (San Mateo 28:1-8). La *Gracia* le anuncia primero que *Narciso* no está muerto y posteriormente Él mismo aparece ante *Naturaleza* para dejarle el recuerdo de su amor en la Eucaristía.

Ahora bien, la metáfora no estaría completa si no tenemos también el traslado de la figura antagónica del Demonio,<sup>11</sup> que en nuestro auto toma la forma de la ninfa *Eco*.

La ninfa *Eco* del auto se reconoce como un artificio del demonio que lleva a cabo esta ‘transformación’ para concordar con la metáfora planteada por *Naturaleza Humana*.

ECO ...*Ya habéis visto  
que aquesta Pastora bella  
representa en común toda  
la Humana Naturaleza:  
que en figura de una Ninfa,  
con metafórica idea,  
sigue a una Beldad que adora,*

<sup>11</sup> “Obviously *Evil* also must be portrayed and consequently the Devil plays an important role in these dramatic struggles for the soul. He sometimes appears as himself, but, pretty often in various guises and disguises with the purpose of confusing and confounding the other characters in his struggle to possess them for his nefarious ends. He also has numerous henchmen who try to lure the virtuous and unsuspecting into the realms of the Prince of Darkness, of heresy within and without Spain’s borders, and error that can lead to perdition.” (Harter et al 1990 xxii-xxiii)

*no obstante que la desprecia;  
 y para que a las Divinas  
 sirvan las Humanas Letras,  
 valiéndose de las dos,  
 su conformidad coteja,  
 tomando a unas el sentido,  
 y a las otras la corteza;  
 y prosiguiendo las frases,  
 usando de la licencia  
 de retóricos colores,  
 que son uno, y otro muestran,  
 Narciso a Dios llama,...  
 Pues ahora, puesto que  
 mi persona representa  
 el Ser Angélico...  
 quiero, siguiendo la misma  
 metáfora que ella, hacer  
 a otra Ninfa; que pues ella  
 como una Ninfa a Narciso  
 sigue, ¿qué papel me queda  
 hacer, sino a Eco infeliz,  
 que de Narciso se queja?*

(vv. 321-356)

Constantemente nombra los elementos teatrales como ‘representar’ o ‘hacer un papel’ que vienen a apoyar la idea de conciencia teatral que tienen estos personajes. Están conscientes de que su existencia sólo puede personificarse en un escenario. Si reflexionamos un poco sobre el asunto, podríamos suponer que era importante distinguir claramente que se está representando al mal y no encarnándolo. La obra es sólo un medio para que nosotros, el público, podamos ver algo que de otro modo escaparía a nuestros sentidos. Más adelante *Eco* pone de manifiesto la tarea del público como jurado de la alegoría:

ECO *Y así...*  
*os referiré la historia*  
*con la metáfora misma,*  
*para ver si la de Eco*  
*conviene con mi tragedia.*  
*Desde aquí el curioso*  
*mire si concuerdan*  
*verdad y ficción,*  
*el sentido y letra.* (vv 361-372)

El personaje de *Eco* tiene en su estructura algo de enigmático, pues pareciera que entra y sale de su papel de Ninfa para alternar con el papel del demonio, son dos y uno a la vez.

El proceso de *Eco* correspondería a una doble identidad, consigo misma y con lo que de biográfico guarde el personaje: ... (Fernández, 1972,98)

Ahora empieza el relato desde el punto de vista de *Eco*, del mal. La tarea del 'curioso' que observa la obra es verificar si concuerdan los dos mitos. Aunque el personaje pagano de *Eco* no es en realidad una ninfa maligna, basándose en el rechazo manifiesto que *Narciso* muestra hacia ella, sor Juana la permea con un velo diabólico y oscuro que hace de este personaje una versión enigmática y sensual de demonio hecho mujer.

Esto nos lleva a la reflexión que mencionábamos con anterioridad sobre la tendencia de sor Juana de hacer alegorías con visos femeninos. Como vemos en el auto hay dos personajes 'masculinos', *Narciso* y *Amor Propio* ( que a su vez bien podrían ser considerados dentro del grupo de la androginia ). Las alegorías de *Naturaleza Humana* (en lugar de El Hombre como en *El gran teatro del mundo* o *La cena del Rey Baltasar* de Calderón) y sus dos hijas, *Sinagoga* y *Gentilidad*, y

también *Gracia*, *Eco* y *Soberbia*, dan lugar a que el auto tienda a escucharse por medio de una voz predominantemente femenina.

Más adelante *Eco* vuelve a la alegoría, después de hablar del Salvador (que ha nacido de una verdadera mujer y es hijo de Dios), habla de *Narciso* (que también comparte la dualidad de haber sido engendrado por un dios).

ECO *Pues yo, ¡ay de mí!, que en Narciso  
conozco, por ciertas señas,  
que es Hijo de Dios, y que  
nació de una verdadera  
Mujer, temo, y con bastantes  
fundamentos, que Éste sea  
el Salvador. Y porque  
a la alegoría vuelva  
otra vez, digo que temo  
que Narciso, que desdeña  
mi nobleza y mi valor,  
a aquesta Pastora quiera:...* (vv 601-612)

*Eco* es acompañada por dos aliados, *Amor Propio* y *Soberbia*, que ayudan a *Eco* a llevar a cabo sus planes. Su naturaleza no es independiente de la de *Eco*, son parte de ella misma.

ECO *Pues yo os diré lo que infiero,  
que como mi infusa ciencia  
se distingue de mi Propio  
Amor, y de mi Soberbia,  
no es mucho que no la alcancen,  
y es natural que la teman.  
Y así, Amor Propio, que en mí  
tan inseparable reinas,  
que haces que de mí me olvide,*

*por hacer que a mí me quiera...*  
*Principio de mis afectos,*  
*pues eres en quien empezan,*  
*y tú eres en quien acaban,*  
*pues acaban en Soberbia...* (vv. 295-312)

Estas dos 'cualidades' de *Eco* salen de ella, se separan por artificio teatral, para dar forma a los cómplices que alaban y, por tanto, apoyan las acciones de *Eco* contra *Narciso* y *Naturaleza*. También juegan un papel importante cuando *Eco* se queda muda ante la desesperación de ser testigo del encuentro de *Narciso* y *Naturaleza Humana*. Parker, hablando de la técnica dramática de Calderón, dice de la alegoría:

...permite al público que siga todas las etapas del hilo del pensamiento, tal como éste va surgiendo en la mente de un personaje que está en escena; de este modo el público se halla ante el personaje que va concibiendo la acción ante sus ojos. La importancia de este recurso tan extraordinariamente original, reside en la notable claridad que puede darse a un tema abstracto, pues permite que el personaje que está imaginando la acción la interrumpa con el fin de recordar las diferentes etapas de su discurrir, comentar algunos puntos de particular interés y resumir las conclusiones preliminares a que ha llegado antes de seguir adelante. (Parker, 1943:73)

En el mito, *Eco* es castigada por *Hera* y es condenada a repetir tan sólo la última palabra de lo que se pronuncia delante de ella y, en la desesperación del rechazo del joven *Narciso*, muere, deshecho su cuerpo sobre las piedras y perdiéndose su voz que hasta la fecha repite en los bosques y montañas la última palabra de lo que delante de ella se dice. En nuestra obra, *Eco* enmudece ante la imagen de *Narciso* enamorado y prendado de la imagen de *Naturaleza Humana* que se ha reflejado en el agua. Posteriormente presenciamos toda una disertación

no real y alegórica, como la que menciona Alexander Parker en su reflexión sobre Calderón:

ECO *¡Pero qué miro!*

*Confusa me acobardo y me retiro:  
Su misma semejanza contemplando  
está en ella, y mirando  
a la Naturaleza Humana en ella.  
¡Ob fatales destinos de mi estrella!  
¡Cuánto temí que clara la mirase,  
para que de ella no Se enamorase,  
y en fin ha sucedido! ¡Oh pena, oh rabia!  
Blasfemaré del Cielo que me agravia.*

*Mas ni aun para la queja  
alientos el dolor fiero me deja,  
pues siento en ansia tanta  
un áspid, un dogal a la garganta.  
Si quiero articular la voz, no puedo  
y a media voz me quedo,  
o con la rabia fiera  
sólo digo la sílaba postrera;  
que pues Letras Sagradas, que me infaman,  
en alguna ocasión muda me llaman  
(porque aunque formalmente  
serlo no puedo, soylo causalmente  
y eficientemente, baciendo mudo  
a aquel que mi furor ocupar pudo:  
locución metafórica, que ha usado  
como quien dice que es alegre el prado  
porque causa alegría,  
o de una fuente, quiere que se ría),  
y pues también alguna vez Narciso  
enmudecer me hizo,  
porque Su Sér Divino publicaba,  
y mi voz reprendiéndome atajaba,*

*no es mucho que también ahora quiera  
que, con el ansia fiera,  
al llegar a mirarlo quede muda.  
Mas, ¡ay!, que la garganta ya se anuda;  
el dolor me enmudece...  
Muda estoy, ¡ay de mí! (vv 1408-1449)*

Como podemos ver, después de la primera reacción de ira, viene la mudez; primero hay una descripción del fenómeno, luego hay una comparación con las Letras Sagradas y cómo la mudez está presente a lado de la figura del demonio, luego explica su situación desde el punto de vista metafórico, regresa al drama del auto para, finalmente, quedar definitivamente muda. Estos viajes del parlamento no son reales, es decir que si el tipo de actuación buscara el verismo de esta realidad, sería prácticamente imposible evitar caer en la farsa. Este parlamento apela al intelecto de nuestro espectador. La alegoría puede asumir ese compromiso teológico precisamente porque no es humana. De decir que, aunque las acciones sean descritas con palabras humanas, la reacción del personaje tiene lugar en otro nivel de apreciación, en otra atmósfera, en la capacidad de la metáfora.

Como mencionamos en el capítulo cuatro, el pasaje de los ecos es de una gran riqueza musical y también sirve para la unión de los mitos, pues *Eco* queda reducida tan sólo al sonido. Podemos ver entonces que la conciencia alegórica no sólo está presente en el personaje de *Eco*, sino a lo largo de todo el auto, a nivel tiempo, lugar y persona. Esto queda bien ejemplificado en el texto de *Naturaleza Humana* en el que encierra en un verso una posible definición de alegoría, y por tanto de su conciencia como ente teatral.

NATURALEZA  
HUMANA

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

Nos damos cuenta, entonces, el por qué el recurso dramático de la alegoría es tan utilizado en este teatro. La forma en que los autores podían hacer tangible un mundo tan abstracto como el de la teología era por medio de las alegorías. Siglos de historia pueden ser transformados en segundos, en instantes teatrales, gracias a la imaginación. Es, definitivamente, un teatro de imágenes, conceptual y no realista. Sin la facultad humana de imaginar no sería posible la comprensión y atención a este teatro. Pero precisamente como la imaginación es una cualidad que todo ser humano posee, es que podemos llegar a diferentes tipos de gente; ampliando el tipo de público, reafirmando también la condición didáctica del auto; su enseñanza, o como en este caso una reafirmación del conocimiento, por medio del teatro.

Diferentes características se conjugan en el auto para crear el mundo alegórico en que se desenvuelve: los anacronismos de la loa, los juegos simbólicos, la representatividad de un concepto como es “la humanidad” o “la soberbia”, saltos temporales, la síntesis poética de grandes dogmas, etc. También es importante mencionar el predominio que sor Juana da a sus figuras femeninas, como apuntábamos en el capítulo. Quizá sea indicio del concepto que desarrolla

sor Juana a lo largo de su obra sobre la divinidad como un ser andrógino cuyo exterior es de tendencia y apelativos femeninos. Sin embargo no creemos que su intención haya sido la reivindicación de la mujer por medio de esta filosofía. Sor Juana se nos presenta, antes que nada, como humanista. Busca, como cualquier persona inteligente, el justo medio, el centro, el equilibrio de los polos sin avasallar alguno de los lados.

Las alegorías saben que lo son desde que son creadas, y saben que nacen para ser dramatizadas. Esto implica un reto para el actor contemporáneo que desea llevar a escena estos personajes. La representación de algo abstracto nos aleja inmediatamente de la realidad que nos rodea. Los sentimientos universales articulados dentro de una alegoría no son iguales a nuestros sentimientos humanos. La energía de esas palabras, el poder de esas imágenes, el movimiento de estos “abstractos” que toman forma en el cuerpo del actor son aspectos que han de estudiarse con detenimiento antes de adentrarnos en la ejecución escénica de obras monumentales como lo son los autos sacramentales. Por supuesto que este gran reto planteado por la naturaleza alegórica de los personajes, es contrapesado y equilibrado con el gozo de llevar a escena tales versos, imágenes y conceptos por medio de la alegoría; para lograrlo es necesario el cuerpo y mente del actor como enlace entre texto y escena.

No podemos dejar de mencionar, como una sinopsis de la relación de las alegorías de *El Divino Narciso*, que el vínculo que las une es el amor por similitud; el cual, a su vez, forma una serie de relaciones triangulares: *Narciso-Naturaleza-Eco*, *Eco-Amor Propio-Soberbia*, *Naturaleza-Gracia-Narciso*, *Naturaleza-Sinagoga-Gentilidad*. Algunos triángulos son de luz, otros de sombra

pero estas relaciones rotan constantemente para formar este “caleidoscopio” de imágenes que conforman nuestro auto.

Tenemos en sor Juana una mente excepcional que fue capaz de conocer bien los conceptos teológicos, los textos religiosos y vertirlos en esta obra, dándoles así la presentación didáctica y accesible del auto sacramental, obteniendo como resultado un texto de gran fuerza dramática y temática.

## Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, *El Divino Narciso* es un auto sacramental de muchas ventajas. A través de la descripción de los recursos teatrales de sor Juana nos hemos acercado al objetivo de esta investigación: la teatralidad de los textos de la monja.

Veámos en la introducción que sor Juana ha sido, en la mayoría de los casos, catalogada como poetisa exclusivamente. Hemos podido reunir aquí algunos testimonios de estudios que se han interesado también en su creación dramática. Nuestro análisis de *El Divino Narciso* nos da claros indicios de la conciencia teatral de sor Juana.

A manera de resumen de estos rasgos dramáticos, podemos mencionar la vertiginosa acción dramática desarrollada en la loa, así también como la dinámica de su diálogo. Podemos observar cómo la tensión dramática viaja a través de los versos y cadenciosamente lleva alas escenas, una a una, hacia un clímax métrico-verbal, por así decirlo, en el soneto de *Narciso*, que simboliza la muerte de Cristo; este soneto es, a su vez un parteaguas en el desarrollo histórico occidental. Otro elemento recuperado es la música que acompaña a estos versos, que los canta, la relación que existe entre el sonido y el silencio, así como la sucesión de estas “arias” cantadas, que sorprendentemente se aproximan a una estructura operística. No podemos olvidar el planteamiento principal: *El Divino Narciso* es una obra de amor, carnal y divino y nos acerca de manera mística a la Fe cristiana. Encontramos también los elementos visuales, el planteamiento de los vestuarios como símbolos alegóricos; por medio de ellos captamos la esencia de

en un claustro, donde no puede ver el mundo que le rodea, como otros autores de la época.

El auto sacramental es la teología hecha escena<sup>2</sup>, es un texto que nace para verse y oírse, la sonoridad de sus versos es sin duda distinta a los del *Primero sueño*, o a la prosa de las cartas.

Lo que a la lectura superficial pudiera parecer una recitación estática y de repeticiones aburridas, cobra vida si se tiene en cuenta lo que son, óperas... Cada auto constituye un todo artísticamente unificado. (Parker, 1943:96)

El contenido intelectual en los autos sorjuaninos es importante, tenemos ante nosotros una mujer que había estudiado los pasajes bíblicos al grado de jugar con sus textos y transformarlos en escenas de un lirismo excepcional. Porque, sin duda, otro aspecto intrínseco de este auto es la delicia poética que se desarrolla en varios de sus pasajes, de gran intensidad espiritual. De modo que sor Juana no se limita a informarnos o tan sólo deleitarnos, ella alterna entre una y otra función para dar vida a una representación dramática.

Creemos que *El Divino Narciso* es una muestra de gran literatura y también de gran teatro.

Estamos no sólo ante la mejor poesía religiosa habida en la Colonia, sino ante lo mejor de la poesía religiosa dramática en lengua castellana, junto al obvio y fecundo genio de Calderón. (Fernández: 1972,85)

---

<sup>2</sup> "Pero el problema de hoy en día es sentir plenamente la emoción que el espectador contemporáneo de la monja tuvo cuando estas representaciones hicieron posible la corporeidad de un misterio que ya no nos estremece como en su momento. En tal sentido no sólo los autos sacramentales de Sor Juana, sino el género todo, está totalmente liquidado como lo está, también, la poesía épica." (Fernández:1972,84)

## Bibliografía General

- Alatorre**, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. 342págs.
- Álvarez Pellitero**, Ana M<sup>a</sup>. (edición) *Teatro medieval*. Madrid, Espasa Calpe, 1990. 326Págs. Colección Austral no.157
- Bellini**, Giuseppe. *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*. Milano, Instituto Editoriale Cisalpino, 1964. no.16. 196págs. Lingue e Letterature straniere
- Beristain**, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 3<sup>a</sup>ed. México, Editorial Porrúa, 1992. 508págs.
- Beuchot**, Mauricio. "Los autos de Sor Juana: Tres lugares teológicos" en *Sor Juana y su Mundo: una mirada actual*. Comp. por Sara Poot Herrera. México, Universidad del Claustro de Sor Juana y Fondo de Cultura Económica, 1995. Págs. 353-392.
- Bravo**, Dolores (prólogo). *Sor Juana Inés de la Cruz, antología*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 148págs. Teatro Mexicano: historia y dramaturgia, vol. VII
- \_\_\_\_\_. *La Excepción y la Regla: Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 212págs. Estudios de Cultura Literaria Novohispana no.8
- De la Cruz**, sor Juana Inés. *Obras completas*. Edición y prólogo Alfonso Méndez Plancarte. 4 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Tomo III. 739págs. Biblioteca Americana no. 27.
- De la Cruz**, sor Juana Inés. *Autos sacramentales: El divino Narciso- San Hermenegildo*. Prólogo de Sergio Fernández. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970. 211págs. Biblioteca del estudiante universitario no.92.

- De la Cruz**, sor Juana Inés. *Poesía, Teatro y Prosa*. Edición y prólogo Antonio Castro Leal. 8ªed. México, Edit. Porrúa, 306págs. y XXXI págs. Colección de Escritores Mexicanos.
- De la Cruz**, sor Juana Inés. *Segundo volumen de sus obras*. Ed. facsím. Prólogo Margo Glantz. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1995. 552págs. y LXXVII págs.
- Egan**, Linda. “Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista” en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1993. Págs.327-340.
- Fernández**, Sergio. *Retratos del fuego y la ceniza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968. 309págs. Letras Mexicanas no.91.
- \_\_\_\_\_. *Homenajes: a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. México, Secretaría de Educación Pública, 1972. 188págs. SEPSETENTAS no.36.
- Galindo**, Carmen, Magdalena Galindo y Armando Torres-Minchúa. *Manual de Redacción e Investigación: Guía para el estudiante y el profesionalista*. México, Edit. Grijalbo, 1997. 365págs.
- Gallo**, Marta. “Masculino/femenino: interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de Sor Juana” en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1993. Págs.227-236.
- Glantz**, Margo. (edición) *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1998. 361págs. Colección Cátedras.
- Granger-Carrasco**, Elena. “La fuente hermafrodita en *El divino Narciso* de Sor Juana” en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1993. Págs. 237-246.

- Harter, Hugh A. y John D. Mitchell.** *Staging a Spanish Classic: The house of fools*. Michigan, Northwood Institute Press, 1990. 312págs.
- Horcasitas, Fernando.** *El Teatro Náhuatl*. Miguel León Portilla, prólogo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974. 647págs.
- Memoria del Coloquio Internacional "Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995"*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. 536págs.
- Lavista, Mario.** "Sor Juana Musicus" en *Memoria del Coloquio Internacional "Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995"*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. Págs 195-202.
- Lojo de Benter, María Rosa** prólogo. *Autos Sacramentales de Pedro Calderón de la Barca*. Buenos Aires, Edit. Kapelusz, 1983. 251 págs. Grandes obras de la literatura Universal. no.154.
- Miranda, Ricardo.** "Sor Juana y la Música: una lectura más" en *Memoria del Coloquio Internacional "Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995"*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. Págs 253-270.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal.** *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid, Edit. Cátedra, 1990. 476págs. Crítica y Estudios literarios.
- Parker, Alexander.** *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca (1943)*. Trad. Francisco García Sarría. Barcelona, Edit. Ariel, 1983. 253págs.
- Paz, Octavio.** *Las Peras del Olmo*. 2ªed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965. 292págs. Colección Poemas y Ensayos.
- \_\_\_\_\_. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. 3ªed. México, Fondo de Cultura Económica, 1983. 673págs.
- Peña, Margarita.** *Alegoría y Auto Sacramental: El Divino Jasón, Pleito Matrimonial del Cuerpo y el Alma, de Pedro Calderón de la Barca*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. 157págs. Colección Opúsculos no.82.

- Poot Herrera**, Sara. "Voces, Ecos y Caricias en las loas de sor Juana" en *Los Empeños: Ensayos en Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. Comp. por Sergio Fernández. México, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. Págs.167-182
- Puccini**, Dario. *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. Trad. Esther Benítez. 2ªed. México, Fondo de Cultura Económica, 1997. 238págs.
- Quilis**, Antonio. *Métrica española*. 6ªed. Barcelona, Edit. Ariel, 1991. 211págs. Colección Letras e Ideas.
- Real Academia de la Lengua Española**. *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsím. 3vols. Madrid, Edit. Gredos, 1969. Biblioteca Románica Hispánica.
- Rojas Garcidueñas**, José. *El Teatro de Nueva España en el siglo XVI*. 2ªed. México, Secretaría de Educación Pública, 1973. 191págs. SEPSETENTAS no.101
- \_\_\_\_\_. *Autos y Coloquios del Siglo XVI*. 3ªed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 151págs. y XXIpágs. Biblioteca del estudiante universitario no.4
- Sendoya Horta**, Luis Enrique. *Los autos sacramentales de sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis. Facultad de Filosofía y Letras. 1978
- Schmidhuber**, Guillermo. *Sor Juana Dramaturga: sus comedias de "falda y empeño"*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. 221págs.
- Tello**, Aurelio. "Sor Juana, la música y sus músicos" en *Memoria del Coloquio Internacional "Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano 1995"*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995. Págs 465-482
- Ubersfeld**, Anne. *Semiótica Teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid, Ediciones Cátedra y Universidad de Murcia, 1989. 223págs. Signo e imagen no.18

**Valbuena Briones, Angel.** "El auto sacramental en Sor Juana Inés de la Cruz"  
en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje  
internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Sara Poot Herrera.  
México, El Colegio de México, 1993. Págs. 215-226.

**Varey, John E.** *Cosmovisión y Escenografía: El Teatro Español en el siglo de oro*.  
Madrid, Edit. Castalia, 1987. 375págs. Nueva Biblioteca de Erudición y  
Crítica no.2.