

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CÓSMICA Y COSMÉTICA: LOS PLIEGUES DE LA ALEGORÍA EN *EL
DIVINO NARCISO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y EN *ECO Y
NARCISO* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORADO EN LETRAS IBEROAMERICANAS

PRESENTA

ADRIANA CORTÉS KOLOFFON

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARGO GLANTZ

RECONOCIMIENTOS Y AGRADECIMIENTOS

Debo el título de la tesis a la doctora Margo Glantz, quien me lo sugirió. Le quedo profundamente agradecida por la dirección, tanto de mi tesis de maestría, como de doctorado. Sus observaciones a lo largo de diez años fueron esenciales para el desarrollo de los trabajos mencionados.

Durante el examen para obtener el grado de maestría, la doctora María Dolores Bravo me hizo la siguiente pregunta: ¿cuál es el simbolismo del sol en la loa de *El Cetro de José*, de sor Juana Inés de la Cruz?, la cual me llevó a reflexionar sobre el significado del sol en la loa y el auto sacramental de *El Divino Narciso*, mismo que examino en la tesis doctoral. Mi sincero agradecimiento a la doctora Bravo por sus observaciones críticas durante el proceso de investigación que culminó en las tesis de maestría y de doctorado.

Los comentarios del doctor Armando Partida, desde la perspectiva de un destacado crítico de teatro, y los del doctor Juan Coronado, gran conocedor de la literatura de los Siglos de Oro, así como los de la doctora Gabriela Eguía-Lis Ponce, quien ha estudiado con profundidad la obra de sor Juana y las diversas ediciones en que se ha publicado, fueron cruciales, asimismo, para desarrollar la investigación. A ellos también les manifiesto mi gratitud.

Deseo expresar mi agradecimiento a los doctores Antonio Rubial, José Pascual Buxó, Arnulfo Herrera, Aurelio González, Fernando Rodríguez de la Flor de la Universidad de Salamanca, cuya conferencia tuve la oportunidad de escuchar cuando vino a México invitado por el Claustro de sor Juana, al doctor José Enrique Duarte, quien dictó un curso sobre auto sacramental en la institución mencionada que fue de gran utilidad para la consecución de la tesis, y al doctor Miguel León Portilla por sus investigaciones sobre cultura náhuatl, que enriquecen esta investigación. También manifiesto mi gratitud a las doctoras Asunción Hernández de León Portilla, Blanca Estela Treviño, Rosa Beltrán, Rocío Olivares

Zorrilla, en cuya clase sobre literatura novohispana leí por primera vez *El Sueño*, de la jerónima. Agradezco también el apoyo de María Luisa León Portilla y de otros amigos y colegas que no menciono aquí por la brevedad del espacio. También fueron de gran utilidad los conocimientos sobre estudios de género proporcionados por las investigadoras de diversas instituciones universitarias, entre otras, la doctora Luzelena Gutiérrez de Velasco, quienes hace algunos años acostumbraban reunirse cada viernes en el Colegio de México, convocadas por el Programa Interdisciplinario de Estudios sobre la Mujer fundado por la doctora Elena Urrutia. A todas ellas les expreso mi agradecimiento.

Incluyo en este trabajo un epígrafe de Emil Michel Cioran (Rumania, 1911 – París, 1995) a quien entrevisté en 1992, cuando estuve becada en París por el gobierno francés con motivo de un encuentro de periodistas latinoamericanos. El editor de una revista, en la cual colaboraba, me dio un directorio con las direcciones de los escritores pertenecientes al PEN Club Internacional, donde se encontraba la del filósofo rumano: 21 rue de l’Odeon. Puesto que a mi regreso el editor había dejado de trabajar en la revista, decidí publicar la conversación en otra publicación, en 1993. Cioran recorrió España en bicicleta, según refirió durante la entrevista. En su libro titulado *De lágrimas y de santos* escribe: “El mérito de España ha consistido no sólo en haber cultivado lo excesivo y lo insensato, sino también en haber demostrado que el vértigo es el clima normal del hombre. ¿Hay algo más natural que la presencia de los místicos en ese pueblo que ha suprimido la distancia entre el cielo y la tierra?”. Mi agradecimiento a Cioran por estas palabras que hacen eco en las páginas de la tesis.

Por último, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología la beca que me concedió para desarrollar la investigación, y a mi familia el apoyo brindado durante todos estos años.

ÍNDICE

Introducción.....	15
1. Microcosmos teatral.....	27
1.1. La cosmización del espacio.....	27
1.2. Pliegues de la materia en el alma.....	38
1.3. El emblema.....	46
1.3.1. El emblema y sus orígenes.....	46
1.3.2. El emblema en Nueva España.....	58
1.4. <i>Theatrum Mundi</i>	63
1.4.1. Apolo y Dioniso: tragedia, auto sacramental y drama trágico.....	71
2. Análisis del auto sacramental <i>El Divino Narciso</i> y su loa correspondiente.....	87
2.1. La cosmética escénica en la loa de <i>El Divino Narciso</i>	95
2.1.2. El cuerpo: un cosmos.....	95
2.1.3. Imágenes solares.....	101
2.1.3.1. La corona, los huipiles y el sol.....	101
2.1.4. Apolo y Dioniso: el Dios de las Semillas y el Dios Verdadero.....	119
2.2. Los pliegues de la cosmética en el auto sacramental de <i>El Divino Narciso</i>	133
2.2.1. Darle cuerpo a la idea, cortarle el vestido.....	133
2.2.2. El ojo solar, la belleza de Narciso, el canto de Apolo.....	136
2.2.3. Espejos.....	147
2.2.3.1. Ecos y reflejos.....	147
2.2.3.2. La Fuente: espejo del cosmos.....	159

2.2.3.2.1. Muerte y transfiguración de Narciso.....	159
2.2.3.2.2. Los trabajos del parto.....	169
3. <i>El Divino Narciso: ¿Contrafacta de Eco y Narciso?</i>	181
3.1. Los pliegues dramáticos y estructurales de <i>Eco y Narciso</i> en <i>El Divino Narciso</i> : una confección de alta costura.....	188
3.1.2. La búsqueda de Narciso.....	190
3.1.3. Eco enamorada de Narciso.....	194
3.1.4. El silencio de Eco.....	201
3.1.5. Eco intenta suicidarse.....	205
3.1.6. Narciso enamorado de sí mismo.....	210
3.1.7. El pliegue de dos cosmos.....	212
3.2. Ornamentos y espacios alegóricos según el modelo de casa barroca planteado por Gilles Deleuze.....	220
3.2.1. La bella selva de Arcadia: el piso de las almas razonables.....	220
3.2.2. La música: punto de inflexión.....	236
3.2.3. El piso inferior de las almas sensitivas.....	242
Conclusiones.....	259
Ilustraciones.....	279
Relación de ilustraciones.....	305
Bibliografía y discografía.....	309

La imagen que Narciso contempla sobre la superficie del agua de la fuente es la de su alteridad, que representa un abismo. Su fascinación es intelectual y no erótica: jamás sucumbe al encanto de su propia imagen. No experimenta su abismo, sino que lo *nombra*; el espíritu triunfa sobre sus naufragios. La actitud de Narciso simboliza el sentimiento, o mejor dicho, *la idea barroca* de la existencia, un vértigo consciente y, me atrevería a decir, *organizado*.

GÉRARD GENETTE

Contrariamente a la afirmación del Vedanta, el alma se siente naturalmente inclinada a la multiplicidad y a la diferenciación: sólo alcanza su plenitud en medio de simulacros y, si los desenmascara y se aparta de ellos, se debilita.

E.M. CIORAN

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Y es representación la humana vida,
una comedia sea

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

INTRODUCCIÓN

El teatro, espejo del mundo –*imago mundi*–, revela un cosmos, palabra que según el Diccionario de Corominas significa: “orden, estructura”, “mundo, universo”, “adorno, compostura”. El mundo, a su vez, es un gran teatro, parafraseando el título del auto de Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo*, donde cada personaje interpreta un papel con implicaciones jerárquicas en el cual Dios es el director de una obra, que asigna a los actores diversos roles. Este trabajo trata acerca de la cosmética en la loa y el auto sacramental de *El Divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz, y en el drama *Eco y Narciso*, de Pedro Calderón de la Barca. En los tres capítulos que lo integran, analizo el significado alegórico de los adornos, así como del vestuario y su relación con los espacios dramáticos, en las obras mencionadas. El espacio dramático es evocado a través del texto y abarca, asimismo, lo que se ve en escena, es decir, el espacio escénico.

En el marco teórico de la tesis expuesto en el primer capítulo, examino el concepto de adorno en relación con el ámbito espacial, a partir de la lectura del libro de Angus Fletcher titulado *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Se reviste el escenario; se le maquilla con diversos accesorios que cubren su desnudez. Adorno y cosmos: dos palabras íntimamente ligadas. En efecto, a decir de Angus Fletcher, *ornatus* y *decoratio* son derivados latinos de cosmos. El cuerpo y el espacio pueden adornarse, lo mismo que el lenguaje; según Aristóteles, las figuras retóricas, entre otras, las metáforas y las alegorías, constituyen ornamentos de un lenguaje poético. Fletcher identifica a la imagen alegórica con el cosmos: un sistema en el que operan múltiples niveles de significados en función de un orden jerárquico. Al parecer del investigador, las fuerzas dinámicas en este sistema son equiparables a “agentes daimónicos”. Como ejemplo, menciono la “Melancolía I” de Durero, donde cada objeto tiene un simbolismo propio y, al mismo tiempo, actúa dentro de un sistema alegórico representado por la imagen del ángel en actitud contemplativa y sus instrumentos de trabajo en reposo: la imagen, en conjunto, alegoriza la melancolía. La teoría de los *daimones*, de Angus Fletcher,

me permite establecer semejanzas y divergencias, entre los símbolos y las alegorías en el espacio dramático, en las obras citadas de la jerónima y del dramaturgo español.

En el primer capítulo explico también el significado del pliegue barroco, concepto que, en opinión de Gilles Deleuze, representa un rasgo más que una esencia. Además del filósofo francés, autores como Severo Sarduy y Fernando Rodríguez de la Flor, manifiestan que el Barroco, lejos de mostrar los intereses del Estado, constituye un pliegue del tiempo de la utopía y del progreso en un pasado histórico. La visión de los autores mencionados difiere de la expuesta por José Antonio Maravall, en su libro titulado *La cultura del Barroco*. Desde su perspectiva, este movimiento cultural no constituye una expresión de la conservación de los valores defendidos por la razón de Estado. En cambio, Rodríguez de la Flor refiere que la peculiaridad de la cultura barroca hispana “reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido”; ⁽¹⁾ en su habilidad para desconstruir y pervertir “aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo lo gobiernan y a los que paradójicamente también se sujeta, proclamando una adhesión dúplice”. Acaso la más significativa singularidad de este “eón barroco” procede, al parecer del autor de *La Península Metafísica*, “de su reconocida determinación nihilista”, pues, en la época, los mecanismos de cultura “se emplean con eficacia sobresaliente en evocar, precisamente, la anulación de los valores y la desestimación general de las operaciones mundanas”. ⁽²⁾

El pliegue del Barroco, en opinión de Deleuze, se despliega hasta el infinito. El Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. El filósofo se vale de la alegoría de una casa barroca de dos pisos para explicar su teoría. En la parte superior, sin ventanas, se encuentran los

¹ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (158 –1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 19.

² *Ibidem.*, p. 19.

conocimientos innatos que pasan al acto bajo las sollicitaciones de la materia. La parte inferior de esta casa barroca tiene pequeñas aperturas. Los agentes *daimonicos*, a los cuales alude Fletcher, operan tanto en la parte superior como en la inferior, de esta casa barroca. Los *daimones* que ascienden hacia lo alto -un nivel espiritual- se relacionan con lo divino; los *daimones* del piso inferior se identifican con lo corpóreo, la materia, lo terreno. La razón, equivalente al piso superior de la casa barroca de Deleuze, pretende alcanzar el conocimiento absoluto; los sentidos, con todo, sólo permiten la filtración de una luz tenue al interior: la tensión de los opuestos (luz y oscuridad) provoca el vértigo espiritual experimentado por el hombre del Barroco; pliegue de la materia en el espíritu percibido también en los emblemas del italiano Andrea Alciato, ampliamente divulgados durante los siglos XVI y XVII. El emblema -microcosmos quizá semejante al espacio teatral- representa un sistema semiótico compuesto de tres partes: 1) la *inscriptio* o lema que le da título 2) la *pictura* o la imagen simbólica 3) la *suscriptio*, declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen, de donde se extrae la lección moral; el cuerpo del emblema -la imagen- se pliega en su significado (el espíritu). Al parecer de Michel Foucault, en el siglo XVII, el signo se ofrece al análisis y al arte combinatoria. Esta combinación de las palabras con las imágenes para alcanzar el conocimiento supone un ejercicio de la memoria, igual que los “Ejercicios Espirituales” de san Ignacio de Loyola. La presencia de los libros de emblema en Nueva España fue notable, sobre todo en arcos triunfales, túmulos y exequias. Tanto el emblema, como el auto sacramental de *El Divino Narciso* y el drama *Eco y Narciso*, comparten un objetivo: mostrar al destinatario una serie de imágenes y conceptos con una finalidad didáctica. En este trabajo me baso en la emblema con la intención de ofrecer un análisis más profundo sobre el significado simbólico y alegórico de los personajes en las piezas teatrales citadas.

El deseo de absoluto, la necesidad de volverlo tangible a través de la materia; la “tragedia de la historia” (Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (158 –1680)*, p. 39) y la conciencia de crisis, lo mismo en Nueva España que en la metrópoli, son evocados en las obras que

analizo en la tesis. El drama humano, el vértigo espiritual del hombre barroco derivado de un sentimiento de desencanto y de incertidumbre, se escenifica en el auto de la jerónima y en el drama de Calderón de la Barca, donde acaso sea posible encontrar elementos de la tragedia griega; así lo intento mostrar a partir de los estudios de Jean Pierre Vernant, Michel Detienne, Nicole Loraux, Françoise Frontisi-Ducroux y Giulia Sissa, notables investigadores de la cultura griega antigua, cuya lectura me sugirió la doctora Margo Glantz. Existen, evidentemente, divergencias esenciales entre los géneros de la tragedia griega, del auto sacramental y del drama trágico de los Siglos de Oro. Quizá la más relevante sea la forma en que el héroe asume su destino: en la tragedia griega no existe el concepto de culpa, originada por su desobediencia a la divinidad; en el auto, en cambio, el hombre es redimido de la Falta Primigenia por Cristo, quien inmola de manera simbólica su Cuerpo y su Sangre mediante el Sacramento de la Eucaristía. No obstante, puede decirse que los géneros citados comparten un elemento: el concepto de la *hýbris* trágica, asociado con la pasión desmesurada, equivalente tal vez a la soberbia de algunos personajes en *Eco y Narciso* y en *El Divino Narciso*. Otro rasgo en común, entre el género de la tragedia griega y las piezas teatrales que analizo, es, a mi parecer, la catarsis: la tragedia, a decir de Aristóteles, tiene por objetivo imitar las acciones heroicas de los hombres y despertar en ellos la compasión y el temor con el propósito de purificar sus pasiones. En la tesis hago referencia a la alternancia del *logos* y la *phone*, identificados por el autor de la *Poética* con el canto y el grito –fuerzas complementarias, a decir de Nietzsche–, que motivan la catarsis en el lector (o espectador) de las piezas teatrales estudiadas. El dolor de América y Occidente ante la devastación de su cultura por Religión y Celo, quizá suscite en él sentimientos de compasión, a la vez que lo haga reflexionar sobre las implicaciones de la conquista territorial y espiritual de Nueva España. ¿Leyó sor Juana a los trágicos griegos? Probablemente; la obra de Aristóteles, igual que la de otros autores de la antigüedad griega, alcanzó una gran difusión en el siglo XVII. El distanciamiento que favorece la reflexión y, al mismo tiempo conmueve al espectador, es propiciado por el arte, ficción dramática. Tanto Nietzsche, en *El*

origen de la tragedia, como Nicole Loraux en *Voix endeuillée*, se refieren, efectivamente, a la relevancia del coro en la tragedia: éste resalta el carácter ficticio de la pieza teatral, su calidad de una representación artística. En ciertos momentos dramáticos de *El Divino Narciso*, igual que de *Eco y Narciso*, los personajes cantan; de manera quizá análoga al coro de la tragedia griega, le recuerdan al espectador que se encuentra frente a una obra teatral.

Teatro esencialmente simbólico, a decir de Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, el auto sacramental aborda diversos temas que atañen a la vida humana, entre otros, el libre albedrío, la muerte, la noción de sacrificio y las pasiones humanas. Las ideas encarnan en la corporeidad de los actores, de los ornamentos, y en una temporalidad: el microcosmos teatral deviene la expresión de una época y un momento histórico determinados. Los signos y símbolos están sujetos a interpretarse por el espectador, de acuerdo con su propio bagaje cultural. Si bien los temas mencionados se relacionan con la Eucaristía, la presencia del Sacramento más preeminente de la tradición cristiana no es siempre explícita en el auto sacramental, género que Ignacio Arellano define así: “teatro litúrgico marcado por el Sacramento de la Eucaristía, o, si se prefiere, por el tema de la Redención”.⁽³⁾ Los dramas trágicos de Calderón de la Barca muestran, igual que los autos, cuestiones relacionadas con la existencia humana; a diferencia de estos últimos, en ellos no se exalta el Sacramento de la Eucaristía. Las obras profanas del dramaturgo español reflejan, no obstante, el pensamiento de la tradición cristiana: Calderón, en efecto, perteneció a la Orden de los Jesuitas. En su libro *Allegory, a theory of a symbolic mode*, Barbara Kurtz establece un vínculo entre el auto sacramental y la celebración de la misa, conexión que tal vez pueda hacerse extensiva a la tragedia y a toda representación teatral que implique la noción de lo sagrado. De acuerdo con Peter Brook (*The empty space*), el teatro adquiere, en efecto, una dimensión sagrada cuando lo invisible se vuelve visible. En *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso*, la alegoría y el símbolo permiten esta evocación de una ausencia a través de una presencia representada por los ornamentos en el espacio dramático, así como por

³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 687.

el discurso (*logos*), la voz (*phone*) y el lenguaje corporal de los actores. La representación de la obra teatral se asemeja, así, a la celebración de un ritual: el espectador se involucra en él a través de los sentidos corporales, la imaginación y la reflexión. Quizá pueda decirse que en los géneros teatrales mencionados (tragedia griega, autos y dramas trágicos), los dioses -o Dios- constituyen ausencias visibles: su presencia se percibe detrás de las acciones del héroe trágico, igual que de los personajes en los autos o en los dramas calderonianos, donde se representan los temas asociados con el libre albedrío, las pasiones humanas o la relación del hombre con la divinidad.

El significado alegórico del espacio dramático en la loa y el auto de la jerónima es el tema de estudio del segundo capítulo. En la loa, América y Occidente, quienes representan al territorio americano en el momento de la Conquista, aparecen vestidos, en oposición a la visión eurocentrista sobre América prevaleciente en los siglos XVI, XVII y XVIII; son numerosos los grabados donde este continente se alegoriza, en efecto, como una mujer disparando flechas, desnuda y de aspecto salvaje, imagen ampliamente difundida que tuvo una gran influencia de la alegoría creada por Cesare Ripa, autor de *Iconología*. La iconografía de América, divulgada en Europa igual que en Nueva España, enfatiza su desnudez, emblema de un estado inhóspito. En cambio, sor Juana presenta a un Nuevo Mundo provisto de orden. ¿Cuáles son los adornos que distinguen a América y a Occidente? Occidente lleva una corona que denota su pertenencia a una estirpe real. Exploro aquí el simbolismo de este adorno, signo del carácter imperial del pueblo mexicana. Establezco, asimismo, una comparación entre la corona de Occidente y el simbolismo del sol, asociado con las divinidades más relevantes del Olimpo azteca: Ometéotl, divinidad dual, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. Asimismo, analizo el simbolismo del huipil que, según las acotaciones escénicas, lleva la América, a partir de las imágenes representadas en el Lienzo de Tlaxcala y del estudio que sobre el mismo hace Jaime Cuadriello. La corona y el huipil de los personajes que representan a Nueva España constituyen signos evidentes de un territorio cosmizado, en la loa de *El Divino Narciso*, donde sor Juana, como lo ha señalado la crítica, defiende la racionalidad

de los indios; asimismo, reivindica el pasado prehispánico de América a través del sincretismo adoptado por los jesuitas, entre quienes se encontraba su confesor: Antonio Núñez de Miranda. El tiempo del progreso pareciera plegarse en el tiempo del pasado histórico, en la loa: los conquistadores instauran una nueva ley sobre las ruinas de la cultura mexicana, bajo el signo de la violencia. Con todo, la sangre no se derrama sobre el escenario, sino que es evocada en el espacio dramático, de forma quizá parecida a la tragedia griega: el espectador únicamente imagina la sangre de los combatientes, cuando escucha los diálogos de los personajes.

Centro el análisis del auto de *El Divino Narciso* en la idea del pliegue de los opuestos. Cuerpo y alma, microcosmos y macrocosmos, lo femenino y lo masculino se pliegan en esta obra. Narciso, acaso semejante a un ojo solar, ilumina el microcosmos teatral, identificado con la Sabiduría, atributo de Cristo, Segunda Persona de la Trinidad. La belleza de Narciso – Cristo, superior a la del sol, a juzgar por las palabras de algunos personajes en esta loa, remite tanto a la tradición bíblica, como a la neoplatónica de Marsilio Ficino. Esta última, me permite explorar el simbolismo del sol y su relación con la música, elementos que, de acuerdo con el autor de *De amore*, favorecen la armonía entre el microcosmos y el macrocosmos. Ficino reconoce tres tipos de música: música de las esferas, del cuerpo y el espíritu e instrumental, evocadas en distintos momentos dramáticos del auto. Eco -la Naturaleza Angélica réproba-, personaje opuesto a la música, análogo a un borrón auditivo o a un sonido desprovisto de significado, intenta ensuciar la imagen de Naturaleza Humana para impedir que Narciso se enamore de ella. Presa de la envidia, Eco intenta suicidarse tal vez de manera semejante a las esposas en la tragedia griega, quienes mueren por mano propia. Las notables investigaciones de Nicole Loraux y de Giulia Sissa (*Las experiencias de Tiresias, Façons tragiques de tuer une femme y L'âme est un corps de femme*) examinan los distintos tipos de muerte, de las esposas y mujeres vírgenes en la tragedia griega. Las mujeres casadas se dan muerte por mano propia, a través de la soga que ahorca el cuello; la sangre permanece dentro de su cuerpo. Por el contrario, las mujeres vírgenes mueren decapitadas: al tocar el suelo, la sangre pura que mana de sus cuerpos purifica la sangre de los combatientes muertos en

la batalla. Eco, quien sólo intenta darse muerte por mano propia (el Demonio no muere), representa a Luzbel, el Ángel que tras compararse con Dios, según el Antiguo Testamento, fue arrojado por el Creador al abismo donde viviría por siempre, en castigo a su soberbia. Su sangre impura - acaso equivalente a los borrones que ensucian el agua, con el objeto de impedir el encuentro entre Narciso y Naturaleza Humana- simboliza la Falta Original.

De suma relevancia en esta pieza teatral, el agua permite la continuidad entre la loa y el auto, al parecer de la doctora Margo Glantz. La purificación mediante este elemento -a la cual hacen referencia América y Occidente, a propósito de la práctica de sus rituales-, “permite invocar ‘las aguas vivas’ del Sacramento del Bautismo y establecer el verdadero puente entre la loa y el auto sacramental”, en donde justamente “esas aguas vivas, ese manantial purísimo simbolizarán al unísono el agua del Bautismo y la fuente de Narciso”. Examinó el significado alegórico del agua, en el espacio dramático del auto, en relación con la Falta Original de Naturaleza Humana y la pureza de las aguas cristalinas de la Fuente, alegoría esencial en el auto.

Son múltiples las tradiciones a las que acudo para explorar los diversos niveles alegóricos de la Fuente: una de ellas es el misticismo de san Juan de la Cruz, cuyo “Cántico” resuena en algunos versos del auto, desde la perspectiva de la crítica. Con todo, no es mi intención rastrear de manera profunda su influencia en el auto de la jerónima: éste sería el tema de otra investigación. Sólo intento mostrar la semejanza del simbolismo de la Fuente, entre el poema del notable escritor español y *El Divino Narciso*, obra en la que hace eco, asimismo, la tradición platónica; particularmente me refiero, en este trabajo, al “Teetetes”, donde el intelecto de Sócrates engendra conceptos en el alma de su discípulo, quizá de manera análoga a como lo hace Narciso – Cristo en Naturaleza Humana; retomo algunas de las ideas expuestas por Giulia Sissa, en su libro titulado *L’ame est un corps de femme*, sobre el diálogo platónico mencionado. Las metáforas del parto asociadas con el conocimiento simbolizan, acaso, el parto de la Fuente, alegoría de la Inmaculada Concepción que da a luz al Verbo: la Sabiduría, atributo de Narciso - Cristo.

Otra alegoría escénica que posee diversas connotaciones tanto religiosas como mitológicas, en el auto, es el árbol en cuyas ramas se esconden Naturaleza Humana y Gracia. Entre muchas otras observaciones, la doctora Dolores Bravo me hizo percatarme de su gran riqueza simbólica en distintas tradiciones; en la tesis menciono algunas de las referencias bíblicas de este ornamento vinculado, en el auto de *El Divino Narciso*, con el pliegue entre la divinidad y el hombre, así como con la sabiduría que da frutos (*Libro de la Sabiduría*), y el conocimiento que provoca la Caída de Adán y Eva (*Génesis*). El árbol presenta un simbolismo flexible y polivalente; igual que otros ornamentos evocados en el espacio dramático, lo mismo en el auto de la jerónima que en el drama de Calderón, sus connotaciones pueden ser positivas o negativas y operan en función de la trama y de los personajes; así intento mostrarlo a lo largo de estas páginas.

Asimismo, rastreo las posibles huellas del hermetismo en el auto, vinculadas con la emblemática alquímica. Perteneciente a una tradición católica, la poetisa novohispana quizá haya evitado las influencias de la tradición hermética en su obra, pues no quería problemas con la Inquisición, según lo refiere en la *Respuesta a sor Filotea*. No obstante, en su libro titulado *La luz imaginaria*, Ignacio Osorio establece que muy probablemente la poetisa era una aficionada de los ejercicios del *Ars magna sciendi*, obra del jesuita Athanasius Kircher, a quien sor Juana leyó. A decir del investigador, la monja debió conocerla a través de Francisco Ximénez, jesuita confesor de la virreina y del virrey de Mancera, cuyo verdadero nombre era François Guillot. En su obra citada, Kircher propone un método reestructurado del *Ars combinatoria*, técnica llamada también *Arte de las artes* o *Puerta de las artes y de las ciencias*, la cual, de acuerdo con Osorio, pertenece a una antigua tradición iniciada con Raymundo Lulio que consistía en reunir y comparar por analogía el conjunto de las cosas con cada una. El *Ars combinatoria* reúne, en efecto, varias tradiciones y disciplinas: el hermetismo y la cábala; la retórica y la lógica, especialmente la aristotélica; la doctrina pitagórica y la aritmología; el arte de la memoria y la filosofía luliana.

En el tercer capítulo intento mostrar que, si bien *El Divino Narciso* no se basa estrictamente en el drama de Calderón de la Barca, presenta elementos

comunes en un nivel sintáctico y semántico a la vez; temas, motivos, símbolos y alegorías son trasladados por la jerónima a lo divino, en un su auto, que constituye una especie de *contrafacta* -obra profana contrahecha a lo divino, cuya tradición procede de la Edad Media-. Para tal efecto, hago una comparación entre los momentos dramáticos más relevantes de *Eco y Narciso* y de *El Divino Narciso*. Asimismo, exploro el tema del deseo en esta pieza teatral, asociado con el género literario del amor cortés, objeto de estudio de Giorgio Agamben, en su libro *Estancias*, fundamental durante el proceso de investigación de este trabajo; estudio también los ecos de la literatura pastoril en relación con el ámbito donde se desarrolla la acción dramática de *Eco y Narciso*: la Arcadia. La melancolía de los pastores suscitada por el desdén de Eco, objeto de su pasión amorosa, así como por la conciencia del tiempo que provoca la decadencia material, contrasta con el entorno idílico de la Arcadia, cuyas resonancias míticas se remontan a la antigüedad griega. Espejo del mundo barroco –*imago mundi*-, *El Divino Narciso* y *Eco y Narciso* son, en efecto, el producto de una época marcada por una conciencia de crisis, tanto en Nueva España como en la metrópoli, en distintos aspectos: político, económico y social.

Con base en la teoría del pliegue de Gilles Deleuze, analizo los pliegues ornamentales de los espacios dramáticos en esta obra calderoniana; identifico a la Arcadia con el piso superior de la casa de Deleuze: el de las almas razonables; y al piso inferior, con el de las almas sensitivas. Personajes híbridos, a la vez humanos y salvajes, Narciso y Liríope acaso representan una sombra de los civilizados pastores, quienes se miran en el espejo de estos seres monstruosos. Intento mostrar cómo el pliegue de los sentidos corporales en el espíritu, y viceversa, es evidente en esta obra donde los salvajes no lo son del todo, y la civilización presenta asimismo rasgos de irracionalidad. El desengaño, producido ante la incapacidad de los sentidos corporales de conocer la verdad, deriva en un sentimiento de pesadumbre. Sumergido en la locura, cuando toma conciencia de que se enamora de su propia imagen reflejada sobre la superficie del agua, Narciso se arroja al agua y se transforma en flor.

Son varios los autores que han recreado el mito de Narciso, desde la antigüedad griega y romana, hasta el siglo xx. En el presente trabajo analizo el significado alegórico de este personaje de la mitología griega en el contexto del Barroco español y novohispano, particularmente en *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso*. Sor Juana le corta el vestido al drama de Calderón y confecciona una suerte de *contrafacta* en la que introduce, asimismo, retazos de obras de diversos autores y tradiciones: ésta constituye la tesis central de *Cósmica y cosmética*. Narciso, en el drama y en el auto, acaso experimenta un vértigo espiritual análogo al del hombre barroco en el umbral de la modernidad. Un vértigo espiritual consciente, en palabras de Gerard Genette, citado en el epígrafe; víctima de su delirio, Narciso se ahoga, en el drama. En el auto, puesto que así lo exige el género, se sumerge en las aguas de la Fuente, para emerger de ellas transformado en el Verbo que redime a Naturaleza Humana. El vértigo consciente de Narciso -en ambas piezas teatrales-, semejante a la pasión amorosa, refleja quizá el delirio del hombre barroco en el umbral de la modernidad, acosado por las dudas sobre los límites de la razón y de los sentidos corporales.

Si bien la fecha de publicación de *Eco y Narciso* (1672) antecede a la de *El Divino Narciso* (1693), examino primero el significado simbólico y alegórico de la loa y del auto, con la finalidad de ofrecer al lector una visión más amplia de la obra de la jerónima. Posteriormente, en el tercer capítulo, establezco las semejanzas y divergencias de la loa y el auto con respecto del drama de Calderón.

Sin el afán de agotar la interpretación simbólica y alegórica de estas piezas teatrales, en los siguientes capítulos me propongo hacer una lectura de ellas, desde el siglo XXI. Los paradigmas de temporalidades distintas a las del siglo XVII acaso me permitan aproximarme con mayor profundidad a los múltiples pliegues simbólicos y alegóricos de la loa y el auto de *El Divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz, y de *Eco y Narciso*, de Pedro Calderón de la Barca.

1. Microcosmos teatral

1.1. La cosmización del espacio

Cuerpo y espacio: una relación evidente en el acto teatral. Los adornos y el vestuario forman parte de un cosmos en pequeña escala; el escenario se transforma en un microcosmos donde interactúan múltiples fuerzas dinámicas: los signos y símbolos están sujetos a interpretarse por el espectador. En los autos sacramentales las ideas encarnan en la corporeidad de los actores, de los ornamentos, y en una temporalidad; ⁽¹⁾ el microcosmos teatral deviene la expresión de una época y un momento histórico. Las piezas teatrales, tanto profanas como religiosas, de sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca constituyen un espejo de España y Nueva España en el siglo XVII.

El escenario se transforma en un territorio cosmizado análogo al mundo, término al que Mircea Eliade se refiere así:

(...) (con mayor precisión: 'nuestro mundo'), el cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de 'otro mundo', un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de 'extranjeros' (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas). ⁽²⁾

¹ En *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Octavio Paz se refiere al carácter eminentemente simbólico del auto sacramental: "El auto sacramental español y el No japonés son intelectuales y poéticos (...) El mundo y los hombres [en los autos] no tienen existencia propia: son símbolos (...)". Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1988, p. 450. En mi tesis de maestría titulada *Letras humanas y divinas, estudio comparativo de dos autos sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz y dos de Calderón de la Barca: El Divino Narciso y El Divino Orfeo, y El Cetro de José y Sueños hay que verdad son*, explico el origen y desarrollo de los autos sacramentales.

² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 27.

De acuerdo con el párrafo citado, hay una oposición entre el espacio habitado y el territorio desconocido que se encuentra fuera de los parámetros del orden cósmico: “de un lado se tiene un ‘cosmos’, del otro un caos”. (3) El hombre organiza el territorio que ocupa según su propia cosmovisión. La cosmética del escenario implica asimismo un revestimiento del espacio vacío, cuya desnudez quizá es análoga al cosmos primigenio, materia informe desprovista de un significado. Se maquilla el espacio como si fuera un cuerpo. El maquillaje, suerte de máscara, oculta y revela a la vez lo invisible, tanto a través de los ornamentos materiales, como del lenguaje corporal, de los símbolos y las alegorías en la representación dramática. En italiano la palabra *truccare* designa al acto de maquillar en relación con el truco, el artificio, un “engaño colorido”, parafraseando el poema de sor Juana Inés de la Cruz.

De acuerdo con lo anterior, resulta obvia la relación del ser con el espacio: a ella se refiere el filósofo alemán Peter Sloterdijk cuando analiza *Sein und Zeit*, de Heidegger. El autor de la trilogía *Esferas*, *Burbujas* y *Globos* sostiene que no se ha profundizado lo suficiente sobre los planteamientos heideggerianos de “una disposición originaria del espacio u ontotopología”, y agrega:

Bajo la impresión del encanto de la analítica existencial del tiempo heideggeriana se ha pasado por alto la mayoría de las veces el hecho de que está anclada en una correspondiente analítica del espacio, así como que ambas, a su vez, se fundan en una analítica existencial del movimiento. (4)

Desde la perspectiva de Sloterdijk, “dado que ser-ahí (*da-sein*) es siempre una acción cumplida de habitar, resultado de un salto-originario al habitar o vivir-en, a la existencia le pertenece esencialmente espacialidad”. (5) George Steiner destaca, asimismo, la relevancia del espacio en la obra mencionada de Heidegger:

³ *Ibidem.*, p. 27.

⁴ Peter Sloterdijk, *Esferas I*, Madrid, Siruela, 2003, p. 305.

⁵ *Ibidem.*, p. 306.

Dasein es ser ahí (*da-sein*), y “ahí” es el mundo: el mundo concreto, literal, real, cotidiano; ser humano significa estar sumergido, plantado, arraigado en la tierra, en la ‘materialidad cotidiana’ del mundo (‘humano’ viene de *humus*, ‘tierra’ en latín). (6)

El autor de *Heidegger* añade que, en metafísica, desde Platón, la investigación del ser, de la esencia en o detrás de la apariencia, “es precisamente una búsqueda de lo constante, de lo que se presenta como eterno en el flujo del tiempo y del cambio”. (7) Por su corporeidad, el ser está inmerso en el espacio, pero también en el tiempo. El mundo deviene un gran teatro –para decirlo con palabras de Calderón de la Barca–; a la vez, el escenario es una *imago mundi*, una imagen de la cosmovisión del hombre en cierta época.

En el auto sacramental se representa el drama humano desde la perspectiva de la tradición católica: la Caída, la culpa, la Falta Original y el problema de la libertad, adquieren múltiples variantes en este género teatral, donde el Sacramento de la Eucaristía relacionado con todos estos temas es crucial, aunque no exclusivo. Existen, efectivamente, autos de tema mariano; con todo, en opinión de Ignacio Arellano, la Redención humana constituye el asunto esencial del género del auto. (8) A diferencia de los autos, los dramas trágicos de Calderón no exaltan la Eucaristía, Sacramento que ofrece al autor de autos sacramentales múltiples posibilidades de crear una gran variedad de argumentos puesto que es el más preeminente de la tradición católica y son diversos los temas asociados con él. (9) La celebración del Sacramento de la Eucaristía tiene lugar durante la misa: el creyente ve con los ojos de la fe el Cuerpo de Cristo transformado en la Hostia y su Sangre en Vino; mediante este Sacramento

⁶ George Steiner, *Heidegger*, México, FCE, 1999, p. 159.

⁷ *Ibidem.*, p. 152.

⁸ Cfr. Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, p. 687.

⁹ Cfr. Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 45 – 49.

conmemora de manera simbólica el sacrificio de Cristo para salvarlo de la Falta Original.

No obstante, tanto las comedias, como los dramas y las tragedias del escritor español y de la poetisa novohispana, presentan asimismo un trasfondo religioso. Cabe recordar que el dramaturgo perteneció a la Orden de los Jesuitas y sor Juana a la de las Jerónimas. Los temas abordados en la loa y el auto de *El Divino Narciso*, y en el drama *Eco y Narciso*, reflejan la preocupación del hombre por su finitud corporal, la forma en que se relaciona con la divinidad, las pasiones humanas y la preocupación por la muerte y la salvación del alma.

Los adornos en el cosmos teatral representan signos en movimiento que hacen visible una idea. Las nociones de “adorno” y “cosmos” se vinculan; la etimología de “adorno” tiene connotaciones de un orden dentro de un universo. ⁽¹⁰⁾ “Cosmos” significa, de acuerdo con el *Diccionario* de Corominas, tanto “orden, estructura”, “mundo, universo”, como “adorno, compostura”, término que alude al “aseo en las cosas, la medida y la modestia en la persona”. Pitágoras designó por primera vez al mundo con el nombre de *kosmos*, por su orden y belleza. *Mundus*, acepción latina de mundo significa, en efecto, “limpio, por la belleza y perfección con que Dios, Autor universal le crió de la nada, y por el orden y disposición de todas sus partes, así materiales, como formales” (*Diccionario de Autoridades*). ⁽¹¹⁾

¹⁰ El *Diccionario de Autoridades* ofrece distintas acepciones de la palabra adornar cuya etimología en latín (*ornare*) significa “hermosear, ataviar o engalanar alguna cosa, para que tenga más agradable vista y mejor parecer”; en su sentido metafórico es “hermosear, sublimar o realzar algún discurso, oración o poesía (...) con tropos, figuras y colores retóricos”; asimismo, este concepto “vale también para perfeccionar las prendas o virtudes que enriquecen el alma, o el entendimiento”.

¹¹ La belleza presenta connotaciones neoplatónicas en la siguiente definición de Marsilio Ficino (1433 – 1499), humanista y filósofo italiano interesado en la difusión de la filosofía platónica: “es un cierto acto, o bien rayo, que de allí [del bien: la esencia de Dios] penetra por todas partes: primero en la mente angélica; después en el alma del universo y en las otras almas; y en tercer lugar en la naturaleza; y en cuarto en la materia de los cuerpos. Y este rayo adorna la mente con el orden de las ideas (...)”. Marsilio Ficino, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, presentación y notas de Mariapía Lamberti,

Los derivados latinos de *kosmos* son, a decir de Angus Fletcher, *ornatus* y *decoratio*; utilizada como adverbio o adjetivo, *kosmos* significa tanto el decoro en la forma de vestirse, como en el comportamiento: el hecho de llevar un adorno según el rango jerárquico que le corresponde a alguien en la sociedad implica ajustarse a la propiedad, a la compostura en la forma de actuar. ⁽¹²⁾ Asimismo, al parecer del investigador, la relación etimológica entre decoro y decoración, cósmico y cosmético, vestido y costumbre con todas sus pequeñas variantes, demuestran la misma dualidad fundamental que los conceptos de *ornatus* y *decoratio*. ⁽¹³⁾

En un sentido metafórico, el lenguaje también puede adornarse. El término más antiguo para referirse a la dicción ornamental, *kosmos*, aparece en el listado de ocho palabras que, según Aristóteles, constituyen el lenguaje poético: “Todo nombre es usual, o palabra extraña, o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado”. ⁽¹⁴⁾ A decir de Fletcher, *kosmos* representa el tipo esencial de una imagen alegórica en cuanto significa: a) universo b) símbolo

traducción Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, México, UNAM, 1994, p. 39. Demócrito, Epicuro y su discípulo Metrodoro afirman que hay “infinitos mundos en un espacio infinito, pues un infinito vacío en toda su extensión es el que los contiene; Empédocles, que el círculo que traza el sol con su movimiento, circunscribe al mundo y que ese círculo es la última frontera del mundo; Seleuco, que el mundo no tiene límites; Diógenes, que el universo es infinito, pero que este mundo es finito. Los estoicos diferenciaban entre lo que se denomina universo y lo que consideramos la totalidad del mundo: el universo es el espacio infinito considerando el vacío que una vez eliminado da la medida exacta del mundo, de modo que el universo y el mundo no son la misma cosa”. Plutarco, *Moralía*, traducción W.W. Goodwin, cap. I, vol. II, p. 132, citado por Angus Fletcher en *Alegoría: teoría de un modo simbólico*, traducción Vicente Carmona González, Madrid, Akal, 2002, p. 113. Por su parte, Walter Benjamin afirma que en las grandes filosofías “el mundo queda manifestado en el orden que adoptan las ideas”. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 14.

¹² Cfr. Angus Fletcher, *op. cit.*, p. 114.

¹³ *Ibidem.*, p. 111.

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, 1457 b, citado por Angus Fletcher en *ibidem.*, p. 110.

con implicaciones de rango dentro de una jerarquía. Desde su perspectiva, la noción de cosmos cumple, en efecto, con los requisitos de la imagen alegórica: supone una relación sistemática entre las partes y el todo; incluye personificaciones, así como a la metonimia y a la sinécdoque; permite el énfasis en la modalidad visual, especialmente en el aislamiento visual o simbólico, y el surgimiento de los dobles significados “si son combinados con otras imágenes semejantes”.⁽¹⁵⁾

Ambos sistemas: el cósmico y el alegórico se caracterizan, en efecto, por diversos niveles de significación ordenados en función de una jerarquía; en ellos opera una suerte de fuerzas ocultas, identificadas por Fletcher con los “agentes daimónicos” que funcionan de manera aislada y dentro de un conjunto a la vez.⁽¹⁶⁾ Como ejemplo, puede citarse la “Melancolía I” de Alberto Durero, donde los instrumentos de trabajo del ángel, lo mismo que la piedra, el murciélago y el perro presentan distintas connotaciones simbólicas. En conjunto, todos estos elementos alegorizan la melancolía del ángel que se encuentra en actitud contemplativa.⁽¹⁷⁾ La etimología de la palabra demonio (*daimon*) es ambigua: significa tanto distribuir

¹⁵ Cfr. Angus Fletcher, *op. cit.*, pp. 110 – 112.

¹⁶ El término “daimónico”, según Angus Fletcher, se limitó a los demonios sólo por una tradición tardía e ingenua; desde una perspectiva liberal, éstos ocupan una posición intermedia que los identifica con los ángeles y los asemeja a los *kosmoi* (adornos). Los agentes alegóricos, por lo tanto, podían situarse por encima o por debajo de los seres humanos. El resultado de toparse con un agente alegórico podía suponer, a decir de Fletcher, “el ser ensalzado (por un ángel) o rebajado (por un diablo), pero, en ningún caso, no sufrir los efectos por el rango del *daimon*”. El investigador sostiene que la ostentación en el vestir puede ser una cuestión de vanidad personal, pero como mecanismo ‘cósmico’ sitúa a la persona que lo porta a la altura de los ‘hombres distinguidos’; en cambio, cuando una persona de rango elevado “se pone vestimenta pobre, somos conscientes del engaño respecto al estatus, del intento ‘irónico’ de competir con la verdadera posición social”. *Ibidem.*, pp. 120 – 121.

¹⁷ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl hacen un análisis detallado de la iconografía de “Melancolía I” de Durero en *Saturno y la Melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

o dividir, como dar órdenes o conocer. ⁽¹⁸⁾ En esta última acepción (dar órdenes, conocer), el *daimon* es identificado por Fletcher con la voz del oráculo griego. La voz del *daimon* constituye una autoridad equivalente a la voz del oráculo: “nadie procedería voluntariamente contra él y, ni siquiera, dudaría de su *daimon*”. Los *daimones* “tienen el poder de gobernar la vida de los seres humanos hasta en los más mínimos detalles”. ⁽¹⁹⁾ El “agente daimónico” cumple así las funciones de un intercesor humano y divino a la vez que controla el destino del hombre con el objeto de mantener en orden el cosmos. De acuerdo con Edward Langton, en la *Odisea*, a los *daimones* se les atribuye un poder maligno; mientras que en una etapa posterior a la homérica se les considera los guardianes del hombre. Hacia el siglo IV a.C., Xenócrates, discípulo de Platón, destacó su carácter moralmente imperfecto e introdujo por primera vez la idea de la separación entre los *daimones* buenos y los malos. ⁽²⁰⁾ Entre los oradores áticos hubo una tendencia a atribuir la mala fortuna a un *daimon* puesto que no se atrevían a responsabilizar a los dioses

¹⁸ Cfr. Edward Langton, *Essentials of Demonology*, London, The Epworth Press, 1949, p. 84.

¹⁹ Angus Fletcher, *op. cit.*, pp. 50 - 51. En “Sobre la prohibición de los oráculos”, Plutarco, citado por Fletcher en *ibidem.*, p. 50, manifiesta: “Por lo tanto, no escuchemos a la gente que dice que los oráculos no son de inspiración divina o que ciertas ceremonias y ritos extravagantes son desatendidos por los dioses; ni, por otra parte, imaginemos que la deidad va de un lado a otro presenciando y asistiendo a todo tipo de rituales; como es correcto y apropiado, asignemos esas funciones a los intermediarios de los dioses, y creamos en *daimones* que presiden ante los oficiantes de ritos y misterios divinos, mientras otros se ocupan de castigar a los soberbios y poderosos pecadores”. Lactancio evoca las palabras de Platón sobre la posibilidad de que “demonio” sea un término derivado de *daemonas*, vocablo que relaciona a los demonios con la inteligencia: “los gramáticos –afirma Platón citado por Lactancio- dicen demonios en lugar de dioses debido a su destreza y su conocimiento”. Cfr. E. Schneewis, *Angels and Demons according to Lactantius*, Washington, 1944, pp. 82 – 83, citado por Angus Fletcher en *ibidem.*, p. 49.

²⁰ Cfr. Edward Langton, *op. cit.*, pp. 84 - 88.

por ella. Así empezó a deteriorarse este concepto hasta que finalmente llegó a adquirir las connotaciones negativas que hoy tiene “demonio”. ⁽²¹⁾

En *The True Intellectual System of the Universe*, Ralph Cudworth identifica a los *daimones* con los ángeles. ⁽²²⁾ Angus Fletcher puntualiza: “Dicha equivalencia muestra cómo lo daimónico y lo angélico se encuentran íntimamente relacionados y que tanto para el mito religioso hebreo como para el griego, los *daimones* pueden ser espíritus buenos o malos”. ⁽²³⁾ El cristianismo únicamente los concibe en un sentido maligno; así se deduce de numerosos pasajes del Nuevo Testamento. A decir de Harold Bloom, la influencia de San Agustín en los Padres de la Iglesia dio como resultado una imagen de Satán en la que éste aparece “como hermano menor y envidioso de Cristo y pretende usurparle el Reino de Dios”. El autor de *Presagios del milenio* refiere que Agustín culmina esta tradición remontando esa división entre Cristo y Satán al primer día de la Creación, cuando Dios separó la luz de la oscuridad y parte de los ángeles escogieron la oscuridad, en un primer pecado de orgullo”. ⁽²⁴⁾ El antagonismo entre los espíritus buenos y

²¹ Cfr. M.P. Nilsson, *Greek Piety*, Oxford, 1948, p. 60, citado por Angus Fletcher en *op. cit.*, p. 51.

²² Cfr. Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, vol. I, Bristol, England, Thoemmes, 1995, pp. 114 – 119; vol. II, p. 342 ss.

²³ Angus Fletcher, *op. cit.*, p. 48. En opinión de Harold Bloom, la tradición de los ángeles procede de Persia y Babilonia; de acuerdo con Apuleyo, autor helenístico del siglo II d.C. citado por el investigador, el cuerpo de los *daimones*, habitantes del aire, es transparente: no podemos verlos, sólo oírlos, “tal como Sócrates oía su *daimon*”. Según lo manifiesta Bloom, citando a C.S. Lewis, fue San Pablo quien comenzó a difundir la idea de los Ángeles Caídos, y agrega: “(...) Pablo estaba tan profundamente convencido de que la imagen de Dios sólo pervivía en Cristo, que consideraba incluso que los ángeles de mayor rango eran seres equívocos, sobre los cuales Cristo había triunfado (...) En la medida en que el cristianismo es esencialmente paulino, no tiene necesidad de ángeles virtuosos (...) Lo que Pablo y el cristianismo necesitaban eran Ángeles Caídos, y a su jefe Satán, en particular”. Harold Bloom, *Presagios del milenio*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 68.

²⁴ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 70.

malos no es, evidentemente, exclusivo de la tradición cristiana; tiene sus raíces en las doctrinas dualistas, en particular el zoroastrismo, como apunta Bloom. En efecto, Neil Forsyth rastrea el origen del Demonio cristiano hasta llegar a Huwawa, oponente del héroe sumerio Gilgamesh, a Humbaba entre los asirios y Ahriman, el adversario, según Zoroastro. ⁽²⁵⁾ Con todo, al parecer de Fletcher, limitar la acción daimónica a dos clases, “no altera, en modo alguno, su naturaleza esencial que es la encarnación de los poderes en agentes cuasi-divinos”; poderes, según el investigador, acaso equiparables a la noción de “energía moral” –una virtud de la cual se dispone o carece-, en lo que respecta a la alegoría. ⁽²⁶⁾

El agente o intercesor daimónico, análogo a la voz del oráculo griego representa, desde la perspectiva del autor de *Alegoría: teoría de un modo simbólico*, una especie de mente ordenadora de las fuerzas dinámicas en el cosmos. Esta voz semejante a la de la divinidad niega cualquier tipo de azar, lo mismo que en el sistema alegórico. El cosmos es así parecido a un ente vivo cuyo cerebro rige cada una de sus funciones; los griegos, en efecto, imaginaban al cosmos provisto de un cuerpo dotado de inteligencia. ⁽²⁷⁾ Platón atribuye la

²⁵ Neil Forsyth, *The Old Enemy*, Princeton University Press, 1987, citado por Harold Bloom en *op. cit.*, p. 66.

²⁶ Angus Fletcher, *op. cit.*, pp. 52 - 53. Fletcher se refiere particularmente a la alegoría moral.

²⁷ Cfr. R.G. Collingwood, *The idea of nature*, New York, 1960, citado por Fletcher, en *op. cit.*, p. 65. En el *Timeo o de la Naturaleza*, Platón pone en boca de Timeo las siguientes palabras que aluden a la creación del hombre, por el Creador: “(...) y en la misma copa en que por una primera mezcla compuso el alma del mundo, vertió lo que le quedaba de los mismos elementos y los mezcló de una manera análoga, sólo que lejos de ser tan puros como anteriormente, lo fueron dos o tres veces menos”. Platón, *Timeo o de la Naturaleza, Diálogos*, México, Porrúa, 1989, p. 680. El *Diccionario de las religiones* resume así el modelo demiúrgico propuesto por Platón en el *Timeo*: “Imitando las realidades inmutables del mundo inteligible, un artesano divino fabricó el mundo partiendo de una materia preexistente e informe”. Platón concibió el mundo como un ser vivo y lo consideró como el mejor de los posibles e imperecedero. Después de Platón, Aristóteles renuncia a describir el nacimiento del mundo, que considera eterno. El tema reaparece, sin embargo, en los

estructura del universo y todo lo contenido en él a una Mente o Inteligencia que opera sobre la materia primordial increada o Necesidad, cuya función consiste en recibir las “formas” o “modelos” que la Mente o Inteligencia le impone. De acuerdo con Platón, la creación del universo es el resultado de la interacción entre la Necesidad y la Razón. A decir de Charles Norris, la cosmología platónica conduce a conclusiones de la mayor importancia respecto a la naturaleza humana: “Para empezar, el hombre es considerado microcosmos del universo, compuesto de ‘cuerpo’, ‘alma’ y ‘mente’”. En tal compuesto, la parte llamada “mente” es, según Norris, identificada con el principio cósmico y concebida como “centella” de la divina esencia; “por ello se la supone, bajo ciertas condiciones, capaz de aprehender la forma arquetípica”.⁽²⁸⁾ El cristianismo considera, asimismo, la dualidad de cuerpo–alma, equivalente a la Inteligencia y Necesidad (los principios espiritual y material) que, en última instancia, constituyen el universo–alma en el *Timeo* de Platón. Otro diálogo del filósofo griego, el *Fedón*, plantea asimismo la separación entre el cuerpo y el alma: el cuerpo es considerado un impedimento para que el alma conozca la verdad.

La teoría que plantea la relación entre el microcosmos y el macrocosmos fue difundida en la Edad Media por Boecio y desarrollada por Bernardo de Tours mediante un tratado titulado *De mundi universitate libri duo sive megacosmos et*

estoicos, quienes desarrollan una cosmogonía panteísta de tipo presocrático: todo emana de un fuego divino inicial y vuelve a él, con arreglo a un ciclo perpetuo. Cfr. *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Herder, 1987, p. 343. Charles Norris también aborda el tema en *Cristianismo y cultura clásica*, México, FCE, 1992, pp. 85 – 86. Algunos intérpretes del *Timeo*, uno de ellos Archer - Hind, encuentran coincidencias entre la cosmogonía platónica y la judeo-cristiana en cuanto a la creación del universo por un Dios omnipotente. Cfr. Francis M. Cornford, *Plato's Cosmology*, New York, Humanities Press, London, Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 163. Las interpretaciones acerca de la obra mencionada de Platón difieren unas de otras; aquí sólo destaco la relevancia de la Inteligencia, en el *Timeo*, como una fuerza ordenadora del cosmos que rige sobre un “abstracto de materia primordial” increada, llamada Necesidad (Norris, *op. cit.*, p. 85): una Inteligencia equivalente a la razón que controla los movimientos del cuerpo humano.

²⁸ Charles Norris, *op. cit.*, p. 86.

Walter Benjamin, la alegoría “arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en conflicto.”⁽³³⁾

1.2. Pliegues de la materia en el alma

En *El pliegue*, Gilles Deleuze afirma que el Barroco no remite a una esencia, “sino más bien a una función operatoria, a un rasgo.” El Barroco no inventa los pliegues: existían los orientales, griegos, románicos, góticos y clásicos; la particularidad del pliegue barroco, de acuerdo con Deleuze, es su extensión hasta el infinito:

(...) el Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma.⁽³⁴⁾

³³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 221. La crítica difiere en cuanto a sus opiniones sobre el concepto de la alegoría. El propósito de la alegoría, según Louise Fothergill Payne, es el de producir cierta ambigüedad; la investigadora cita a Quintiliano, para quien “el prototipo de la alegoría es el enigma”. Cfr. Louise Fothergill Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977, p. 29. Bruce Wardropper distingue así a la alegoría del símbolo: “La alegoría toma una idea y de ella crea un objeto imaginario que ha de ser su exponente. Si se toma un objeto real y de él se recibe la sugestión de una idea, se es un simbolista”. Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, *Revista de Occidente*, p. 94. Calderón de la Barca se refiere a la alegoría como una “idea representable”, en su auto sacramental *La segunda esposa y triunfar muriendo* (OC de Calderón de la Barca, t. III, p. 427).

³⁴ Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 11. Deleuze señala: “Por supuesto, se puede objetar que el concepto de pliegue sigue siendo, a su vez, demasiado amplio: si nos atenemos a las artes plásticas, ¿qué período y qué estilo podrían ignorar el pliegue como rasgo de pintura o escultura?” A decir del filósofo, Jurgis Baltrusaitis (*Formations, deformations*, Paris, Ed. Flammarion, cap. IX, 1986) define el pliegue románico por la escisión que “relanza, el uno por el otro, los términos escindidos”. En ese sentido, añade Deleuze, Baltrusaitis define el pliegue por la “escisión–relance de lo figurativo y de la geometría”, y se pregunta: “De igual modo, ¿no se podría definir el pliegue de Oriente por la de lo vacío y lo lleno?”; Deleuze agrega: “Por lo tanto, si

cerebral (el grado de desarrollo) que le permite elevarse, y la hará ascender a pliegues completamente distintos”.⁽³⁹⁾ Siguiendo a Deleuze, puede decirse que los *daimones*, fuerzas sobrenaturales capaces de ejercer una influencia en la materia y en el ser humano, permiten, igual que el pliegue, una correspondencia y una comunicación a la vez, entre el alma y el cuerpo, entre el piso superior y el inferior de la casa barroca.

En el modelo alegórico del edificio de dos pisos, las almas sensitivas se encuentran en el piso de abajo; o incluso hay “un piso de abajo en las almas, y los repliegues de la materia las rodean, las envuelven”. Las almas que han ascendido al otro piso son razonables.⁽⁴⁰⁾ En su magnánimo poema *El sueño*, sor Juana refiere cómo el Entendimiento intenta conocer primero la vida sensitiva: la del Reino Animal, y después el cuerpo humano al que compara con un microcosmos, una “bisagra engarzadora” donde se fusionan los Espíritus Angélicos y los cuerpos inánimes, acaso equivalentes a las almas sensitivas y las razonables (*El sueño*, vv. 617–704).⁽⁴¹⁾

La teoría del pliegue de Gilles Deleuze se basa en el planteamiento de Leibniz (1646–1716) sobre las mónadas. El piso superior, sin ventanas, del modelo de casa barroca propuesto, equivale a una mónada, concepto que procede del griego *monas* (unidad o lo que es uno).⁽⁴²⁾ En *Monadologie*, el filósofo alemán se refiere a la mónada en los siguientes términos:

³⁹ *Ibidem.*, pp. 21 - 22.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 12.

⁴¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, edición, introducción, prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM / Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

⁴² Gottfried Wilhelm Leibniz, citado en las notas de Laurence Bouquiaux a *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*, de Leibniz, Paris, Gallimard, 1995, p. 151. De acuerdo con Bouquiaux, la palabra *monas* significaba para los pitagóricos la unidad como principio generador de todos los nombres. Señala que Giordano Bruno designaba mediante este concepto los últimos componentes de las cosas, y que la noción de mónada forma parte, asimismo, del arsenal conceptual de los neoplatónicos de Cambridge, en particular Henry More. *Ibidem.*, p. 151.

La mónada (...) no es otra cosa que una sustancia simple (...) que carece de partículas. (...) Las mónadas constituyen los verdaderos Átomos de la Naturaleza, es decir, los elementos que integran las cosas. ⁽⁴³⁾

Por su parte, el filósofo inglés Anthony Quinton explica así el concepto de las mónadas: “No ocupan espacio, sino que son cosas espirituales que carecen de extensión (...) Dios es una mónada; también lo son todas las almas humanas; también lo son todos los componentes definitivos del mundo.” ⁽⁴⁴⁾

La mónada carece de ventanas; igual que el ser, no está en el mundo: es para el mundo. Cada mónada refleja el mundo, y éste sólo existe en los pliegues del alma que lo expresa, “realizando el alma los despliegues interiores gracias a los cuales se da una representación del mundo incluida”. ⁽⁴⁵⁾ Pliegue sobre pliegue: una línea, representada por un continuo, se prolonga hasta el infinito. Lo propio del pliegue es la línea de inflexión (fig. 2) que “se actualiza en el alma, pero se realiza en la materia, cada cosa en su lado”. ⁽⁴⁶⁾ Esta torsión constituye el pliegue del mundo y del alma y “da a la expresión su rasgo fundamental: el alma es la expresión del mundo (actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad)”. ⁽⁴⁷⁾

Acaso sea posible comparar a la mónada con una sacristía: ambas permanecen cerradas al exterior, y sólo dejan filtrar una luz tenue a través de alguna ventana que permite ver el interior. ⁽⁴⁸⁾ Luz y oscuridad que no se contraponen pues como dice Leibniz en *La profesión de fe del filósofo*: “La luz se filtra como por una hendidura en medio de las tinieblas”. ⁽⁴⁹⁾ Heinrich Wölfflin se

⁴³ *Ibidem.*, p. 95.

⁴⁴ Entrevista de Bryan Magee a Anthony Quinton, en *Los grandes filósofos*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 115.

⁴⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 35, 39.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 50.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 39.

⁴⁸ *Ibidem.*, pp. 46 – 48.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 47.

microcosmus; alcanzó su auge durante el Renacimiento ⁽²⁹⁾ y aún en los Siglos de Oro hay resonancias evidentes de ésta, a través del neoplatonismo, en obras como *El Divino Narciso*: a ello volveré en el segundo capítulo.

Nada es aleatorio en el cosmos: el mundo, en opinión de Fletcher, “no es una colección aleatoria de gente, cosas y procesos actuando a su manera sin tener en cuenta la interacción mutua”. ⁽³⁰⁾ Si bien hay una oposición entre las fuerzas dinámicas que interactúan en él, prevalece en el sistema cósmico un orden armónico, cuyo objeto consiste en alcanzar un equilibrio. El investigador añade:

(...) la intervención daimónica implica una *manie de perfection*, un deseo imposible de fundirse en uno con la imagen de la pureza inalterable. El agente intenta aislarse en sí mismo, congelado en una forma fija eterna, en una “idea” en el sentido platónico del término. ⁽³¹⁾

Cuando el agente daimónico se identifica con una posición jerárquica, la agencia alegórica se encuentra “peculiarmente fijada”, en opinión de Fletcher, quien manifiesta que por esta razón, tal vez se pueda “adjudicar a todas las imágenes alegóricas un tipo de acción, aunque sólo sea simbólica”. ⁽³²⁾ En palabras de

²⁹ La relación entre el microcosmos y el macrocosmos denota una influencia de las fuerzas cósmicas, combinadas en el hombre (un mundo en miniatura) en proporciones análogas a las del universo. Esta creencia propició el desarrollo de la astrología que amenazaba a la religión cristiana. Evidentemente, la Iglesia tomó medidas en contra de su práctica, las cuales empezaron a aplicarse desde el siglo XII y se acentuaron durante los siglos XV y XVI. Algunas obras de Calderón abordan el tema de la astrología asociada con lo demoníaco. Cfr. Jean Seznec, *The survival of the pagan gods*, New Jersey, Princeton University Press, 1995, pp. 49, 56 - 57.

³⁰ Angus Fletcher, *op. cit.*, p. 65.

³¹ *Ibidem.*, p. 69.

³² *Ibidem.*, p. 73.

Deleuze se vale de la alegoría de una casa barroca de dos pisos para explicar su teoría del pliegue. ⁽³⁵⁾ Desde su perspectiva, lo propiamente barroco es esa distinción y distribución de dos pisos. “Conocíamos la distinción de dos mundos en una tradición platónica”, señala, y agrega: “Conocíamos el mundo de innumerables pisos, según una bajada y una subida que se enfrentan en cada peldaño de una escalera que se pierde en la eminencia de lo Uno y se descompone en el océano de lo múltiple: el universo en escalera de la tradición neoplatónica”. El investigador concluye: “el mundo con dos pisos solamente separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es la aportación barroca por excelencia”. ⁽³⁶⁾

¿Cómo es el modelo alegórico de la casa barroca, según Deleuze? Consiste en una casa donde el piso superior, sin ventanas, es una “habitación o gabinete oscuro, revestido de una tela tensa ‘diversificada por pliegues’, como una dermis en carne viva” (fig. 1). Esos pliegues, cuerdas o resortes constituidos sobre la tela opaca, representan los conocimientos innatos, “pero que pasan al acto bajo las sollicitaciones de la materia. Pues ésta desencadena ‘vibraciones u oscilaciones’ en la extremidad inferior de las cuerdas, mediante ‘algunas pequeñas aberturas’ que existen en el piso inferior.” ⁽³⁷⁾ La armonía entre la materia y el alma hace posible “la distinción de dos pisos en la medida en que resuelve la tensión o distribuye la escisión.” ⁽³⁸⁾

En el Barroco, el alma tiene con el cuerpo una relación compleja: siempre inseparable del cuerpo, “encuentra en éste una animalidad que le aturde, que la traba en los repliegues de la materia, pero también una humanidad orgánica o

queremos mantener la identidad operatoria del Barroco y del pliegue, hay que demostrar que el pliegue permanece limitado en los otros casos, y que en el Barroco conoce una liberación sin límites (...)” *Ibidem.*, pp. 49 - 50.

³⁵ *Ibidem.*, pp. 11 – 12, 44.

³⁶ *Ibidem.*, p. 44.

³⁷ *Ibidem.*, p. 12.

³⁸ *Ibidem.*, p. 43.

refiere asimismo a la armonía entre la materia (la pesadez, lo oscuro) y el alma (la ligereza, la luminosidad), en el Barroco, en términos arquitectónicos:

(...) y es justamente este contraste entre el lenguaje exacerbado de la fachada y la paz serena del interior, lo que constituye uno de los efectos más poderosos que el arte barroco ejerce sobre nosotros. ⁽⁵⁰⁾

El pliegue infinito separa, o pasa entre la fachada y la habitación cerrada, sin alterar la armonía entre la exterioridad y la interioridad. Parafraseando el título del libro de Simone Weil (*La pesanteur et la grace*, Paris, Plon, 1988) puede decirse que, tanto en la mónada, como en la arquitectura barroca, prevalece un juego armónico entre la pesadez y la levedad; en la obra citada de Weil, estos conceptos presentan connotaciones teológicas análogas a la Caída y la Gracia. “Efecto de masa y movimiento son los principios del estilo barroco”, sostiene Wölfflin, y añade: “Su intención es la de alcanzar no una perfección del cuerpo arquitectónico (...) sino el acontecimiento, la expresión de un determinado movimiento en este cuerpo”. ⁽⁵¹⁾ Un movimiento proyectado hacia el infinito semejante al trazo de una espiral refleja la cosmovisión del hombre barroco. ⁽⁵²⁾ Severo Sarduy afirma, en efecto, que “el hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila”; el modelo kepleriano del universo, añade el escritor, “le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada”. A decir de Sarduy, terminaban las órbitas platónicas perfectas alrededor del sol, “se deshacían los círculos: todo se alargaba, se deformaba como siguiendo la elasticidad de una anamorfosis, para conformarse con el trazado monstruoso de la elipse”, o con el de “su doble retórico, la elipsis” que opera como “denegación de un elemento y concentración

⁵⁰ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 65.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 63.

⁵² Christine Poletto identifica a las formas ondulantes del arte barroco con la espiral que, desde su perspectiva, representa el infinito. Christine Poletto, *Art et pouvoirs a l'age baroque*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989, p. 196.

metonímica de la luz en otro”. (53) La elipsis: pliegue de la oscuridad en la luz: la noche oscura de San Juan de la Cruz y su complemento: la luminosidad.

La razón y los sentidos corporales interactúan en el pliegue. Llevada por su afán de saber, la razón pretende, por medio de los sentidos, alcanzar el conocimiento absoluto; éstos sólo permiten, con todo, la filtración de una luz tenue, en el espíritu del hombre, la cual se pliega en la oscuridad de su interior, de forma parecida a las ventanas de la cámara oscura del Barroco a la que se refiere Deleuze (*op. cit.*, p. 42). Incapaz de acceder al conocimiento absoluto, la razón naufraga en el vértigo espiritual. Un movimiento ondulante análogo al de la espiral produce su ascenso y caída vertiginosa, de manera semejante al alma en *El Sueño* de sor Juana. Sobreviene el desengaño, el delirio, la melancolía suscitada a raíz de un “escepticismo radical” encarnado en una “tercera fuerza”, a decir de Fernando Rodríguez de la Flor, línea de inflexión que permite el pliegue entre los dos pisos del modelo alegórico de la casa barroca propuesto por Deleuze. (54)

⁵³ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, 1987, pp. 36, 186.

⁵⁴ Fernando Rodríguez de la Flor opina que, si bien es cierto que la cultura del Barroco se caracteriza por una tensión resultante de la lucha entre las fuerzas de la conservación y el privilegio contra las del progreso y la revolución, una tercera fuerza opera frente a ese modelo dicotómico: “Y el arte de esa ‘era’ o *eón* barroco, en su mejor expresión –llámese las *Soledades* de Góngora, el *Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz o el *San Serapio martirizado* de Zurbarán-, es el caso que sirve mejor, en última instancia a esa ‘tercera fuerza’ en que se encarnan el escepticismo radical, el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas, por cuyos caminos se dirigieron (o más bien debiera decir que se extraviaron) una buena parte de nuestros productores simbólicos”. El ‘escepticismo radical’ derivó, a decir de Fernando de la Flor, en energías amargas, discursos de la desesperanza del mundo “y también articulaciones de la *atra bilis*, del ‘humor negro’, que fueron entonces la marca del intelectual entregado a lo que pronto se le revelaría como *vanas cogitaciones* (...)”. Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 20 - 21.

En última instancia, lo barroco ¿no es “todo lo que se fragmenta, todo lo que fascina, todo lo que delira”?⁽⁵⁵⁾ En las iglesias, en la pintura y en las esculturas barrocas, el pliegue de dos fuerzas a la vez opuestas y complementarias se resuelve en una tensión armónica: una pulsión de vida y otra de muerte (*eros* y *thanatos*) , para decirlo en términos freudianos. Los ornamentos en las fachadas barrocas transmiten simultáneamente una sensación de pesadez y ligereza: serpentean hasta lo alto en un movimiento ascensional equiparable al de la Gracia, mientras que la materia –la piedra- se enclava en el suelo, en lo terreno. Como ejemplo, puede mencionarse el Convento y el Templo de Monjas Bernardas, cuya dedicación tuvo lugar el 24 de junio de 1690. Sor Juana escribió 32 letras para sus festejos. El historiador Francisco de la Maza describe así las fachadas del templo: “son muy barrocas, con columnas de estrías móviles y salomónicas, y riquísima labor en piedra, en los frisos y remate (...) Las estatuas de San Bernardo y la Virgen de Guadalupe son de alabastro poblano”.⁽⁵⁶⁾ Este contraste entre la ligereza y la pesadez de los edificios barrocos, al cual aluden tanto Wölfflin, como Francisco de la Maza resalta, asimismo, en los siguientes versos de sor Juana donde el sosiego interior representado por el vientre inmaculado de María se opone a su corporeidad, en una tensión armónica. La jerónima resalta la pureza de la Virgen en defensa del dogma de la Inmaculada Concepción:

Si es María el mejor Templo
de Dios, cuando se dedica

⁵⁵ La expresión es de Jacques Lacan, *Le Séminaire Encore*, Paris, Seuil, 1972 / 73, citado por Christine Poletto en *op. cit.*, p. 196.

⁵⁶ Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo xvii*, México, FCE, 1985, p. 49. Joaquín Bérchez afirma que el templo de San Bernardo se debe a Juan de Cepeda, quien estuvo asistido en la cantería por Nicolás de Covarrubias. Asimismo, Bérchez sostiene que el virtuosismo exornativo del tezontle alcanza en esta obra una de las cotas más elevadas de la arquitectura novohispana seiscentista. Cfr. Joaquín Bérchez, *Arquitectura Mexicana de los siglos xvii y xviii*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 93.

Templo a Dios, no puede ser
sino en nombre de María. (Letra I, OC, t. II, vv. 1 – 4)

En “El discurso religioso y sus políticas”, Margo Glantz señala que, en los villancicos de la Purísima Concepción de sor Juana, “el cuerpo de María se concibe como una metonimia” debido a que “el problema de la virginidad depende del vientre, de ese lugar donde se alojan las vísceras y especialmente la matriz”; por eso mismo, “es un cuerpo vinculado a la tierra, y hacia ella Cristo desciende, en su doble carácter de Dios humano, concebido y gestado en el vientre de María”.⁽⁵⁷⁾ El Cuerpo de María vinculado a la tierra cuando concibe a Cristo, ¿no se pliega en su Espíritu en el momento de la Encarnación?

La vestimenta barroca muestra, asimismo, múltiples pliegues. Ejemplos de ello son el ropaje de Santa Teresa en la escultura de Bernini, así como el de los personajes bíblicos representados en diversas pinturas, donde los pliegues se identifican, al parecer de Deleuze, con los elementos de la naturaleza: fuego, aire, tierra y viento. Vuelvo al “Éxtasis de Santa Teresa”: la monja tallada en piedra pareciera abrasada por el fuego, en su pasión por Cristo; el viento, en numerosas obras del barroco novohispano, da la impresión de agitar el manto de la Virgen: en “La Asunción de la Virgen patrocina al Cabildo”, de José de Ibarra (s.XVIII), un grupo de hombres observa a la Virgen en el cielo: lo espiritual se pliega en lo terreno representado por el Cabildo.⁽⁵⁸⁾

Modo simbólico en el cual se pliegan la materia y el espíritu, la alegoría acaso pueda compararse con el edificio barroco, según las teorías expuestas en los párrafos anteriores. El estilo barroco, según Walter Benjamin, suscita, en

⁵⁷ Margo Glantz, “El discurso religioso y sus políticas”, en *Sor Juana y su mundo*, edición de Sara Poot Herrera, México, Universidad del Claustro de Sor Juana / Gobierno del Estado Libre y Soberano de Puebla / FCE, 1998, p. 536. Asimismo, la escritora refiere que sor Juana “defiende además un misterio teológico, aunque éste no haya sido aprobado como dogma por la Iglesia sino mucho tiempo después, en 1854”. *Ibidem.*, p. 522.

⁵⁸ El cuadro pertenece a la Catedral de Puebla y se reproduce en Marcus Burke. *Pintura y escultura en Nueva España: el Barroco*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 150.

efecto, la impresión de que las fuerzas sobrenaturales se proyectan con vigor hacia lo alto donde parecen sostenerse gracias a los ángeles, ornamentos escultóricos “peligrosamente suspendidos en el aire”. De manera semejante a estos ángeles de piedra en algunas construcciones barrocas, los *daimones* mantienen en equilibrio al sistema alegórico, cuando se estabilizan en una imagen cósmica; a decir de Benjamin: “la subjetividad, que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujeta por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios (...)”⁽⁵⁹⁾ La cosmética del emblema, universo pleno de signos y símbolos, se despliega en un microcosmos.

1.3. El emblema

1.3.1. El emblema y sus orígenes

En su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Sebastián de Covarrubias se refiere a la etimología de “emblema” en los siguientes términos:

(...) significa entretenimiento o enlazamiento de diferentes pedrecitas o esmaltes de varias colores de que forman flores, animales y varias figuras en los enlosados de diferentes mármores, enlazados unos con otros (...)”⁽⁶⁰⁾

Covarrubias añade: “Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla, con que sinificamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor”.⁽⁶¹⁾ El emblema se conforma así de una imagen y de un concepto, o, de un “alma” y un “cuerpo”, según José Pascual Buxó, quien sostiene que algunos autores, entre otros Mario Praz, relegan la imagen a “un papel meramente ancilar” de ilustración gráfica “de un concepto discernido con ingenio y agudeza”,⁽⁶²⁾

⁵⁹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 233

⁶⁰ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 762.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 762.

⁶² José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, UNAM – Coordinación de Humanidades, 2002, p. 23.

opinión distinta a la de los numerosos tratadistas de los siglos XVI y XVII. En *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615), Cristóbal Suárez de Figueroa muestra su desacuerdo en que los mote y epigramas se limiten a designar el significado natural o redundante de los objetos representados figurativamente en el emblema o la empresa; en efecto, de acuerdo con Pascual Buxó, su función es “precisamente dotarlos de aquel ‘resplandor intelectual’ que resulta de la reunión expresa de la imagen visual con la imagen verbal del pensamiento”.⁽⁶³⁾ Aurora Egido comparte este punto de vista en el prólogo a los *Emblemas* de Alciato: “si en los orígenes de la cultura, la letra y la imagen anduvieron juntas, el siglo XVI fomentó la dialéctica entre ambas y creó una ilusión de correspondencias que apelaba además a la relación armónica tradicional entre el macrocosmos y el microcosmos”.⁽⁶⁴⁾ La armonía interior del emblema se establece, a juicio de la investigadora, entre los componentes que lo forman: 1) la *inscriptio* o lema que le da título 2) la *pictura* o imagen simbólica y 3) la *suscriptio*, declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen.⁽⁶⁵⁾ Compuesto de tres partes diferenciadas, el emblema se distingue de otras formas icono-verbales: la empresa que consta de imagen y mote pero carece de epigrama, y los jeroglíficos que representan las palabras por medio de figuras o símbolos. Sobre la imagen significativa del emblema se inscribe un mote o breve leyenda y al pie de la imagen se suscribe un epigrama:

⁶³ *Ibidem.*, p. 25.

⁶⁴ Aurora Egido, prólogo a *Emblemas* de Alciato, edición y comentario de Santiago Sebastián, traducción de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1993, pp. 8 - 9. En *El pequeño mundo del hombre, varia fortuna de una idea en la cultura española*, Francisco Rico alude a la tradición renacentista de esta idea ampliamente difundida en el *Corpus Hermeticum*, una serie de escritos griegos atribuidos a Hermes Trismegisto: “El *Corpus Hermeticum*, en concreto, está plagado de definiciones del hombre como pequeño mundo, y, a la inversa, del mundo como hombre, apoyadas en la idea de la unidad y simpatía universales”. Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre, varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza, 1986, p. 33.

⁶⁵ Aurora Egido, *op. cit.*, p. 9.

(...) ambos constituyen el “alma” intelectual del *emblema triplex* (...) El mote indica de manera compendiosa el asunto al que aluden tanto la figura como el epigrama; este último, no sólo describe brevemente la figura grabada o hace alusión al objeto u obra de arte de que esta procede, sino que extrae una lección moral que debe ser meditada por el destinatario del emblema. ⁽⁶⁶⁾

El epigrama o texto suscrito, no sólo debe contener una descripción o *ekphrasis* de la figura a la que se refiere, sino que “ha de ser una glosa intencionada de su contenido conceptual así como de algunas de sus implicaciones políticas o morales” (Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 80) El párrafo citado resalta el carácter hermético del emblema; en efecto, la tradición hermética renacentista ejerció un gran influjo en la ciencia emblemática, que comenzó a difundirse hacia 1531 por Andrea Alciato, autor del *Emblematum liber* cuyo éxito, a decir de Santiago Sebastián, fue arrollador. Se imprimieron más de 150 ediciones de este libro, incluyendo las traducciones a las lenguas cultas de Europa. ⁽⁶⁷⁾ Las publicaciones

⁶⁶ José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 199. Ignacio Osorio manifiesta que el lema o mote que anuncia el sentido tanto de la pintura como del texto consta de pocas palabras “y suele tomarse de los proverbios, los poetas clásicos o la Sagrada Escritura”. La estructura externa del emblema consta de la pintura, el texto y el lema; el símbolo, equivalente al alma del emblema, “era tomado de los seres naturales o de los artificiales”. En esta perspectiva –afirma Osorio– el mundo en su conjunto “se transforma en el *Mundus Symbolicus*, como Filipo Picinelli titula la compilación y explicación de los principales símbolos”. Ignacio Osorio, *Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla*, UNAM - Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1989, p. 178. Filipo Picinelli, escritor italiano (Milán, 1604 – 1686), es autor de una vasta obra reunida bajo el título de *Mondo simbolico*. Fue canónigo de san Juan de Letrán y predicador católico. El *Mondo simbolico*, publicado en 1653 en toscano y traducido en 1680 por un canónigo alemán al latín con el título de *Mundus symbolicus*, es una amplia colección de emblemas referentes a los más variados objetos tanto celestes como terrestres, tanto naturales como artificiales de diversos autores principalmente italianos.

⁶⁷ Cfr. Santiago Sebastián, introducción a *Emblemas* de Alciato, *op. cit.*, p. 20. Poco se sabe de la biografía de Alciato, salvo su nacimiento en Alzate, cerca de Milán, el 8 de mayo de 1492. Luego residió en Milán y más tarde estudió en Bolonia leyes, materia en la

de emblemas que circularon durante el Renacimiento fueron numerosas; entre ellas, según la crítica, el *Emblematum liber* de Alciato fue la más conocida en la Europa renacentista.

El origen de la emblemática tuvo lugar precisamente durante el Renacimiento, época en la cual, al parecer de Santiago Sebastián, “el hombre basaba su conocimiento en la asociación de una forma de lenguaje con otra para alcanzar la unidad de las palabras y de las cosas, combinando, para ello, las palabras con las imágenes”.⁽⁶⁸⁾ Este “mundo circular de los signos convergentes” fue remplazado en el siglo XVII por un “despliegue al infinito” de signos (Michel Foucault). En el XVII el signo se encarga, en opinión del autor de *Las palabras y las cosas*, de desplegar el mundo, “de yuxtaponerlo según una superficie indefinidamente abierta y de proseguir, a partir de él, el despliegue infinito de

que se doctoró en 1514. Llevó vida de nómada intelectual, impartiendo enseñanzas en Pavía, Bolonia y aún en Francia, atraído por Francisco I (1529). Sebastián refiere que mantuvo relaciones con humanistas como Erasmo y Conrad Peutinger, y en Francia su prestigio fue enorme. Volvió a Italia al restablecerse la tranquilidad política, residiendo en diversas ciudades, sobre todo Pavía, donde falleció el 12 de enero de 1550. Unos años antes el Papa Paulo III le concedió el rango de protonotario apostólico. *Ibidem.*, p. 20. Aquilino Sánchez, historiador del género emblemático en España, apunta que Alciato al publicar su *Emblematum liber* “dio forma a algo que andaba en el ambiente: la creación de un lenguaje idiográfico, a base de imágenes”. Aquilino Sánchez, *La literatura emblemática española*, Madrid, 1977, p. 15, citado por Ignacio Osorio en *op. cit.*, p. 174.

⁶⁸ El papel de las artes visuales en la epistemología fue notable: “(...) durante el siglo XVI la epistemología hizo que el conocimiento dependiera de las impresiones sensoriales, especialmente de las visuales. Por ello se comprende el recurso de los retóricos a las asociaciones de palabras e imágenes para recordar los discursos, más concretamente los sermones”. Sebastián sostiene que Santo Tomás, siguiendo a Aristóteles, afirmaba que el hombre no puede comprender si no es con la apoyatura de imágenes, “ello explica cómo la memoria artificial ha tratado de objetivar las imágenes interiores plasmándolas en obras artísticas o pedagógicas”. Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática en la Nueva España*, México, Conaculta - Museo Nacional de Arte, 1994, p. 56.

sustitutos según los cuales se lo piensa”. (69) El signo aparece “porque el espíritu analiza”; el análisis prosigue “porque el espíritu dispone de signos”. Se ofrece a la vez “al análisis y al arte combinatoria y se le hace ordenable de un cabo a otro”. (70)

La combinación de las palabras con las imágenes para alcanzar el conocimiento supone un ejercicio de la memoria, parte esencial de la retórica junto con la *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *pronuntiatio*, como lo indica José Pascual Buxó. (71) En su ensayo titulado “El arte de la memoria y la emblemática”, Linda

⁶⁹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 66 – 67.

⁷⁰ *Ibidem.*, p. 67. Michel Foucault destaca la relevancia del papel de la semejanza en el saber de la cultura occidental hasta fines del siglo XVI: “En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar”. Foucault añade que en el siglo XVII lo semejante, “que durante mucho tiempo había sido la categoría fundamental del saber –a la vez, forma y contenido del conocimiento- se ve disociado en un análisis hecho en términos de identidad y de diferencia”. El papel de la comparación no es ya el de revelar el ordenamiento del mundo; se la hace “de acuerdo con el orden del pensamiento y yendo naturalmente de lo simple a lo complejo”. Por consiguiente, la actividad del espíritu consistirá en discernir: “es decir, en establecer las identidades y después la necesidad del paso a todos los grados que se alejan”. Si bien el juego de las similitudes era antes infinito, ahora va a ser posible una enumeración completa: “sea bajo la forma de un inventario exhaustivo de todos los elementos que constituyen el conjunto en cuestión; sea bajo la forma de un poner en categorías que articula en su totalidad el dominio estudiado; sea en fin, bajo la forma de un análisis de un cierto número de puntos, número suficiente tomado a lo largo de toda la serie”. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 26, 61 – 62.

⁷¹ José Pascual Buxó refiere que a la memoria competía la conservación y ordenación del “tesoro de las invenciones”. Añade que, teniendo la memoria parte tan principal en el logro

Báez Rubí resalta asimismo las “artes de la memoria” en la emblemática, diseños mentales que consisten “de composición de lugar, diseño de cámaras o espacios que se identifican con el término *loci*”, y configuración de imágenes colocados dentro de éstos. ¿Cuál es la función de estos “diseños mentales”? La composición de las figuras alegóricas en el emblema, explica Báez, “apela a actitudes de carácter recordatorio con respecto a ciertas virtudes en el espectador”. (72) Los emblemas cumplen así un objetivo didáctico análogo al de las colecciones de proverbios y máximas en boga durante el siglo XVI y que favorecieron su expansión; entre las más difundidas Mario Praz cita los *Dísticos Morales* de Catón y los *Adagia* de Erasmo de Rotterdam.

La revitalización del arte de la memoria se produjo durante el Renacimiento, cuando tuvo su auge la tradición hermética. La visión poética del mundo que proporcionó en el Renacimiento la búsqueda de significados ocultos en las cosas llevaba implícito, desde la perspectiva de Aurora Egido, “el rechazo de la fisicidad aristotélica y el triunfo del hermetismo.” (73)

del discurso, era preciso entrenarla y vigorizarla: “de ahí la invención del ‘ars memorativa’ basada en el plástico recurso que consiste en imaginar un espacio dividido en lugares ‘clara y ordenadamente contruidos y separados por intervalos moderados’ (...) en los cuales se colocaban idealmente ciertas imágenes ‘agudamente definidas, desacostumbradas’ y capaces de impresionar el ánimo, tal como recomendaba Cicerón en su *De Oratore*”. José Pascual Buxó, *op. cit.*, pp. 69 - 70.

⁷² Linda Báez Rubí, “El arte de la memoria y la emblemática”, *Las dimensiones del arte emblemático*, Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo, editores, México, El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 328 – 329. El arte de la memoria era de suma relevancia tanto en la producción emblemática como en la de los libros de mística, “puesto que el ejercitamiento interior de perfeccionamiento espiritual requería de medios nemónicos para lograr una ascensión interior del alma en forma ordenada hacia el encuentro con Dios”. *Ibidem.*, p. 329.

⁷³ Aurora Egido, *op. cit.*, p. 7. A.J. Festugière escribe: “(...) la literatura hermética incluye, además del hermetismo filosófico–teosófico, obras, o fragmentos de obras, que se refieren a la astrología, la alquimia, la magia (...) En realidad, no sólo el marco de la revelación es el mismo para todo el conjunto, sino que la atmósfera espiritual es idéntica

Otras corrientes filosóficas favorecieron, durante el Renacimiento, el desarrollo de la emblemática: el neoplatonismo y la escolástica. ⁽⁷⁴⁾ De igual modo, la política trentina contribuyó en gran medida, a la difusión de los emblemas, en una actitud opuesta al protestantismo que se manifestaba en contra de la proliferación de las imágenes. ⁽⁷⁵⁾ Los jesuitas encontraron en la imagen el medio idóneo para propagar la religión católica durante el movimiento de Reforma, al cual me refiero aquí desde la perspectiva de Marcel Bataillon. De acuerdo con el historiador, la Reforma consistió en la renovación espiritual emprendida en Europa antes y después (1517-1560) de la rebelión de Martín Lutero; en cambio, la Contrarreforma fue una actitud hostil a toda reforma tanto católica como protestante. ⁽⁷⁶⁾

¿Cómo influyó el movimiento de Reforma en la estética del Barroco? En opinión de Alfonso Rodríguez G. de Cevallos, éste no coincide cronológicamente con la aparición del Barroco “ni, hablando con propiedad histórica, un estilo tan

en todos los casos”. Eugenio Garín afirma que la tesis de Festugière no sólo se encuentra perfectamente justificada en lo que se refiere a la valoración del hermetismo antiguo, sino que resulta también vigente para el medieval y el renacentista, y metodológicamente cabe esgrimirla contra quienes pretenden soslayar aspectos que en su momento tuvieron un peso y una importancia primordiales. A.J. Festugière, *La révélation d' Hermes Trismégiste*, vol. I, Paris, 1950, pp. 87 – 88, citado por Eugenio Garín en *Medioevo y Renacimiento, estudios e investigaciones*, Madrid, Taurus, 2001, p. 139.

⁷⁴ Santiago Sebastián afirma: “Gracias al neoplatonismo, la emblemática participó de las hipótesis de que el hombre vivió una Edad de Oro, cuando hubo un lenguaje sagrado universal gracias a la fusión mística entre la palabra y la imagen; esto venía a reafirmarse por la atracción que ejercieron los jeroglíficos, que formaban parte de ese lenguaje perdido”. Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁵ Sebastián coincide con Luce López Baralt en cuanto a que el arte de la memoria subyace en la política trentina: “(...) los tópicos evangélicos –afirma la investigadora– debían de tener un espacio visual como base del recuerdo, concretado en la ‘consignación de lugar’”. Citada por Santiago Sebastián en *ibidem.*, p. 56.

⁷⁶ Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, FCE, México, 1996, p. XIV.

enfático y sensual puede proceder de los principios de austeridad moral propugnados por el rigorismo eclesiástico de finales del siglo XVI". Con todo, a juicio del historiador, un hecho es incontrovertible: el Concilio de Trento, al consagrar en su célebre decreto de 1563 el uso de las imágenes como instrumento de inigualable eficacia a efectos del adoctrinamiento y propaganda, asentó uno de los principios cardinales del Barroco: "el de que el arte cesaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría de 'connoisseurs', para convertirse en un formidable instrumento de propaganda orientado a la captación de las masas." (77) La crítica ha destacado en reiteradas ocasiones la influencia de la Reforma católica en la estética del Barroco; no obstante, al parecer de Butler, este movimiento es quizá sólo un eslabón en la cadena de factores que propiciaron su desarrollo: "La Contrarreforma misma, así como la ciencia, el pensamiento, el arte y la poesía barrocos, son una consecuencia de las transformaciones profundas que se operan en la conciencia y la sensibilidad de los hombres del siglo XVI y del XVII. Y esas transformaciones se ligan a causas múltiples, culturales, políticas, sociales, económicas, geográficas, técnicas, y no solamente religiosas". (78)

Los emblemas cumplen quizá una función análoga a los *Ejercicios Espirituales* inventados por Ignacio de Loyola, el fundador de la Compañía de Jesús: su fin es didáctico y se propone impactar al destinatario a través de la imagen. Tanto los *Ejercicios* como la emblemática requieren, asimismo, de la imaginación de quien los observa, para su interpretación. El practicante de los

⁷⁷ Alfonso Rodríguez G. de Cevallos, prólogo a *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, de Santiago Sebastián, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 10.

⁷⁸ Butler, *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, 1959, citado por José Antonio Maravall en *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 47. Enrique Rull coincide con Butler cuando apunta que los autos constituyen obras completas y complejas de arte, y no meras ilustraciones de las teorías religiosas de la época. Cfr. Enrique Rull, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel – Reichenberger / Pamplona – Universidad de Navarra, 2004, p. 259.

Ejercicios Espirituales imagina distintas escenas alusivas a la vida de Cristo con la ayuda de un guía espiritual esperando obtener de su meditación una enseñanza que llevará a la práctica. ⁽⁷⁹⁾ A diferencia de los *Ejercicios*, donde las escenas que imagina el creyente evocan invariablemente los pasajes bíblicos, el emblema plantea un reto a su intérprete: el destinatario debe interpretar el lenguaje codificado, propio de la emblemática, un sistema de signos y símbolos que remite a diversas tradiciones del mundo antiguo asimiladas por las corrientes filosóficas del Renacimiento. Asimismo, hay una teatralidad implícita en los *Ejercicios Espirituales*: el practicante ve con la vista interna las escenas bíblicas con el objeto de obtener una respuesta a sus dudas; purifica así su entendimiento, cuando medita acerca de los problemas para los cuales encuentra una solución en la práctica de los *Ejercicios Espirituales*. Igual que el practicante de los *Ejercicios*, el espectador de los autos imagina los lugares y los espacios evocados por el texto dramático, imposibles de representarse en escena. De acuerdo con Roland Barthes, el *Ejercicio* implica fundamentalmente un placer, y el teatro ignaciano es menos retórico que fantasioso: “la ‘escena’ es en realidad un escenario” (Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 77).

Además de las tradiciones mencionadas, los antecedentes de la emblemática pueden rastrearse en los jeroglíficos egipcios difundidos durante el Renacimiento a través del texto griego de los *Hieroglyphica* de Horapolo, que circuló en copias manuscritas entre los humanistas neoplatónicos de la segunda mitad del siglo xv; en 1505 Aldo Manucio lo imprimió por primera vez. ⁽⁸⁰⁾ Estas

⁷⁹ Roland Barthes se refiere así a la función práctica de los *Ejercicios Espirituales*: “(...) ligada a una estructura única, la función de los *Ejercicios* sólo puede ser única: como en toda mística se trata de determinar una opción, una decisión (...) El propio Ignacio ha dado una muestra de las materias sobre las que puede versar la decisión: el sacerdocio, el matrimonio, los beneficios, cómo se ha de gobernar una casa, cuánto hay que dar a los pobres, etc., (...)” Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 61 – 62.

⁸⁰ José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 52. El investigador refiere que el libro de Horapolo constituye uno de los modelos inmediatos de los *Emblemas* de Alciato y cita las siguientes

“verdades” que, a decir de Santiago Sebastián, “poco tenían de egipcias, pero que venían envueltas en un lenguaje hermético”, fueron recibidas “con entusiasmo y veneración” por los literatos y artistas, a quienes apasionó “este mundo fantástico que cristalizó en obras como el *Sueño de Polifilo*, novela arqueológico–amorosa, que ejerció desde 1499 una auténtica fascinación”.⁽⁸¹⁾

En opinión de Mario Praz, los emblemas se crearon como una tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos tal y como fueron erróneamente interpretados fundándose en los testimonios de Plinio, Tácito, Plutarco, Apuleyo, Clemente de Alejandría y Plotino. Según el investigador, existía la creencia de que los sacerdotes egipcios anunciaban los designios divinos a través de los jeroglíficos, “forma de escritura puramente ideográfica”. Asimismo, se consideraba que los filósofos griegos habían recurrido al saber

palabras del autor del *Emblematum liber* sobre los *Hieroglyphica*: “Las palabras tienen un sentido, las cosas reciben un sentido. Aunque algunas veces, las cosas también son significantes, como los jeroglíficos de Horus y Queremón, asunto sobre el cual nosotros también hemos compuesto un pequeño libro en verso intitulado *Emblemas*”. Andrea Alciato, *De verborum significationes libri quatuor*, 1530, citado por José Pascual Buxó en *ibidem.*, p. 52. Mario Praz proporciona los siguientes datos sobre Horapolo: “Horapolo o Horus (Orus) Apolo, un autor presumiblemente egipcio (se llama a sí mismo Nilótico) del siglo II o el IV después de Cristo, cuya identidad no se ha podido establecer y que acaso sea ficticio. Tampoco Filipo, su traductor griego, ha sido identificado”. Mario Praz, *Imágenes del Barroco, estudios de emblematología*, Madrid, Siruela, 1989, p. 24.

⁸¹ Santiago Sebastián, introducción a los *Emblemas* de Alciato, p. 19. José Pascual Buxó resume así el contenido de *El sueño de Polifilo* (Venecia, 1499), de Francesco Colonna: “El narrador–personaje, Polifilo, proporciona en primer lugar una descripción de los jeroglíficos presuntamente descubiertos en un mausoleo antiguo y procede luego a darnos su traducción al latín, con lo cual se pone de manifiesto la estrecha correspondencia que cada unidad icónica mantiene con cada uno de los sintagmas de la traducción verbal”. José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 55.

ideográfico: “Casiodoro y Rufino –afirma Praz- vieron también en ellos prefiguraciones de la doctrina cristiana”.⁽⁸²⁾

¿Cómo es asimilada la tradición de los jeroglíficos por la emblemática? A decir de Pascual Buxó, Horapolo dio una interpretación simbólica a las imágenes o figuras que en el sistema egipcio servían a la representación de los componentes fónicos de los signos verbales, y no a la totalidad del referente figurado, “con lo cual se abrió para los humanistas de fe neoplatónica uno de los caminos que, a poco andar, contribuiría a la invención del *emblema triplex* (...)”.⁽⁸³⁾ Ya en el siglo XVII, el jesuita Athanasius Kircher, considerado el más experto egiptólogo, aún compartía la idea de que esa escritura jeroglífica “no se compone de letras y palabras” sino de símbolos ingeniosamente encadenados “que proponen de un solo golpe a la inteligencia del sabio un razonamiento complejo, elevadas nociones o algún insigne misterio escondido en el seno de la divinidad”.⁽⁸⁴⁾

En un principio el lenguaje de los emblemas fue comprendido por un grupo reducido cuyo conocimiento del latín era imprescindible; más tarde, se compusieron emblemas en lenguas vulgares para volverlos accesibles a un mayor número de lectores.⁽⁸⁵⁾ Los jesuitas, defensores de la política trentina, insistió, jugaron un papel notable en su difusión. Entre los temas de los libros barrocos de emblemas, Sebastián destaca los religiosos, políticos, esotéricos y alquímicos, principalmente.⁽⁸⁶⁾ El investigador alude, asimismo, a la siguiente máxima de

⁸² Mario Praz, *op. cit.*, p. 24. Por su parte, Ignacio Osorio afirma: “Impactados por la doctrina hermética, la cábala y el pensamiento neoplatónico, los renacentistas creyeron encontrar en los monumentos egipcios y en sus jeroglíficos la clave y fuente del conocimiento”. Ignacio Osorio, *op. cit.*, p. 174.

⁸³ José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁴ Cfr. Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, texto de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 1985. Citado por José Pascual Buxó en *ibidem.*, pp. 130 - 131.

⁸⁵ Cfr. Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 58. Uno de los libros de tema alquímico más difundido durante el Barroco es *La fuga de Atalanta de Michael Maier* (1618). John Moffitt cita, entre los libros de

emblemática alquímicos anteriores a la obra de Maier, los siguientes: L. Thurneysser, *Quinta Essentia* (1570); G.B. Nazari, *Della tramitatione metallica, sogni tre* (1572); B. de Verville, *Le tableau des riches inventions (...) représentées dans le Songe de Poliphile* (1660); A. Libavius, *Alchymia* (1606); *Le Miroir des Alchimistes*, de autor anónimo (1609). John Moffit, prólogo a *La fuga de Atalanta* de Michael Maier, Madrid, Ediciones Tuero, traducción de los emblemas de Pilar Pedraza, estudio musical de José María Sáenz Almeida, introducción y edición crítica de Santiago Sebastián, 1989, p. XX. De acuerdo con Sarane Alexandrian, la alquimia comenzó a manifestarse en la antigüedad griega, y posteriormente pasó a los árabes. Agrega que los alquimistas tenían como fin la Gran Obra, es decir, la preparación de la piedra filosofal que “transmuta todos los metales imperfectos en puro Sol o Luna (...)”. Sarane Alexandrian: *Historia de la filosofía oculta*, Madrid, Valdemar, 2003, pp. 232 – 233. Dom Antonio - Joseph Pernety apunta que la Gran Obra ocupa el primer puesto entre las cosas hermosas; la naturaleza sin el arte no puede hacerla, “y el arte sin la naturaleza la emprendería en vano (...) Si purifica los cuerpos, ilumina los espíritus; si eleva los mixtos al más alto grado de perfección, eleva el entendimiento a los más altos conocimientos”. Dom Antonio – Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho – hermétique*, París, Bauche, 1783, citado por Sarane Alexandrian en *ibidem*, pp. 227 - 228. Pedro Ángel Palou, se refiere así al carácter edificante de la alquimia: “Los alquimistas eran hombres profundamente religiosos; su relación con la materia con la que trabajaban era sagrada. Atribuían a Dios un carácter trascendente, identificándolo con el universo. Ya Paracelso había dicho que el macrocosmos (un conjunto vivo, animado, divino) es el universo en el que vive un microcosmos armónico: el hombre”. El escritor añade que los alquimistas pensaban que el sol era la fuente de energía del Universo (el alma de Dios), y asociaban al oro con el sol. El alquimista que perseguía a través del perfeccionamiento de los metales la perfección de su alma, el enriquecimiento de su vida interior, “trataba de recrear el mundo cuando fabricaba el oro”, es decir, “al trabajar en la Gran Obra no realizaban otra cosa que una reproducción del macrocosmos”. Pedro Ángel Palou, “Emblemática y Alquimia: un discurso problemático”, *Las dimensiones del arte emblemático*, p. 386.

Baltasar Gracián generalizada en el siglo XVII: “es gran método de enseñar, juntar lo útil con lo dulce”.⁽⁸⁷⁾

Género popular en su época, la emblemática se extendió a otras manifestaciones culturales como la arquitectura, la pintura, el arte efímero, la tapicería y la literatura en sus géneros poéticos, teatrales y hagiográficos. En España, lo mismo que en Nueva España, encontramos ejemplos notables de la presencia de la emblemática en las distintas disciplinas artísticas.

1.3.2. El emblema en Nueva España

El *Emblematum liber* de Andrea Alciato, traducido al español por Bernardo Daza Pinciano (1549), fue ampliamente divulgado en Nueva España; los registros comerciales que controlaron los envíos hechos en 1600 constatan, no obstante, la llegada de otros libros de emblemática, entre los que sobresalen los de Sambucus, Junius, Ruscelli, Horapolo, y el *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, cuyas obras alcanzaron una gran difusión en Europa, aunque en grado menor que la de Alciato.⁽⁸⁸⁾ Según Ignacio Osorio, asimismo llegaron a Nueva España los siguientes libros: el *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem* (Venecia, 1551) de Natale Conti; *Delle imagini degli Dei degli Antichi* (1556) de Vincenzo Cartari, quien presenta 160 ilustraciones de los dioses de la tradición grecolatina, y el ya citado *Mundus Symbolicus* de Filipo Picinelli. El *Hieroglyphica sive de sacris aegyptorum commentarii* de Pierio Valeriano Bolzani llegó a convertirse en texto escolar y consulta obligada para todos los escritores de emblemas. Entre los textos de autores jesuitas más difundidos resaltan el *Speculum imaginum veritatis occultae* (1650) de Jacobus Masenius; los cuatro volúmenes del *Aedipus aegyptiacus* (1652–54) de Athanasius Kircher; *L'Art des emblemes* (1662) de

⁸⁷ Baltasar Gracián citado por Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *op. cit.*, p. 58. La máxima de Gracián se basa en el precepto horaciano sobre la forma de enseñar deleitando.

⁸⁸ Irving Leonard y Otis Green, citados por Santiago Sebastián en “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *op. cit.*, p. 59.

Menestrierius, y la *Philosophie des images* (1682), entre otros. ⁽⁸⁹⁾ En 1577 los jesuitas publicaron en la ciudad de México los *Emblemas* de Andrea Alciato, divididos por Vicente Lanuchi, probable editor del libro, de acuerdo con la virtud, enseñanza moral o vicio “cuya práctica se alienta o se reprime”. ⁽⁹⁰⁾ El carácter esencialmente propagandístico del contenido de los emblemas en Nueva España es resaltado por Ignacio Osorio:

Por este sentido propagandístico los libros de emblemas novohispanos generalmente provienen de arcos triunfales y de túmulos y exequias; en los primeros al par que se exaltaban las virtudes del príncipe, virrey u obispo, le pretendían inculcar lineamientos de gobierno; los segundos, al tiempo que alababan al muerto, manipulaban su vida para proponerla como ejemplo para los pósteros (...) ⁽⁹¹⁾

Los carros triunfales, los túmulos y los carros alegóricos mostraban el arte emblemático de manera fugaz, lo cual no impedía emprender una amplia propaganda de las imágenes asociadas con la religión católica, pues eran vistas simultáneamente por un gran número de personas. El primero en llevar la influencia de Alciato a Nueva España fue Francisco Cervantes de Salazar, quien no sólo ideó sino que también describió el Túmulo imperial de la gran ciudad de México erigido en 1559 para celebrar las honras fúnebres de Carlos V y el ascenso al trono de Felipe II. Evidentemente el libro impreso con sus aditamentos cronísticos y laudatorios es posterior a la erección del edificio triunfal o funerario; antes que eso, “es un manuscrito de textos emblemáticos que han de ser pintados y acotados conforme a un programa ideológico (...)”. ⁽⁹²⁾

⁸⁹ Cfr. Ignacio Osorio, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 176.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 176.

⁹² José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 120.

Los arcos triunfales se levantaban en Nueva España a imitación de los romanos, para recibir a los virreyes. ⁽⁹³⁾ Con motivo de la entrada de los marqueses de la Laguna, en 1680, compitieron sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en la creación de dos arcos triunfales. El autor de *Paraíso occidental* creó su arco en la Plaza de Santo Domingo, mientras que la jerónima lo hizo en la Catedral. Sigüenza y Góngora –explica Georgina Sabat de Rivers– rechaza la tradición de las fábulas mitológicas, prefiriendo proponer como ejemplo al virrey los antiguos emperadores aztecas. Sor Juana, por el contrario, sigue la tradición establecida y elige a Neptuno, el dios del mar para alabar al nuevo virrey. Acerca del contenido temático de esta obra de la poetisa, José Pascual Buxó opina lo siguiente:

(...) no olvidemos que bajo sus halagüenos “colores” alegóricos, el Neptuno de sor Juana es un “simulacro político”, vale decir, el diseño del paradigma de un nuevo virrey representado en tanto que un Neptuno moderno – imagen de sabiduría, prudencia y trabajo- pero sobre todo, el bosquejo

⁹³ Georgina Sabat de Rivers ofrece la siguiente definición de los arcos triunfales: “Se definen como ‘un monumento de carácter conmemorativo, adornado comúnmente con estatuas, bajorrelieves y trofeos militares, erigidos para perpetuar el recuerdo de alguna victoria importante (*arcus triumphalis*) o de algún personaje ilustre (*fornix*), y que cuenta, por regla general, con un paso abovedado en forma de arco, o bien uno principal y dos menores laterales’. Estos arcos fueron invención romana; no se conocieron en Grecia, y su origen estuvo en los arcos provisionales de madera (precisamente del tipo de los que se levantaron en Méjico) que se cubrían de follaje y trofeos”. De acuerdo con Georgina Sabat, los arcos triunfales se erigían para recibir a los generales victoriosos que aspiraban a honores de triunfo aunque no siempre lo consiguieran, “decisión que hacía el Senado romano después de revisar el caso y someterlo a condiciones muy precisas”. Sobre el tema véase la introducción de Georgina Sabat de Rivers a *Inundación Castálida* de sor Juana Inés de la Cruz, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, p. 64. Los datos anteriores proceden de la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, t. 64, basado, parcialmente, en un artículo de A. L. Frothingham, sobre el verdadero significado de los monumentos romanos, en *Revue Archéologique* (julio – diciembre de 1905).

ideal que de su futuro gobernante deseaban formarse los novohispanos. ⁽⁹⁴⁾

Es evidente, de acuerdo con el párrafo anterior, la estrecha relación entre la palabra y la imagen en el arte efímero. Queda fuera de los límites de este trabajo hacer un análisis exhaustivo de la presencia de los emblemas en las distintas artes, notable en múltiples conventos e iglesias de Nueva España, así como en la pintura. Sólo mencionaré algunos ejemplos. Uno de ellos es el Santuario de Atotonilco, en Guanajuato, donde puede observarse en sus muros una serie de conjuntos pictóricos que representan imágenes alusivas a los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, acompañados de textos en verso que “aclaran el sentido dogmático del pasaje bíblico o del misterio teológico de que se trate (...)”. ⁽⁹⁵⁾ La pintura mural del santuario fue creada por Miguel Antonio Martínez de Pocasangre; los poemas que la acompañan son del Padre Luis Felipe Neri de Alfaro, fundador del Santuario y Casa de Ejercicios de Atotonilco. ⁽⁹⁶⁾ La representación de las imágenes junto con el texto cumplía, ante todo, el propósito de estimular la reflexión en el creyente, quien acudía al Santuario de Atotonilco, para su edificación espiritual. Asimismo, en los muros de la terrena del convento agustino de Meztlán, cuya construcción data de mediados del siglo XVI, existen todavía restos de pintura de los emblemas de Alciato relacionados con el tema de la justicia. ⁽⁹⁷⁾ Otro ejemplo es el políptico de Tepetzotlán, pieza popular y anónima: una de las obras más significativas del Barroco hispanoamericano en el contexto de la Muerte, en opinión de Santiago Sebastián. ⁽⁹⁸⁾

⁹⁴ José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 245.

⁹⁶ Sobre el tema véase el libro citado de José Pascual Buxó, pp. 241 – 261, y *La soledad del silencio, microhistoria del santuario de Atotonilco*, de Jorge F. Hernández, México, FCE, 1991.

⁹⁷ Cfr. José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁸ Cfr. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 146.

No puede soslayarse la enorme influencia de la emblemática en la poesía novohispana; cabe referirse, ante todo, a *El sueño* de sor Juana Inés de la Cruz. José Pascual Buxó analiza la influencia de los emblemas de Alciato en este extenso y monumental poema de la jerónima. Desde la perspectiva del investigador, *El sueño* es el resultado “de la reelaboración erudita y artificiosa de un repertorio icónico ligado a la *ars memorativa* que practicaron los oradores de la Antigüedad tanto como los humanistas del siglo XVI y XVII y, aún más especialmente a la literatura emblemática, esto es, aquel tipo de productos semióticos en los que se ponen en estrecha relación un texto verbal (repartido en un mote y un epigrama) con una imagen significante de conceptos (...)”.⁽⁹⁹⁾

La cultura del siglo XVII “fue simbólica y emblemática”, sostiene Octavio Paz, y añade: “En la poesía la fusión entre lo alegórico, lo simbólico y lo mitológico fue continua: los mitos y sus héroes eran, ante todo, ejemplos, emblemas. De ahí la importancia capital de libros como *Emblemata* de Andrea Alciato, universalmente leído y admirado”, que “seguramente se encontraba en los estantes de sor Juana”. De acuerdo con Paz, el hermetismo –cuya influencia en la emblemática es notable, como ya señalé– sobrevivió a lo largo del siglo XVII a través de figuras como Robert Fludd y Athanasius Kircher, quien ejerció “un verdadero magisterio en los círculos intelectuales de la Nueva España, notablemente en sor Juana Inés de la Cruz y en Carlos de Sigüenza y Góngora”.⁽¹⁰⁰⁾

Microcosmos en armonía, el emblema imita el orden del universo. El cuerpo, la imagen del emblema, se pliega en su espíritu: la palabra. El género emblemático refleja toda una cosmovisión: la del Barroco que sintetiza las tradiciones grecolatinas y orientales e invita al destinatario a emprender un viaje espiritual mediante el *ars memorativa*; al recordar el significado de los símbolos representados en el emblema, reflexiona y edifica su alma, de manera análoga al practicante de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola y al espectador de los autos sacramentales, así como de algunos dramas profanos del Barroco.

⁹⁹ José Pascual Buxó, *op. cit.*, p. 176.

¹⁰⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 335 - 336.

El espacio donde acontece el hecho teatral deviene un *theatrum mundi* o “teatro del mundo” -título del auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca-, donde se escenifica la tragedia humana. El pliegue, rasgo esencial del *ethos* barroco, produce una tercera fuerza resultante del movimiento de inflexión que une y separa a la vez a la materia y al espíritu: un “escepticismo radical” (De la Flor, *vid supra* p. 43) que opera entre la pesadez y la ligereza. Tras el exceso ornamental de la fachada barroca acecha el vacío infinito: el vértigo espiritual del hombre barroco.

1.4. *Theatrum Mundi*

De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, teatro es “el sitio o paraje formado en semicírculo, en que se juntaba el Pueblo a ver algún espectáculo o función”; en un sentido metafórico, la palabra teatro significa “el lugar donde alguna cosa está expuesta a la estimación, o censura universal. Dícese frecuentemente el *theatro* del Mundo”. Ambas definiciones remiten, evidentemente, al acto de ver, de juzgar lo que se presenta frente a los ojos del espectador. La segunda acepción establece una relación entre teatro y mundo. *Theatrum Mundi* constituye, en opinión de Fernando Rodríguez de la Flor, una “vieja idea estoica de la vida como representación, y del sujeto como *personaje encarnado*, cuyo verdadero papel consiste en comprender que vive dentro de un sueño, de una ficción de prueba, de un guión elaborado por la divinidad”. ⁽¹⁰¹⁾ Se trata, en suma, de “la organización religiosa de la Tierra”. ⁽¹⁰²⁾

¹⁰¹ Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 240.

¹⁰² La expresión es de J. Baruzzi, en *Leibniz et l' organization religieuse de la terre*, Paris, Société Générale de Impresión, 1907, citado por Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 240. Respecto al concepto de “organización religiosa de la Tierra”, Rodríguez de la Flor manifiesta que aquel “enciclopedismo analógico y metafórico que ocupa las mentes hispanas y que enfrenta los métodos y procedimientos experimentales modernos se revela como un depósito de recursos central en una cultura de predicadores, de poetas, de artistas y (...) de teólogos escolásticos, que trabajan en el establecimiento de un gran constructor simbólico o cosmos ordenado por una razón persuasiva, fascinadora y un

Un ejemplo de la concepción religiosa del hombre barroco acerca del orden del cosmos es el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca, obra en la cual prevalece una marcada jerarquía de los personajes determinada por la divinidad: un orden del cosmos en el que Dios, representado por el productor de la obra, procura el teatro, alquila la compañía, distribuye los papeles, vigila su actuación y juzga sobre si es buena o mala. El director, protagonizado por el Mundo, se encarga de los ornamentos teatrales y del vestuario. Los actores representan a distintos estamentos sociales, así como a la vanidad humana, protagonizada por la Hermosura. Escapa a los fines de este trabajo hacer un análisis del auto mencionado de Calderón. Aquí sólo hago alusión a algunos conceptos relacionados, desde mi perspectiva, con la idea de *Theatrum Mundi*, mismos que servirán para analizar los autos sacramentales de sor Juana y Calderón de la Barca.

A decir de Ángel Valbuena Prat, la comparación del mundo con un teatro, en la pieza teatral mencionada de Calderón, tiene su precedente en el capítulo XIX de la traducción de Francisco de Quevedo de la *Doctrina* de Epicteto. ⁽¹⁰³⁾ Séneca también abordó el tema en sus epístolas LXXVI y LXXVII. Según Ángel Valbuena Prat, la idea del mundo como teatro, de la vida como una comedia, estaba en el ambiente de la época, y añade que Lope de Vega había tenido intuición de un tema dramático análogo en *Lo fingido verdadero*. ⁽¹⁰⁴⁾ En el auto citado del escritor español, el teatro se transforma en el escenario del mundo, y éste, a su vez, deviene un teatro. La belleza del mundo, reflejo de la perfección del cielo, es el tema de esta pieza teatral; así lo manifiesta Alexander Parker, quien resume así el argumento:

poco fantasmagórica. Lectura del universo, visión del mundo con la que enseguida estará en abierto desacuerdo lo que Weber ha denominado la 'nueva estructura capitalista', en buena medida dependiente del pensamiento reformado". Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 241.

¹⁰³ Ángel Valbuena Prat, *Obras Completas de Pedro Calderón de la Barca*, t. III, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 199 - 200.

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 199.

El auto va a analizar el conflicto moral que existe en la vida humana como consecuencia del olvido y de la confusión de las necesarias distinciones entre lo reflejado y lo real, entre lo relativo y lo absoluto (...) ⁽¹⁰⁵⁾

El mundo como reflejo de una idea verdadera procede de una tradición platónica; Platón, en el *Timeo*, alude a una Inteligencia divina que da forma al “abstracto material” informe, al que transforma en el mundo, siendo éste su reflejo; a ello me refiero en el apartado anterior. En su acepción latina, la palabra mundo, insisto, significa “limpio”, “por la belleza y perfección con que Dios lo creó y por el orden de sus partes tanto formales como materiales” (*Diccionario de Autoridades, vid supra*, p. 30). La belleza, de acuerdo con el neoplatónico Marsilio Ficino, representa “el triunfo de la razón divina sobre la materia”, “un rayo emanado de la cara de Dios” que penetra en los ángeles para iluminar, enseguida, el alma humana y finalmente, el mundo de la materia. ⁽¹⁰⁶⁾ El autor de *De amore* agrega, siguiendo a Platón, que las ideas constituyen realidades metafísicas que existen como “sustancias verdaderas, mientras que las cosas terrenas representan sólo sus imágenes”. ⁽¹⁰⁷⁾ El mundo, concebido de esta manera, es tan sólo un reflejo, un “sueño” de las Ideas verdaderas que se encuentran en la mente divina. El tema de otro auto sacramental de Calderón de la Barca -*La vida es sueño*- es análogo, en este sentido, al de *El gran teatro del mundo*; ambos expresan la idea de *Theatrum Mundi*: el mundo como un gran escenario de apariencias que constituyen el reflejo del rayo luminoso emanado de la razón divina. Representación: “presentación y evocación de una ausencia y exhibición de una

¹⁰⁵ Alexander Parker, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁶ Marsilio Ficino, citado por Erwin Panofsky, en *Idea*, Paris, Gallimard, 1989, p. 71. La traducción del francés es mía.

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p. 74.

presencia".⁽¹⁰⁸⁾ La ausencia deviene presencia en las ideas encarnadas en el ornato y en el lenguaje corporal de los actores. "El teatro, la representación - señala Fernando Rodríguez de la Flor- dice la verdad de la realidad", es decir, "exhibe su inexistencia misma, su calidad de sólo figura" (*El concepto de representación en los autos sacramentales de Calderón*, p. 12). En opinión de Vincent Martín, la puesta en escena "tiene que hacer patente las cosas divinas ante los sentidos y percepciones humanas (*phantasmata*). De ahí que 'representable' venga a ser sinónimo de 'visible' (...)".⁽¹⁰⁹⁾

¹⁰⁸ Cfr. Fernando Rodríguez de la Flor, prólogo a *El concepto de "representación" en los autos sacramentales de Calderón*, Vincent Martín, Kassel – Reichenberger / Pamplona - Universidad de Navarra, 2002, p. 9.

¹⁰⁹ Vincent Martín, *op. cit.*, p. 56. Fernando Rodríguez de la Flor se refiere, en *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, a una serie de libros donde sus respectivos autores organizan el conocimiento en una especie de microcosmos de signos y símbolos, imágenes que representan una idea equiparable quizá a los *phantasmata*; tal es el caso del *Magnum Theatrum Vitae Humanae*, de Beyerlinck (1631), o el *Theatrum Humanae Vitae* (1604), de Zuingerus. El investigador distingue entre dos regímenes de conocimiento, dos *epistemes*, en el siglo XVII: "Una asegura la estabilidad de la síntesis aristotélica, refiriendo sin cesar la tradición escrita y asegurando la conformación de las viejas teorías con la realidad de unos nuevos objetos de conocimiento. Dentro del otro modelo, se rompe definitivamente con la Antigüedad, y aislándose en el interior de la emblemática estufa cartesiana [alusión del autor a la habitación en Holanda, en la que se encontraba un calentador parecido a una estufa, donde una noche fría de 1619 el filósofo francés René Descartes (1596) tuvo tres sueños que le revelaron las bases de su teoría filosófica] se reconstruye en términos más prudentes el sentido de ese mismo mundo, tomado ahora de manera estricta como, ante todo, una realidad material despojada de rastros animistas". De acuerdo con el investigador, para esta segunda cosmovisión que inaugura la física moderna, "se trata de rechazar fundamentalmente la creencia en un simbolismo oculto y en una relación íntima y secreta de las cosas"; añade que la "especial configuración del mundo hispánico, y el predominio en él de un discurso teológico que se afianza de modo totalitario y excluyente", en el siglo XVII, determina el triunfo del primer modelo de episteme que favorece la producción de los grandes teatros y cosmogonías simbólicas, entre otros, los

El punto de vista de Martin, sobre los *phantasmata*, hace eco en Calderón de la Barca, cuando expresa que en los autos se revela lo invisible mediante "fantásticos cuerpos" (Calderón de la Barca, *Sueños hay que verdad son*, p. 1216). Según el investigador, las imágenes representacionales provocan una contemplación en el espectador y a la vez lo conducen "al conocimiento todo por medio de una forma muy popular y entretenida".⁽¹¹⁰⁾

libros citados de Beyerlinck, y el de Zuingerus, "donde la información cultural y el registro o archivo de la memoria del humanismo se encuentran concentrados y ya dispuestos a ser por última vez utilizados en el registro de un discurso de saber". Entre las enciclopedias simbólicas ilustradas que siguen el primer modelo de episteme, Rodríguez de la Flor menciona el *Mundus Symbolicus de Picinelli*. Cfr. Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, pp. 231 - 232, 259. En Nueva España, puede mencionarse como ejemplo de los "teatros", el *Teatro mexicano* (1698), del franciscano Agustín de Vetancurt, uno de los cronistas más notables del siglo XVII, a decir del historiador Antonio Rubial, quien resume así el contenido del libro: "En esta obra monumental, dividida en cuatro partes, se dan noticias sobre la geografía, la historia de los mexicas prehispánicos, la conquista de México - Tenochtitlan, la evangelización franciscana, el estado de los conventos de esa orden en el siglo XVII y la situación de las ciudades de Puebla y México". Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano, Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México, Menologio franciscano*, México, Porrúa, 1982. Un fragmento de esta obra está publicado en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690 - 1780)*, *Tres crónicas de Agustín de Vetancurt*, Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera, prólogo y bibliografía de Antonio Rubial, notas a Juan de Viera de Gonzalo Obregón, México, Conaculta, 1990.

¹¹⁰ Martin señala que tanto Aristóteles como los estoicos "consideraban que los *phantasmata* tienen lugar en las percepciones sensoriales y en los sueños, noción que Calderón hereda y que pone al servicio de su arte dramático (...) De esta manera, el misterio de Cristo dramatizado por Calderón en sus autos se revela por las acciones fantasmales". El investigador agrega que los "fantasmas" o "visiones imaginarias" son los mismísimos personajes dramáticos que se encuentran entre "el concepto imaginado" de Calderón y "nuestra interpretación". Asimismo, opina que es precisamente "en la fantasía o imaginación donde Calderón entabla su representación cual revelación, dejando atrás

La loa de *El Divino Narciso* de sor Juana, analizada en este trabajo, evoca espacios geográficos y tiempos históricos imposibles de representar en escena: ¿cómo escenificar a América? El espectador debe imaginar, ver con los ojos del entendimiento los *phantasmata* alusivos al escenario de la Conquista. El lugar donde se representan la loa y su auto correspondiente es una suerte de espacio vacío que muestra lo invisible a través del "concepto imaginado" (*Sueños hay que verdad son*, OC de Calderón de la Barca, t. III, p. 1215). Se trata, en opinión de Peter Brook, de un Teatro Sagrado que no sólo muestra lo invisible, sino que ofrece las condiciones para hacer posible su percepción; (¹¹¹) podría llamarse también "Teatro de lo Invisible que se vuelve visible".

De acuerdo con el teórico del teatro, la simple presencia del actor es capaz de volver visible lo invisible mediante un trabajo gestual que transforma al cuerpo en un emisor de significados. Desde su perspectiva, no se necesitan numerosos recursos escénicos para el montaje de una obra: el "espacio vacío" puede transformarse con escasos ornamentos. Si bien es cierto que el teatro barroco se caracteriza por sus múltiples adornos escénicos, hay en estas representaciones teatrales lugares y espacios tan sólo evocados a través de la palabra o de elementos simbólicos; así, el espectador se involucra en la obra, como si se tratara de un ritual. Siguiendo a Brook, puede decirse que el espectador llena los "huecos en blanco" presentados en el "espacio vacío", donde sólo un tapete puede sugerir cierto espacio geográfico; como ejemplo, Brook menciona el montaje que hizo de *La tempestad*, de William Shakespeare. (¹¹²)

toda lógica racional (...), que tanta acogida tendría entre los neoclásicos y realistas que siguen obstaculizando una aproximación actual al mundo fantástico del Siglo de Oro." Vincent Martin, *op. cit.*, pp. 54 - 55.

¹¹¹ Cfr. Peter Brook, *The empty space*, New York, Touchstone, 1996, p. 42.

¹¹² "¿Cómo representar la isla?", se preguntaba Brook, y encontró la solución en un recurso escénico sencillo en extremo: un tapete al que transformó en el "terreno de actuación", una suerte de jardín zen que evocaba la imagen de una isla. Cfr. Peter Brook, "Remplir l'espace vide", *Points de suspension*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, pp. 224 – 240.

Al parecer de Fernando Rodríguez de la Flor, en el género del auto sacramental, la unión de lo visible y lo invisible se postula como posible “en el ‘mysterium’ del símbolo, hallando su arquetipo en lo que se muestra como ‘símbolo de los símbolos’”. El símbolo de la Eucaristía alienta “la promesa inaudita de que lo divino puede todavía realizarse en la tierra”. Promesa y esperanza se cifran en el Sacramento más preeminente de la tradición católica -de suma relevancia en todo auto sacramental-; ello realizado, además “en los tiempos del nacimiento de un escepticismo pirronista [alusión a Pirrón de Elis (s. IV - III a.C.), filósofo griego, fundador de la corriente del escepticismo, quien concibió la norma de abstenerse de juzgar como la mejor base para alcanzar la paz interior] y de una inseguridad gnoseológica generalizada en la ‘península metafísica’”.⁽¹¹³⁾ La incertidumbre derivada de la crisis, tanto económica como político-religiosa de la España del siglo XVII, se representa, así, sobre las tablas. La inestabilidad de la metrópoli alcanza ineludiblemente a América, a esas “Indias equivocadas y malditas”, parafraseando el título de un libro de Rafael Sánchez Ferlosio.⁽¹¹⁴⁾ Las acciones del Estado y “la inversión de vidas y sueños en proyectos de la conquista material del mundo” son, a decir de Rodríguez de la Flor, “desautorizadas por las formulaciones a que conduce una sintaxis brillantísima, lo mismo que unas realizaciones plásticas de carácter compulsivo y extremado, especializado todo

¹¹³ Fernando Rodríguez de la Flor, prólogo a *El concepto de representación en los autos sacramentales de Calderón*, pp. 12 – 13. Entre las causas que provocaron la crisis económica y social en España hacia el siglo XVII, Bartolomé Bennassar y Bernard Vincent hacen referencia a la peste que azotó a España entre 1596 y 1603, a la emigración voluntaria en dirección a las Indias o al norte de África, a la expulsión de los moriscos – que representaban la aportación “de una mano de obra competente, eficaz e indispensable”-, y a las cargas fiscales, sobre todo en virtud de las necesidades de la guerra. Cfr. Bartolomé Bennassar, Bernard Vincent, “De la decadencia al hundimiento”, *España, los Siglos de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 136 – 163.

¹¹⁴ Rafael Sánchez Ferlosio, *Esas Indias equivocadas y malditas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

ello pronto en poner al sujeto frente a la inviabilidad del proyecto humano".⁽¹¹⁵⁾ El hombre del Barroco se encuentra frente a la "no-nada de sus acciones vitales; frente al caos y desorganización de lo social, que se muestra capturado retóricamente por un principio enfermo, por una proclividad al mal, a lo desastrado, a lo inútil, a lo perdido irremisiblemente".⁽¹¹⁶⁾ La representación del mundo termina en "el mundo como representación" (Roger Chartier, citado por Rodríguez de la Flor, prólogo a *El concepto de representación en los autos sacramentales de Calderón*, p. 12): la vida es sólo un reflejo de la vida real a la cual se llega por la muerte que es su nacimiento.

Los múltiples símbolos y signos en el arte barroco revelan una ausencia, producto del desengaño frente a la conciencia del fracaso de la razón. La razón se pliega en el sueño. El exceso de vida equivalente al exceso de ornamentos revela su otra cara: el terror del hombre barroco al vacío.⁽¹¹⁷⁾ El vértigo del hombre barroco frente al vacío, a la desgarradura experimentada en los distintos ámbitos, tanto en la metrópoli como en sus colonias, se vuelve "tragedia de la historia" y un

¹¹⁵ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, pp. 35 – 36. Frente al fracaso del proyecto humano, material y tangible, España expandió su territorio hacia la metafísica, de allí el nombre de "Península Metafísica", con el que Fernando Rodríguez de la Flor se refiere a la península ibérica. El sentimiento de desengaño y de decadencia se refleja en el lenguaje simbólico de las diversas manifestaciones artísticas. El símbolo, cuya etimología es *sympallein* es lo que "reúne dos realidades separadas, lo que sutura un abismo, lo que remedia una distancia." La ideología de la Reforma católica impulsó una forma de representación simbólica, evocadora de la *presencia de la ausencia*. Cfr. Fernando Rodríguez de la Flor, *La Península Metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 400.

¹¹⁶ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, p. 36.

¹¹⁷ Jacques Lacan afirma que el Barroco es el intento de descubrir el alma a través de la manifestación que el cuerpo hace de la ausencia de ella. Cfr. Jacques Lacan, "Del Barroco", en *Aun*, el seminario de Jacques Lacan, Buenos Aires, Paidós, 1978, pp. 127 - 141.

paso más allá, "tragedia ontológica en manos de los dramaturgos sacramentales y los poetas de la metafísica y teóricos del desengaño". (118)

Los temas del drama humano, así como el conflicto entre el ser humano y la divinidad, representados en el género del auto, quizá lo asemejen a la tragedia; con todo, existen, evidentemente, numerosas diferencias entre ambos géneros. En la tragedia griega, el héroe muere de manera inevitable, asumiendo su destino. Por el contrario, en el auto sacramental, el ser humano es redimido de la Falta Original mediante el sacrificio de Cristo, que el creyente conmemora simbólicamente por medio del Sacramento de la Eucaristía.

En el siguiente apartado ofreceré una breve explicación sobre la interacción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, categorías en las cuales se basa Nietzsche cuando analiza el origen de la tragedia, que tal vez me permitan explorar con mayor profundidad las pasiones humanas, así como la relación del hombre con la divinidad, en el auto de *El Divino Narciso* de sor Juana, y en el drama *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca.

1.4.1. Apolo y Dioniso: tragedia, auto sacramental y drama trágico

En su libro titulado *La muerte de la tragedia*, George Steiner afirma: "Todos los hombres tienen conciencia de la tragedia en la vida. Pero la tragedia como forma teatral no es universal", y agrega que la representación del sufrimiento y el heroísmo personales a la que damos el nombre de teatro trágico "es privativa de la tradición occidental". Es en este sentido -en cuanto a su origen occidental-, como me interesa estudiar al auto sacramental en relación con la tragedia. (119) Las

¹¹⁸ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, p. 39.

¹¹⁹ Los autos sacramentales tienen su antecedente en formas teatrales que se representaban desde la Edad Media, cuando el Papa Urbano IV establece en 1264 la celebración de la fiesta del *Corpus*, en su bula *Transiturus*. En el siglo XVI se desarrollaron estas piezas teatrales que, de acuerdo con Ignacio Arellano, "progresivamente se irán especializando, a través de creaciones como las de Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, López de Yanguas, Timoneda, o las piezas del Códice de autos viejos". Ignacio Arellano,

palabras citadas de Steiner ponen en evidencia un aspecto fundamental en el teatro trágico: el hecho de que es, ante todo, una manifestación artística. No es el propósito de este trabajo analizar con profundidad los orígenes y el desarrollo de la tragedia –remito, para ello, a los trabajos de notables investigadores como Nicole Loraux, Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet-; me limito sólo a esbozar algunos elementos claves con el objeto de establecer algunas semejanzas y diferencias entre los géneros trágico y del auto sacramental.

La tragedia surge en Grecia a finales del siglo VI; sus temas se basan en la leyenda heroica. De acuerdo con Jean - Pierre Vernant, la tragedia es una invención: "La *verdad* de la tragedia no reside en un oscuro pasado, más o menos *primitivo* o *místico* que seguiría frecuentando en secreto la escena del teatro, sino que se descifra en todo lo que la tragedia ha aportado de nuevo y original en los tres aspectos en los que ha modificado el horizonte de la cultura griega". Vernant se refiere a los terrenos de las instituciones sociales, de las formas literarias y de la experiencia humana, "con el advenimiento de lo que puede denominarse una conciencia trágica". ⁽¹²⁰⁾ El investigador deslinda a la tragedia griega de cualquier

op. cit., p. 685. El auto sacramental se distingue de otras piezas de teatro religioso. Investigadores como Ángel Valbuena Prat, Alexander Parker e Ignacio Arellano, reconocen en este género la relevancia del tema de la Redención, desde una perspectiva cristiana –y por consiguiente del drama humano y la Caída-, vinculado con el Sacramento de la Eucaristía.

¹²⁰ Jean - Pierre Vernant, "El dios de la ficción trágica", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Barcelona, Paidós, 2002, p. 25. Vernant se pregunta por qué la tragedia nace, florece y degenera en Atenas, en espacio de un siglo. Encuentra la respuesta en las siguientes palabras de Louis Gernet, quien a partir de un análisis del vocabulario y de las estructuras de cada obra trágica, llega a la conclusión de que la verdadera materia de la tragedia "es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración". Gernet, citado por Vernant en "El momento histórico de la tragedia en Grecia", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I, Barcelona, Paidós, 2002, p. 19. Vernant afirma: "El brusco surgimiento del género trágico a finales del siglo VI, en el momento mismo en el que el derecho comienza a elaborar la noción de responsabilidad (...) marca una etapa importante en la historia del hombre interior: en el marco de la

origen religioso asociado con el culto a Dioniso. Desde su perspectiva, los participantes en las pruebas de ditirambos asociadas con los concursos trágicos durante las Grandes Dionisias no llevaban máscara. En cambio, la máscara trágica es “una máscara humana, un disfraz bestial” cuya función es de orden estético y responde, por lo tanto, a exigencias del espectáculo, no a “imperativos religiosos que pretenden reflejar estados de posesión o aspectos monstruosos mediante la mascarada”. ⁽¹²¹⁾ El historiador añade que las representaciones trágicas constituyen sólo un momento en el ceremonial del culto a Dioniso y eran parte integrante de las festividades celebradas en honor a este dios, al principio de la primavera. Asimismo, en contra de la opinión de diversos investigadores, niega que el nombre de tragedia (*trag-oidia*, canto del chivo) se relacione con el sacrificio ritual de un chivo cuya función de víctima expiatoria consistía en purificar a la ciudad de sus impurezas. “Por desgracia –afirma el investigador-, el chivo, *tragos*, sigue sin encontrarse. Ni en el teatro ni en las Grandes Dionisias se sacrificaba chivo alguno y tampoco una cabra”. ⁽¹²²⁾

La tragedia griega, en oposición a la tradición católica, carece de la noción de culpa originada por su desobediencia a la divinidad; en efecto, de acuerdo con Jean - Pierre Vernant, la culpabilidad trágica se establece entre la antigua concepción religiosa de la falta (mácula) de la *hamartía*, “enfermedad del espíritu, delirio enviado por los dioses, que engendra necesariamente el crimen, y la concepción nueva en la que el culpable (...) es definido como aquel que sin ser forzado a ello ha escogido deliberadamente cometer un delito”. ⁽¹²³⁾ Vernant sostiene que en la tragedia, la acción “comporta un carácter doble”: es, por un

ciudad, el hombre comienza a experimentarse a sí mismo en cuanto agente, más o menos autónomo en relación con los poderes religiosos que dominan el universo, más o menos dueño de sus actos, con más o menos influencia sobre su destino político y personal”. Jean - Pierre Vernant, “Edipo sin complejo”, *op. cit.*, vol. I, p. 82.

¹²¹ Jean - Pierre Vernant, “El dios de la ficción trágica”, *op. cit.*, vol. II, pp. 23 – 24.

¹²² *Ibidem.*, pp. 22, 24.

¹²³ Jean – Pierre Vernant, “Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega”, *op. cit.*, vol. I, p. 41.

lado, tomar consejo en uno mismo, sopesar los pros y los contras, prever al máximo el orden de los medios y los fines; por otro, es "contar con lo desconocido y lo incomprensible, aventurarse en un terreno que sigue siendo impenetrable, entrar en el juego de las fuerzas sobrenaturales" de las que "no se sabe si al colaborar con nosotros preparan nuestro éxito o nuestra perdición". ⁽¹²⁴⁾ El hombre trágico se siente arrastrado hacia su destino pese a su voluntad; así lo expresa George Steiner: "Los poetas trágicos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia. Peor aún: hay en torno nuestro energías demoniacas que hacen presa del alma y la enloquecen o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos así como a nosotros mismos". (*La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 11 - 12).

El personaje trágico, agrega Steiner, es destruido por fuerzas que "no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional". No obstante, el silencio del héroe proclama su victoria. El testimonio del "padecer silencioso" del héroe se transforma, a decir de Walter Benjamin, en un proceso a los olímpicos: "No fue en el campo del derecho -afirma el autor de *El origen del drama barroco alemán-*, sino en el de la tragedia, donde el genio levantó por primera vez la cabeza de la niebla de la culpa, ya que en la tragedia se consigue quebrantar el destino demoníaco". Pero esto, de acuerdo con Benjamin, no sucedió "porque el infinito encadenamiento pagano de culpa y expiación fuera sustituido por la pureza del hombre absuelto y reconciliado con la pureza del dios", sino porque en la tragedia el hombre pagano "se da cuenta de que es mejor que sus dioses, y esta toma de conciencia le priva del lenguaje". ⁽¹²⁵⁾ No hay redención

¹²⁴ *Ibidem.*, p. 40.

¹²⁵ Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 98 - 99. De acuerdo con Benjamin, el héroe trágico sólo dispone de un lenguaje que le sea perfectamente adecuado: precisamente el silencio. "Lo trágico -agrega Benjamin- ha creado la forma artística del drama con el único propósito de poder representar el acto de quedarse callado ... Al callar, el héroe rompe los puentes que lo unen a dios y al mundo y abandona la esfera de la personalidad (la cual mediante la palabra se delimita y se individualiza frente a los demás) para elevarse a la glacial

para el héroe trágico, quien "aún privado del derecho a la palabra por ser menor de edad (de ahí que se lo designe como héroe), pretende levantarse en medio de la inestabilidad de aquel mundo atormentado".⁽¹²⁶⁾

El auto sacramental carece de un héroe trágico, salvo que se considere a Cristo -siempre caracterizado por algún personaje en estas piezas dramáticas- como tal, en virtud de que no escapa a su destino: morir para salvar a la humanidad. El asunto en este género teatral es, como ya indiqué, la salvación del hombre por medio del sacrificio de Cristo, quien lo redime de la Falta Original provocada por su desobediencia a Dios. En los autos se representan una serie de temas asociados con este Sacramento, entre otros, el del libre albedrío, la búsqueda del bien, y el dominio de los sentidos corporales. El Sacramento de la Eucaristía limpia de sus pecados al creyente, quien a diferencia del héroe trágico, tiene la esperanza de alcanzar la Vida Eterna, después de la muerte; asimismo, reconcilia al hombre con la divinidad y pretende restaurar, de manera simbólica, la armonía en el mundo.

Quizá la tragedia griega, el auto y los dramas trágicos de Calderón presenten, no obstante, un elemento en común: la representación del drama humano a través de dos fuerzas complementarias: la apolínea y la dionisiaca. Intentaré explicar estos conceptos, a los que hace referencia Nietzsche, en *El origen de la tragedia*. El filósofo alemán liga el desarrollo del arte a la "duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco". Apolo y Dioniso representan "dos instintos" que marchan "casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos (...)".⁽¹²⁷⁾ Apolo, el "Resplandeciente", divinidad de la luz identificada con la experiencia onírica, domina "la bella apariencia del mundo interno de la fantasía".⁽¹²⁸⁾ "Su ojo tiene

soledad del yo (...) Y ¿cómo puede él manifestar esta soledad suya, esta rígida actitud de desafiante autosuficiencia, sino precisamente callando?". *Ibidem.*, pp. 96 - 97.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 99.

¹²⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1991, p. 40.

¹²⁸ *Ibidem.*, p. 42.

que ser 'solar', en conformidad con su origen"; aun cuando esté encolerizado "y mire con mal humor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia". Lo dionisiaco, explica Nietzsche, es provocado por el espanto que se apodera del ser humano cuando le dejan "súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia"; surge del "éxtasis delicioso" que asciende "desde el fondo más íntimo del ser humano". (129) El autor de *El nacimiento de la tragedia* compara a lo dionisiaco con la embriaguez:

Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. (130)

En la tragedia griega, Apolo y Dioniso no existen uno sin el otro. Apolo, el dios de las apariencias, se refleja en lo visible, en el vestuario, en las máscaras, en última instancia en el ornato. Su contraparte, el elemento dionisiaco, revela el sufrimiento

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 43. De acuerdo con Jean – Pierre Vernant y Françoise Frontisi Ducroux: "La máscara barbuda, la corona de yedra y el vestido flotante que representan a la divinidad con la que el fiel puede fundirse en un careo son accesorios vacíos que el propio hombre puede revestir, endosando así los signos del dios, adaptándoselos para dejarse poseer con mayor plenitud. Convertirse en otro, volcándose en la mirada de dios o asimilándose a él por contagio mimético, tal es la finalidad del dionisismo". Jean – Pierre Vernant y Françoise Frontisi Ducroux, "Figuras de la máscara en la antigua Grecia", *op. cit.*, vol. II, p. 44. Por su parte, George Steiner se refiere a la alteridad de Dioniso en los siguientes términos: "El teatro trágico nos afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas y que ningún progreso científico o técnico extenderá sus dominios. Fuera y dentro del hombre está *l'autre*, la 'alteridad' del mundo. Llámesele como se prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial de nuestra sangre animal". George Steiner, *La muerte de la tragedia*, p. 13.

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 44.

del hombre, el éxtasis y la "aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia". ⁽¹³¹⁾

Apolo, quien, insisto, no puede existir sin Dioniso, "nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora". ⁽¹³²⁾ ¿Cómo tiene lugar esa "visión redentora"? El coro juega un papel crucial en este sentido: permite al hombre la posibilidad de trascender su individualidad; así lo expresa Nietzsche:

(...) el griego civilizado se sentía a sí mismo en suspenso en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. ⁽¹³³⁾

Nicole Loraux, en *The mourning voice*, coincide con Nietzsche en cuanto a la relevancia del coro en la tragedia puesto que permite al espectador trascender su condición cívica. Al olvidarse de su individualidad, de su condición de ser un ciudadano más, el espectador, "se asume como miembro de la raza de los

¹³¹ *Ibidem.*, p. 78. En opinión de Nietzsche, es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso. Agrega que el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras [Edipo y Prometeo, entre otras], con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo "aparece preso en la voluntad individual". Para el filósofo aquel héroe de la tragedia es el Dioniso sufriente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que fue despedazado por los Titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo: con lo cual se sugiere que "ese despedazamiento, el *sufrimiento* dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo". *Ibidem.*, pp. 96 - 97.

¹³² *Ibidem.*, p. 58.

¹³³ *Ibidem.*, p. 77.

mortales". ⁽¹³⁴⁾ El coro, a decir de la investigadora, le recuerda al espectador que la pieza teatral es tan sólo una manifestación artística y, por consiguiente, suscita en él la catarsis, al interactuar con el discurso que lo motiva a reflexionar sobre lo que ve representado en escena. La fuerza del dolor (*pathos*) tiene en la tragedia una preeminencia sobre la acción (drama). Nicole Loraux afirma que la dualidad de Apolo y Dioniso, en la tragedia, remite inevitablemente a la cuestión de la voz; agrega que no hay una diferencia entre el canto y el grito, y viceversa: "Aquí el punto clave radica en que el análisis que hago tanto del coro como de la fábrica semántica de los textos, que revelan la representación trágica de la voz del dolor, mediante la fusión del grito y el canto (¿debería referirme a la representación de la tragedia como la voz del dolor, una representación inherente al género?) me lleva a evocar la que quizás sea la intuición fundamental de Nietzsche sobre la tragedia: las diferencias establecidas por 'las dos grandes vertientes en la historia del lenguaje griego, en cuanto a si el lenguaje imitaba el mundo de las imágenes, o el mundo de la música', y la noción contundente acerca de que la mimesis, en la tragedia, tiene lugar donde el lenguaje 'es llevado hasta sus límites, al grado de imitar a la música". De acuerdo con Loraux, la analogía entre el lenguaje y la música, en el teatro trágico, muestra cómo, en palabras de Nietzsche, "lo dionisiaco y lo apolíneo dominaban el mundo helénico, siempre en constante renacimiento y alimentándose uno al otro". ⁽¹³⁵⁾

Al parecer de Aristóteles, la tragedia es "imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente ornado en

¹³⁴ Nicole Loraux, *The mourning voice: an essay on greek tragedy*, New York, Cornell University Press, 2002, p. 93, la traducción del inglés es mía. Walter Benjamin se muestra en desacuerdo con el punto de vista de Nietzsche en cuanto a la función catártica del coro en la tragedia. En su opinión, "los coros y el público no constituyen en absoluto una unidad". Benjamin agrega que el arte "no puede tolerar el verse promovido en sus obras a desempeñar el papel de director de conciencia ni tampoco puede permitir el hecho de que se preste atención a lo en él representado y no a la representación misma". Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 92, 94.

¹³⁵ Nicole Loraux, *op. cit.*, p. 74.

cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones". En su *Poética* reconoce seis elementos en la tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto. Asimismo, distingue entre el lenguaje y el pensamiento de los personajes, y el espectáculo y el canto. El pensamiento consiste "en la capacidad de expresar lo que es factible y adecuado, la cual se da en el diálogo"; el lenguaje "es la facultad de expresarse por medio de palabras, la cual tiene igual fuerza en verso y en prosa"; el espectáculo "resulta apto para conmover los espíritus". Acerca del lenguaje, Aristóteles advierte que "ciertos efectos se logran sólo a través de los versos, y otros, en cambio, a través del canto". (136)

La postura de Martha Nussbaum respecto al efecto catártico de la tragedia es análoga a la de Loraux. En *La fragilidad del bien*, la filósofa alemana opina que la catarsis produce un cambio en la conducta del espectador: los personajes trágicos muestran las cosas que podrían sucederle despertando el temor en él; en palabras de Nussbaum: "nos damos cuenta de que su desgracia también puede sobrevenirnos a nosotros". En este sentido, sigue a Aristóteles, quien afirma que el temor y la compasión suscitados por la tragedia en el espectador, purifica sus pasiones. (137)

¹³⁶ Aristóteles, *Poética*, Caracas, Monte Ávila Editores, traducción de Ángel J. Cappelletti, 1990, pp. 6 – 9.

¹³⁷ En *La fragilidad del bien*, Martha Nussbaum afirma que el significado primario, permanente y central de la palabra *kátharsis* se aproxima a "limpieza" o "clarificación", es decir, "la eliminación de alguna clase de obstáculo (suciedad, mancha, oscuridad o mezcla) (...)". En un sentido platónico, lo *katharón*, palabra que pertenece a la familia semántica de *kátharsis*, se asocia a "lo verdadero o lo verdaderamente cognoscible", y el ser que ha alcanzado la *kátharsis*, "al que conoce verdadera o correctamente"; *kátharsis* no significa "clarificación intelectual". Es Platón el que piensa "que toda clarificación es un asunto intelectual". Martha Nussbaum concluye: "En resumen, los resultados de nuestra investigación nos llevan a concluir, en nombre de Aristóteles, que la función de la tragedia es lograr, por intermedio de la compasión y el temor, una clarificación (o iluminación) relacionada con las experiencias dignas de compasión y temibles". En otro pasaje, la

Acaso tanto el auto sacramental, como los dramas trágicos de Calderón, produzcan, asimismo, una catarsis en el espectador mediante la imagen y la palabra. El bagaje cultural del público de los Siglos de Oro le permitía comprender los símbolos y las alusiones bíblicas: al involucrarse mediante los sentidos corporales, la imaginación y el entendimiento, se divertía, a la vez que reflexionaba sobre su propia vida, de forma parecida al practicante de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, cuando imagina los pasajes de la vida de Cristo provocando en él un cambio de actitud.

En suma, considero que el auto sacramental, los dramas calderonianos y la tragedia griega comparten una cuestión que, a decir de Gilles Deleuze, atañe tanto a la tradición cristiana como al pensamiento trágico: el del sentido de la existencia. ⁽¹³⁸⁾ Con todo, el autor de *Nietzsche y la filosofía* establece diferencias esenciales en cuanto a la forma en que la tragedia y el cristianismo abordan el tema: la tragedia "justifica todo lo que afirma, incluyendo el sufrimiento, en lugar de ser ella misma justificada por el sufrimiento, es decir, santificada y divinizada"; Dioniso "afirma todo lo que aparece, incluso el más áspero sufrimiento, y aparece en todo lo que se afirma". ⁽¹³⁹⁾

Por el contrario, el cristianismo requiere de un Dios para interpretar la existencia: se tiene la necesidad "de acusar a la vida para redimirla, de redimirla para justificarla". De este modo, "se valora la existencia siempre situándose bajo el

investigadora sostiene que, para un platónico del período medio, "tendría que resultar alarmante oír hablar de una clarificación cognoscitiva producida por efecto de la compasión y el temor. En primer lugar, porque el alma platónica sólo alcanza la claridad cuando no está perturbada por las pasiones; además, porque estas dos pasiones figuran entre las más irracionales". Martha Nussbaum, *La fragilidad del bien, fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995, pp. 481 - 483. De acuerdo con Aristóteles, la catarsis se produce de la siguiente manera: "Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta". Aristóteles, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁸ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 31.

¹³⁹ *Ibidem.*, pp. 28, 32

punto de vista de la mala conciencia". ⁽¹⁴⁰⁾ En el cristianismo, la sombra de la culpa, de la Falta primigenia pesa siempre sobre la conciencia del creyente, quien constantemente debe purificarse mediante el Sacramento de la Eucaristía.

Si bien los personajes en la tragedia griega no están marcados por la culpa derivada de la Falta Original, son, en ocasiones, víctimas de la *hýbris*, la soberbia, identificada también con la intemperancia provocada por los apetitos corporales. En algunos autos y dramas de los Siglos de Oro, entre otros, *Eco* y *Narciso* de Calderón, que analizaré en este trabajo, la *hýbris* trágica se relaciona con la ceguera moral de los personajes, quienes asumen su destino sin saber cuál es la verdadera causa de su desgracia. La *hýbris* es quizá equiparable a la Culpa primigenia, en la tradición cristiana: Adán y Eva cometen el pecado de soberbia, cuando comen el fruto del Árbol de la Ciencia para igualarse a Dios.

Tanto la tragedia griega como los dramas trágicos del dramaturgo español reflejan, a decir de Gwynne Edwards, la incertidumbre y la vulnerabilidad de la condición humana. ⁽¹⁴¹⁾ En estos dos géneros teatrales existe, a juicio del investigador, una confrontación entre el individuo y sus circunstancias, así como entre las fuerzas positivas y negativas que determinan las acciones de los personajes. El espectador se cuestiona: ¿por qué es el mundo así? Esta pregunta que carece de una respuesta es recurrente en las tragedias calderonianas, donde la prisión y el laberinto constituyen metáforas de la pérdida de la libertad tras la Caída. Las tragedias de Calderón reflejan un mundo pleno de misterio: "lejos de ofrecer respuestas –afirma Edwards– postulan preguntas acerca de la vida humana y el sentido de la existencia". ⁽¹⁴²⁾

En los distintos géneros abordados por Calderón, se dramatiza el problema del libre albedrío, igual que otras cuestiones religiosas; insisto, el dramaturgo perteneció a la Orden de los Jesuitas. En *Eco* y *Narciso*, drama que analizo en el tercer capítulo, la Caída en el tiempo, provocada por la Falta primigenia,

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 31.

¹⁴¹ Cfr. Gwynne Edwards, introducción a *The prison and the Labyrinth*, Cardiff, University of Wales Press, 1978, pp. XXIV - XXVIII.

¹⁴² *Ibidem.*, p. XX.

relacionada con el pecado de soberbia, constituye un pliegue del tiempo sobre sí mismo. Los personajes vuelven los ojos a un pasado primigenio, quizá con el afán de recuperar la unidad con el Creador, y a la vez conciben el futuro en términos pesimistas: el progreso deviene una utopía.

El mundo y su espejo -el teatro- es la escena ideal "donde se ponen en representación los conceptos de mudanza, decaimiento, declinación, cambio de fortuna, disipación total". ⁽¹⁴³⁾ El pensamiento del Barroco gusta de la figura de la

¹⁴³ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, p. 34. Rodríguez de la Flor difiere de la postura defendida por José Antonio Maravall en *La cultura del Barroco* (Barcelona, Ariel, 1975). El investigador apunta que, "en cerrada lectura maravalliana, la cultura del Barroco es una cultura dirigida, masiva", constituye un discurso hegemónico "y llega a proponer sus representaciones como modelos o interpretaciones unívocas del mundo, creando así un lenguaje de poder -'un Barroco de Estado'-que en cierto modo preexiste a los creadores y al que tales creadores (...) se suman muchas veces de modo acrítico". De acuerdo con el autor de *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico*, el "teatro" de las "bellas formas artísticas se habría levantado, sin duda ninguna, como una suerte de discurso de alienación histórica que, alimentando a los diversos pueblos que habitaban una hiperidealizada monarquía habsbúrgica, impidió realmente el que éstos logaran el acceso a la conciencia de la crisis que por entonces experimentaba el modelo teológico - político del Estado" y, detrás del mismo, "a la percepción del efectivo retroceso y quiebra real del prestigio experimentado por el modelo de organización religiosa de la tierra, del que el país entero se había hecho paladín y garante". El investigador no niega el valor de evidencia de la interpretación maravalliana, sobre todo, "singularmente correcta para la segunda fase o momento barroco del Siglo de Oro"; no obstante, afirma que, en los últimos años algunos filósofos y poetas, entre otros, Severo Sarduy, Gilles Deleuze, J.L. Brea y F. Jarauta han abierto el camino "a modelos interpretativos que ya no pueden ser contenidos en el análisis maravalliano". Rodríguez de la Flor resume así su punto de vista sobre la cultura barroca: "Creo que la peculiaridad de esta cultura barroca hispana reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido; en su habilidad para deconstruir y pervertir, en primer lugar, aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo lo gobiernan y a los que paradójicamente también

reversibilidad y del quiasmo, asegura el autor de *La península metafísica*, quien hace referencia, a este respecto, a las siguientes palabras de un historiador de la época, Jerónimo de San José (autor de *Genio de la historia*): "esta historia es inestable y, definitivamente, se desenvuelve bajo la categoría de lo 'trágico' (opuesto estructuralmente a toda filosofía del progreso)". ⁽¹⁴⁴⁾ Así, de acuerdo con Rodríguez de la Flor, "lo providencialista, lo fideísta, lo mesiánico y lo redentor, específico de una cultura barroca española" (por extensión también novohispana), "gusta de convertir la historia y la vida humana en un sueño, en una historia de padecimientos, cuya única justificación reside en una pronta *Tercera venida de Cristo en magestad*, algo sobre lo que todavía especula (...) el jesuita Lacunza, ya en el ocaso de la Edad Moderna". ⁽¹⁴⁵⁾ Las naturalezas muertas en boga durante el siglo XVII, las *vanitas*, reflejan el desencanto "que se postula en régimen de combate contra todos los idealismos y utopías, que comienzan a ser forjados en una época de expansión cognitiva". ⁽¹⁴⁶⁾ Pliegue del tiempo sobre sí mismo: el pensamiento de la caducidad se mira en el espejo de una calavera -son

se sujeta, proclamando una adhesión dúplice". *Ibidem.*, pp. 13 - 19. El análisis de Rodríguez de la Flor sobre los símbolos y las metáforas de distintas manifestaciones artísticas barrocas -las "naturalezas muertas", el teatro y la literatura- se centra en una lectura del período áureo cuyo objeto es deshacer "la interpretación 'serena', democrata liberal y estabilizada que de ella se ha hecho". *Ibidem.*, p. 14. Junto con Emil Michel Cioran, a quien cita en el epígrafe de su libro, opina que "el mérito de España ha consistido no sólo en haber cultivado lo excesivo y lo insensato, sino en haber demostrado que el vértigo es el clima moral del hombre".

¹⁴⁴ Jerónimo de San José tenía una visión apocalíptica de la historia y mesiánica a la vez, como se constata en la siguiente observación de Rodríguez de la Flor, a propósito del *Genio de la historia*: "Pues como el Barroco asevera, allí donde reinaban las letras y la concordia, un día se extenderían la barbarie y la oscuridad; de cuya evidencia apenas puede consolar otro hecho parejo: el de que allí donde reina la barbarie, llegará un día (él también a su vez efímero) en que triunfen momentáneamente la cultura y la civilización". *Ibidem.*, p. 34.

¹⁴⁵ *Ibidem.*, p. 40

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 61.

numerosos los emblemas del siglo XVII que representan, mediante esta imagen, el paso ineludible del tiempo-, y se alegoriza quizás, en las ruinas observadas por el *Ángelus Novus*, en la acuarela de Paul Klee que tanto gustaba a Walter Benjamin; en ella, un ángel parece alejarse de algo "sobre lo cual clava la mirada", tiene "los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas". "El ángel de la historia - afirma Benjamin- debe tener este aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado". En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, "él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies". El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. "Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas". La tempestad lo arrastra sin remedio hacia el futuro, "al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hacia el cielo. Lo que llamamos progreso es esa tempestad". ⁽¹⁴⁷⁾ El *Ángelus Novus* visto con los ojos de Benjamin constituye acaso un emblema del hombre barroco en el umbral de la modernidad: vuelve los ojos al Paraíso y es arrastrado a la vez hacia un "progreso" marcado por el signo de lo trágico, para decirlo con palabras de Jerónimo de San José (*vid supra*, p. 83).

En *El Divino Narciso*, de sor Juana, y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca, el tiempo se pliega sobre sí mismo: una tercera fuerza deriva de las pulsiones de *eros* y *thanatos*: la melancolía o *atra bilis*, producto del desengaño: los límites de la razón -llámese razón de Estado, razón práctica o razón experimental (Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico 1580 – 1680*, p. 19)- se reflejan en las obras teatrales de la

¹⁴⁷ Walter Benjamin, en "Sur le concept d'histoire", *Oeuvres*, vol. III, traducción del alemán de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch, París, Gallimard, 2000, p. 434. La traducción del francés es mía. Según Scholem, el ángel de la historia de Benjamin es "una figura melancólica que fracasa en la inmanencia de la historia" y sólo puede ser superada, "no por un salto que rescate el pasado de la historia en una 'imagen eterna de ella', sino por un salto que lleve fuera de su continuidad: al 'ahora' lleno de carga revolucionaria o mesiánica". Gershom Scholem, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Mínima Trotta, 2004, p. 101.

jerónima y del dramaturgo español: los más preeminentes de España y Nueva España. Una espiral de signos y símbolos se lanza hacia el infinito: los *daimones* apolíneos y dionisiacos entablan una batalla en el microcosmos teatral donde el espectador toma parte activa y se mira en el espejo de los *phantasmata*: “fantásticos cuerpos”, en palabras de Calderón, que devienen presencia en el gran mundo del teatro.

2. Análisis del auto sacramental *El Divino Narciso* y su loa correspondiente

La loa y el auto de *El Divino Narciso* se publicaron en el segundo tomo de las *Obras Completas* de sor Juana en 1693. En este capítulo analizaré por separado ambas obras en virtud de que la loa puede considerarse una pieza teatral independiente, tanto por su extensión, como por el tema que aborda: la Conquista de América. (1)

En su libro titulado *La loa*, Jean-Louis Flecniakoska estudia los antecedentes de este género en España, desde el siglo XVI -conocido entonces como introito-, y detiene su análisis hacia la primera mitad del XVII, cuando empieza a designarse con el término de “loa”. De acuerdo con el investigador, la loa en España, “no es un caso excepcional en la historia del teatro. Los griegos, los latinos, los cofrades de la Edad Media francesa, los italianos del Renacimiento, los jesuitas en los colegios, todos han experimentado la necesidad de interpelar al público antes de empezar la representación esencial”. Al parecer de Flecniakoska, el hecho de anteponer la loa a la obra teatral “pone de manifiesto los objetivos didácticos del teatro: hay que advertir al público, hay que explicarle lo que va a ver y oír para que no pierda nada de la lección propuesta”. (2)

Investigadores como Margo Glantz y Edmond Cros hacen referencia a la analogía establecida por sor Juana, en *El Divino Narciso*, entre las religiones

¹ Alfonso Méndez Plancarte manifiesta que cada comedia o auto, en la España de los Siglos de Oro, comprendió diversos interludios de canto, mojiganga o bailete; un entremés, o varios, “como final de fiesta de los autos o como intermedio entre las jornadas de la comedia; y a manera de prólogo, un jugueteo escénico –o tal vez un simple monólogo- que llevaba el nombre de loa”. El erudito agrega que, en su origen, estas piezas teatrales se limitaban a su “llana significación de alabanza”; en España, Calderón de la Barca las encumbró casi al nivel mismo de los autos, igual que sor Juana en Nueva España. Cfr. Alfonso Méndez Plancarte, estudio liminar, OC de sor Juana, t. III, p. LII.

² Jean Louis-Flecniakoska, *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, p. 15. Enrique Rull reconoce asimismo la doble función propedéutica y apologética de la loa. Cfr. Enrique Rull, *op. cit.*, p. 144.

prehispánica, griega y hebrea. ⁽³⁾ Efectivamente, en el auto la jerónima le corta el vestido al mito griego de Narciso, y con él viste a la idea que le proporciona el mito hebreo. Con un dios invisible (el hebreo) y otro visible (el griego), la poetisa crea a Narciso. Esta revitalización de las culturas antiguas se remonta a los primeros siglos de nuestra era; desde el siglo II d.C., con los Padres de la Iglesia, hubo un impulso por asimilar, y a la vez, por combatir esas ideas. Al renacer los movimientos antiguos, sobre todo las creencias de Egipto, algunos Padres de la Iglesia, entre otros Lactancio y Clemente de Alejandría, se planteaban la posibilidad de aceptar la existencia de revelaciones parciales, independientes de la revelación bíblica. ⁽⁴⁾ Basado en el hermetismo neoplatónico, movimiento en boga durante el Renacimiento al que me refiero en el primer capítulo, y que tuvo entre sus máximos exponentes a Marsilio Ficino, el método sincretista permitía la revalorización de las antiguas religiones nacionales; así lo manifiesta Octavio Paz:

(...) ya fuese la de los druidas para los descendientes de los galos, la de Confucio para los Chinos o la de Quetzalcóatl para los mexicanos. Dentro de esta corriente se inscriben las obras históricas de Sigüenza y Góngora sobre Quetzalcóatl y las dos loas de Sor Juana que tienen por tema la relación sobrenatural entre los sacrificios humanos y el Sacramento de la Eucaristía. ⁽⁵⁾

Jacques Lafaye, David Brading y Paz destacan la forma en que los jesuitas se valieron del sincretismo con el objeto de fundamentar las creencias de los indios, en las cuales veían una prefiguración de la religión cristiana. ⁽⁶⁾

³ Cfr. Margo Glantz, *Borrones y borradores, ejercicios de la escritura*, México, UNAM - Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / Ediciones del Equilibrista, 1992, pp. 186 – 187, 189; Edmond Cros, “El cuerpo y el ropaje en *El Divino Narciso*”, BBMP, XXXIX, 1963, pp. 82 - 83.

⁴ Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 460 - 461.

⁵ *Ibidem.*, p. 462.

⁶ Octavio Paz advierte que si el universalismo de la Compañía de Jesús “podía enfrentarla a la política de los Estados absolutistas, su sincretismo podía alimentar o inspirar tendencias nacionalistas y separatistas en el seno de esos mismos Estados”. Esto último,

Se sabe que sor Juana no sólo conocía las culturas greco-latina y nahua, sino la egipcia también a través de algunos jesuitas, principalmente Athanasius Kircher. Su relación con esta orden religiosa, que ejerció la primacía de la educación en Nueva España durante el siglo XVII, fue cercana: Antonio Núñez de Miranda, su confesor, era jesuita. De igual modo, la monja conoció a Francisco Ximénez –nombre españolizado de François Guillot-, jesuita y confesor de los virreyes de Mancera, divulgador de la obra de Athanasius Kircher en Puebla y en México. ⁽⁷⁾ La relevancia de la cultura prehispánica en la loa de *El Divino Narciso* es un ejemplo de la incidencia del pensamiento criollo en las obras de diversos autores novohispanos, dos de los más notables: Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana. La jerónima pone en escena a un territorio americano provisto de un orden tanto religioso como político. Su visión difiere, en este sentido, de la iconografía de América divulgada en algunos libros de emblemas, durante los siglos XVI, XVII y XVIII; a ello volveré más adelante.

“Las loas y sus autos –apunta Margo Glantz- fueron escritos para representarse en México, Ciudad Regia, y quizá luego en Madrid, también Ciudad Regia, como subraya con abiertas intenciones la monja”; tal vez, añade la escritora, “al darles la misma categoría a ambas ciudades”, la poetisa “resalta la grandeza de la cultura prehispánica y el esplendor de la capital novohispana”. ⁽⁸⁾

“fue lo que ocurrió en Nueva España. El siglo XVII es el del despertar del espíritu criollo”. Cfr. *Ibidem.*, pp. 56 – 57.

⁷ Cfr. Ignacio Osorio, *La luz imaginaria*, México, UNAM, 1993, pp. XVI - XVII, XLVI.

⁸ Margo Glantz, *Borrones y borradores, ejercicios de la escritura*, p. 182. En opinión de la escritora, si bien la circulación de una edición suelta de *El Divino Narciso* “pudiera permitir la suposición de que en cierto momento se pensó en representar el auto en la capital novohispana, la documentación que poseemos y la afirmación de la monja [en boca de uno de sus personajes, sobre su representación en la “coronada Villa de Madrid”] hacen suponer que esas loas y sus autos no eran para representarse en México, sino en Madrid y por tanto no tenían como objetivo la catequización de infieles”. Margo Glantz, “Las finezas de sor Juana: loa de *El Divino Narciso*”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, p. 158. La investigadora se refiere a las loas y los autos de *El Divino Narciso*, *El Cetro de José* y *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*. Desde

La crítica ha manifestado en reiteradas ocasiones las semejanzas entre *El Divino Narciso* y el drama *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca. ⁹ En el tercer capítulo analizaré las similitudes y las divergencias entre ambas obras. Pertenecientes a distintos géneros, difiere en ellas el tratamiento hecho por los autores en los planos alegórico y simbólico, así como del mito de Narciso, mismo que resumo:

Hijo de la ninfa Liríope y del río Céfiso, Narciso era un joven de una belleza extraordinaria que permanecía insensible a los sentimientos amorosos de los que era objeto. La ninfa Eco, profundamente enamorada de él, fue rechazada por Narciso; era tanto su dolor que, al verla sufrir, sus hermanas se indignaron y se quejaron con la diosa Némesis de su comportamiento indiferente y egoísta. El adivino Tiresias había profetizado que éste viviría mientras no viera su propia imagen. Némesis lo castiga provocando que la viera reflejada en las aguas de una fuente. Incapaz de poseer a su propia imagen, de la cual estaba enamorado,

su perspectiva, estas obras “eran más bien un recordatorio para los fieles, ese tipo de recordatorios como los que se utilizaban en el auto sacramental”. Margo Glantz sigue en este sentido a Marcel Bataillon, a quien cita: “En dos palabras, el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al *Corpus* nos parece que no es un hecho de contrarreforma, sino un hecho de Reforma católica”. *Ibidem.*, p. 158. Bataillon afirma, en efecto, que el auto sacramental en España respondía al deseo de renovación prevaleciente en la España de Carlos V, movimiento impulsado por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros. Cfr. Marcel Bataillon, “Ensayo de explicación del auto sacramental” en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, p. 462, citado por Margo Glantz en *ibidem.*, p. 158.

⁹ Alexander Parker identifica, entre las posibles fuentes del auto de la jerónima, tres obras de Calderón de la Barca: los autos titulados *El Divino Orfeo* (1663) y *El nuevo hospicio de pobres*, así como el drama mitológico *Eco y Narciso*, estrenado en Madrid en 1661 y publicado en 1672, en la *Cuarta parte* de sus comedias. Parker señala que las fuentes de la monja no deben buscarse en el tratamiento que el dramaturgo hace del mito de Eco y Narciso, sino en la primera parte de sus autos publicados en 1677, particularmente en los que aquí menciono. Alexander Parker, *The Calderonian Sources of El Divino Narciso*, *Romanistisches Jahrbuch*, t. XIX, Hamburgo, 1968, pp. 269 – 271.

Narciso se olvidó de comer y beber, y en consecuencia, se convirtió en la flor que lleva su nombre. Eco, quien por un castigo de la diosa Hera sólo repetía las últimas palabras de su interlocutor, al verse desdeñada por Narciso se entristeció y adelgazó tanto, que no quedó de ella más que la voz transformada en eco y que resuena entre las montañas. ⁽¹⁰⁾

A primera vista, los personajes de *El Divino Narciso* y *Eco y Narciso* difieren en gran medida, como puede notarse en el cuadro 1.

LOA DE *EL DIVINO*
NARCISO

AUTO DE *EL DIVINO*
NARCISO

DRAMA *ECO Y*
NARCISO

El Occidente	El Divino Narciso	Narciso
La América	La Naturaleza Humana	Febo, pastor galán
El Cielo	La Gracia	Sileno, pastor viejo
La Religión	La Gentilidad	Bato, villano
Músicos	La Sinagoga	Liríope, zagala
Soldados	Eco, que hace la Naturaleza Angélica [réproba]	Eco, zagala
	La Soberbia	Nise, zagala
	El Amor Propio	Libia, zagala
	Ninfas y Pastores	Laura, zagala
	Dos coros de Música	Sirene, villana
		Músicos
		Acompañamiento

Cuadro 1. Personajes de la loa y el auto de *El Divino Narciso*, y del drama *Eco y Narciso*

¹⁰ Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. I, Alianza Editorial, Madrid 1994, p. 356-359. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Larousse, 1986. Puede consultarse también la traducción de las *Metamorfosis* de Rubén Bonifaz Nuño. Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, v. I, libro III, México, SEP, pp. 136 – 137. Sobre la cristianización del mito de Narciso en la Edad Media, véase Jean Seznec, *The survival of the pagan gods*, New Jersey, Princeton University Press, 1981, pp. 130 – 131.

En la loa de *El Divino Narciso*, dos de los personajes tienen carácter geográfico: Occidente y América, quienes de acuerdo con las acotaciones están vestidos, respectivamente, de “indio galán con corona” y de “india bizarra: con mantas y cupiles [huipiles]”. Los otros dos: Religión y Cielo representan a los dos poderes del Imperio español que emprendieron la Conquista: la religión cristiana y la monarquía. Estos dos personajes se visten, según las acotaciones, de Dama Española y de Capitán General, respectivamente.

En el drama *Eco y Narciso*, de Calderón, todos los personajes están caracterizados como pastores. No hay en esta obra personajes estrictamente alegóricos, puesto que se trata de un drama y no de un auto sacramental. Con todo, éstos presentan una gran riqueza simbólica evidente, asimismo, en el espacio dramático y en las acciones de cada personaje.

De acuerdo con Ignacio Arellano, “no hay modalidad literaria en la que el espacio resulte tan crucial como en el teatro”.⁽¹¹⁾ Ello implica el planteamiento del problema texto–representación, estudiado por diversos autores. Algunos críticos, entre otros José María Díez Borque y Bobes Naves, establecen una diferencia entre el texto dramático y el texto espectacular, cuyas características, en opinión del crítico de teatro Armando Partida, no deben soslayarse cuando se interpreta una obra teatral.⁽¹²⁾ Díez Borque hace referencia al “texto A” (texto de la obra, elemento verbal) y al “texto B” (lo escénico). Bobes Naves distingue entre “texto literario” que suele coincidir con el diálogo y “texto espectacular”,⁽¹³⁾ es decir, “el conjunto de todas las indicaciones que una obra dramática contiene en el diálogo o en las acotaciones (...) que permiten su realización en un espacio y en un tiempo

¹¹ Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 2000, p. 147.

¹² Cfr. Armando Partida, *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM - Facultad de Filosofía y Letras / Itaca, 2004, p. 7

¹³ M.C. Bobes Naves, “Texto literario y texto espectacular en *El caballero de Olmedo*”, Cuadernos de teatro clásico, 1, 1988, pp. 95 – 103.

escénicos”. (14) Al parecer de Arellano, en la formulación de Bobes “lo que diferencia a ambos textos es el modo de realización escénica: verbal para uno y no verbal para el otro, pero ambos, al menos en el Siglo de Oro, están integrados en el diálogo”. (15) La visualización total del espacio dramático, añade el investigador, “contiene en sí al escénico” y es completada “por la palabra sugeridora e informadora”. (16)

La postura de Jorge Dubatti es similar a la de Arellano: desde su perspectiva, el cruce de la literatura y el teatro define al texto dramático. Es imposible estudiarlo cabalmente, afirma, “sin apelar, por ejemplo, al dibujo de esquemas espaciales, desplazamientos en dicho espacio y escenografías posibles”; añade que la naturaleza del texto dramático “es literaria pero también es escénica aunque en un plano de representación imaginario–mental”, a diferencia del texto espectacular, “cuya naturaleza escénica no es imaginaria–mental sino real, tiene estatuto de realidad física”. (17) En este último, explica Dubatti, “entran en juego no sólo éstos, sino todos los signos de la puesta en escena”.

Con el objeto de evitar confusiones en cuanto al significado de “texto espectacular” y “texto dramático”, utilizaré para el análisis de *El Divino Narciso* y del drama *Eco y Narciso*, los conceptos de “espacio dramático” y “espacio escénico”, según la distinción establecida por Marc Vitse, quien se basa en las observaciones de Pavis. (18) Según Vitse, el espacio dramático constituye el espacio representado que sólo puede visualizarse “en el metalenguaje del crítico o

¹⁴ Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, pp. 147 – 148.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 148.

¹⁶ Ignacio Arellano, *ibidem.*, p. 149.

¹⁷ Jorge Dubatti, “Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático”, *La Escalera*, anuario de la Escuela Superior de Teatro, núm. 6, Buenos Aires, 1996, pp. 57 - 58.

¹⁸ P. Pavis, *Voix et images de la scène*, Lille, Presse universitaires de Lille, 1985, pp. 276 – 77, citado por Ignacio Arellano en *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, p. 148.

del espectador, que lo van construyendo imaginariamente” a partir de la información proporcionada sobre su universo por los personajes. El espacio escénico “designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral”. ⁽¹⁹⁾ Puntualizo: en los siguientes capítulos me interesa, ante todo, estudiar el espacio dramático entendido tanto por Vitse como por Ignacio Arellano en los siguientes términos: la visualización total del espacio dramático que contiene en sí al escénico. Sólo cuando me refiera específicamente al espacio escénico, este concepto deberá entenderse de acuerdo con la definición de Vitse ya citada.

En este capítulo analizaré el auto de *El Divino Narciso* y su loa correspondiente desde una perspectiva de la cosmética teatral; para tal efecto, rastrearé la influencia de las tradiciones emblemática, sincretista y hermética (de Marsilio Ficino), en la obra mencionada de la poetisa novohispana. En el segundo y tercer capítulos exploraré el significado del espacio dramático en *Eco y Narciso*; analizaré, asimismo, los pliegues alegóricos y simbólicos en las piezas teatrales del dramaturgo español y de la monja novohispana; de igual modo, deslindaré las semejanzas y divergencias temáticas, estructurales y en cuanto al desarrollo de la trama, en ellas. Para el estudio de las obras mencionadas utilizo las siguientes ediciones: tomo III de las *Obras Completas* de sor Juana Inés de la Cruz, publicada por el Fondo de Cultura Económica y el Instituto Mexiquense de Cultura, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte; tomo I de las *Obras Completas* de Pedro Calderón de la Barca, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat.

El lector o el espectador interviene con su propia imaginación en la creación de cualquier obra teatral que presente un gran contenido simbólico –tal es el caso de las piezas analizadas en el presente trabajo–: construye así espacios sugeridos por la palabra en el ámbito del espacio dramático.

¹⁹ Marc Vitse, “Sobre los espacios en *La dama duende*”, *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 8 – 9, citado por Ignacio Arellano en *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, p. 148.

2.1. La cosmética escénica en la loa de *El Divino Narciso*

2.1.2. El cuerpo: un cosmos

En la loa de *El Divino Narciso*, el cuerpo de los personajes y sus adornos adquieren una dimensión alegórica, tanto espacial como temporal. En efecto, Occidente, vestido de indio galán con corona, y América con mantas y huipiles, simbolizan el territorio americano donde tiene lugar la Conquista y la evangelización en un tiempo determinado: el siglo XVI; Religión, vestida de dama española, y Celo (la monarquía), de Capitán General representan los poderes religioso y terreno de la España imperial. La Religión aparece en la *Iconología* de Ripa como una mujer “cuyo rostro está cubierto por largo y sutil velo”, que sostiene un libro y una Cruz con la mano derecha, y una llama de fuego con la izquierda, “poniéndose tras ella otra figura que representa un Elefante” (fig. 3). El Celo aparece como un hombre “revestido de hábitos sacerdotales, con un azote en la diestra, y en la siniestra una lámpara encendida” (fig. 4). El celo, explica Ripa, “es cierta clase de amor por la religión, con el que se desea ardientemente que las cosas que se relacionan con el culto divino sean ejecutadas con entera sinceridad, rapidez y diligencia”.⁽²⁰⁾

²⁰ A decir de Ripa, la Religión “va con el rostro velado” puesto que “mira hacia Dios, como dice San Pablo, *per speculum in aenigmate*, por cuanto los hombres siempre vivimos atados y dependientes de nuestros sentidos corpóreos”. La Religión, añade Ripa, “siempre tuvo algo de oculto y de secreto, conservándose en medio los misterios de sus figuras, ritos y ceremonias como si estuviera oculta tras ciertos velos y cortinajes”. El libro representa a la *Biblia* y con el fuego “se muestra la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso”. Cesare Ripa, *Iconología*, t. II, Madrid, Ediciones Akal, 1996, pp. 260 – 261. El flagelo que lleva el Celo sirve para corregir los errores de quienes ignoran la religión cristiana, a quienes ilumina la lámpara, símbolo de la luz que conduce a los ciegos por el camino recto. Cfr. *Ibidem.*, t. I., pp. 185 – 186.

Dos parejas de personajes, de cosmovisiones opuestas, entablan en la loa una batalla acaso semejante a una *psychomachia* (²¹) donde se confrontan el bien y el mal. Los cuatro personajes análogos a los ángeles y a los demonios, en la tradición cristiana, o a los *daimones*, en la griega (*vid supra*, pp. 32-35), representan así fuerzas antagónicas que se debaten en un espacio vacío (Peter Brook); los dos continentes –América y Europa, y más concretamente Nueva España y España- están alegorizados mediante el lenguaje corporal y los ornamentos de los personajes: signos visibles de sus respectivas cosmovisiones. En el espacio dramático, la conquista devastadora de América deriva en una tragedia donde, a mi juicio, interactúan Apolo, el dios de las bellas apariencias, y Dioniso, el dios asociado con la fuerzas irracionales de la naturaleza y del ser humano. El discurso de los personajes que incita a la reflexión se encuentra bajo el signo de Apolo, mientras que el lamento de los conquistados regido acaso por Dioniso, conmueve al espectador y origina en él un sentimiento de compasión. A ello volveré más adelante.

Lo primero que llama la atención en la loa de la jerónima es el hecho de que América y Occidente aparezcan vestidos, en oposición a la visión eurocentrista del continente americano predominante durante los siglos XVI, XVII e inclusive en el XVIII: son numerosos los grabados donde América aparece como una mujer desnuda con arco y flechas, que cabalga sobre un armadillo o caimán. A decir de Santiago Sebastián, esta imagen de la América indómita, ampliamente difundida,

²¹ El tema de la lucha entre el bien y el mal, entre fuerzas demoniacas y angélicas, es constante en la historia del arte cristiano y muy frecuente en el arte del siglo XVI. La principal fuente de inspiración de dicho tema es el poema épico didáctico de Prudencio que lleva por título *Psychomachia*. Pablo Escalante Gonzalbo sostiene que, en el texto mencionado, hay una lucha entre diversos personajes alegóricos: Fe e Idolatría, Castidad y Lujuria, entre otros. Pablo Escalante Gonzalbo, “Pintar la historia tras la crisis de la Conquista”, *Los pinceles de la historia: el origen del Reino de la Nueva España* (1680 – 1750), México, Museo Nacional de Arte / UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 36. Sobre el tema, véase también “La *psychomachia* de Prudencio y el teatro alegórico pre-calderoniano”. Louise Fothergill-Payne, *Neophilologus*, vol. LIX, núm. 1, Amsterdam, H.D. Tjeenk – Willink, 1975.

tuvo una gran influencia de la alegoría creada por Cesare Ripa (fig. 5). ⁽²²⁾ En la *Iconología*, Europa es representada, en cambio, por una mujer “ricamente vestida con un atuendo Regio de numerosos colores”. Asimismo, sostiene un templo con la diestra, y con el índice de la siniestra señala “muchos reinos y cetros” (fig. 6). Esta iconografía de Europa enfatiza su enorme poderío, tanto eclesiástico, como monárquico. ⁽²³⁾

La imagen de América, divulgada tanto en Europa como en Nueva España, hace explícita su desnudez, emblema de un estado selvático e inhóspito. Ripa explica así el significado alegórico de América: “Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una

²² Cfr. Santiago Sebastián, *Iconografía del indio americano, siglos XVI al XVII*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992, p. 18. Sebastián refiere, asimismo, que ya desde 1564, en el cuadro titulado el “Teatro del Mundo” empezaron a representarse las partes del mundo como cuatro emperatrices, y añade que, para la fijación de las imágenes de la alegoría de América fueron decisivas las crónicas de Indias, influidas, a veces por las leyendas que suscitó el descubrimiento del Nuevo Mundo. A decir del investigador, las imágenes más representativas de América como Nuevo Mundo aparecieron en la cartografía de la primera mitad del siglo XVI: “En las *Geographicae enarrationes* de Ptolomeo (1535), junto a la leyenda ‘Terra Nova’ vemos un grupo de indios antropófagos al lado de un animal monstruoso”. *Ibidem.*, pp. 16 - 17.

²³ Cfr. Cesare Ripa, *op. cit.*, t. II, pp. 102 - 103. Ignacio Arellano manifiesta cómo el vestuario en la obra dramática calderoniana “se relaciona con tradiciones culturales, doctrinales, artísticas (de las normas de la pintura hagiográfica a la emblemática o la exégesis de los Padres)” y simbólicas. Esta aseveración puede hacerse extensiva a las piezas teatrales de sor Juana. Ignacio Arellano “Las posibilidades de un signo: el vestuario en los autos sacramentales de Calderón”, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, p. 219.

bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño”. Más adelante, Ripa describe así el adorno que lleva en la cabeza: “La corona de plumas es el adorno que suelen utilizar más comúnmente; y aún se puede decir que en ocasiones acostumbran a emplumarse el cuerpo por entero (...) El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas, según las ocasiones”.⁽²⁴⁾

Por el contrario, sor Juana presenta al Nuevo Mundo equiparable a un cosmos provisto de orden; con todo, no soslaya su faceta indómita, evidente en la práctica de los sacrificios humanos. La postura de la jerónima es, en este sentido, la de una monja que profesa la religión católica: rechaza, por lo tanto, los sacrificios cruentos. A la vez, su visión es la de una intelectual criolla que revalora la personificación de América estereotipada como flechadora y salvaje en la *Iconología* de Ripa. En este apartado veremos cómo la poetisa exalta la cultura mexicana y llega a ubicarla en el mismo plano que la española.

América y Occidente constituyen, en la loa, un mundo, en el sentido etimológico de esta palabra (*mundus*, sinónimo de limpieza, según el *Diccionario de Autoridades*). Los adornos revelan su identidad: ambos personajes representan un microcosmos evocador de una geografía específica; por otra parte, la caracterización que hacen de América, acaso puede considerarse inscrita en la tradición de la “iconografía de los reinos”, cuyo origen, a decir de Jaime Cuadriello, se encuentra en la medallística romana, recuperada por el Renacimiento para codificar las diferencias geopolíticas que afloraban en el mundo moderno. Según el investigador, Ripa, en su *Iconología*, lleva a su máximo desarrollo la alegoría “del país” como recurso “distintivo, afirmativo y propagandístico”, mediante la sistematización de las provincias de Italia y de las “cuatro partes del mundo” (América, Europa, Asia y África). Cuadriello añade que “la disposición y la cualidad

²⁴ Cesare Ripa, *op. cit.*, t. II, pp. 108 - 109.

de cada personificación, su materia y su forma, [en el libro mencionado de Ripa] contribuyen a popularizar la figura distintiva ‘de la corte nacional’”, es decir, una alegoría del reino compuesta por igual “de los atributos naturales del territorio como de las insignias de su gobierno político y moral, tomadas de los usos de sus dinastías”, con el objeto de determinar como “un mensaje ‘eficiente’, el carácter o la especificidad de la población que comprende y representa, ya de una forma consagratoria, crítica o francamente peyorativa según la dominación vigente y el trato que se da a los enemigos”. (25)

Los ornamentos de Occidente y de América transmiten, a mi parecer, un mensaje que va más allá de sus rasgos étnicos y geográficos. En efecto, Música exhorta a los “nobles mexicanos” a adornarse con sus “divisas” para celebrar al Dios de las Semillas; (26) así lo expresa:

MÚSICA

(...) pues hoy es del año
el dichoso día
en que se consagra
la mayor Reliquia,
¡venid adornados

²⁵ Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa”, *Los pinceles de la historia: el origen del Reino de la Nueva España (1680 – 1750)*, p. 54.

²⁶ La palabra divisa, de acuerdo con el Diccionario de Covarrubias, es “la señal que el caballero trae para ser conocido, por la cual se divide y se diferencia de los demás (...) Y divisa tanto quiere decir como heredad que viene al hombre de parte de su padre o de su madre o de sus abuelos (...) De aquí entiendo nacieron las armas de los escudos, porque hasta tanto que hazían alguna hazaña en armas, le traían blanco los soldados”. Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 721. A decir de Aurora Egido, las divisas que aparecen en invenciones, juegos, retratos y frescos, en el siglo XVI, instruyen, y avisan e interpelan, dirigidas al oído y a la vista, gracias a sus símbolos icónicos y a sus sentencias verbales, como los emblemas. Esta tradición permanece vigente en el siglo XVII. Cfr. Aurora Egido, *op. cit.*, p. 8. Sobre la diferencia entre emblema y empresa, véase el capítulo I del presente trabajo.

de vuestras divisas,
y a la devoción
se una la alegría;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas! (vv. 5 – 14)

La función de las divisas, igual que los atributos, las insignias y los escudos de armas, ⁽²⁷⁾ constituye en distinguir a quien los lleva. Muestran las hazañas o las acciones emprendidas por quienes pertenecen a un determinado grupo; poseen implicaciones jerárquicas en un cosmos, al que Angus Fletcher identifica con una imagen alegórica. En los versos citados, las divisas representan las marcas distintivas de quienes participan en un ritual religioso celebrado en honor al Dios de las Semillas, al cual, en palabras de América, (...) *la abundancia / de los frutos se Le aplica (...)* / (vv. 45–46). Se sabe que los aztecas sacrificaban a los cautivos de los pueblos sometidos con el objeto de preservar el orden cósmico. Por consiguiente, puede decirse que las divisas mencionadas por Música, no sólo se relacionan con el aspecto religioso de la cultura mexicana, sino también con el político. Marcan el cuerpo del guerrero, partícipe en una especie de “guerra sagrada” con la finalidad de preservar el orden del cosmos, del “universo” al cual pertenece. En efecto, fray Bernardino de Sahagún explica cómo se distinguía con insignias y divisas a los guerreros mexicanos que tomaban cautivos a sus adversarios:

²⁷ Atribuir significa, en palabras de Covarrubias, “dar o aplicar alguna cosa a quien le compete, y esa se llama atributo”. Insignia es “la señal que uno lleva para ser diferenciado de los demás, como en las cofradías de sangre la insignia de las Plagas de la Quinta Angustia, de la Soledad (...) Insignias, el ornato y aparato que llevan los magistrados y otras personas para ir señaladas y conocidas, porque nadie ignore sus dignidades y oficios y sean respetados”. Covarrubias manifiesta que el escudo de armas “tuvo principio de que los soldados traían pintados en los escudos sus hazañas y empresas, y el novel traía el escudo en blanco”. Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, pp. 247, 819, 1103.

Y el señor les daba insignias de valientes, como eran bezotes de piedras preciosas de diversas colores, y borlas para ponerse en la cabeza con tiras de oro entreceridas a las plumas ricas, y con pinjantes de oro, con otras plumas ricas y orejeras de cuero, y mantas ricas de señores (...) Y les daban mastles preciosos y bien labrados que usaban los señores, y dábanlos divisas (...) De todas estas cosas pudían usar por toda su vida. ⁽²⁸⁾

Las divisas de los guerreros muestran, a juzgar por las palabras de Sahagún en el párrafo anterior, un “mensaje eficiente”: el triunfo de los aztecas sobre los pueblos sometidos y, a la vez, la valoración de la “guerra florida” encaminada a propiciar una armonía entre el microcosmos y el macrocosmos. Las divisas en la loa de *El Divino Narciso* reflejan, quizá, tanto la cosmovisión política como religiosa de un grupo: los mexicas; señalan “(...) los atributos naturales del territorio” y “las insignias de su gobierno político y moral” (Cuadriello, *op. cit.*, p. 54). Era preciso despojar al territorio azteca de sus señas particulares para poder conquistarlo.

2.1.3. Imágenes solares

2.1.3.1. La corona, los huipiles y el sol

De acuerdo con Angus Fletcher, el adorno refleja el cosmos al cual pertenece el personaje: a ello me refiero en el primer capítulo. ¿Qué simboliza la corona que lleva Occidente, indio galán? ¿Cómo se relaciona con el sol? Intentaré responder a esta pregunta. Es evidente que la corona del indio remite tanto al poder, como a la nobleza de su linaje; a ello se refiere Música cuando entona los siguientes versos, al inicio de la loa:

²⁸ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, t. II, México, Conaculta, 2000, p. 780.

MÚSICA

Nobles Mejicanos,
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del Sol se origina (...) (vv. 1 – 4)

Destaca en los versos citados la nobleza de los mexicas asociada con su estirpe solar, evidente en las siguientes palabras de fray Jerónimo de Mendieta, cuando explica el origen del hombre, según la mitología azteca:

Los de Tezcuco... declaran a Fr. Andrés de Olmos ... que el primer hombre de quien ellos procedían había nacido en esta manera ...: que el Sol echó una flecha ... e hizo un hoyo, del cual salió un hombre ..., y después la mujer. (²⁹)

Se sabe que el pueblo de Texcoco, aliado de los aztecas o mexicas -quienes habían sometido a numerosos pueblos- se estableció en el Valle de México y en sus alrededores, igual que los cholultecas y tlaxcaltecas pertenecientes, también,

²⁹ Fr. Jerónimo de Mendieta O.F.M., *Historia Eclesiástica Indiana*, MS 1596, ed. Icazbalceta, 1870, li. II, cap. IV; reproducido textualmente por Fr. Juan de Torquemada, O.F.M.: *Monarquía Indiana*, Sevilla, 1615, lib. VI, cap. 44, reed. Chávez Hayhoe, Méj. 1943, t. II, citado por Alfonso Méndez Plancarte en sus notas a OC de sor Juana, t. III, p. 503. Según el investigador, la obra que sor Juana pudo consultar es la de Torquemada. De acuerdo con Margo Glantz, “como apunta en sus notas sobre *El Divino Narciso*, el Padre Méndez Plancarte”, varias de las ideas de las loas de *El Divino Narciso* y de *El Cetro de José*, en relación con el sacrificio humano y la historia de la Conquista misma, sor Juana las tomó de la *Monarquía Indiana* de Torquemada, “la única crónica autorizada que por entonces circulaba”. La escritora añade que diversos historiadores han comprobado que Torquemada tomó muchos de sus datos, de los textos de otros autores, uno de ellos fray Jerónimo de Mendieta, quien a su vez “utilizó el material que le proporcionaba la obra de los primeros franciscanos”, por ejemplo la de fray Toribio Motolinía. La obra de los cronistas, a decir de la investigadora, “fue prohibida en 1577 por Felipe II y sólo se imprimió a finales del siglo XIX”. Margo Glantz, *Borriones y borradores*, pp. 177 – 178.

a la cultura náhuatl. Desde la perspectiva de todos estos señoríos, en cada edad de la Tierra (en cada sol), intentaba predominar uno de los cuatro hijos de Ometéotl, divinidad dual generadora y sostén del universo, “madre y padre de los dioses”; ⁽³⁰⁾ para lograr su objetivo, trataban de asemejarse al sol; así regirían la vida de los hombres y el destino del mundo. De entre los nahuas, los aztecas “concibieron el ambicioso proyecto de impedir, o al menos aplacar el cataclismo que habría de poner fin a su Sol, el quinto de la serie”. ⁽³¹⁾ Esta idea, según el historiador, le dio “aliento y poderío a los habitantes de Tenochtitlan, haciendo de ellos como ha escrito [Alfonso] Caso”:

Un pueblo con una misión. Un pueblo elegido. Él cree que su misión es estar al lado del Sol en la lucha cósmica, estar al lado del bien, hacer que el bien triunfe sobre el mal, proporcionar a toda la humanidad los beneficios del triunfo de los poderes luminosos sobre los poderes tenebrosos de la noche. ⁽³²⁾

En efecto, los aztecas designados por Música como “nobles mexicanos” en la loa de *El Divino Narciso*, se consideraban el “Pueblo del Sol”. Su deber consistía en hacer la guerra cósmica para dar al sol su alimentación. El bienestar y la supervivencia del universo dependían así de las ofrendas de sangre y de

³⁰ De acuerdo con Jacques Soustelle, los aztecas creían en la existencia de cuatro mundos anteriores al universo actual: “Esos mundos o ‘soles’ habían sido destruidos por catástrofes. La humanidad había sido completamente exterminada al acabar cada uno de sus ‘soles’. El mundo actual era el ‘Quinto Sol’”. Jacques Soustelle, *El universo de los aztecas*, México, FCE, 1982, p. 51.

³¹ Miguel León Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1983, p. 99. Según Soustelle, los aztecas pensaban que la humanidad del ‘Quinto Sol’ había sido creada por Quetzalcóatl, quien con ayuda de Xólotl, revivió los huesos desechados de los antiguos muertos, regándolos con su propia sangre. El ‘sol’ en el que vivían a la llegada de los españoles era el *nahui ollin*, “4–Temblor de Tierra”, y estaba condenado a desaparecer en un inmenso movimiento telúrico. Jacques Soustelle, *op. cit.*, p. 52.

³² Alfonso Caso, “El Águila y el Nopal”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, t. V, núm. 2, p. 103, citado por Miguel León Portilla en *op. cit.*, p. 99.

corazones al sol: por eso el sacrificio humano era el elemento más relevante del ritual. ⁽³³⁾ Así lo manifiesta Música:

MÚSICA

¡Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que, mezclada,
a su culto sirva;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas! (vv. 23 – 28)

Occidente explica en los siguientes versos el trasfondo religioso de los sacrificios humanos ofrecidos al Dios de las Semillas:

OCCIDENTE

Pues entre todos los Dioses
que mi culto solemniza
.....
en sacrificios crüentos
de humana sangre vertida,
ya las entrañas que pulsan,
ya el corazón que palpita;
aunque son (vuelvo a decir)
tantos, entre todos mira
mi atención, como a mayor,
al Gran Dios de las Semillas. (vv. 29 – 30; 35 – 42)

El Gran Dios de las Semillas ofrece múltiples beneficios a los aztecas, según América:

³³ Cfr. Jacques Soustelle, *op. cit.*, p. 55.

AMÉRICA

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

América no pronuncia el nombre del dios a quien celebran los personajes de la loa; con todo, muy probablemente se trate de Huitzilopochtli, dios de la Guerra y el más notable de Tenochtitlan, cuyo cuerpo, de acuerdo con fray Bernardino de Sahagún, estaba hecho de semillas de amaranto. ⁽³⁴⁾ No sólo su cuerpo de semillas, sino también la forma en que le rendían culto, hace pensar en su parecido con Huitzilopochtli. Asimismo, de acuerdo con Sahagún, en la fiesta celebrada en su honor, llamada *panquetzaliztli*, se le mataba de manera simbólica, y después, los participantes en la festividad desmembraban su cuerpo y se lo comían. Durante la ceremonia, a decir del franciscano, se le ofrecían “muchas maneras de comida bien guisadas, como las comen los señores”. Posteriormente, “tomábanlas los oficiales de Huitzilopuchtli y repartíanlas entre sí, y comíanlas, y incensaban también a la imagen, y ofrecíanla codornices, descabezándolas delante de ellas para que se derramase la sangre delante de la imagen (...)”. ⁽³⁵⁾

³⁴ Torquemada manifiesta que la figura de Huitzilopochtli estaba “confeccionada ... de diversos granos y semillas comestibles ..., de bledos y otras legumbres ... Molíanlas ... y de ellas amasaban y formaban la dicha estatua, del tamaño y estatura de un hombre. El licor con que se revolvían y desleían aquellas harinas era sangre de niños”. Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, lib. VI, cap. 38, citado por Alfonso Méndez Plancarte, notas a OC de sor Juana Inés de la Cruz, t. III, p. 504.

³⁵ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, t. I, p. 172.

Los siguientes versos de América evocan los rasgos distintivos de esta deidad, así como el ritual del *panquetzaliztli*:

AMÉRICA

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

Los versos citados muestran tanto el carácter sagrado del culto en honor al Dios de las Semillas, como su semejanza con la celebración del Sacramento de la Eucaristía en la religión cristiana, mediante el cual se conmemora de manera simbólica la muerte de Cristo para la salvación del creyente. ⁽³⁶⁾ Las palabras de América enfatizan la gran relevancia del Dios de las Semillas (divinidad solar) y explican, a la vez, el significado ritual del derramamiento de la sangre. En efecto, para los aztecas representaba un honor morir en la guerra, puesto que lo hacían con la finalidad de defender su territorio de las pugnas constantes con los tlaxcaltecas y huexotzincas, entre otros señoríos. Fray Bernardino de Sahagún

³⁶ En su *Historia Antigua de México* (lib. VI, 35), Francisco Javier Clavijero establece una equivalencia entre el ritual prehispánico celebrado en honor a Huitzilopochtli, y el cristiano, de la Eucaristía: “En el decimoquinto mes, que empezaba el 3 de Diciembre, se celebraba la tercera y principal fiesta de Huitzilopochtli ..., en la que parece que el Demonio (al cual un Santo Padre llama Simio de Dios) hubiera pretendido remedar en cierta manera los augustos Misterios de la Religión Cristiana (...)”. Citado por Alfonso Méndez Plancarte, notas a OC de sor Juana, t. III, p. 504.

dedica algunas páginas a la exaltación que los gobernantes mexicas hacían de la guerra:

¡Oh, mancebos nobles y criados en los palacios, entre la gente noble! ¡Oh, hombres valientes y animosos como águilas y tigres! ¿Qué hacéis? ¿Qué habéis de ser? Ausentaos de los pueblos. Id en pos de los soldados viejos a la guerra. Desead las cosas de la milicia. ⁽³⁷⁾

¿Adónde iban los combatientes después de morir? A la casa del sol, como señala el gobernante mexica, quien exhorta a los hombres a dar su vida en la guerra, en la siguiente traducción de Sahagún:

¿No es posible que vais y os mováis a ir o tras aquellos que ya gozan de las riquezas del sol? Levantaos. los hacia el Cielo, a la casa del Sol (...) ¡Bienaventurados son aquellos mancebos de los cuales se dice y hay fama que yam [sic] captivado alguno en la guerra, o por ventura fueron captivos de sus enemigos y asumidos a la casa del Sol! ⁽³⁸⁾

En efecto, tal y como indica Sahagún, el sol es el signo del dios guerrero:

En el signo llamado *ce técpatl*, en la primera casa, sacaban todos los ornamentos de Huitzilopochtli, los limpiaban y sacudían y ponían al Sol. Decían que éste era su signo y el de *Camaxtle*. ⁽³⁹⁾

³⁷ Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, t. II, pp. 536 - 537.

³⁸ *Ibidem.*, t. II, p. 537.

³⁹ *Ibidem.*, t. I, p. 172. Jacques Soustelle identifica a Huitzilopochtli con el sol-héroe de los guerreros “que se defiende, que lucha y que triunfa”; Quetzalcóatl-Nanahuatzin es, en opinión del historiador, “el sol-dios de los sacerdotes que ven en el autoholocausto voluntario la más elevada expresión de su doctrina del mundo y de la vida”. Quetzalcóatl “se ofrece a morir para renacer”. Huitzilopochtli se asocia con el sol naciente y Quetzalcóatl con el sol del atardecer. Cfr. Jacques Soustelle, *op. cit.*, pp. 112 - 113.

Huitzilopochtli, el dios hecho con semillas de amaranto amasadas con sangre es, entre los dioses del olimpo mexicana, quien acaso presenta más elementos en común con el Dios de las Semillas, en la loa de *El Divino Narciso*.⁽⁴⁰⁾ En el panteón mexicana existen, no obstante, otras divinidades solares con las que podría identificarse también al dios de América y Occidente. Haré referencia a dos de ellas, cuyas características tal vez sirvan para comprender mejor el significado alegórico de la loa de *El Divino Narciso*: Ometéotl y Quetzalcóatl.

La conexión entre el sol, fuente original de la vida terrestre, y Ometéotl - divinidad dual asociada con el principio creador, a la cual se invocaba con los nombres de “nuestra madre, nuestro padre”- ha sido establecida por Hermann Beyer.⁽⁴¹⁾ En un texto del Códice Florentino, Ometéotl es equiparable también con Quetzalcóatl “recibiendo los títulos de inventor y creador de hombres” (León Portilla, *La filosofía náhuatl*, p. 175).

Principio de vida, el sol se relaciona, así, tanto con Ometéotl, como con Quetzalcóatl, personaje alrededor del cual existen numerosos símbolos, mitos e historias. En el campo de la fantasía se llegó a pensar que había sido un monje budista, un misionero cristiano y hasta un tardío vikingo llegado por obra de un naufragio a las costas de Anáhuac. Subrayo aquí dos rasgos de la figura mítica de

⁴⁰ De acuerdo con David Brading, Carlos de Sigüenza y Góngora llamó a Huitzilopochtli “caudillo y conductor de los mexicanos”, que había guiado a esta nación por las estepas del norte hasta el Anáhuac; el sabio novohispano argumentaba que era común entre los pueblos muy antiguos deificar a sus sabios y héroes guerreros. Cfr. David Brading, *Orbe indiano*, México, FCE, 1993, p. 399.

⁴¹ Hermann Beyer, “Das aztekische Götterbild Alexander von Humboldt’s”, (“El olimpo azteca, según Alexander von Humboldt”), citado por Miguel León Portilla en *op. cit.*, p. 172. El historiador coincide con Beyer, ya que “entre los aztecas, considerándose al sol como principio supremo, se le invocaba también con los nombres de ‘nuestra madre, nuestro padre’, como lo prueba entre otros, el siguiente texto (Códice florentino, lib. VI, fol. 141, v.) en el que hablando ante el cadáver de la mujer muerta de parto, le decían: ‘Levántate, atavíate, ponte de pie, / goza del hermoso lugar: / la casa de tu madre, tu padre, el Sol. / Allí hay dicha, hay placer, hay felicidad. / Condúcete, sigue a tu madre, a tu padre, el Sol (...)’”. Miguel León – Portilla, *op. cit.*, pp. 172 - 173.

Quetzalcóatl: probablemente éstos puedan asociarse con el significado alegórico de los ornamentos (atributos) de Occidente y América. El primero de ellos es el sol; en efecto, Quetzalcóatl actúa en la creación del “Quinto Sol” -cuyo “mítico principio” tuvo lugar en Teotihuacan-; asimismo, mantiene el orden cósmico de la última edad de la serie. Destaco otro aspecto de Quetzalcóatl: la analogía que establece Carlos de Sigüenza y Góngora entre esta deidad y el apóstol Santo Tomás, leyenda difundida en Nueva España, en el siglo XVI, por el historiador mestizo Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, y en Perú por los cronistas agustinos: Alonso Ramos Gavilán y Antonio de la Calancha. ⁽⁴²⁾ El afán sincretista de la Orden de los Jesuitas, a la cual perteneció el erudito durante algún tiempo, contribuyó a su amplia divulgación. La innovación de Sigüenza y Góngora sobre tales afirmaciones, en torno a la leyenda de la evangelización de América por Santo Tomás consistió, a decir de David Brading, “en su identificación con una deidad indígena”. ⁽⁴³⁾ Como buen criollo, el sabio novohispano reivindica a

⁴² Cfr. David Brading, *op. cit.*, p. 398. Marcel Bataillon refiere que, de acuerdo con la tradición, en la distribución del mundo entre los apóstoles, Tomás el incrédulo “había recibido las Indias, es decir, la tarea más ingrata” (“Envíame donde quieras, Señor, pero no con los indios”). Marcel Bataillon, curso dictado en el Colegio de Francia en 1952 – 1953, citado por Jacques Lafaye en *Quetzalcóatl y Guadalupe*, México, FCE, 1993, p. 263. Lafaye sostiene que la leyenda sobre la evangelización de Santo Tomás en las Indias procede de la creencia en que Santo Tomás había predicado el Evangelio primero en China, y después en la India, cuyo territorio se creyó unido al del Nuevo Mundo, hasta el siglo XVII. Cfr. Jacques Lafaye, *op. cit.*, pp. 260 - 261.

⁴³ De acuerdo con Brading, en el prólogo de una de las últimas obras de Sigüenza, se anunciaba que había compuesto un escrito titulado *El Fénix del Occidente, Santo Tomás descubierto con el nombre de Quetzalcóatl*, en que describía “la prédica de Santo Tomás en esta tierra y su primitiva cristiandad”. En opinión del historiador, no es seguro que Sigüenza escribiera tal libro, “aunque las pruebas indican que en realidad nunca logró resolver los problemas cronológicos planteados por esta hipótesis, pues como ya había insistido Torquemada, las fuentes legendarias e historias relativas a Quetzalcóatl asociaban al dios-héroe con la Tula del siglo IX, y no con una época anterior de la historia de México”. David Brading, *op. cit.*, pp. 398 - 399. Se sabe acerca de la gran relevancia

Quetzalcóatl, considerado por Torquemada la encarnación de Satanás; la postura de Sigüenza es parecida a la de sor Juana, quien redime al Dios de las Semillas, divinidad azteca. ⁽⁴⁴⁾ Es probable que, tanto el autor de *Los infortunios de Alonso Ramírez* como la jerónima, sigan el pensamiento de Athanasius Kircher: en *Oedipus Aegyptiacus*, el jesuita alemán identifica al sol con un arquetipo supramundano que ilumina a Apolo, Mercurio, Baco y Hércules, dioses paganos asociados con el poder solar, cuyos atributos representados en el grabado simbolizan el mundo sensitivo, el racional y la armonía entre ambos. Este grabado,

del culto al sol en la cultura egipcia. Sigüenza y Góngora le dio al pasado mexicano un fundamento egipcio a partir de las ideas de Athanasius Kircher, a quien consideraba “monstruo de sabiduría y asombro del mundo”; en una de sus obras más notables, *Oedipus Aegyptiacus*, el sabio alemán remitió el origen de toda sabiduría y religión naturales al antiguo Egipto. Kircher interpretó los jeroglíficos egipcios como “signos de los más altos misterios de la Deidad”, y los comparó con caracteres chinos y con pictografías aztecas. Según Brading, en su *Teatro de virtudes políticas*, “audazmente declaró Sigüenza que los indios mexicanos eran descendientes de Naphtuhim, hijo de Misraim, fundador y gobernante de Egipto”. Al parecer del erudito, el nombre bíblico de Naptuhim era Neptuno, el dios clásico, que había fundado la Atlántida con colonos llevados de Egipto. Brading señala que este argumento se basaba en la similitud establecida por el autor de *Paraíso Occidental* entre los templos, pirámides, ropajes y calendarios de las culturas egipcia y mexicana. *Ibidem.*, pp. 397 - 398. Akhenaton, perteneciente a la dinastía XVIII (c. 1377) fundó una religión basada estrictamente en el culto solar. Desde una perspectiva esotérica, el faraón llegó a considerarse una figura premonitoria del próximo advenimiento de una Edad Solar. Asimismo, se le identificaba con un principio andrógino, mediador entre los ciclos de Osiris, dios del inframundo y Horus, divinidad solar. Christopher Bamford resalta el siguiente hecho: de acuerdo con Plutarco, estos dioses eran identificados con Dioniso y Apolo en la cultura griega; Orfeo ocupa un lugar intermedio: era a la vez un sacerdote del culto a Dioniso, un reformador de los misterios antiguos, y un iniciado en el culto a Apolo a favor del monoteísmo solar. Christopher Bamford, introducción a *Homage to Pythagoras*, New York, Lindisfarne Press, 1982, p. 17.

⁴⁴ Sobre la aseveración que hace Torquemada acerca de Huitzilopochtli como encarnación de Satanás, véase David Brading, *op. cit.*, p. 399.

de acuerdo con Joscelyn Godwin, justificó el politeísmo de las culturas antiguas, tan repugnante para los judeo-cristianos (fig. 7).⁽⁴⁵⁾

¿Qué motivó al autor de *Paraíso Occidental* a comparar al apóstol con una deidad indígena? Brading y Lafaye coinciden en que la figura mítica de Santo Tomás – Quetzalcóatl representaba, para los criollos, un símbolo de liberación: si América ya había sido evangelizada, ¿cómo justificaba el imperio español su ocupación territorial? En efecto, la Bula *Inter Caetera* concedida por el Papa Alejandro VI en 1493 a los Reyes Católicos y a sus descendientes definía los límites precisos, tanto religiosos como políticos, del descubrimiento de América justificando la invasión del territorio americano en nombre de la evangelización:

(...) estas mismas gentes, que viven en susodichas islas y tierras firmes, creen que hay un Dios Creador en los cielos, y que parecen asaz aptos para recibir la fe católica y ser enseñados en buenas costumbres; y se tiene esperanza que, si fuesen doctrinados, se introduciría con facilidad en las dichas tierras e islas el nombre del Salvador, Señor Nuestro Jesucristo (...) ⁽⁴⁶⁾

Asimismo, la bula hace referencia a la desnudez de los habitantes del Nuevo Mundo, equivalente a la de Adán y Eva en el Paraíso Terrenal, como puede notarse en el siguiente párrafo:

Cristóbal Colón, hombre apto y muy conveniente a tan gran negocio y digno de ser tenido en mucho, con navíos y gentes para semejantes cosas bien apercebidos, no sin grandísimos trabajos, costas y peligros (...) hallaron ciertas islas remotísimas y también tierras firmes, que hasta ahora no habían sido por otros halladas, en las

⁴⁵ Cfr. Joscelyn Godwin en *Athanasius Kircher: a quest for lost knowledge*, Thames and Hudson, 1979, pp. 19, 60. Véase, Athanasius Kircher, *Torre de Babel*, p. 136 y *Oedipus Aegyptiacus*, II, i, p. 206, citado por Joscelyn Godwin en *ibidem*. El culto al sol constituye, evidentemente, un elemento común a las culturas egipcia y mexicana.

⁴⁶ Bula *Inter Caetera*, citada por Eduardo Subirats en *El continente vacío, la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Anaya / Muchnik, 1994, p. 70.

cuales habitan muchas gentes que viven en paz, y andan, según se afirma, desnudos, y que no comen carne. ⁽⁴⁷⁾

Es evidente, de acuerdo con las palabras mencionadas, el parecido entre las tierras descubiertas y el Paraíso Terrenal. Era necesario vestir a los hombres desnudos (en un sentido metafórico), sin ley, semejantes a Adán y Eva en un estadio anterior a la Caída. Se volvía imprescindible redimirlos de la Falta Original, inscribir su territorio en la ley cristiana. La leyenda de Santo Tomás-Quetzalcóatl difundida por los criollos se oponía al proyecto imperial defendido por la Bula *Inter Caetera*. El apóstol, insisto, se había encargado ya de evangelizar a los habitantes del Nuevo Mundo, de bautizarlos en nombre del Dios Verdadero. De acuerdo con Jacques Lafaye, Santo Tomás-Quetzalcóatl sería una de las más poderosas palancas de que dispondrían los criollos para inclinar a Nueva España hacia el separatismo, prosiguiendo con el glorioso pasado del Anáhuac. ⁽⁴⁸⁾ La leyenda se proponía forjar la identidad de Nueva España: “Si la patria americana –agrega el historiador– debía arraigarse en el propio suelo, también debía tomar un sentido *sui generis*, tenía que empezar por buscar sus fundamentos en la gracia del cielo y no en la desgracia de una conquista que se parecía demasiado a un apocalipsis”. ⁽⁴⁹⁾

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 70.

⁴⁸ Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 273. El historiador manifiesta, asimismo, que la evangelización por santo Tomás, “signo de la gracia del cielo” es la forma que en 1675 toma la reivindicación criolla de igualdad espiritual con España, de dignidad ante el Mundo Antiguo. *Ibidem.*, p. 277.

⁴⁹ Cfr. Jacques Lafaye, *op. cit.*, p. 279. De acuerdo con Antonio Rubial, el mito de Santo Tomás “tuvo su último resplandor en el sermón que el dominico fray Servando Teresa de Mier predicó el 12 de diciembre de 1794 en la fiesta de la Virgen de Guadalupe”. En él se expresaba que el manto donde se había plasmado la imagen milagrosa no había sido la tilma de Juan Diego “sino la capa del apóstol Santo Tomás”. A decir del historiador, con ello, Mier remitía la evangelización a los tiempos apostólicos antes de la llegada de los frailes españoles, “con lo que quitaba a España la primacía de la cristianización americana y con ello los derechos de su conquista”. Antonio Rubial, “Ángeles en carne

La Compañía de Jesús buscó pruebas del paso de Santo Tomás por América. Una de ellas era la mitra, tal como lo manifiesta el jesuita Manuel Duarte en el último cuarto del siglo XVII, para demostrar que las monarquías indianas gobernaban en nombre de santo Tomás–Quetzalcóatl:

Asentado como es verdad, que los Reyes traían en la cabeza media Mitra, decimos que la traían, porque como luego veremos, no eran Reyes soberanos, sino Tenientes de Ketzalcohuatl, que por usarla él entera (verdadero apóstol con investidura episcopal), usaban ellos sólo la mitad, en señal de que la tenían, y esperaban, que había de volver a reinar (...) ⁽⁵⁰⁾

De igual modo, en el epílogo de una serie de castas –un anónimo del siglo XVIII- Moctezuma aparece con corona imperial, bailando, y ataviado con un peto y las armas fundacionales (las divisas) del reino. ⁽⁵¹⁾ A su alrededor bailan también parejas nobles, pertenecientes a su corte. En el baile del tocotín, el personaje que caracteriza al rey lleva una media mitra, a decir de Duarte:

mortal: viejos y nuevos mitos sobre la evangelización en Mesoamérica”, *Signos históricos*, núm. 7, enero – junio, México, UNAM, 2002, p. 33.

⁵⁰ Citado por Jaime Cuadriello en *op. cit.*, p. 62. La mitra, que formaba parte de los atavíos de Quetzalcóatl es descrita así por Sahagún: “Una mitra en la cabeza, con un penacho de plumas que se llaman *quetzalli* (...) era manchada como cuero de tigre” y “en la mano derecha [Quetzalcóatl] tenía un cetro a manera de báculo de obispo”. Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, t. I, p. 73. En su ensayo citado, Antonio Rubial hace también referencia a otras pruebas de la evangelización primitiva a cargo de Santo Tomás-Quetzalcóatl, entre otras: las noticias que dieron algunos cronistas de Indias, como Antonio de Herrera y Francisco López de Gómara, acerca de cruces encontradas por los conquistadores en varios lugares del Nuevo Mundo; así como las tradiciones indígenas que hablaban de “un sacerdote virtuoso, blanco y barbado, y las similitudes entre los nombres de Santo Tomás (llamado también *dydimus*, el mellizo) y el sabio y piadoso Quetzalcóatl (también conocido como el cuate o gemelo divino) (...)” Cfr. Antonio Rubial, *op. cit.*, pp. 32 – 34.

⁵¹ Cfr. Jaime Cuadriello, *op. cit.*, pp. 60 – 62.

(...) y esta media Mitra es aquella, que se ponen en la cabeza con ricas joyas en la Nueva España quando bailan el Tocotín, aludiendo esto de las Mitras como en el baile, a que en su gentilidad, salían solamente los Reyes a bailar un poco, como sucedía en la fiesta del fuego nuevo (...) y así cuando hoy bailan esta gravísima danza, sale el que hace el Rey, y dan sendas vueltas, y luego se sienta en una silla, y los demás prosiguen bailando (...) ⁽⁵²⁾

¿Cómo no evocar, en el texto citado de Manuel Duarte, el baile del tocotín en la loa de *El Divino Narciso*? ⁽⁵³⁾ Según el crítico de teatro Armando Partida, es posible que el mitote “correspondiese al festejo de origen prehispánico, denominado areito por los cronistas hispanos, como nombraron a todo tipo de celebración de los nativos, que vieron en toda colonia americana, constituido por diversas partes y diversos elementos escénicos”. Probablemente bajo el dominio español, el areito se transformó en el tocotín “tomando en consideración la penetración de los modelos musicales hispanos y literarios que contaminaran tanto la música de origen prehispánico como la versificación”, produciendo, en suma, un híbrido, “al gusto del oído del peninsular tanto por su métrica como por la melodía, en el que se conservara tanto la danza como la vestimenta de los viejos ‘ballets’ prehispánicos”, en ese proceso de conformación de ambas culturas de conquista. ⁽⁵⁴⁾

⁵² Citado por Jaime Cuadriello en *ibidem.*, p. 62. El tocotín o mitote, que los españoles llamaban areito era uno de los epílogos centrales y más representados durante las ceremonias más graves que implicaban el refrendo del pacto colonial: entradas de virreyes, juras y proclamaciones reales, el paseo del pendón, o la cesión de armas. Cfr. Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 60.

⁵³ Alfonso Méndez Plancarte explica que el tocotín es una danza azteca, y su nombre es “acaso onomatopéyico de sus ritmos”: “toco, toco, totoco, toco”. Sor Juana lo revive en náhuatl en el villancico VIII de la serie dedicada a la Asunción (1676), y en náhuatl y en español en el villancico VIII que dedica a San Pedro Nolasco (1677). Cfr. Alfonso Méndez Plancarte, notas a los villancicos, OC de sor Juana, t. II, pp. 364 - 365.

⁵⁴ En “El tocotín en la loa para el auto *El Divino Narciso* ¿criollismo sorjuanino?”, Armando Partida hace referencia a los orígenes del tocotín y da cuenta, asimismo, de la forma en

Las imágenes solares, asociadas tanto con Huitzilopochtli, Ometéotl y Quetzalcóatl, como con los ornamentos de América y Occidente, presentan una connotación de poder. En efecto, de acuerdo con lo establecido en los párrafos anteriores, quizá pueda realizarse un desplazamiento de Occidente, el indio galán con corona en la loa de la monja, a Santo Tomás–Quetzalcóatl, y por extensión a Moctezuma. De manera análoga al *tlatoani* que aparece representado con la diadema real en la iconografía del siglo xvii, Occidente en la loa lleva una corona: ¿prueba evidente de su soberanía absoluta en el territorio americano? ⁽⁵⁵⁾

El huipil de América acaso pueda compararse con el de una joven que aparece vestida de huipil estampado en diversas imágenes, a lo largo de las tres

que las manifestaciones representacionales indígenas se integraron a la cultura de conquista criolla. A decir del crítico de teatro, por una parte, las danzas y cantos que habían tenido en la cultura prehispánica un significado ritual y religioso eran permitidas por las autoridades eclesiásticas, en el siglo xvi; por otra, en algunas circunstancias, estas mismas manifestaciones etnodramáticas “provocaron el disgusto de las autoridades civiles, cuando fuera representado tal ‘Areito indígena en la corte virreinal’ (Arróniz: 139) por los Ávila y Martín Cortés”. Armando Partida refiere este incidente que les costó la vida a los hermanos Ávila y la persecución a Martín Cortés, cuando el 30 de junio de 1566 efectuaron un sarao a la manera indígena, en la casa de Alonso de Ávila, “donde se representara la primera entrada de Cortés a Tenochtitlan, con motivo del nacimiento de los mellizos de don Martín Cortés, haciendo éste el papel de su padre y Ávila el de Moctezuma, ataviado a la usanza indígena”. Las autoridades encontraron en esos “bailes inocentes” signos indudables “de rebelión ante la Corona”, al adquirir en esa representación un referente representacional nuevo, “ya dentro del ámbito criollo, a partir de la personalidad y significado social de tales ‘actores’”. Armando Partida, “El *tocotín* en la loa para el auto *El Divino Narciso ¿criollismo sorjuanino?*”, *Cuadernos de Sor Juana*, Margarita Peña (compiladora), México, UNAM, 1995, pp. 252 – 253, 255 – 256.

⁵⁵ En la iconografía del siglo xvii, a Moctezuma se le representaba con una diadema real sobre la cabeza, identificada por los cronistas con una media mitra debido a su forma almendrada. ¿Qué significación tenía en el contexto barroco la diadema real?, se pregunta Jaime Cuadriello, y responde: “se significaba también como ornamento y evidencia del antiguo cristianismo americano, una de las tantas señales que había dejado el apóstol santo Tomás–Quetzalcóatl”. Cfr. Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 59.

centurias novohispanas, que recuerdan el refrendo del pacto colonial: paseo del pendón, entradas de virreyes y arzobispos, exequias y juras reales. ⁽⁵⁶⁾ Un ejemplo representativo de este tipo de imágenes que muestran a la india noble con huipil, lo encontramos en el Lienzo de Tlaxcala (s. XVI), donde la Malinche se arrodilla junto a Cortés, ante el Crucifijo. ⁽⁵⁷⁾ En el Lienzo, doña Marina lleva un vestido de tela estampada; a decir de Cuadriello, éste es una clara manifestación de la riqueza de Nueva España.

La iconografía de Nueva España como india cacica era un signo de la alianza entre la metrópoli y su Colonia, alusivo a la donación de mujeres hijas de nobles o simples esclavas, “no sólo para uso placentero de los capitanes sino para que, mediante el vínculo marital y su consecuente descendencia, quedara testimonio de la alianza”. ⁽⁵⁸⁾ Tales imágenes iconográficas en las cuales se

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 54.

⁵⁷ Véase Gordon Brotherston, quien alude a la notable presencia de la Malinche en diversos códices, así como en el Lienzo de Tlaxcala, donde aparece hasta dieciocho veces. Gordon Brotherston, “La Malintzin de los códices”, en *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Margo Glantz (coord.), México, Taurus, 2001, pp. 19 – 37. La Malinche fue “gran señora de pueblos y vasallos”, según Bernal Díaz del Castillo. Hija de caciques, tras la muerte de su padre, fue vendida por su madre a unos indios de Xicalango, y “la dieron a los de Tabasco, y los de Tabasco a Cortés”. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Madrid, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas / Instituto “Gonzalo Fernández de Oviedo”, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad Rafael Landívar, de la Nueva Guatemala de la Asunción, 1982, p. 69.

⁵⁸ Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 51. El investigador explica: “la Nueva España quedó bautizada como una entidad geográfica, ¿y geopolítica?, en la fecha de la segunda carta de relación [de Cortés], a saber, el 30 de enero de 1520, escrita en Segura de la Frontera (ciudad y provincia de Tepeaca”. Cuadriello insiste en que a través de sus *Cartas de Relación*, Cortés “rara vez reconoce que, a partir de su desembarco en la isla de Cozumel, la empresa de la Conquista fue ante todo una iniciativa privada”. Agrega que el envío de los objetos de valor etnográfico para conocimiento del emperador Carlos V debe interpretarse más allá de la tributación del “quinto real”, como una suerte de “trofeos de

observan también objetos preciosos se proponían, ante todo, difundir la estrategia de Hernán Cortés: legitimar la intervención a nombre de la Corona. Todos los cronistas coinciden en que Marina formaba parte de un tributo o presente entregado al Conquistador después de la batalla de Centla, a principios de 1519, como advierte Margo Glantz en “La Malinche: la lengua en la mano”. En dicho tributo –añade la escritora- se incluyen “veinte mujeres para moler maíz, varias gallinas y oro”.⁽⁵⁹⁾

¿Qué dimensión alegórica adquieren la corona de Occidente, el linaje solar de los mexicas mencionado por Música, y el huipil de América en el microcosmos teatral? Sor Juana y su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora, compartían las ideas de los jesuitas, quienes, insisto, se manifestaban a favor de un sincretismo del cual se vale la poetisa para ubicar en un mismo plano de igualdad política y espiritual a Nueva España con respecto de la metrópoli: así lo demuestran los ornamentos de los personajes. En efecto, el imperio mexica es representado en esta obra como un territorio con su propio sistema político y religioso que intenta impedir, a toda costa, la invasión de sus opositores mediante la defensa de su identidad. A diferencia de la india cacica, quien aparece en el Lienzo de Tlaxcala arrodillada junto a Hernán Cortés, simbolizando así la donación de mujeres nobles o esclavas a los capitanes como testimonio de la alianza, el lenguaje gestual y la voz de América no denotan sumisión alguna; por el contrario, este personaje expresa su pensamiento, prueba explícita de su racionalidad.⁽⁶⁰⁾ Si bien las

guerra”, transferidos a la potestad imperial “para que de forma vicaria y simbólica éste último tomara posesión de sus nuevos dominios”. Jaime Cuadriello, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ Margo Glantz, “La Malinche: la lengua en la mano”, en *La Malinche, sus padres y sus hijos*, p. 92.

⁶⁰ Cuando se escucha la dramatización de la loa de *El Divino Narciso* grabada en un disco compacto por un grupo de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, bajo la dirección de José Luis Ibáñez, es posible percatarse de la preeminencia de la voz de América, en esta obra. Sor Juana Inés de la Cruz, *El Divino Narciso* (loa y auto sacramental) dirigida por José Luis Ibáñez, conferencia de José Luis Ibáñez y Aurelio

crónicas de la Conquista presentan a Moctezuma hundido en la “turbación y las lágrimas”, y acepta el vasallaje ante Cortés en tanto “sucesor de Quetzalcóatl y dueño propietario del imperio” (Cuadriello, *op. cit.*, p. 55), en la loa el indio galán, representante de la soberanía mexicana, lleva una corona imperial, símbolo del poder detentado por el pueblo mexicano, el pueblo del sol.

De manera súbita, el baile del tocotín en el cual participan los “nobles mexicanos” se interrumpe ante la llegada de los “ministros de Dios”, instauradores de una nueva ley bajo el signo de la violencia.

El Dios de las Semillas se transforma en el dios del Otro, ⁽⁶¹⁾ desde la perspectiva de Religión y Cielo: un dios extranjero equiparable a Dioniso, el dios de origen asiático que arribó a Grecia. Acaso encubierto bajo la máscara de Apolo, el Dios Verdadero -divinidad solar- intentará redimir del pecado a América y a Occidente haciéndolos abominar a sus “ídolos”. Apolo y Dioniso interactúan con movimientos rítmicos: los cuerpos se unen y se separan en una batalla representada en el espacio dramático. Las imágenes apolíneas alternan con el grito de Dioniso. Cuando llega a sus límites, el lenguaje del Otro deviene quizá una música dolorosa; el lenguaje actoral muestra ante los ojos del espectador la ficción de la Conquista en la loa de *El Divino Narciso*.

Tello en el marco de la Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz en la UNAM: 29 de agosto, 2003, México, FCE, *Entre Voces*, 2003.

⁶¹ El Otro, concepto utilizado aquí, tal como lo explica Tzvetan Todorov: “(...) como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro [en relación con el yo] (...)”. O bien, puede concebirse al Otro como “un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos”, que puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: “las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los ‘normales’”, o puede ser exterior a ella: es decir, otra sociedad conformada por “desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie”. Tzvetan Todorov, *La Conquista de América: el problema del Otro*, México, Siglo XXI, 1989, p. 13. Siguiendo a Todorov, en el presente capítulo el Otro representa a América y a Occidente, personajes cuya cosmovisión difiere de la visión eurocentrista de Religión y Cielo.

A mi parecer, la representación de la Conquista de América implica forzosamente la introducción de elementos trágicos: ¿no se escenifica la destrucción de una cultura cuyas ruinas aún subyacen hasta hoy en día bajo la Cruz, símbolo del “Dios Verdadero”? Un hecho ocurrido en el pasado se vuelve presente a través del discurso y la emoción, el grito y el canto.

2.1.4. Apolo y Dioniso: el Dios de las Semillas y el Dios Verdadero

En *The mourning voice* Nicole Loraux se refiere a la inquietante complicidad de Apolo, el dios solar que representa la medida y el orden, y Dioniso, el dios-máscara. Este último acerca al hombre a la naturaleza y borra la frontera entre lo ilusorio y lo real, mostrándole su alteridad. ⁽⁶²⁾ *Logos* (el discurso) y *phone* (la voz que expresa las emociones) establecen un vínculo conflictivo que favorece la unidad de la obra; el discurso articulado y la emoción -dos polos complementarios- reflejan al mismo tiempo la política del olvido y el dolor, el cual regenera la memoria. ⁽⁶³⁾ A decir de Loraux, el escenario trágico era el lugar donde podía representarse el dolor, la voz del lamento prohibido en la *polis*, la ciudad-estado de la antigüedad griega; ⁽⁶⁴⁾ sobre todo, la voz de las mujeres, a quienes la ley les prohibía expresar el sufrimiento ante la muerte en los combates, de sus esposos y hermanos; en cambio, en la tragedia nada les impedía hacerlo. ⁽⁶⁵⁾ Las tragedias griegas restauran, así, la memoria del espectador

⁶² Cfr. Nicole Loraux, *The mourning voice*, pp. 72 – 74. Sobre Dioniso véase también “Figuras de la máscara en la Grecia antigua”, Jean – Pierre Vernant, *op. cit.*, vol. II, p. 41 - 45.

⁶³ Cfr. Nicole Loraux, *The mourning voice*, pp. 82 - 83.

⁶⁴ Nicole Loraux explica así el concepto de *polis*: “La ciudad. Ideal y realidad a un tiempo, *deus ex machina* del discurso griego oficial tanto como del que los historiadores modernos de la Grecia antigua mantienen a propósito de las representaciones compartidas de las épocas arcaicas y clásica”. Nicole Loraux, *Las experiencias de Tiresias* (lo masculino y lo femenino en el discurso griego), Barcelona, Acantilado, 2004, p. 551.

⁶⁵ La investigadora apunta: “Sabemos que la ley civil era extremadamente cuidadosa en cuanto a las manifestaciones excesivas del sufrimiento, especialmente en el caso de las

mediante la evocación de los hechos históricos acontecidos en la *polis*, en el pasado. Pierre Vidal – Naquet (véase *El espejo roto, tragedia y política en Atenas en la Grecia antigua*, Madrid, ABADA Editores, 2004) coincide con Loraux, cuando afirma que la tragedia constituye un espejo roto de la ciudad, ámbito en el cual entran en conflicto los valores de la *polis* y los representados en la obra teatral. La tragedia induce al espectador a la reflexión y a la purificación de sus emociones, al mostrarle, por medio del arte, situaciones que atañen al ser humano. El espectador está consciente, en todo momento, de presenciar una obra de arte; la música, en opinión de Nietzsche, juega un papel relevante en la tragedia puesto que propicia la catarsis. ⁽⁶⁶⁾ Intentaré mostrar cómo, en la loa de *El Divino Narciso* de sor Juana, se encuentran presentes algunos elementos propios del género trágico.

En la obra mencionada se invierten, como en la tragedia, los valores prevalecientes en Nueva España; si bien Sor Juana reivindica en la loa, a la cultura náhuatl, en las crónicas de la Conquista los indios se asocian ya sea con el buen salvaje en un estado de inocencia o con el salvaje irracional. ⁽⁶⁷⁾ Los

mujeres, a quienes Solón les prohibió su participación en las ceremonias luctuosas. La gran relevancia del dolor en la tragedia se opone a la lógica prevaleciente en la ideología civil". Nicole Loraux, *The mourning voice*, p. 87.

⁶⁶ "Al espectador –afirma Nietzsche– se le hace, pues, la exigencia dionisiaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en que él ve siempre algo más que el símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el reino de los milagros". El filósofo se pregunta: "¿Quién vence al poder de la apariencia y la depotencia, reduciéndola a símbolo? Es la música". Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 249.

⁶⁷ En las primeras noticias que llegan a Europa acerca de los nativos de las Indias, éstos parecen habitantes de la Edad de Oro: simples y sin malicia; sin embargo, de acuerdo con Juan Gorostidi, en la segunda mitad del siglo XVI "sorprende encontrar, frente al optimismo quizá excesivo de los primeros cronistas, el desdén e incluso la indiferencia con que progresivamente se contemplaron las cosas de América, desde Europa". Juan Gorostidi, "Imágenes del Viejo Mundo en el Nuevo", *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid - Iberoamericana / Frankfurt - Vervuert, 2003, p. 256.

peninsulares detentadores del poder, tanto monárquico como religioso, menospreciaban el pasado prehispánico de Nueva España; por el contrario, los criollos, nacidos en América, lo exaltan. Tal es la postura de sor Juana: bajo la influencia del afán sincretista de los jesuitas, en la loa de *El Divino Narciso* ubica en un mismo plano de igualdad al Dios de las Semillas y al Dios Verdadero; enaltece la cultura de los indios, ciudadanos de tercera categoría en el ámbito novohispano, como lo eran, asimismo, las mujeres. El historiador Antonio Rubial explica, en efecto, cómo a raíz del grave tumulto urbano en 1692, aún en pleno siglo XVII, los españoles pretendían un reacomodo con base en la antigua división en “dos repúblicas” [la división de los barrios en la ciudad novohispana en una república de indios y otra de españoles, se llevó a cabo hacia 1630]; se pretendía así que los indios que vivían en el núcleo español regresaran a sus barrios. ⁽⁶⁸⁾ De acuerdo con Rubial, “la condición de ‘indio’ se contraponía a menudo a la de ‘gente de razón’”. ⁽⁶⁹⁾ En cambio, la jerónima muestra a los naturales de Nueva España como personajes civilizados provistos de sus ornamentos y atributos respectivos: la corona y el huipil, cuyo significado simbólico he intentado explicar en el apartado anterior. Los conquistadores devienen los Otros -según la concepción de Todorov sobre el término-, y son comparados por América con “centauros monstruosos” en los siguientes versos alusivos a la Conquista:

En el capítulo anterior, me refiero a la iconografía de América difundida durante los siglos XVI y XVII, que presentaba una influencia notable de la *Iconología* de Cesare Ripa.

⁶⁸ Antonio Rubial se refiere específicamente a un escrito titulado *Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad*, el cual se quejaba de que los españoles propiciaban esta convivencia, trayendo a los indios a vivir a sus casas como sirvientes, vistiéndolos a la española, bautizándolos como sus ahijados y sacándolos de sus barrios donde estaban vigilados por sus curas. De acuerdo con el historiador, a pesar de que tanto a los peninsulares como a los criollos se les denominaba con el nombre genérico de españoles, muchos de los nativos de la península consideraban a los criollos como gente relajada, jugadora y floja, que “por su convivencia con los indios había adquirido los defectos atribuidos a ellos”. Cfr. Antonio Rubial, *Monjas, cortesanos y plebeyos*, México, Taurus, 2005, pp. 44, 48.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 45.

AMÉRICA

¿Qué rayos el Cielo vibra
contra mí? ¿Qué fieros globos
de plomo ardiente graniza?
¿Qué Centauros monstruosos
contra mis gentes militan? (vv. 195 – 199)

No es de extrañar que, ante los ojos de América y Occidente, Religión y Cielo sean equiparables a los “centauros”, ajenos a la cosmovisión mexicana (fig. 8). ⁽⁷⁰⁾ Seres híbridos a quienes no se puede nombrar, su identidad escapa, en efecto, a cualquier tipo de clasificación, desde la perspectiva indígena. Así se deduce de las siguientes palabras pronunciadas por Occidente:

OCCIDENTE

¿Qué gentes no conocidas
son éstas que miro, ¡Cielos!,
que así de mis alegrías
quieren impedir el curso? (vv. 109 – 112)

América se pregunta:

AMÉRICA

¿Qué Naciones nunca vistas
quieren oponerse al fuero
de mi potestad antigua? (vv. 113 – 115)

⁷⁰ Bernal Díaz del Castillo refiere cómo los indios pensaban que el cuerpo de los conquistadores y el del caballo era sólo uno, lo cual los hacía parecidos a los centauros. Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 63. Para los antiguos griegos, la palabra centauro “vale tanto como ladrones, gente fiera inhumana (...)”. Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 501.

¿Cómo designar a estas “gentes no conocidas”? ¿Con qué palabras describir a las “Naciones nunca vistas”? América y Occidente imaginan a Religión y a Celo como seres procedentes de “otro mundo, un espacio extraño, caótico (...)”, un entorno asociado con el caos: así se refiere Mircea Eliade a lo inmundo opuesto al mundo, acepción cuyo significado implica la limpieza y el decoro (*Diccionario de Autoridades, vid supra*, p. 30). El grito de América y Occidente ante la devastación de su cultura se percibe en los siguientes versos donde recriminan a Religión y a Celo su violenta irrupción en el territorio que habitan:

OCCIDENTE

¿Qué Dios, qué error, qué torpeza,
o qué castigos me intimas?
Que no entiendo tus razones
ni aun por remotas noticias,
ni quién eres tú, que osado
a tanto empeño te animas (...) (vv. 156 – 161)

AMÉRICA

Bárbaro, loco, que ciego,
con razones no entendidas,
quieres turbar el sosiego
que en serena paz tranquila
gozamos: ¡cesa en tu intento (...) (vv. 166 – 170)

Religión y Celo, representantes de la religión cristiana y de la monarquía detentan el discurso del poder acaso identificado con el *logos*: un discurso que pretende ser reflexivo; en cambio, la voz de sus contrincantes (*phone*) refleja el *pathos*, el dolor ante un destino ineludible. En la loa, tanto los indios, como los personajes femeninos juegan un papel notable; obviamente esto no sucedía en el ámbito urbano de Nueva España, donde la voz del débil era, por lo general, un eco del discurso masculino sustentado por los poderes monárquico y eclesiástico. El decir público estaba ocupado por la autoridad y a las mujeres se les prohibía hablar en los púlpitos.

Sor Juana le da la palabra a los indios, quienes a lo largo de la loa siguen acaso las tretas del débil las cuales consisten, al parecer de Josefina Ludmer, en el doble gesto de no decir pero saber, o decir que no se sabe y saber, o decir lo contrario de lo que se sabe, táctica que combina “sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración”. Desde el lugar asignado y aceptado, “se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él”. (71) América y Occidente son quizá vencidos sólo en apariencia, pues como lo manifiestan a sus adversarios, en su corazón seguirán adorando al Dios de las Semillas. Prosiguen, en efecto, sus rituales, a juzgar por el estribillo de Música, donde la *phone* alcanza momentos de gran intensidad dramática en defensa del Dios de las Semillas:

MÚSICA

¡Y en pompa festiva,

celebrad al gran Dios de las Semillas! (vv. 88 – 89; 98 – 99; 164 – 165; 182 – 183)

El dolor: un canto entonado en el escenario, una suerte de conjuro en oposición a la barbarie. El estribillo mencionado, quizá parecido al coro en la tragedia griega, enfatiza el carácter ficticio de la loa. La representación teatral constituye así un espejo transfigurador de la realidad. En efecto, los actores evocan una ausencia: un acontecimiento ocurrido siglos atrás en Tenochtitlan; la distancia del tiempo favorece la reflexión del espectador. Distancia provocada, asimismo por Música, reveladora de lo Otro: la embriaguez dionisiaca, desmesurada, fuera de límites,

⁷¹ Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, *La sartén por el mango*, pp. 51, 53. Según Josefina Ludmer, el silencio constituye el espacio de resistencia de sor Juana ante el poder de los otros. En palabras de Ludmer, en *La respuesta a sor Filotea*, la jerónima “erige su cadena de negaciones: no decir, decir que no sabe, no publicar, no dedicarse a lo sagrado” con el objeto de aceptar su posición de subalterna frente al Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, quien toma el nombre de Filotea. De acuerdo con Ludmer, esta estrategia consiste en una treta del débil basada en el silencio, es decir, en “no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe”. *Ibidem.*, pp. 50 – 51.

alude a los sacrificios humanos propiciatorios de la armonía cósmica en la cultura mexicana e incomprensibles para Religión y Celo.

En la mitología griega la música se relaciona con las sirenas y los faunos, personajes que representan la alteridad, seres mitad humanos y mitad animales. La flauta (*aulos*) de Dioniso, instrumento que produce un sonido parecido al lamento, en oposición a la lira de Apolo tal vez resuena en el grito de Música. ⁽⁷²⁾ Religión y Celo no cejan en su intento: después de utilizar la fuerza corporal se valen de “intelectivas armas” para vencer a sus contrincantes. Establecen así una sutil analogía entre el Dios Verdadero y el Dios de las Semillas, un ídolo, una deidad falsa, simulacro del Dios Verdadero, ante los ojos de Religión:

RELIGIÓN

¡Oh Áspid venenoso! ¡Oh Hidra,
que viertes por siete bocas,
de tu ponzoña nociva
toda la mortal cicuta!
¿Hasta dónde tu malicia
quiere remedar de Dios
las sagradas Maravillas? (vv. 266 – 272)

Si bien en esencia ambas divinidades son afines, difiere la manera de rendirles culto. Destaco aquí el ritual asociado, en las tradiciones mexicana y cristiana, con el agua, elemento purificador que, de acuerdo con Margo Glantz, permite establecer un puente entre la loa y el auto. ⁽⁷³⁾ Occidente alude al lavatorio corporal que acostumbraban hacer los aztecas antes de algunos rituales:

⁷² Debido a su origen frigio, el *aulos* es considerado un instrumento bárbaro, mientras que la lira es un instrumento auténticamente griego. Cfr. Nicole Loraux, *The mourning voice*, p. 61.

⁷³ De acuerdo con la escritora, la purificación mediante el agua, que forma parte de los rituales practicados por América y Occidente, permite a sor Juana “invocar ‘las aguas vivas’ del Sacramento del Bautismo y establecer el verdadero puente entre la loa y el auto sacramental, en donde justamente esas aguas vivas, ese manantial purísimo simbolizarán

OCCIDENTE

Ya yo sé
que antes que llegue a la rica
mesa, tengo de lavarme,
que así es mi costumbre antigua. (vv. 383 – 385)

Celo y Religión hacen referencia al sacramento del Bautismo, ceremonia de tipo simbólico que purifica el alma del creyente:

CELO

No es aquése el lavatorio
que tus manchas necesitan.

OCCIDENTE

¿Pues cuál?

RELIGIÓN

El de un Sacramento
que con virtud de aguas vivas
te limpie de tus pecados. (vv. 386 – 391)

Identificada con la sangre, el agua cumple asimismo un objetivo purificador en la loa. La deidad de Religión y Celo se sacrifica; su sangre limpia los pecados del creyente, de manera simbólica:

RELIGIÓN

(...) y Su Sangre, que en el Cáliz
está, es Sangre que ofrecida
en el Ara de la Cruz,
inocente, pura y limpia,
fue la Redención del Mundo. (vv. 363 – 367)

al unísono el agua del Bautismo y la fuente de Narciso". Margo Glantz, *Borriones y borradores*, p. 188.

Los sacrificios ofrecidos al Dios de las Semillas son evidentemente corporales y, además, poseen un sentido religioso, como puede notarse en las palabras de Occidente cuando le pregunta a Religión, si el Dios Verdadero exige asimismo sacrificios cruentos, a cambio de sus beneficios:

OCCIDENTE

Y dime, aunque más me digas:

¿será ese Dios, de materias
tan raras, tan exquisitas
como de sangre, que fue
en sacrificio ofrecida,
y semilla, que es sustento? (vv. 348 – 353)

Contrasta con el carácter eminentemente ritual del derramamiento de sangre en los sacrificios de los aztecas, la sangre de los muertos en la Conquista, evocada por Occidente: (...) *¿Qué armas son éstas, / nunca de mis ojos vistas?* / (vv. 190 – 191), y de América: *¿Qué rayos el Cielo vibra / contra mí? ¿Qué fieros globos de plomo ardiente graniza?* / (vv. 195 – 197). ⁽⁷⁴⁾ Debe resaltarse un hecho: la sangre en esta loa sólo se sugiere a través de la voz (*logos* y *phone*). Como ejemplo cito los siguientes versos pronunciados por Celso:

⁷⁴ Fernández de Oviedo fue testigo de la despoblación de Castilla del Oro (dos millones de indios, entre matados por los españoles y deportados, desde 1514 hasta 1542). Después de enjuiciar a cada uno de los 45 capitanes que conoció allí, se detiene en los seis personajes principales y concluye: “Pero no quiero ni soy de parecer que se cargue toda la culpa a los seys que dicho; ni tampoco absuelvo a los particulares soldados, que como verdaderos manigoldos o buchines o verdugos o sayones o ministros de Satanás, más enconadas espadas e armas han usado que son los dientes e ánimos de los tigres e lobos, condiferenciadas e innumerables e crueles muertes que han perpetrado tan incontables como las estrellas (...)”. Cfr. Rafael Sánchez Ferlosio, *Esas Indias equivocadas y malditas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994, pp. 57 - 58.

CELO

Pues la primera propuesta
de paz desprecias altiva,
la segunda, de la guerra,
será preciso que admitas.

¡Toca el arma! ¡Guerra, guerra! (vv. 184 – 188)

El espectador imagina las escenas cruentas, tanto de los sacrificios mexicas, como de la Conquista. Escucha las palabras cargadas de una gran fuerza emotiva (*phone*) que hacen representable ante su vista interna el derramamiento de sangre. De forma parecida, en las tragedias griegas, la muerte de las heroínas sólo se menciona en el texto dramático, sin representarse en el espacio teatral. Nicole Loraux incita, en efecto, a escuchar la tragedia griega, antes que a verla “porque todo sucede en las palabras”.⁽⁷⁵⁾ Tanto en la tragedia como en el auto sacramental, las palabras remiten a hechos, lugares y tiempos cuya representación visual, en ocasiones, resulta imposible.

Sor Juana presenta en esta loa una crítica fulminante a la Conquista de América. Acaso el lector -o el espectador, si ésta se representó-, se haya asumido, independientemente de su origen geográfico, como ciudadano del mundo perteneciente a la “raza de los mortales” (Loraux, *The mourning voice*, p. 93). Tal vez haya reflexionado sobre el dolor de América y Occidente en cuanto a la destrucción de su cultura. Subrayo este hecho sólo para mostrar las coincidencias entre la loa de *El Divino Narciso* y el género trágico.

¿Se produce realmente una transformación espiritual en América y Occidente? Hacia el final, América expresa su duda acerca de la transubstanciación del Cuerpo de Cristo, en Pan y en Vino:

⁷⁵ Cfr. Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, p. 9. La traducción del francés es mía.

AMÉRICA

Ya que esas tan inauditas
cosas quiera yo creer,
¿será esa Deidad que pintas,
tan amorosa, que quiera
ofrecérseme en comida,
como Aquésta que yo adoro? (vv. 368 – 373)

Los versos citados reflejan las dificultades que debieron enfrentar los evangelizadores para lograr la conversión de los indios en América. Aun en el siglo XVII, cuando vivía sor Juana, los misioneros proseguían la conquista espiritual de los indios en el norte de lo que hoy es México, que se caracterizaban por su salvajismo. ⁽⁷⁶⁾ En efecto, en su expansión hacia el norte los españoles encontraron culturas que en nada se parecían a la de los aztecas y de los otros pueblos del centro y sur del país; de acuerdo con el historiador Bernd Hausberger, “hallaron simples agricultores, a veces seminómadas, y cazadores–recolectores, que se oponían ferozmente a la expansión colonial”. ⁽⁷⁷⁾ En el siglo XVII, Carlos de

⁷⁶ Alfonso Méndez Plancarte manifiesta que en la segunda mitad del siglo XVII, la obra misional “proseguía vivísima en muchas partes de nuestra tierra, v. gr. con los PP. Kino, Salvatierra y Ugarte, S. J. en California y Pimería (...) o los franciscanos en Coahuila, o los agustinos en la Huasteca y los dominicos en Oaxaca”. Méndez Plancarte cita el *Dechado de Príncipes Eclesiásticos*, de Manuel Fernández de Santa Cruz. Cfr. notas a OC de sor Juana Inés de la Cruz, t. III, p. 598. Asimismo, José Ignacio Rubio Mañé, hace referencia a la evangelización en el norte del país en *El virreinato: expansión y defensa*, t. II, México, FCE, 1992, pp. 71 – 332. Sobre el tema véase la cuarta parte del *Teatro mexicano* de Agustín de Vetancurt, franciscano contemporáneo de sor Juana, México, Porrúa, 1982, pp. 116 – 119.

⁷⁷ Cfr. Bernd Hausberger, “La vida cotidiana de los misioneros jesuitas en el noroeste novohispano”, *Estudios de historia novohispana*, vol. 17, México, UNAM, 1997, p. 63. Véase también Ignacio Rubio Mañé, quien afirma: “La jurisdicción de Nueva Vizcaya fue teatro en que acaecieron más rebeliones indígenas en el siglo XVII. Por más esfuerzos que desplegaron los españoles poco se pudo conseguir para estabilizar cierto régimen de

Sigüenza y Góngora narra una rebelión fraguada por los indios pueblo de Nuevo México durante catorce años. Escogieron el 10 de agosto de 1680, un día de fiesta, para iniciar el movimiento de sublevación, siendo sus primeros blancos de ataques los templos y monasterios, para después exterminar a los españoles. Sigüenza y Góngora refiere: “no es digno de omitir el que no quedó piedra sobre piedra de los conventos y templos, y que hasta en las gallinas, en los carneros, en los árboles frutales de Castilla, y aun en el trigo en odio de la nación española se empleó su enojo”.⁽⁷⁸⁾ Además de la barbarie de los indios, los españoles encontraron otra situación adversa a la tarea de evangelización en el norte de México: un clima demasiado seco y árido. Todos estos obstáculos provocaron el estancamiento, durante un periodo, del sistema misional instaurado por los jesuitas en el norte del país; finalmente, en 1767 el rey Carlos III expulsó a los miembros de la Compañía de Jesús de los territorios de su Corona.⁽⁷⁹⁾

Con el paso del tiempo, los españoles se percataron de que América no era el Paraíso ni los indios los buenos salvajes, habitantes de una Edad de Oro, dispuestos a dejarse conquistar y evangelizar fácilmente. Dos tiempos se pliegan, acaso, en la loa de *El Divino Narciso*: el tiempo de la utopía de América y el tiempo de la decepción, el cual determina “una forma de abandono, de caída, de lo que a tanto coste se logró, y que tiene en la conciencia nacional acentos dramáticos, casi apocalípticos, mostrando la inutilidad de tanto empeño gastado”.⁽⁸⁰⁾ Las Indias se volvieron, para el imperio español, “equivocadas y malditas”,

paz en esta vasta comarca noroccidental de Nueva España”. Ignacio Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁸ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Fuentes Documentales Impresas, Motín y alboroto de los indios de la Nueva España y Mercurio Volante*, citado por José Ignacio Rubio Mañé en *op. cit.*, p. 154.

⁷⁹ Cfr. Bernd Hausberger, *op. cit.*, p. 63, quien refiere, en su ensayo citado, algunas anécdotas de los misioneros jesuitas en la región noroeste del territorio novohispano.

⁸⁰ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, p. 38.

según Rafael Sánchez Ferlosio, cuyo punto de vista coincide con el de Miguel de Cervantes Saavedra, en *El celoso extremeño*:

Las Indias, refugio y amparo de los desamparados de España. Iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos. ⁽⁸¹⁾

Las Indias, territorio erróneo, marginado del imperio español: ¿un eco de la metrópoli? En contra de la opinión de Religión y Celo, América y Occidente están lejos de representar cuerpos desnudos, equivalentes a una *tabula rasa* sobre la cual se pudiera escribir una nueva historia, inventar un Nuevo Mundo. Por el contrario, América y Occidente simbolizan espacios dramáticos provistos de un orden y una cosmovisión: la de la cultura mexicana. Esta visión de la monja, en la loa, difiere de la propuesta por Michel de Certeau, quien advierte cómo en el siglo XVI el hombre europeo concebía al Nuevo Mundo en términos de una “página en blanco (salvaje) donde escribirá el saber occidental”. De acuerdo con el historiador, la escena representada en un grabado por Jan Van der Straet, donde aparece Amerigo Vespucci frente a una india desnuda que alegoriza a América en un “espacio de vegetaciones y animales exóticos”, esboza “una colonización del cuerpo por el discurso del poder”. El conquistador va a “*escribir* el cuerpo de la otra y trazar en él su propia *historia*. Va a hacer de ella el cuerpo historiado –el blasón- de sus trabajos y de sus fantasmas. Ella será América ‘latina’”. ⁽⁸²⁾ En la loa de *El Divino Narciso*, Religión y Celo fracasan en su intento de rescribir el cuerpo de América y Occidente. Quizá logren hacerlo en la loa de *El Cetro de José* donde la jerónima dramatiza un segundo momento de la conquista espiritual: la religión cristiana, representada por Fe, proclama su triunfo en el Nuevo Mundo. Tras el silencio impuesto a América por la voz del Otro (el conquistador),

⁸¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *El celoso extremeño*, citado en *ibidem*, p. 38.

⁸² Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, traducción de Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 11.

empezará a escribirse su historia; en palabras de Michel de Certeau, “los fantasmas se meten en la escritura, sólo cuando callan para siempre”.⁽⁸³⁾

En un último intento de catequizar a sus adversarios, hacia el final de la loa, Celo y Religión los invitan a presenciar *una idea / metafórica, vestida / de retóricos colores* (vv. 401–403): el auto sacramental de *El Divino Narciso*, obra en la cual el Dios Verdadero le pide prestado el traje Narciso. Dios de las Semillas, Dios Verdadero, Narciso: los nombres del Creador en esta obra teatral constituyen sólo máscaras que encubren una misma idea: la armonía cósmica.

⁸³ *Ibidem.*, p. 16.

2.2. Los pliegues de la cosmética en el auto sacramental de *El Divino Narciso*

2.2.1. Darle cuerpo a la idea, cortarle el vestido

Espejos, vestido, belleza: palabras que forman parte del universo semántico de la cosmética en el auto sacramental de *El Divino Narciso*. Cuerpo y alma, microcosmos y macrocosmos, lo femenino y lo masculino, se pliegan en un entramado de “humanas y divinas letras” donde la unión armónica de los opuestos se viste de múltiples pliegues.

Al inicio del auto, Gentilidad y Sinagoga unen sus voces, para que juntas, las letras humanas y las divinas le permitan a Naturaleza Humana descubrir “ciertas verdades” debajo de las “ficciones”, pues muchas veces (...) *Dios pone / aun en las Plumas Gentiles / unos visos en que asomen los altos Misterios Suyos* (...) / (vv. 127–130). Sinagoga representa a la cultura y a la religión hebrea: le da el cuerpo a la idea; Gentilidad, asociada con la mitología grecolatina, le corta el vestido.

Tal vez pueda establecerse una comparación entre los personajes alegóricos y las mónadas de Leibniz, en las que se basa Gilles Deleuze para construir su modelo de casa barroca de dos pisos. En opinión del autor de *El pliegue*, cada mónada “expresa el mismo mundo en su conjunto, aunque sólo exprese claramente una parte de ese mundo” (Deleuze, *op. cit.*, p. 82). Igual que las mónadas, los personajes alegóricos actúan a la vez dentro de un conjunto y de forma individual: parecidos a múltiples espejos, reflejan desde diversas perspectivas el sistema alegórico al cual pertenecen. De manera semejante a los átomos -partículas cerradas con sus propias características-, se interrelacionan en un mismo sistema de fuerzas. Las pulsiones en el cosmos alegórico se identifican, según Angus Fletcher, con los *daimones*: oscilan entre la luz y la oscuridad, se pliegan en el espíritu y en la materia. ⁽¹⁾ Reproduzco aquí un cuadro con la intención de mostrar la forma en que operan los *daimones* en *El Divino Narciso*, siguiendo el modelo de casa barroca de Gilles Deleuze:

¹ Sobre el concepto de *daimon* véase Fletcher, *vid supra*, pp. 32 – 35.

Fuente
Narciso (macrocosmos y divinidad)
Música
Naturaleza Humana (microcosmos)
Eco y sus acompañantes: Soberbia y Amor propio

Cuadro 2. Pliegue de los personajes en *El Divino Narciso*

En el cuadro anterior puede notarse que los atributos de Eco, quien caracteriza a la Naturaleza Angélica Réproba de la tradición católica, son Amor Propio y Soberbia; se relaciona, por lo tanto, con la materia. Debido a ello, ocupa el piso inferior del modelo de la casa barroca de Deleuze. Narciso representa a Cristo: encarna en un cuerpo cuando se enamora de Naturaleza Humana; después de su muerte asciende y transubstancia su cuerpo en Pan y Vino mediante el Sacramento de la Eucaristía. Su Cuerpo se asocia con las almas sensitivas del piso inferior de la casa barroca; en cambio, su Espíritu, se identifica con las almas razonables. Narciso, en efecto, sólo encarna para liberar de la Falta Original a Naturaleza Humana; después resucita. ⁽²⁾ Naturaleza Humana, hecha a la imagen y semejanza de Dios, quien la expulsa del Paraíso Terrenal a causa de la Falta Original, se pliega tanto en Narciso como en Eco, en virtud de su doble naturaleza corpórea y espiritual. La Fuente representa el lugar donde los *daimones* alcanzan un equilibrio en el microcosmos alegórico; así lo intentaré mostrar.

Acaso equiparable a la música que une lo sensitivo y lo incorpóreo, la línea de inflexión permite el pliegue de estos dos pisos. Se sabe acerca de la afición de sor Juana por la música. Sus contemporáneos elogiaron sus conocimientos musicales. De acuerdo con Octavio Paz, entre los libros de su biblioteca se encontraba un tratado del músico napolitano Pedro Cerone (1565–1625): *El*

² En el primer capítulo explico el significado del modelo de casa barroca de Deleuze, *vid supra*, pp. 39 - 40.

melopeo y maestro. ⁽³⁾ En un romance, la jerónima refiere a la Condesa de Paredes, que escribió el borrador de un tratado al cual tituló el *Caracol*; no se sabe a ciencia cierta si lo terminó. ⁽⁴⁾ Según su biógrafo, el padre Diego Calleja, sor Juana era, además, instructora y profesora de solfeo y de música. Asimismo, escribió numerosos villancicos que se cantaban en las catedrales de Puebla, México y Oaxaca. Elemento esencial, en el auto de *El Divino Narciso*, la música presenta connotaciones del neoplatonismo de Marsilio Ficino, en opinión de la crítica: se relaciona, en efecto, con la armonía corporal y espiritual reflejada en la Belleza de Narciso, análoga a la del sol. ⁽⁵⁾ El eco, en cambio, equivale a la disonancia entre el cuerpo y el espíritu, a la palabra falsa, al discurso carente de significado, en última instancia, a la ausencia de armonía entre el microcosmos y el macrocosmos: ideas representadas por el personaje de Eco, quien caracteriza a Naturaleza Angélica Réproba.

En el siguiente apartado analizaré el significado alegórico de algunos elementos que se pliegan en el entramado alegórico de este auto sacramental: la música y el eco, las aguas cristalinas y las turbias, lo masculino y lo femenino; el sol: metáfora de Cristo, Narciso, Apolo, o Quetzalcóatl (en la loa) y su alteridad: la luna, espejo de Naturaleza Humana, de la Inmaculada Concepción, de la Madre

³ Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 310.

⁴ En el Romance 21 a la Condesa de Paredes sor Juana le dice a su amiga que escribió un tratado de música al que intituló *Caracol*, que no le remite porque (...) *está tan informe, / que no sólo es cosa indigna / de vuestras manos, mas juzgo / que aun le desechan las mías.* / (vv. 129–132). Romance 21, t. I, OC de sor Juana. La jerónima le refiere a la condesa que procurará enmendarlo; hasta ahora, nadie lo ha encontrado. Otros poemas musicales de sor Juana son el “Encomiástico poema a los años de la excelentísima Sra. Condesa de Galve”, loa 384, t. III, OC de sor Juana y el villancico IV de la Asunción (1676), villancico 220, t. II, OC de sor Juana. Cfr. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 312 - 313.

⁵ Sor Juana sostiene que la belleza debe estar conformada por partes proporcionales, igual que la música: *Así, la Beldad no está / sólo en que las partes sean / excesivamente hermosas, / sino en que unas a otras tengan / relativa proporción.* / Luego nada representa / a la Belleza mejor / que la Música (...) / (vv. 233–239). “Encomiástico poema a los años de la excelentísima Sra. Condesa de Galve”, loa 384, t. III, OC de sor Juana.

Tierra, y ¿por qué no?, de las ninfas. La teoría del pliegue de Gilles Deleuze quizá me permita explorar con mayor profundidad los pliegues de la alegoría en este auto sacramental de sor Juana.

2.2.2. El ojo solar, la belleza de Narciso, el canto de Apolo

Narciso es semejante a un ojo solar que ilumina el microcosmos teatral. Su presencia, invocada por todos los personajes, adquiere en el auto una mayor relevancia que la del astro más preeminente, tan sólo una “centella” de su Belleza. Así lo expresa Gracia, cuando recapitula su historia:

GRACIA

Centella de su Beldad
se ostentaba el Sol lucido,
y de Sus luces los Astros
eran brillantes mendigos. (vv. 2067 – 2070)

Naturaleza Humana compara a sus ojos con dos soles (⁶) en los siguientes versos, donde celebra las “alabanzas acordes” mediante las cuales Gentilidad y Sinagoga imploran a Narciso que se revele ante ellas:

NATURALEZA HUMANA

¡Oh, qué bien suenan unidas
las alabanzas acordes,
que de Su Beldad divina
celebran las perfecciones!
Que aunque las desdichas mías
desterrada de Sus soles

⁶ De acuerdo con Alfonso Méndez Plancarte, Naturaleza Humana se encuentra alejada de los Soles de Narciso, metáfora de sus ojos; es decir, no goza de su gracia. Cfr. Is 1:16 donde Yahvé recrimina al pueblo de Gomorra: “lavaos, limpiaos, / quitad vuestras fechorías de delante de / mi vista. /”

me tienen, no me prohíben
el que Su Belleza adore (...) (vv. 201 – 208)

Parecida a un imán, su Belleza es adorada por los cuatro elementos de la naturaleza, en palabras de Gracia:

GRACIA

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)

Narciso retrata así su propia Belleza, admirada inclusive por los animales:

NARCISO

En aquesta montaña, que eminente
el Cielo besa con la altiva frente,
sintiendo ajenos, como propios males,
me acompañan los simples animales,
y las canoras aves
con música sùaves
saludan Mi hermosura,
de más luciente Sol, Alba más pura. (vv. 695 – 702)

De acuerdo con los versos citados, Narciso irradia una luz aun más intensa que la del sol, el cual también lo adora; así lo advierte Gentilidad:

GENTILIDAD

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

Gentilidad hace explícito el carácter sobrenatural de su Belleza, capaz, inclusive, de parar *el claro Farol / del Sol*. Narciso alegoriza acaso la sabiduría, apropiación de Cristo, la Segunda Persona de la Trinidad, creadora del universo, como lo establece la *Biblia*. En el libro de la Sabiduría se lee: “Ella [la sabiduría] es más bella que el Sol / y supera a todas las constelaciones; / comparada con la luz, sale ganando, / porque la luz deja paso a la noche, / pero a la sabiduría no la domina el mal.” (Sb 7:29 - 30). Otros pasajes bíblicos aluden a la sabiduría como a un principio creador: “Pues bien podía tu mano omnipotente / -que había creado el mundo de materia informe- / enviar contra ellos [los egipcios] manadas de osos o leones intrépidos .” (Sb 11:17). ⁽⁷⁾

⁷ El significado de la imagen del sol como símbolo de Cristo que libera al hombre de las tinieblas tiene en la tradición cristiana amplia representación. Ruperto abad llama a Cristo “Sol de Justicia, nacido de María, que ilumina el mundo entero”. También san Agustín se refiere a Cristo en los términos de “Sol de Justicia” que “en sus alas trae la salvación”. Cfr. Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel–Reichenberger / Pamplona–Universidad de Navarra, 2000, p. 206. Ignacio Arellano explica así las apropiaciones de las Personas de la Trinidad: “Se atribuye el poder al Padre, la sabiduría al Hijo y el amor al Espíritu Santo, aun cuando las tres divinas Personas, por la identidad de esencia, son un mismo poder, una misma sabiduría y un mismo amor”. Añade que a Dios Padre se atribuyen las obras de las tres Personas en que destaca el poder, al Hijo las obras en que resplandece la sabiduría, y al Espíritu Santo aquellas en las que sobresale el amor. Estas atribuciones, llamadas apropiaciones, “se fundan en la afinidad existente entre las obras y las propiedades de las Personas divinas”. *Ibidem.*, p. 27. En *La respuesta a sor Filotea*, sor Juana se refiere a las “prendas más amables” de Cristo: la belleza y el entendimiento. “Porque si miramos su presencia, ¿cuál prenda más amable que aquella divina hermosura?” La jerónima se pregunta: “¿Qué no movería aquel semblante, que sobre incomparables perfecciones en lo humano, señalaba iluminaciones de divino? (...) Pues si vamos a las demás prendas, ¿cuál más amable que aquella celestial modestia, que aquella suavidad y blandura derramando misericordias en todos sus movimientos, aquella profunda humildad y mansedumbre, aquellas palabras de vida eterna y eterna sabiduría?” Más adelante afirma: “(...) la sagrada cabeza de Cristo y

El “bello resplandor” irradiado por el Cuerpo de Narciso clarifica los objetos, igual que la mente, a decir de Ficino, “concede a todos los cuerpos su configuración y su orden”. ⁽⁸⁾ Narciso–Cristo es así equiparable a la Inteligencia o Mente que imprime las formas sobre la materia primordial increada, o Necesidad, según la tradición platónica. ⁽⁹⁾

La relación entre la belleza y el sol, metáfora de la divinidad, procede de una tradición neoplatónica. En efecto, según Marsilio Ficino, la belleza representa “el triunfo de la razón divina sobre la materia”, “un rayo emanado de la cara de Dios” que penetra el mundo material (Ficino, *vid supra*, p. 65). A juzgar por los versos citados, sor Juana, a diferencia de Ficino, no establece una comparación entre el sol y el Cuerpo de Narciso–Cristo: éste resplandece con una luz aun más intensa que la del sol. Con todo, quizá la jerónima se basa en las ideas neoplatónicas del humanista italiano asociadas con el poder del sol, para así resaltar el carácter divino de este personaje.

La comparación del sol con la idea del Bien, origen de todas las cosas, procede de la tradición platónica. Los pueblos de la antigüedad adoraban a los planetas en virtud de los beneficios que podían obtener de ellos. Los filósofos platónicos adoraban únicamente al sol; así lo establece Ficino:

Julián y Jámblico componían plegarias en honor al sol, llamado por Platón la fuente visible y la imagen suprema de Dios; cuando Sócrates le rendía culto al sol naciente, a menudo caía en un éxtasis. Los pitagóricos entonaban con la lira himnos al sol naciente. Sin duda, Dios estableció su tabernáculo en el sol. ⁽¹⁰⁾

aquel divino cerebro eran depósito de la sabiduría (...)” Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a sor Filotea*, OC, t. IV, pp. 453, 455.

⁸ Cfr. Marsilio Ficino, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, p. 144.

⁹ Cfr. Platón consideraba al universo como un ser viviente regido por la Inteligencia o Mente, *vid supra*, pp. 35 - 36.

¹⁰ Marsilio Ficino, *Orphica Comparatio Solis, Liber de Sole, Liber de Lumine (Opera Omnia*, pp. 825, 965, 976), citado por D.P. Walker, quien alude a la relevancia del sol en la obra de Ficino en *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 18.

De acuerdo con el párrafo citado, de resonancias platónicas alusivas al mito de la caverna, el sol equivale a la Verdad. El sabio jesuita Athanasius Kircher, quien conocía el neoplatonismo de Ficino, entre otras tradiciones herméticas, consideraba al sol un arquetipo supramundano que ilumina a los dioses paganos (Cfr. Joscelyn Godwin, *op. cit.*, p. 60). En este sentido, a decir de Eduardo Cirlot, el sol es un símil del corazón, “asiento de la inteligencia”; el cerebro, en cambio, es “sólo un centro de realización; por ello al cerebro corresponde la luna y al corazón el sol”. ⁽¹¹⁾ En *La excepción y la regla, estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, María Dolores Bravo manifiesta que, “por la función esencial que para la preservación de la vida tiene”, el corazón ha sido considerado “centro del cuerpo” y “el eje de la vida espiritual”. ⁽¹²⁾ De entre las diversas partes del cuerpo humano es, en opinión de Cirlot, citado por la investigadora, “el primero que se forma y anima, y el postrero que muere, y es como un centro, principio y fin de todo movimiento”. ⁽¹³⁾ Sol y corazón: ambos rigen tanto el cosmos a pequeña escala como en su amplia magnitud. El sol aparece como el concertador de la armonía universal en un grabado de J. Paul Schor que ilustra el frontispicio de *Musurgia Universalis*, uno de los libros más notables de Athanasius Kircher, cuya obra conocía sor Juana (fig. 9). ⁽¹⁴⁾

¹¹ Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, Labor, 1979, s.v., citado por María Dolores Bravo en *La excepción y la regla, estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, prefacio de José Pascual Buxó, Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 8, México, UNAM, 1997, p. 94.

¹² María Dolores Bravo, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, Labor, 1979, p. 145, citado por María Dolores Bravo en *op. cit.*, p. 94.

¹⁴ En el primer capítulo, me refiero a la gran influencia que ejerció Athanasius Kircher en Nueva España, y en sor Juana. Joscelyn Godwin explica que en este grabado, el símbolo de la Trinidad irradia sus rayos, tanto sobre los nueve coros de ángeles que entonan un canon, como sobre el Globo Terráqueo. A juicio de la investigadora, Kircher consideraba a la música una rama de las matemáticas y, por consiguiente representaba la imagen de todas las cosas del universo creadas por Dios de acuerdo con proporciones numéricas,

Me pregunto: ¿cuál es la función de la música en el restablecimiento del orden cósmico, en el auto de la jerónima? Intentaré dar una explicación.

En *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, D.P. Walker distingue tres tipos de música, a las cuales se refiere Marsilio Ficino, en *De Vita coelitus comparanda*: música de las esferas (*musica mundana*); del cuerpo, espíritu y alma (*musica humana*); de voces e instrumentos (*musica instrumentalis*).⁽¹⁵⁾ A mi parecer, estos tres tipos de música, propician el pliegue entre lo corpóreo y lo espiritual, en *El Divino Narciso*. La *musica instrumentalis* y la *musica humana* están presentes literalmente en distintos momentos de la obra. Tal como lo indican las acotaciones, los músicos acompañan a Gentilidad y a Sinagoga, quienes solicitan la presencia de Narciso cantando los siguientes estribillos: *¡Alabad a Narciso fuentes y flores!* Hacia el final del auto, Música entona, asimismo, un estribillo con el que lamenta la muerte de Narciso: *¡Llorad, llorad Su Muerte!* La unión de la palabra y la música, así como las constantes reiteraciones de los estribillos mencionados, recuerdan quizá a la celebración de la misa, ritual religioso cuyo objeto es propiciar la armonía entre Dios y el hombre. De igual modo, Narciso canta cuando busca a Naturaleza Humana; según las acotaciones, Eco también canta en tono recitativo cuando se encuentra con Narciso, en un pasaje referente a la tentación a Cristo en el desierto.⁽¹⁶⁾

de peso y medida (Sb 11: 20), o en palabras de Hermes Trismegisto, citadas por Kircher: "La Música representa el conocimiento del orden de todas las cosas". Joscelyn Godwin, *op. cit.*, pp. 66 - 69.

¹⁵ Cfr. D.P. Walker, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ Aurelio Tello, director de la Capilla Virreinal de la Nueva España, destaca el hecho de que los personajes cantan en los momentos más notables del auto de *El Divino Narciso*. Sor Juana Inés de la Cruz, *El Divino Narciso (loa y auto sacramental)*, grabación dirigida por José Luis Ibáñez, conferencia de José Luis Ibáñez y Aurelio Tello en el marco de la Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz en la UNAM: 29 de agosto, 2003, México, FCE, *Entre Voces*, 2003. En el auto mencionado de la jerónima, tal vez pueda compararse al canto de Eco con el de las sirenas que atraían y perdían a los navegantes, en la *Odisea*. Jorge Luis Borges alude a una tradición recogida por el mitólogo Apolodoro, quien narra que Orfeo desde la nave de los argonautas "cantó con más dulzura que las

La música de las esferas o de los planetas (*musica mundana*), música inaudible cuyo propósito es el de propiciar la sintonía entre el hombre y el Creador, es invocada de manera constante por los personajes que desean restaurar el orden cósmico perdido a causa de la Falta Original. Pitágoras explica así la *musica mundana*: los astros se mueven en órbitas en torno al fuego central; la regularidad de los movimientos y la variedad de intervalos y velocidades, la relación de las partes al todo, producen una armonía y son susceptibles de notación aritmética (y aun de visualización en figuras geométricas). El universo tiene una afinación, canta, interpreta una sinfonía; pero el sonido y el silencio sólo se perciben por contraste: si no hubiéramos nacido dentro de ella, oiríamos esa música del cosmos. ⁽¹⁷⁾

Según Marsilio Ficino, quien sigue a Platón, el macrocosmos y el microcosmos poseen las mismas proporciones armónicas; ⁽¹⁸⁾ por esta razón, el hombre está en condiciones de recibir los beneficios de un espíritu celestial o planetario a través de la música. Cada planeta presenta así el mismo carácter del dios con el que se identifica; al solicitar sus “finezas” –para decirlo con una palabra utilizada por sor Juana en reiteradas ocasiones-, el carácter de la persona puede volverse más solar o saturnino. Cuando se entona con frecuencia la música de algún planeta, el espíritu humano adquiere sus rasgos: atrae, por medio de una simpatía natural, el espíritu planetario invocado. La música y las palabras

sirenas y éstas se precipitaron al mar y quedaron convertidas en rocas, porque su ley era morir cuando alguien no sintiera su hechizo”. Jorge Luis Borges, *Discusión*, Obras Completas, t. I Buenos Aires, 1989, p. 228. Tal vez pueda establecerse una analogía entre Narciso–Cristo y Orfeo, según la tradición de Apolodoro, puesto que en el auto de sor Juana no se deja seducir por el canto de Eco, parecido al de las sirenas.

¹⁷ Véase Francisco Rico, *op. cit.*, quien ofrece un estudio detallado sobre el tema en *El pequeño mundo del hombre*, p. 13.

¹⁸ En el *Timeo* Platón establece que el alma del mundo -a la cual imagina como si se tratara de la cuerda de una lira- se divide en intervalos armónicos que responden a las mismas progresiones que las del alma del hombre; según Francisco Rico, en ambas se encuentran dos círculos de lo idéntico y de lo diverso. Cfr. Francisco Rico, *ibidem.*, p. 19 – 20.

propician el influjo solar; el de los planetas se logra a través de diversos objetos y tipos de música (véase cuadros 3 y 4).⁽¹⁹⁾

La música venerable, las palabras y el canto atraen las propiedades benéficas del sol (cuadros 3 y 4), asociado con Apolo, cuyos atributos son tal vez parecidos a los de Narciso, en el auto. Considerado la divinidad tutelar de las artes, Apolo era el símbolo del sol y de la luz civilizadora, fuente de inspiración de músicos y poetas, en la mitología griega. Si bien la crítica encuentra similitudes entre Narciso y Orfeo, personaje, asimismo, de la mitología griega, en este trabajo me permito resaltar las características en común entre Apolo y el Narciso de sor Juana. La belleza, atributo esencial en ambos, atañe a la cosmética, tema que exploro en este trabajo. El desdén hacia las ninfas y su relación con la música son otros rasgos que unen a estos personajes.⁽²⁰⁾

¹⁹ Cfr. Marsilio Ficino, *De Triplici Vita*, III, XXI, citado por D.P. Walker, *op. cit.*, pp. 15 - 19.

²⁰ Apolo representaba uno de los dioses principales del Olimpo. Resumo aquí el mito de Apolo: Apolo, hijo de Zeus y de Leto -quien huye de los celos de Hera refugiándose en Delfos, donde nace Apolo- tuvo una hermana gemela: Artemisa. Zeus le regala a Apolo una mitra de oro, una lira y un carro tirado por los cisnes. Inicia sus hazañas en Delfos, donde se distingue por darle muerte a la serpiente Pitón, que vivía en una cueva del Monte Parnaso. Encarnación de la belleza masculina, Apolo embaraza a muchas ninfas, entre otras, Talía, Cirene y Corónide: con ella engendra a Asclepio, a quien mata Zeus. En venganza, Apolo lanza sus flechas contra los cíclopes, provocando su muerte. Zeus lo expulsa del Olimpo. Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1986, pp. 43 - 44. Roberto Calasso expresa cómo, según un himno homérico, Apolo usurpa el saber de las ninfas. Tanto en Telfusa como en Delfos, encuentra una fuente resguardada por una ninfa depositaria de un conocimiento oracular, que Apolo le sustrae con el objeto de instaurar allí su templo. Asimismo, según Calasso, en espera de que naciera el "hijo más fuerte del padre" vaticinado por Temis, que lo destronaría, Zeus quiso repartir la soberanía entre dos hijos suyos: Apolo y Dioniso. El modo del conocimiento que les confía es el mismo: la posesión, "una forma primaria del conocimiento, nacida mucho antes que los filósofos que la nombran". Apolo "se convertiría en un conocimiento metamórfico que se condensaría en un lugar que era a la vez una fuente, una serpiente y una ninfa". Cfr. Roberto Calasso, "La locura que viene de las

Las palabras y el canto que, en opinión de Ficino atraen el beneficio solar (cuadro 3), constituyen los medios utilizados por Gentilidad y Sinagoga para invocar a Narciso. He aquí un ejemplo:

SINAGOGA

El Sol, la Luna y Estrellas,
el Fuego con sus centellas,
la Niebla con el Rocío,
la Nieve, el Hielo y el Frío
y los Días y las Noches.

CORO 1

¡Alabad al Señor todos los Hombres!

CORO 2

¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!

GENTILIDAD

Su atractivo singular
no sólo llega a arrastrar
las Ninfas y los Zagales,
en su seguimiento iguales,
mas las Peñas y los Montes.

CORO 2

¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!

CORO 1

¡Alabad al Señor, todos los Hombres! (vv. 187 – 200)

ninfas”, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto Piso, 2004, pp. 11 – 31. De acuerdo con Robert Graves, Apolo es el primer dios que corteja a uno de su sexo: Jacinto, de cuya sangre, al morir, brota la flor del jacinto. Robert Graves, *Los mitos griegos*, t. I, México, Alianza, 1994, p. 94. El *Diccionario de Símbolos* de Cirlot atribuye a Apolo el mismo significado que el sol, en mitología y en alquimia, “desde el punto de vista espiritual y simbólico”. Sus cabellos dorados esparcidos en torno a la cabeza “tienen igual significado que arco y flecha (rayo solar)”. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 87.

De forma quizá parecida a Gentilidad y a Sinagoga, Marsilio Ficino entonaba sus cantos órficos, a los que acompañaba con una lira, con la intención de obtener el influjo benigno del sol. ⁽²¹⁾ Ficino concebía a la música un espíritu vivo en sintonía con el espíritu musical del cielo:

La música [que imita a las emociones y a las actitudes morales] actúa sobre el espíritu y lo conmueve, en virtud de que éste representa el lazo de unión entre el cuerpo y el alma (...) Se estará de acuerdo en que el espíritu que canta posee un gran poder, si se piensa, como los pitagóricos y los platónicos, en la capacidad de los cielos, equivalentes al espíritu, de dar un orden a todo el universo mediante sus movimientos y escalas musicales. ⁽²²⁾

La música se desplaza a través del aire, elemento que se encuentra en el oído, según Ficino, quien lo llama *spiritus aerus*; cuando éste entra en contacto con los sonidos -aire en movimiento- conmueven tanto al alma, como al espíritu disperso por todo el cuerpo. ⁽²³⁾ Aquí resalto el hecho de que Naturaleza

²¹ Cfr. D.P. Walker sostiene que muy probablemente Ficino dirigía al sol sus composiciones astrológicas descritas en *De Vita coelitus comparanda*. Ficino llamaba a su instrumento “lira órfica”, puesto que mostraba una imagen de Orfeo rodeado de los animales y de las rocas que lo seguían cuando interpretaba la música. p. 19.

²² Marsilio Ficino, citado por D.P. Walker en *op. cit.*, p. 16, la traducción del inglés es mía.

²³ En *De Triplici Vita*, Marsilio Ficino define al espíritu como “cierto vapor de la sangre, puro, ligero, caliente y lúcido. Conformado por la sangre más ligera producida por el calor del corazón, asciende al cerebro, donde el alma lo utiliza para el ejercicio de los sentidos internos y corporales. La sangre sirve al espíritu y éste a los sentidos, que a su vez sirven a la razón”. Citado por D.P. Walker en *op. cit.*, p. 3. Esta teoría de Ficino se basa en la neumatología de la medicina griega planteada desde Erasístrato a Galeno; a ella se refiere Giorgio Agamben: “Central en esta teoría es la idea de un neuma, de un soplo cálido que tiene su origen en las exhalaciones de la sangre o, según otros, en el aire exterior por el que es continuamente aspirado (o de ambos, según Galeno)”. Este neuma “es a menudo distinguido (por ejemplo en Erasístrato) en un neuma vital, cuyo centro está en el ventrículo izquierdo del corazón, y un neuma psíquico, localizado en el cerebro.

Humana implore a Gentilidad y a Sinagoga la representación de su dolor a través del canto, la música y las palabras: juntas, restablecen el orden cósmico perdido a causa de la Falta Original; *logos* y *phone*, el discurso y la voz alternan subrayando el acto teatral, de manera análoga a la tragedia griega. ⁽²⁴⁾

La música constituye acaso el reflejo sonoro de la imagen sin mancha de Naturaleza Humana capaz de transformarse en la semejanza de Narciso sólo por mediación de una Fuente, espejo de aguas cristalinas: el lugar de la revelación.

ELEMENTOS	PLANETAS
Piedras y metales	Luna
Plantas, frutas, animales	Mercurio
Polvos, vapores, olores	Venus
Palabras, cantos, sonidos	Sol (Apolo, el significado del número siete)
Emoción, imaginación	Marte
Razón	Júpiter
Contemplación intelectual, intuición divina	Saturno

Cuadro 3. Elementos que atraen los influjos de los planetas. Marsilio Ficino, *De Triplici Vita*, III, XXI.

Desde el corazón el neuma se difunde por el cuerpo, vivificándolo y sensibilizándolo a través de un sistema circulatorio propio que penetra en todas las partes del organismo”. Giorgio Agamben, *Estancias*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 162. En *Estancias*, Agamben explica el desarrollo de la teoría de la neumatología, desde los griegos hasta el neoplatonismo renacentista, que tuvo una incidencia notable en la poesía medieval y renacentista. *Ibidem.*, pp. 159 – 224.

²⁴ Sobre *logos* (el discurso) y *phone* (la voz que expresa las emociones) como un vínculo conflictivo que favorece la unidad de la obra, *vid supra*, p. 119.

PLANETAS	MÚSICA
Júpiter	Grave, dulce y moderada
Venus	Voluptuosa y suave
Sol	Simple, con gracia y venerable
Mercurio	Vital, alegre, menos seria que la música apolínea

Saturno	Voz lenta, grave
Marte	Voz aguda, áspera, rápida
Luna	Voz de ritmo moderado, ni grave ni aguda

Cuadro 4. Los planetas. Música y voces. Elementos que atraen los influjos de los planetas. Marsilio Ficino, *De Triplici Vita*, III, XXI.

2.2.3. Espejos

2.2.3.1. Ecos y reflejos

Dos espejos se pliegan en conceptos antagónicos: las aguas cristalinas y las turbias: lo puro y lo impuro, la redención y la Falta Original, el espíritu y la materia. Las aguas limpias se asocian con el *daimon* luminoso, emblema del orden cósmico. Las turbias equivalen a la distorsión de la armonía y la oscuridad; alegorizan la Culpa primigenia del hombre, como se advierte en los siguientes versos pronunciados por Naturaleza Humana:

NATURALEZA HUMANA

(...) que a las culpas, el Sagrado

Texto, en muchas ocasiones

aguas llama, cuando dice:

“No la tempestad me ahogue

del agua”; y en otra parte,

alabando los favores

de Dios, repite David

que su Dios, que le socorre,

le libró de muchas aguas (...) (vv. 219 – 227)

Los “ríos obscenos”, imagen de la Falta Original, empañan su belleza; así lo manifiesta:

NATURALEZA HUMANA

Díganlo, después de aquel
pecado del primer hombre,
que fué mar, cuyas espumas
no hay ninguno que no mojen,
tántas fuentes, tántos ríos
obscenos de pecadores,
en quien la Naturaleza
siempre sumergida, esconde
Su hermosura. (vv. 241 – 249)

Eco (Naturaleza Angélica Réproba) procura ensuciar la imagen de Naturaleza Humana, para evitar que Narciso vea su semejanza reflejada en ella:

ECO

Su imagen que mira en ella
obligará a su Deidad
a que se incline a quererla;
que la semejanza
tiene tanta fuerza,
que no puede haber
quien no la apetezca.
Y así, siempre he procurado
con cuidado y diligencia
borrar esta semejanza,
haciéndola que cometa
tales pecados (...) (vv. 460 - 471)

Borrar la semejanza entre Naturaleza Humana y Narciso implica eliminar la imagen arquetípica que, a decir de Marsilio Ficino, permanece en el alma del amante y la perfecciona en su ausencia, como si la viera en un espejo:

Porque en el proceso del tiempo ellos no ven la cosa amada en la imagen real derivada de los sentidos; sino que la ven en la imagen ya formada por su alma a semejanza de su idea. ⁽²⁵⁾

Eco intenta suprimir el arquetipo -la imagen de Naturaleza Humana hecha a imagen y semejanza de Narciso, impresa en su alma-, a través de las aguas sucias, metáfora de la Falta Original. Envidiosa de Naturaleza Humana, pretende hacerla incidir en el pecado. La construcción de la Torre de Babel, acto de soberbia mediante el que el hombre pretendía parecerse al Creador, fue castigado por Dios con la confusión de las lenguas, análoga quizá, a los borrões del Entendimiento (la Falta primigenia); así lo manifiesta Eco en los siguientes versos alusivos al pasaje bíblico:

ECO

A cuya loca ambición,
en proporcionada pena,
correspondió en divisiones
la confusión de las lenguas;
que es justo castigo
al que necio piensa
que lo entiende todo,
que a ninguno entienda. (vv. 499 – 506)

Posteriormente, Eco se refiere a otros “delitos” que Naturaleza Humana ha cometido, asociados también con la soberbia: las “sectas” (auto, v. 508) olvidaron (borraron) la imagen de Dios; en cambio, adoraron a sus ídolos:

²⁵ Marsilio Ficino, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, p. 111.

ECO

(...) y adorando embelesados
sus inclinaciones mismas,
olvidaron de su Dios
la adoración verdadera;
conque amando Estatuas
su ignorancia ciega,
vinieron a casi
transformarse en ellas. (vv. 519 – 526)

La Torre de Babel (imitación de lo creado por Dios), las deidades falsas, los ídolos mencionados por Eco, en los versos citados, ¿no representan ecos distorsionados del arquetipo, de la idea verdadera emanada del sol, metáfora de la divinidad? ⁽²⁶⁾ Los objetos hechos por el hombre en su afán de asemejarse a Dios constituyen un acto de soberbia equivalente a la “ignorancia ciega”, a los borrones que oscurecen el Entendimiento. Tras estas hechuras humanas resuena Eco: un reflejo falso, un eco distorsionado de la música solar asociada con Narciso. Personaje réprobo, erróneo, equivocado, Eco es equiparable a un borrón auditivo. Caracteriza al Ángel Caído y, tal vez, por extensión a Eva, acaso un instrumento de Eco para provocar la caída de Adán. ⁽²⁷⁾ En este trabajo me centro en el análisis del pliegue

²⁶ Los ídolos, las estatuas, son opuestos a la imagen de la Virgen que refleja la perfección de Dios, según Agustín de Vetancurt, contemporáneo de sor Juana: “Luego si Dios para Imagen suya, para la veneración debida quiso prevenir tan acordado dibujo, siendo María Virgen la Imagen más perfecta (como dijo san Agustín) *Si formam Dei te appellem digna existis*, privilegio que lleva consigo en todas sus Imágenes, que podemos decir en la veneración de tantas como venera la America milagrosas, donde piadosamente se puede creer asiste María SS. en nuestra ayuda (...)” Fray Agustín de Vetancurt, *op. cit.*, p. 117.

²⁷ Son numerosos los relatos procedentes, en su mayoría, de los evangelios apócrifos que hacen referencia a la envidia y a la soberbia, los cuales suscitaron la caída, tanto del Demonio, como de otros ángeles. Los *Libros de Adán y Eva* ofrecen la siguiente versión sobre el tema: “Cuando Dios creó a Adán a su imagen y semejanza, el Arcángel Miguel

de Eco en el Ángel Caído, a quien se identifica, por su soberbia, con el rey de Babilonia en el Antiguo Testamento (Is 14:14–17); aquí sólo me permito sugerir un posible pliegue de Eco en Eva, siguiendo el *Génesis* bíblico.

Soberbia y Amor Propio, quienes siempre acompañan a Eco, alientan su envidia hacia Naturaleza Humana. En efecto, etimológicamente envidia significa *invidere*, ver al otro dentro de uno mismo, “no fuera, no allí donde el otro realmente está, sino en un abismal dentro, en un dentro alucinatorio donde no encuentra el secreto que hace sentirse uno mismo, en inconfundible soledad”.⁽²⁸⁾ Eco sólo ve en su interior la imagen de Naturaleza Humana reflejada hasta el infinito. Ningún espejo le devuelve la imagen que necesita. Siendo sus atributos Soberbia y Amor Propio, su voz se desplaza por un laberinto, hasta que enmudece transformada en un simulacro de sí misma; así lo lamenta su fiel compañera:

les ordenó a los ángeles que lo adoraran. Sin embargo, Satán, igual que otros ángeles, se negó a hacerlo, puesto que consideraba a Adán una criatura inferior. Dios los castigó provocando su caída. Satán, por consiguiente, incitó a Eva a comer del Árbol de la Ciencia para provocar tanto su caída, como la de Adán”. Cfr. Edward Langton, *op. cit.*, pp. 107 - 118. Elsa Cecilia Frost resume la Caída de Luzbel narrada en los pasajes bíblicos de Isaías (Is 14:14–17) y Ezequiel (Ez 28:12–16), y explica así la envidia de éste hacia el hombre: “Dios creó a los ángeles y uno de ellos, el más perfecto, se rebeló y quiso ser como su Creador, por ello fue arrojado de su presencia, arrastrando a otros en su caída. Dios creó entonces al hombre, ‘a su imagen y semejanza’, y puso el mundo bajo su dominio. Estableció así una compensación, puesto que el ‘lugar’ que la rebelión angélica dejó vacío habría de ser ocupado por los seres humanos. La afrenta mayor para Lucifer, la que más odio había de despertar en él, fue que tras la Caída se prometiese a Adán un redentor”. Elsa Cecilia Frost, *La historia de Dios en las Indias*, México, Taurus, 2002, pp. 84 - 85. Las versiones citadas son las más difundidas acerca de la envidia del Demonio hacia el hombre, por lo tanto, me baso en ellas para el análisis de este auto.

²⁸ María Zambrano, “Los males sagrados: la envidia”, *María Zambrano en Orígenes*, México, Ediciones del Equilibrista, 1987, p. 34.

SOBERBIA

Estatua de sí misma, enmudecida,
ni aun respirar la deja dolorida
la fuerza del ahogo que la oprime,
aunque con mudas señas llora y gime. (vv. 1454 – 1457)

Las palabras se despliegan en una espiral hacia el abismo de su propio interior; su inteligencia se consume en el fuego del pensamiento. Eco sólo repite las últimas palabras de sus acompañantes, Soberbia y Amor Propio, quienes representan una suerte de espejo roto donde aparece su imagen fragmentada:

SOBERBIA

Tente, pues que yo te tengo.

ECO

Tengo.

AMOR PROPIO

Refiere tu ansiosa pena.

ECO

Pena.

SOBERBIA

Dí la causa de tu rabia.

ECO

Rabia. (vv. 1480 – 1485)

Eco deviene, así, una especie de cuerpo cerrado, al que acecha la locura; en efecto, numerosas tradiciones mitológicas y literarias en la Grecia antigua hacen referencia a la locura como consecuencia de la cerrazón del cuerpo femenino. ⁽²⁹⁾

²⁹ Cfr. Giulia Sissa, *L'âme est un corps de femme*, Paris, Editions Odile Jacob, 2000, p. 76. Véase Nicole Loraux, quien afirma que, ante la disyuntiva del cuerpo femenino, cerrado en sí mismo y a la vez periódicamente abierto, el imaginario griego del cuerpo "optó, en su coherencia, por insistir en la cerrazón femenina", positiva cuando "el cuerpo se cierra sobre el niño que lleva en su seno durante el embarazo, "pero absolutamente

Ahogadas en el interior del cuerpo, las palabras se vuelven confusas; Eco pareciera atarse una soga al cuello, parte del cuerpo femenino frágil y sensual en extremo, según Nicole Loraux. Puente de unión entre la parte inferior del cuerpo y la cabeza, el cuello es un canal por donde atraviesa la palabra. Cuando se ata la soga se estrangula, en un sentido metafórico, el entendimiento. El entendimiento de Eco (el Ángel Caído, asociado con lo bajo, lo terreno) es, en este sentido, opuesto al entendimiento divino de Narciso-Cristo, cuya sabiduría, creadora de todo el universo (Sb 11:17) es un “soplo del poder Dios” (Sb, 7:25) y resplandece con una luz más brillante que la del sol (Sb 7:29).⁽³⁰⁾ En los siguientes versos Eco

inquietante en los demás casos”, y concibió la sangre de las mujeres, “al margen de los periodos que mana, como encerrada en su cuerpo”, cosa que, “en consecuencia la hace menos sana –como se deduce con facilidad, de acuerdo con Aristóteles, de su color negro-.” ¿Qué ocurre cuando el cuerpo femenino se cierra, al grado de que el flujo se interrumpe? “Ello provoca locura –responde Nicole Loraux- y el deseo de la *ankhóne*, a causa de la presión provocada en torno al corazón”. Loraux sostiene que en el *Corpus hipocrático* no hay ningún texto que defina tan bien los daños causados por la presión de la sangre en el cuerpo femenino como el tratado *Sobre las enfermedades de las jóvenes*: “es cierto que las vírgenes se ven muy en particular abocadas al ahorcamiento –explica Loraux- porque en ellas la sangre se altera y se ahoga”. Pero en el discurso médico, de un modo más general, el deseo de la *ankhóne* es femenino, “porque la naturaleza de las mujeres impone que, en la matriz, la sangre se estrangule en más de una ocasión. Al sentir que se ahoga por abajo, la mujer busca una salida hacia lo alto ahorcándose”. La investigadora añade: “Puede darse el caso incluso de que al atar la soga en torno a su cuello no haga sino obedecer las órdenes de su matriz errante, que ha subido hasta la parte superior del cuerpo como si fuese en busca del último ahogo”. Nicole Loraux, *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, pp. 251 – 253.

³⁰ En la *Respuesta a sor Filotea*, texto autobiográfico, sor Juana pareciera referirse al cerebro de Cristo, depósito de la sabiduría, como a una sinécdoque de su cuerpo: “Cuando los soldados hicieron burla, entretenimiento y diversión de Nuestro Señor Jesucristo, trajeron una púrpura vieja y una caña hueca y una corona de espinas para coronarle por rey de burlas. Pues ahora, la caña y la púrpura eran afrentosas, pero no dolorosas; pues, ¿por qué sólo la corona es dolorosa? ¿No basta que, como las demás insignias, fuese de escarnio e ignominia, pues ése era el fin? No, porque la sagrada

manifiesta sentir “un dogal a la garganta”, por consiguiente es incapaz de pronunciar un discurso articulado:

ECO

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 (...) (vv. 1418 – 1425)

Eco intenta suicidarse, acto considerado un pecado mortal por la tradición católica. Así se refiere el Amor Propio a la forma como pretende quitarse la vida:

cabeza de Cristo y aquel divino cerebro eran depósito de la sabiduría; y cerebro sabio en el mundo no basta que esté escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas (...)” Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a sor Filotea, OC*, t. IV, 455. Aquel “divino cerebro”, la “prenda” más notable de Cristo, como lo establece sor Juana, se ubica en la parte más alta del cuerpo: la cabeza que alberga el “(...) órgano que gobierna al cuerpo, lo enaltece, símbolo de lo alto, de lo divino, de lo asexuado (...)” Cfr. Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, pp. 154 - 155. No profundizo aquí sobre el significado simbólico de la cabeza de Cristo en la *Respuesta a sor Filotea*, puesto que no atañe al objetivo del presente trabajo. Sólo hago referencia a la comparación establecida por la jerónima entre su propio cerebro y el de Cristo -quizá un acto narcisista-, ambos cercados por ser un depósito de la sabiduría. Situado en la altura, el cerebro de Cristo, indefenso, es blanco de la envidia, como lo refiere sor Juana en la *Respuesta*, donde se lamenta, asimismo, de haber sido víctima de la persecución, a causa de su “amor a la sabiduría y a las letras”, labores consideradas mundanas por sus detractores: “Pero todo ha sido acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio”. *Respuesta a sor Filotea, OC* de sor Juana, t. IV, p. 458.

AMOR PROPIO

Mira, que juzgo que precipitada
quiere arrojarse, del furor llevada;
¡tengámosla! (vv. 1466 – 1467)

Acaso Eco intenta darse muerte por mano propia, de forma parecida a las mujeres casadas en la tragedia griega. Según Nicole Loraux, en el imaginario griego, las mujeres siempre mueren por el cuello, ya sea a través del suicidio o del sacrificio, en el caso de las jóvenes vírgenes cuya sangre purifica la sangre derramada por los combatientes en la guerra. ⁽³¹⁾ En la realidad, no se sacrificaba a las jóvenes en la ciudad griega, a decir de Loraux; sin embargo, las representaciones trágicas ofrecían al ciudadano la satisfacción de soñar con la sangre de las vírgenes. Estas muertes virginales no se representan en escena: “todo ocurre en las palabras, sobre todo la muerte”. ⁽³²⁾ El poder evocador de las palabras, insisto, permite al espectador imaginar ciertas acciones de los personajes en el auto de *El Divino*

³¹ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, pp. 64 – 65, 86. Nicole Loraux examina los distintos tipos de muerte de las mujeres en el imaginario griego, a partir del análisis de diversas obras trágicas: las jóvenes vírgenes son sacrificadas; se decapitan con el objeto de que su sangre pura limpie, en un sentido simbólico, la sangre de los combatientes: la sangre de las vírgenes se derrama “para asegurar la supervivencia de la comunidad de los *andres*”. La muerte por estrangulamiento se reserva a las mujeres casadas que han perdido la virginidad: debía evitarse a toda costa el contacto de su sangre impura con el suelo. A diferencia de las jóvenes, quienes son decapitadas por un hombre (representación simbólica del esposo), las mujeres casadas se dan muerte por mano propia. En efecto, Loraux encuentra una equivalencia entre el matrimonio y el sacrificio: “Los sacrificios trágicos –afirma– evocan el ritual del matrimonio, mediante el cual la virgen pasa de un *kyrios* (tutor) a otro, el primero representado por el padre, quien la ‘da’, y el segundo por el esposo [el hombre que la decapita], quien la ‘conduce’ (...) Siendo la víctima una virgen, el sacrificio es trágicamente irónico, puesto que se parece demasiado al matrimonio”. *Ibidem.*, pp. 43, 68.

³² *Ibidem.*, p. 9.

Narciso, una de ellas, la forma en que Eco intenta estrangularse a causa de la envidia hacia Naturaleza Humana alentada por sus atributos: Soberbia y Amor Propio. El entendimiento de Eco: un espejo impuro incapaz de reflejar nítidas las imágenes. Su sangre envenenada por la Falta Original es equiparable, tal vez, a las aguas turbias. ⁽³³⁾

En cambio, el entendimiento libre de mancha es similar a un espejo en cuya superficie se reflejan las imágenes con claridad; o a un oráculo revelador de la palabra del dios, a través de una pitonisa dispuesta a recibir su palabra (fig. 10). ⁽³⁴⁾ Giulia Sissa refiere cómo una pitonisa se acercó al dios plena de sentimientos negativos: sólo fue capaz de repetir las últimas sílabas del mensaje transmitido por Apolo; las palabras permanecieron en el interior de su alma y cuerpo, lo cual provocó en ella una sensación de ahogo. ⁽³⁵⁾ De manera análoga

³³ Françoise Frontisi – Ducroux hace referencia a un texto de Aristóteles que muestra la estrecha relación que existe entre el espejo y la mujer griega. De acuerdo con el filósofo, cuando la mujer tiene sus reglas y se contempla en él, la superficie del espejo se ensucia. La superficie del espejo revela la impureza del cuerpo femenino; en este sentido, podría compararse a las aguas turbias con un espejo que refleja la Falta Original, alegorizada por el personaje de Eco. En Grecia, el espejo era considerado un compañero íntimo de la mujer; no así de los hombres, quienes eran mal vistos cuando hacían uso de este accesorio femenino. Cfr. Françoise Frontisi – Ducroux, Jean – Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997, pp. 59 – 61. En este libro, los autores ofrecen un estudio profundo sobre el tema del espejo en la Grecia antigua.

³⁴ De acuerdo con Edward Langton, el término “oráculo” alude a los casos en los cuales la voz del dios o del espíritu se manifiesta de forma directa, o a través de algún intermediario. El oráculo más común, el de la pitonisa en trance, comunica un mensaje divino. En Grecia existían alrededor de doscientos oráculos, el más antiguo, según Herodoto es el de Dodona, donde a decir de Hesiodo, había un árbol de roble; la voz del oráculo se revelaba en algún hueco de su tronco o mediante el crujir de la hojarasca. El oráculo más famoso era el de Apolo en Delfos. Edward Langton, *op. cit.*, pp. 95 - 96.

³⁵ Cfr. Giulia Sissa, *op. cit.*, pp. 118 – 122. La voz cumple también un efecto catártico en el Sacramento de la Eucaristía. Para poder recibir el cuerpo de Cristo transubstanciado en Pan, el creyente debe antes purificarse, confesar sus pecados al sacerdote, quien durante

a la sacerdotisa griega mencionada por Sissa, Eco, en el auto, repite únicamente las palabras de Narciso:

NARCISO

Es insufrible el tormento

ECO

Tormento.

NARCISO

De los dolores que paso

ECO

Paso.

NARCISO

en rigor tan insufrible;

ECO

Insufrible.

NARCISO

pues en mi pena terrible

y en el dolor de que muero,

yo gozando lo que quiero,

LOS DOS

Tormento Paso Insufrible. (vv. 1560 – 1569)

Narciso se apropia de la voz de Eco. Le imprime decoro a la voz desarticulada, errónea, semejante, quizá, a la voz de América y Occidente, desde la perspectiva de sus antagonistas, Religión y Celo. Narciso se apropia de la voz de Eco quizá de manera semejante a Apolo cuando usurpa el saber de las ninfas. ⁽³⁶⁾ De acuerdo

la liturgia comunica al creyente la palabra de Dios. Su función es acaso parecida a la del actor que se vale del *logos* y *phone*, del discurso y la emotividad, para producir en el destinatario un efecto catártico. La voz del sacerdote –un intermediario entre el Creador y el hombre- es tal vez semejante a la palabra divina revelada por los oráculos en la antigua Grecia.

³⁶ Roberto Calasso explica que “el ser ‘tomados’ por el dios y el ser ‘golpeados’ por el dios, las dos modalidades fundamentales de la posesión [forma primaria del conocimiento,

con Calasso, Apolo fue, en efecto, el primer invasor y usurpador de un saber “que no le pertenece, un saber líquido, fluido, al cual el dios le impondrá su metro”. Podría añadirse: un saber natural, primitivo, oscuro, asociado con lo femenino, en última instancia, con lo Otro. ⁽³⁷⁾ ¿Qué queda de lo femenino en Eco después de que Narciso se apodera de su voz? Tal vez pueda responderse a esta pregunta parafraseando a Nicole Loraux: queda, desde luego, negatividad para aterrorizar, pero también para seducir y fascinar. Naturaleza Humana, una ninfa después de todo, sumerge a Narciso en el delirio amoroso a través de un simulacro visual. ⁽³⁸⁾ La sangre que brota de su Cuerpo –un cuerpo sufriente, lacerado como el de los combatientes griegos, cuerpo homologado por Loraux con el de la mujer que da a luz- se transforma en el agua capaz de limpiar la Falta Primigenia de Naturaleza Humana. Quizá el espacio dramático en este auto haya evocado en el imaginario del espectador, familiarizado con las imágenes de los Cristos sangrantes - numerosos en Nueva España durante el siglo XVII-, la sangre emanada del Cuerpo de Cristo.

¿Cómo mostrar en escena el derramamiento de sangre? Sor Juana opta por una representación simbólica: el agua, símbolo de la pureza. ⁽³⁹⁾

nacida mucho antes que los filósofos que la nombran], corresponden a los dos modos de las epifanías eróticas de Zeus: el rapto y el estupro”. Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 31.

³⁷ Cfr. Nicole Loraux, *Las experiencias de Tiresias*, p. 390.

³⁸ En el análisis que hace sobre lo femenino y lo masculino en el mundo griego, Nicole Loraux se pregunta: ¿qué queda, para las mujeres, de lo femenino, cuando lo masculino se apodera de lo “natural”?, y responde: “Queda, desde luego, negatividad para aterrorizar, pero también para seducir y fascinar”. En opinión de Loraux, si bien el hombre se apodera de lo natural, atributo de la mujer, ésta, a su vez, se apropia de algo que le corresponde a los hombres: el poder. Las fronteras entre lo femenino y lo masculino se diluyen partiendo de este apropiamiento recíproco de los atributos propios de cada sexo. Nicole Loraux, *Las experiencias de Tiresias*, p. 385.

³⁹ De acuerdo con la tradición cristiana, el Cuerpo de Cristo se transforma de manera simbólica, en Pan y su Sangre en vino, durante el Sacrificio de la Misa. En su ensayo titulado “Pratiques culinaires et esprit de sacrifice”, Marcel Detienne se refiere a los elementos constitutivos del sacrificio –la comida totémica, la renuncia y la abnegación- en

2.2.3.2. La Fuente: espejo del cosmos

2.2.3.2.1. Muerte y transfiguración de Narciso

La caída de Narciso en las aguas de la Fuente ha sido motivo de polémica entre la crítica sorjuanina. Octavio Paz destaca la semejanza entre la alegoría central del auto –la caída de Narciso– y el *Pimandro*, del *Corpus hermeticum*. El autor de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* hace un resumen del *Pimandro*; cito algunas líneas: “Nous, Padre de todos los seres, creó un Hombre semejante a sí mismo (...) Este hombre esencial, demiurgo creador, tenía plenos poderes sobre el mundo de los seres mortales y los animales sin razón. En una ocasión se inclinó a través de las esferas y mostró a la Naturaleza de abajo su bella forma de Dios”. Pese a las similitudes mencionadas, Paz encuentra una diferencia esencial entre el *Pimandro* y *El Divino Narciso* determinada por “la gran línea de separación entre el hermetismo neoplatónico y el cristianismo”: en el primero, “el Hombre esencial” cae en la Naturaleza, mientras que en el segundo la redime. ⁽⁴⁰⁾ Ludwig Pfandl afirma que *El Divino Narciso* constituye una profanación y degradación de la historia sagrada cristiana, en cuanto a que el auto se presenta simbólicamente unido al mito pagano. Así expresa su inconformidad sobre la identificación de Narciso con Jesús: “La identificación de Narciso con Jesús era el más extremado límite religioso estético aceptable a que podía llegarse y Juana Inés no supo siempre detenerse en dicho límite. La muerte de Narciso, que parece ahogado, no podía de ninguna manera equipararse con la de Cristo en la cruz, so pena de

las religiones anteriores al cristianismo, y establece un paralelismo entre las prácticas sacrificiales de la antigua Grecia y el Sacramento de la Eucaristía. Cfr. Marcel Detienne, “Pratiques culinaires et esprit de sacrifice”, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Éditions Gallimard, Paris, 1979, pp. 7 – 35.

⁴⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 464. De acuerdo con Paz, es imposible saber si la jerónima leyó este texto muy popular y comentado en su época, en la traducción de Ficino, o si se basó en una versión de Piero Valeriano, Juan Pérez de Moya o del jesuita Athanasius Kircher. *Ibidem.*, p. 464.

tener que aceptar para él el estigma del suicidio".⁽⁴¹⁾ Alexander Parker muestra su desacuerdo con el punto de vista de Pfandl: desde su perspectiva, tanto en las *Metamorfosis* de Ovidio, como en el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, se especifica que Narciso muere de amor y no ahogado.⁽⁴²⁾ A mi parecer, debe tomarse en cuenta la gran relevancia del Sacramento de la Eucaristía en el género del auto sacramental; por consiguiente, tal vez la muerte de Narciso pueda concebirse en términos estrictamente simbólicos: Narciso muere para redimir a Naturaleza Humana de la Falta Original, y después resucita. Narciso–Cristo representa tanto al Jesús histórico sujeto a la pasión amorosa por Naturaleza Humana, como a la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. Mitad humano y mitad dios, su parte corpórea muere. Así se refiere Narciso a su Cuerpo que padece a causa del amor:

MUSICA Y ÉL [NARCISO]

Tormento Paso Insufrible;

Pues Mi Hermosura Cabal

El Amor Hizo Mortal,

Sujeta, Humana, Pasible. (vv. 1600 – 1603)

Subsiste su esencia divina, gracias a la cual resucita y transubstancia su Cuerpo en Pan y su Sangre en Vino, según se deduce de los siguientes versos:

NARCISO

Ya licencia a la Muerte doy: ya entrego

el Alma, a que del Cuerpo la divida,

aunque en ella y en él quedará asida

Mi Deidad, que las vuelva a reunir luego. (vv. 1696 – 1699)

⁴¹ Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz: la décima musa de México*, México, UNAM, 1963, p. 256.

⁴² Alexander Parker, "The Calderonian Sources of *El Divino Narciso*", pp. 270 – 271.

Intentaré explicar el significado alegórico de la muerte de Narciso–Cristo cortándole el vestido tanto al mito de Apolo, como al *Fedro* de Platón el cual advierte acerca de los peligros que amenazan a las víctimas de Eros. Apolo es castigado por las ninfas, a quienes usurpa el conocimiento. ¿En qué consiste la venganza de las ninfas? El siguiente fragmento de un himno a Apolo citado por Porfirio en el *De antro Nympharum* establece que éste fue poseído por la ninfolépsia: “Allí leemos que Apolo recibió de las ninfas el don *noeron udaton*, unas ‘aguas mentales’ (...) ninfa es entonces la materia mental que hace actuar y que sufre el encantamiento, algo muy afín a lo que los alquimistas llamarían *prima materia* (...)” (43) El léxico griego *nýmphē* significa, a decir de Calasso, tanto “doncella lista para la boda” como “fuente”. Un texto de Festo explica cómo se llega a ser nymphóleptos: “por antigua tradición se dice que quien vea una aparición emerger de una fuente, o sea, la imagen de una ninfa, delira; los griegos definen *nympholeptous* a quienes los latinos llaman lymphaticos”. (44) Teócrito alude a uno de los primeros episodios en las aventuras de los Argonautas, donde Hylas es hundido por las ninfas en las aguas del mar: no quieren abrazarlo, enfatiza el escritor, sino que lo sumergen en “un delirio sin retorno”. (45)

“El delirio suscitado por las ninfas –afirma Calasso- nace entonces del agua y de un cuerpo que emerge de ella, así como la imagen mental aflora del continuo de la mente”. (46) Sócrates fue, en opinión de Calasso, el más célebre de los *nympholeptoi*. Efectivamente, en *Fedro o del amor* comienza su discurso invocando a las ninfas; bajo el influjo del furor divino, en una suerte de rito

⁴³ Citado por Roberto Calasso en *op. cit.*, p. 34. Según Stanislas Klossowski de Rola, en la literatura alquímica, la Materia Prima se caracteriza por tener un cuerpo informe, un alma permanente, un color intenso y un mercurio transparente, volátil y móvil. La Materia Prima es la sustancia primigenia que permitirá obtener, mediante un proceso complejo, la Piedra Filosofal o Gran Obra. Stanislas Klossowski de Rola, *Alchemy, the secret art*, London, Thames and Hudson, 1992, p. 10.

⁴⁴ Citado por Roberto Calasso en *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 35.

purificadorio, expone a su amigo una apología de Eros, el dios del amor, y de la mitología. El *Fedro* trata acerca de los simulacros que curan, en oposición a *La República*, donde Platón refiere cómo éstos contagian como una pestilencia. ⁽⁴⁷⁾ Sócrates advierte acerca del peligro de confundir a los simulacros –las letras o imágenes- con las ideas verdaderas, arquetípicas, que proceden de la “mente de lo divino”, que se alimenta “de un entender y saber incontaminado”. ⁽⁴⁸⁾ Siguiendo a Platón, quizá pueda establecerse una correspondencia entre el Dios de las Semillas, en la loa, y las Letras Humanas y Eco, en el auto de *El Divino Narciso*. Acaso constituyen sólo reflejos, sombras de las ideas verdaderas. No obstante, estos *phantasmata* (imágenes que representan una idea) permiten el acceso a un conocimiento superior. A diferencia de Narciso, en el mito, que muere ante la imposibilidad de amarse a sí mismo, en el auto Narciso se enamora de la idea

⁴⁷ En *Fedro o del amor*, Sócrates distingue 4 tipos de delirio divino: la inspiración profética atribuida a Apolo, la de los iniciados a Dionisos, la de los poetas a las musas, y la de los amantes a Afrodita y a Eros. *Diálogos de Platón, op. cit.*, p. 651.

⁴⁸ *Diálogos de Platón*, t. III, traducción, introducción y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, Gredos, Madrid, 2004, p. 348. Platón hace referencia a Theuth, divinidad egipcia que descubrió la geometría, la astronomía, el número y el cálculo, quien manifestó a Thamus, rey de Egipto que las letras representaban un “fármaco de la memoria y de la sabiduría”. Thamus le respondió que éstas constituyen sólo “apariencia de sabiduría, que no verdad”, y son únicamente un recordatorio que producirán el olvido en las almas de quienes aprendan, “al descuidar la memoria, ya que fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. Sócrates reivindica, sin embargo, a los discursos escritos con “ciencia en el alma del que aprende”. *Ibidem.*, pp. 402 - 406. E. Lledó Iñigo explica que esta expresión del filósofo “es una metáfora que supone ya la aceptación de la escritura en ese proceso intelectual en el que el lenguaje ‘lleno de sentido’ (*met’ epistémes*) se convierte en escritura interior, en proceso de fundamentación e intelección”. La escritura es así un fenómeno de “conciencia y reflexión”. Notas de E. Lledó Iñigo a *Fedro o del amor, op. cit.*, p. 406.

primordial, del arquetipo de Naturaleza Humana impreso en su alma. ⁽⁴⁹⁾ En palabras de Gracia, Narciso se enamora de *Su propia similitud* porque *sólo Dios, de Dios / pudo ser objeto digno* (vv. 2111; 2013 – 2014). Tal vez pueda decirse que Narciso es fiel a la máxima socrática: “conócete a ti mismo”. El conocimiento en *El Divino Narciso* implica, en efecto, la trascendencia de lo corpóreo, de los simulacros, de los *phantasmata* que representan un eco de la “esencia” vista sólo “por el entendimiento, piloto del alma” (Platón, *Fedro*, Madrid, Gredos, p. 348). En la *Respuesta a Sor Filotea*, sor Juana hace referencia, asimismo, a la necesidad de subir por los escalones de “las ciencias y artes humanas” para llegar a la cúspide donde se encuentra la “Reina de las Ciencias”: la teología. ⁽⁵⁰⁾

Cuando se encuentra con Narciso, Naturaleza Humana permanece escondida detrás de un árbol, junto con Gracia: los reflejos de ambos se unen sobre la superficie de las aguas cristalinas de la Fuente. Efectivamente, estos personajes se conocen a través de una especulación la cual, a decir de Averroes, consiste en “un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo”. ⁽⁵¹⁾ Especulación, sostiene Agamben, es también “la fantasía, que ‘imagina’ los fantasmas en ausencia del objeto”. Y conocer “es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja, un espiar imágenes reverberadas de esfera en esfera”. Amar, prosigue el filósofo italiano, es “necesariamente una especulación” porque es un proceso “que implica juntamente imaginación y memoria en una asidua rabia en torno de una imagen pintada o reflejada en lo íntimo del hombre”. ⁽⁵²⁾ La Fuente es el lugar

⁴⁹ El Diccionario de Covarrubias ofrece la siguiente definición de arquetipo: “En nuestro castellano le llamamos modelo, y es lo primero que se fabrica en una arte, para ejemplo y norma suya hacer otras piezas como la que entonces se hizo primera”. Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁰ *Respuesta a sor Filotea*, OC, t. IV, p. 447.

⁵¹ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 147.

⁵² *Ibidem.*, p. 147. Giorgio Agamben destaca la función del fantasma en el proceso cognoscitivo: “se puede decir que es incluso, en cierto sentido, la condición necesaria de la inteligencia”. De acuerdo con Aristóteles, el intelecto es una especie de fantasía; según Agamben, el fantasma es “el principio que dominará la teoría medieval del conocimiento y

donde Narciso descubre a su alteridad femenina, a la que no puede poseer, como si se tratara de un espejismo:

NARCISO

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

.....

No me puedo engañar Yo,
que Mi ciencia bien alcanza
que Mi propia semejanza
es quien Mi pena causó. (vv. 1544 – 1547; 1552 – 1555)

La Fuente donde convergen los reflejos de Narciso y Naturaleza Humana, enamorados, recuerda a la del *Cántico* de san Juan de la Cruz, comparada por Asín Palacios con un *sarab*, un espejismo en el desierto producido por una ilusión óptica, a mediodía, en tiempo de temperatura excesivamente alta, y que carece, por lo tanto, de existencia real. El viajero, abrasado por la sed, corre tras este espejismo y se percata de que la única realidad digna de descubrirse es la fuente (la presencia de Dios).

La comparación entre el *Cántico* de san Juan de la Cruz y *El Divino Narciso* merece un análisis mucho más profundo. Aquí me limito sólo a esbozar algunas connotaciones místicas de la Fuente en ambas obras.

En el poema del místico español, la fuente constituye, en opinión de Asín Palacios, “un símbolo excelente” de la unión mística provocada por el amor abrasador del alma hacia Dios. ⁽⁵³⁾ Helmut Hatzfeld puntualiza: “La fuente de san

que la escolástica fijará en la fórmula: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata* (“Puesto que ningún objeto parece poder existir separado de las grandezas sensibles, es en las formas sensibles donde existen los inteligibles ...”). *Ibidem.*, p. 137.

⁵³ Asín Palacios, *Islam*, p. 497, citado por Helmut Hatzfeld en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1976, p. 60.

Juan de la Cruz es una especie de *sarab*, que no es una ilusión, sino un símbolo de la presencia divina, súbitamente sentida”.⁽⁵⁴⁾

Hatzfeld se pregunta: si el amante en el *Cántico* está convencido de que lleva siempre consigo los ojos del Amado, ¿qué necesidad tiene de la fuente para verlos? Su función, en opinión del investigador, consiste en reflejar al amante “hasta la transformación en el Amado”.⁽⁵⁵⁾ Esta aseveración presenta acaso ecos neoplatónicos. Marsilio Ficino afirma: “Muere, amando, todo aquel que ama; porque su pensamiento, olvidándose de sí mismo, a la persona amada se dirige (...) y por esto está muerto en sí mismo todo aquel que ama o al menos vive en otro”.⁽⁵⁶⁾ Asimismo, Hatzfeld hace referencia al concepto luliano de que el amado se revela al amigo progresivamente conforme al grado de su purificación que se realiza en amenos jardines y praderas.⁽⁵⁷⁾ La Fuente, en *El Divino Narciso*, ¿no alegoriza la transfiguración del amante en el Amado, como en el poema del místico español? Cuando muere, Narciso se transforma en Naturaleza Humana -a quien redime de la Falta Original mediante el sacrificio de su Cuerpo-, y viceversa: Naturaleza Humana se diviniza. Su imagen se transforma en la del Amado, que lleva impresa en el alma; así lo refiere: (...) y el estar en mí Su imagen, / bien que los raudales torpes / de las aguas de mis culpas / toda mi belleza borren (...) / (vv.

⁵⁴ Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, p. 60. De acuerdo con Hatzfeld, el espejo desempeña muchas veces el mismo papel que la fuente en los místicos españoles. Santa Teresa “ve su alma como un espejo, primero cubierto por un *pañó negro*, pero después como un espejo tan límpido y puro que aparece en él la imagen de Cristo”. A juicio del investigador, “no se encuentra en el misticismo occidental este concepto imaginativo del *espejo* reflejando al Amado y ocultándolo con el paño negro (de la imperfección)”. Añade que si aparece en Lulio [Raymundo] y Santa Teresa, “debemos recordar que se trata del espejo metálico árabe (*a' ina*), que tomaron los sufíes por símbolo del alma; de donde su expresión ‘pulir el espejo’ vale tanto como purificar el alma”. *Ibidem.*, p. 62.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 63.

⁵⁶ Marsilio Ficino, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, p. 44.

⁵⁷ Raimundo Lulio, *Llibre de Blanquerna*, libro 1, capítulo 1, *Obres*, 9,9; *ibidem.*, libro 2, capítulo 42, *Obres*, 9, 132. Citado por Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, p. 60.

215–218). Posteriormente, expresa su deseo de encontrar una Fuente de aguas cristalinas cuya superficie revele nítida la imagen de Narciso:

NATURALEZA HUMANA

(...) ¡Oh, quiera el Cielo
que mis esperanzas topen
alguna Fuente que, libre
de aquellas aguas salobres,
represente de Narciso
enteras las perfecciones! (vv. 249 – 254)

Las palabras de Naturaleza Humana, ¿no encuentran un eco en la canción XII del *Cántico* (⁵⁸), donde la Amada pide ver sobre los “semblantes plateados” de la Fuente, la mirada del amado, dibujada en su alma?:

¡Oh christalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

Tanto el amante, en el poema de san Juan de la Cruz, como Naturaleza Humana, manifiestan en los versos citados el deseo de ver representada la imagen del Amado que llevan dentro, sobre las aguas cristalinas de una Fuente; así, éste reconocerá en ella su semejanza. La Fuente, espejo transfigurador en el *Cántico*, igual que en el auto, deviene así el lugar de la iluminación, del encuentro entre Dios y el alma; es quizá parecida al ojo de Dios capaz de revelar lo inaprehensible: la imagen del Amado, de la cual está preñada el alma. A este respecto, cito el pasaje bíblico de Agar, la esclava de Sara, a quien Dios habla en el desierto, junto a una fuente, y al que Agar dice: “Tú eres El Roí Dios [Dios de visión]”. Y luego dice para sí: “¿Si será que he llegado a ver aquí las espaldas de aquel que me

⁵⁸ San Juan de la Cruz, *Poesía*, México, Rei, 1988, p. 251.

ve?” (Gn 16:13). Y por eso –añade el Génesis (16:14)-, Agar llamó a la fuente pozo del “viviente que me ve”.⁽⁵⁹⁾

El efecto producido por el ojo de la Fuente cuando refleja la luz que irradia la Belleza de Narciso es acaso semejante al de la refracción de la luz sobre un espejo: la Fuente, símbolo de la Inmaculada Concepción, “afrenta con su luz pura” a todo el universo. Así lo expresa Narciso:

NARCISO

¿Qué soberana Hermosura
afrenta con su luz pura
todo el Celestial Zafiro?

.....

Con un ojo solo, bello,
el corazón Me ha abrasado;
el pecho Me ha traspasado
con el rizo de un cabello. (vv. 1327 – 1329; 1376 – 1379)

Este “ojo solo, bello” evoca la teoría sobre el mecanismo de la visión de Aristóteles, quien la concebía, en contra de quienes la explicaban como un flujo que iba del ojo al objeto, “como una pasión que el color imprime en el aire y que del aire es transmitida al ojo, en cuyo elemento acuoso se refleja como en un espejo”.⁽⁶⁰⁾ Quizá pueda identificarse a la Fuente con el Faro de Alejandría en *El sueño* de sor Juana, comparado por Margo Glantz con un ojo gigantesco “que refleja sobre su extendida superficie acuática todo lo que la mirada puede

⁵⁹ Cfr. José Ángel Valente, *La piedra y el centro*, Barcelona, Marginales Tusquets, 1991, p. 83.

⁶⁰ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 136. De acuerdo con Averroes, el filósofo árabe medieval citado por Agamben, que transmitió las enseñanzas de Aristóteles, es a través del agua como el sentido común ve la forma: “Apenas el sentido común recibe la forma, la transmite a la virtud imaginativa, la cual la recibe de modo más espiritual (...)”. *Ibidem.*, p. 145.

abarcar”.⁽⁶¹⁾ Según la escritora, en el poema mencionado es el alma “la que despliega su propio repertorio de imágenes, gracias al pincel invisible de su Fantasía, productora de fantasmas,⁽⁶²⁾ hasta que, de pronto, encandilada y frágil se despeña sin llegar a aprehender el significado del cosmos ni alcanzar la revelación (...)”⁽⁶³⁾ En el auto, Narciso sólo se revela a Naturaleza Humana cuando se ha librado de las ataduras corporales y queda de ella tan sólo su fantasma (*phantasmata*). El cuerpo, en efecto, pareciera impedirle a Naturaleza Humana alcanzar la revelación total de Narciso ante sus ojos, de manera tal vez análoga al alma, en *El Sueño*, que se desploma, incapaz de alcanzar la revelación. El intelecto, la Sabiduría, atributo de Narciso-Cristo engendra conceptos en el alma (productora de fantasmas): juntos dan a luz al Verbo. La Fuente lleva a buen término los trabajos del parto.

⁶¹ Margo Glantz explica que en *El sueño* de sor Juana, el proceso del mecanismo de la visión de Aristóteles, al que ya me referí, se realiza “cuando el alma abandona al cuerpo dormido e inicia su viaje por el universo, haciendo que la fantasía, utilizando el repertorio de imágenes captadas por la imaginativa, grabadas e impresas luego en la mente por la memoria, dibuje un vasto paisaje panorámico cuya primera figura es el Faro de Alejandría en cuyo espejo marítimo la visión abarca lo que antes se antojaba inaprehensible”. Margo Glantz, “Sor Juana: los materiales afectos”, *Aproximaciones a sor Juana*, Sandra Lorenzano (ed.), México, Universidad del Claustro de Sor Juana, FCE, 2005, p. 113. De acuerdo con la investigadora, el Faro de Alejandría en *El Sueño* comporta “una sorprendente semejanza conceptual y metafórica con la teoría de los fantasmas tal y como ha sido interpretada por Agamben, tradición vigente hasta la época de sor Juana y proveniente de Platón y de Aristóteles”. *Ibidem.*, p. 116.

⁶² Giorgio Agamben explica así la fantasmología: “(...) los objetos sensibles imprimen en los sentidos su forma y esa impresión sensible, o imagen, o fantasma (como prefieren llamarla los filósofos medievales siguiendo el rastro de Aristóteles) es recibida después por la fantasía, o virtud imaginativa, que la conserva incluso en ausencia del objeto que la produjo”. Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 128 - 129. En su libro citado, el investigador reconstruye las grandes líneas de la teoría del fantasma, íntimamente ligada a la doctrina neumática.

⁶³ Margo Glantz, “Sor Juana: los materiales afectos”, *op. cit.*, p. 115.

2.2.3.2.2. Los trabajos del parto

En su libro titulado *El alma es un cuerpo de mujer* Giulia Sissa, siguiendo a Platón, compara al alma con un cuerpo de mujer fecundado por los conceptos del intelecto. ⁽⁶⁴⁾ Ficino retoma asimismo las ideas platónicas, cuando afirma que el oficio del alma es “prestar vida y movimiento”. ⁽⁶⁵⁾ En el *Teetetes* o de la ciencia Sócrates asume, en efecto, el papel de una partera del conocimiento que procrea conceptos en su discípulo. El filósofo somatiza la *psyche* de Teetetes, a la cual compara con un cuerpo embarazado por el intelecto. Según Giulia Sissa, en *El Banquete* de Platón, Diótima desplaza el problema del amor corporal al del alma. ⁽⁶⁶⁾ La atracción erótica suscitada por un cuerpo bello constituye, de acuerdo con la sacerdotisa, el señuelo capaz de encaminar el deseo hacia la belleza intelectual. En opinión de Sissa, Diótima utiliza las metáforas de la maternidad cuando se refiere al diálogo establecido entre los interlocutores, así como a la revelación de la idea de belleza que, junto con la *psyche*, produce la verdad. “El cuerpo femenino equivale al alma; el parto, a la producción de *logoi*, mientras que el acto de amamantar es análogo a la reflexión que los nutre”. ⁽⁶⁷⁾

A juicio de la investigadora, Sócrates utiliza las metáforas relacionadas con la experiencia de la maternidad con el objeto de mostrar cómo la verdad no se revela por sí sola: una partera debe ayudar al alma durante el proceso de alumbramiento. En el auto, el intelecto de Narciso, equivalente a la Sabiduría, apropiación de la Segunda Persona de la Trinidad, fecunda el alma de Naturaleza Humana, quien al ser purificada por las aguas cristalinas de la Fuente da a luz al Verbo. La Fuente, metonimia del vientre inmaculado de la Virgen (Cfr. Margo Glantz, *vid supra*, p. 45), ejerce así las funciones de una partera. Identificada con la Virgen, la Fuente representa una mediadora entre el hombre y Dios. En uno de sus villancicos, la poetisa designa a la Virgen como la *Maestra Divina / de la*

⁶⁴ Cfr. Giulia Sissa, *op. cit.*, pp. 69 – 107.

⁶⁵ Marsilio Ficino, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, p. 144.

⁶⁶ Cfr. Giulia Sissa, *op. cit.*, pp. 93 – 95.

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 95.

Capilla Suprema, y añade: *Propiedad es de natura / que entre Dios y el hombre media, / y del Cielo el be cuadrado / junta al be mol de la tierra. / Be – fa – be – mí, que juntando / diversas Naturalezas, / unió el mi de la Divina / al bajo fa de la nuestra.* / (vv. 15–22), villancico IV de la Asunción, 1676, villancico 220, t. II, OC. La Fuente–Virgen es un cuerpo armónico, a diferencia de Eco, el cuerpo disonante. En palabras de la monja, en la Virgen (...) *no hay semitono incantable, / porque ninguno disuena.* / (vv. 37–38), villancico IV de la Asunción, 1676, villancico 220, t. II, OC.

De manera análoga al *Teetetes* de Platón, las metáforas de la maternidad son utilizadas en la tradición alquímica para explicar el proceso de creación de la Piedra Filosofal o Gran Obra. Según los alquimistas, quienes se llamaban a sí mismos filósofos, la obra de la piedra es, en efecto, “un juego de niños y una obra de mujer”. Alexandrian interpreta así esta frase: “un trabajo debe evolucionar como la gestación de una mujer encinta hasta su parto”.⁽⁶⁸⁾

El proceso que implica la creación de la Piedra Filosofal es complejo y exige toda una disciplina tanto corporal como mental por parte de los alquimistas. La Piedra Filosofal se obtenía a partir de la Materia Prima preparada en el Huevo Filosófico, suerte de vaso quizá similar a la Fuente. Me atrevo a establecer esta comparación en virtud de la influencia ejercida por la tradición hermética durante el Renacimiento, y después en el Barroco, como ya he señalado. Utilizo aquí los elementos de la alquimia asociados con la Fuente sólo como un método de interpretación tal vez útil para comprender su complejo significado simbólico en el auto de *El Divino Narciso*. Sería, quizá, demasiado aventurado asegurar que sor Juana, quien profesaba la religión católica, haya introducido la tradición alquímica en su obra. Con todo, el simbolismo de la Fuente, asociada con un vaso que contiene una sustancia salvífica, es común a varias tradiciones: la cristiana, la celta y la platónica, entre otras.⁽⁶⁹⁾

⁶⁸ Alexandrian, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁹ Diversas religiones depositan el elixir de la eternidad en el vaso ceremonial. La copa de la Leyenda del Graal en la tradición celta (el vaso de la Última Cena de Cristo); el Cáliz que contiene el vino, en el que se transforma la sangre de Cristo en el Sacramento de la

Los alquimistas encierran en el Huevo Filosófico la Materia Prima pulverizada; ésta contiene los cuatro elementos de la naturaleza y es el germen de los metales. La sustancia transformada en la Piedra Filosofal, después de una serie de etapas, se mezcla con un fuego secreto y se humedece con vapor. Dentro del Huevo Filosófico interactúan las dos aguas de azufre y mercurio, las cuales conforman la Materia Prima, identificadas con un principio masculino y femenino respectivamente: la primera de ellas es caliente y solar; la segunda es fría y lunar. Las dos sustancias acaso equiparables a las aguas turbias y cristalinas en el auto de *El Divino Narciso* entablan una batalla feroz hasta aniquilarse mutuamente. Ejemplo de la unión de las dos aguas alquímicas es el emblema XLI de *La fuga de Atalanta*: la fuente del Niño arroja agua caliente y la de la Virgen, fría. “El alquimista – explica Santiago Sebastián- debe unir las aguas del niño y de la doncella, como los contrastes en una unidad”. Las fuentes alquímicas, prosigue el investigador, “llegan a ser una fuente, que es la del Mercurio, análoga a la Fuente de la Vida de la tradición cristiana” (fig. 11). ⁽⁷⁰⁾

Juntas, las sustancias opuestas conforman un líquido llamado *nigredo*, el cual se transforma en el Mercurio del Sabio: este es el fin de la primera etapa de perfección. La segunda se consigue cuando aparece la Rosa Blanca: el líquido se transforma en un sulfuro incombustible. La tercera y última etapa consiste en la fermentación y multiplicación de la sustancia que ha alcanzado la Última Perfección: una piedra de color sólido y permanente: la Piedra Filosofal. Quizá semejante al Cuerpo de Cristo transubstanciado en las especies del Pan y del

Eucaristía; y el vaso, donde el Creador hizo al hombre, según la tradición platónica cumplen, acaso, un objetivo parecido: la preservación del orden cósmico. René Guénon compara al vaso de la Leyenda del Graal con el corazón del hombre: “¿El corazón del hombre ¿no es, en efecto, el vaso en que su vida se elabora constantemente con su sangre?”, se pregunta; y encuentra una relación directa de este vaso “con el Corazón mismo de Cristo”. René Guénon, *Símbolos de la Ciencia Sagrada*, Universidad de Buenos Aires, 1959, pp. 13 y ss., citado por Sergio Fernández en *La copa derramada*, México, UNAM, 1992, p. 14.

⁷⁰ Santiago Sebastián, comentarios a *La fuga de Atalanta*, *op. cit.*, pp. 207 - 208.

Vino, la Piedra Filosofal es un símbolo que purifica el espíritu: “Si purifica los cuerpos [transmuta todos los metales imperfectos en puro sol o luna], ilumina los espíritus; si eleva los mixtos al más alto grado de perfección, eleva el entendimiento a los más altos conocimientos”.⁽⁷¹⁾ La Piedra Filosofal reúne en su naturaleza los dos sexos; en efecto, a decir de Santiago Sebastián, uno de sus nombres es el de *rebis* (ser doble). Se trata del andrógino hermético, producto de la unión del sol y de la luna, es decir, del azufre y mercurio, en términos alquímicos. El mito del andrógino ha existido en diversas tradiciones. En la cristiana está presente en el evangelio apócrifo de Tomás donde se establece que el Adán terrestre no era sino una imagen del arquetipo celeste, idea difundida por alguna secta del gnosticismo, evidente en las siguientes palabras dirigidas por Cristo a los apóstoles: “Cuando consigáis que el varón y la hembra sean uno solo, a fin de que el varón no sea ya varón y la hembra no sea hembra, entonces entraréis en el Reino”.⁽⁷²⁾ Asimismo, durante la Edad Media, el teólogo Escoto Erígena pensó que la separación de los sexos era parte de un proceso cósmico; así lo explica Sebastián:

Dios es todo y uno, y en él no hay división. Fue sólo el pecado el que trajo la división sexual, y al final de los tiempos se producirá la reunificación del hombre. La venida de Cristo fue como un anticipo de tal reintegración, ya que en su naturaleza se reunificaron los sexos, pero después de la resurrección ya no fue varón ni hembra, aunque nació y murió como varón.⁽⁷³⁾

⁷¹ Dom Antonio – Joseph Pernety, *Dictionnaire mito – hermétique*, París, Bauche, 1758, citado por Alexandrian en *op. cit.*, pp. 227 - 228.

⁷² Cfr. Santiago Sebastián, comentarios a la *Fuga de Atalanta*, pp. 188 – 189.

⁷³ Cfr. Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, 1969, pp. 131 - 132, citado por Santiago Sebastián en sus comentarios a la *Fuga de Atalanta*, p. 189. Platón, en *El Banquete* también se refiere a la existencia, en un principio, del andrógino, compuesto por los sexos femenino y masculino que Zeus separó en dos: hombre y mujer. Platón, Porrúa, pp. 362 – 364.

Me atrevo a tomarle prestado el vestido a la tradición alquímica: desde esta perspectiva, la unión de Narciso (principio masculino solar) y Naturaleza Humana (principio femenino lunar) simboliza la fusión de los sexos en el cuerpo de la Fuente. ⁽⁷⁴⁾ Asimismo, puede decirse que, cuando Narciso-Cristo reconoce su alteridad femenina, revela sobre la superficie de las aguas cristalinas su imagen materna, iconografía que comenzó a divulgarse durante la Edad Media. Diversos textos de Santo Tomás de Aquino, Anselmo de Canterbury, Abelardo y Pedro Lombardo, entre muchos otros teólogos, utilizan metáforas maternas para referirse a Jesús como una madre amorosa que nutre a los creyentes con su sangre, identificada en algunas ocasiones con la leche. El énfasis en la humanidad de Cristo, según Caroline Walker Bynum, tenía por objeto mostrar la imagen de un mediador capaz de unir nuestra sustancia a la divinidad, a través de la exaltación del Sacramento de la Eucaristía frente a algunas “herejías” prevalecientes durante los siglos XII al XIV, una de ellas el dualismo cátaro. ⁽⁷⁵⁾ La relevancia de la faceta

⁷⁴ En la *Copa derramada* Sergio Fernández analiza los sonetos de amor de sor Juana desde una perspectiva cabalística. El escritor alude a la imagen del andrógino - identificada con Dios, según la *Qábala*-, que “aparte de connotaciones sexuales” es la luz y la sombra, lo positivo y lo negativo, la luna, principio femenino, pasivo, y el sol, principio masculino y activo. El autor advierte la presencia de una figura andrógina detrás del “narrador” [sor Juana] de los sonetos. Cfr. Sergio Fernández, *La copa derramada, op. cit.*, pp. 107 – 111.

⁷⁵ Cfr. Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: studies in the spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1982, pp. 130, 132, 140, la traducción del inglés es mía. Según Walker Bynum, la divulgación de esta iconografía maternal responde a una concepción distinta de Dios encaminada a enfatizar su poder creativo, a través de la imagen de la sabiduría, principio femenino que constituye la apropiación de Cristo, Segunda Persona de la Trinidad. Abelardo, san Buenaventura y Santo Tomás de Aquino, entre otros autores de los siglos XII y XIII se refieren, en efecto, a Cristo como a la Sabiduría de Dios. En sus textos, Dios aparece como creador de la vida o iluminador del conocimiento. Asimismo, el sufrimiento de Cristo adquiere una gran relevancia en la imaginería medieval: la exaltación de su humanidad lo identifica con el ser humano. *Ibidem.*, pp. 125, 130, 135 – 137, 151, 153.

materna de Dios, en opinión de Bynum, fue paralela al interés creciente en el culto a la Virgen María, en el siglo xvii, como Madre Inmaculada de Cristo.

¿Qué papel juega el arte en la creación de la Gran Obra? De acuerdo con Dom Pernety la Gran Obra “ocupa el primer puesto entre las cosas hermosas; la naturaleza sin el arte no puede hacerla, y el arte sin la naturaleza la emprendería en vano. La obra maestra limita el poder de las dos”.⁽⁷⁶⁾ La alquimia era considerada por sus practicantes como el “Gran Arte” (*Ars Magna*). Abarcó todas las artes, no solamente literarias sino también las visuales. El método alquímico para la obtención de la Piedra Filosofal es, en este sentido, semejante al *Ars combinatoria*, técnica llamada también *Arte de las artes* o *Puerta de las artes y de las ciencias* que, de acuerdo con Ignacio Osorio, pertenece a una antigua tradición iniciada con Raymundo Lulio “que se esforzó por encontrar una vía válida o una llave de todo el conocimiento”. A decir de Osorio, la llamaron combinatoria “porque reúne y compara por analogía el conjunto todo de las cosas con cada una; ésta en lo singular, a su vez, con la otra en lo particular; después organiza y distribuye sus grupos o saberes en el perfecto edificio de la mente humana”.⁽⁷⁷⁾ El *Ars combinatoria* reúne varias tradiciones y disciplinas: el hermetismo y la cábala; la retórica y la lógica, especialmente la aristotélica; la doctrina pitagórica y la aritmología; el *ars memoriae* y la filosofía luliana. Leibniz en su juventud le rindió tributo a este método –el cual tuvo varios seguidores- con su *Dissertatio de arte combinatoria* (1666). En 1669, Athanasius Kircher aprovecha los desarrollos anteriores del *Ars combinatoria* y propone un método reestructurado en su *Ars magna sciendi* que sor Juana tal vez conoció a través del jesuita Francisco Ximénez, cuyo verdadero nombre era François Guillot, confesor de la virreina y del virrey de Mancera. “Desde 1665 –afirma Ignacio Osorio- sor Juana debió de aficionarse a los ejercicios del *Ars*. La estima que sentía por estos estudios la reflejan sus mismos poemas”.⁽⁷⁸⁾ Probablemente pueda considerarse al

⁷⁶ Alexandrian, *op. cit.*, p. 227.

⁷⁷ Ignacio Osorio, *La luz imaginaria*, p. XLIII.

⁷⁸ *Ibidem.*, pp. XLIV, XLVI. Santiago Sebastián sostiene que los emblemas del alquimista inglés Robert Fludd ofrecen ejemplos notables de la relación entre la música y la alquimia.

alquimista un artífice, creador de un microcosmos a partir de los cuatro elementos de la naturaleza. Las artes y las ciencias involucradas en la obtención de la Piedra Filosofal pretenden alcanzar el conocimiento de una Verdad trascendente; así lo demuestran numerosos tratados. En ellos, explica Moffit, la alquimia es descrita como una Ciencia Universal, la cual contiene en sí misma los principios de las demás ciencias, “subordinadas a una gnosis alejada del mundo”. Se creía que la ciencia hermética finalmente explicaría la naturaleza, origen y fines de todas las cosas existentes, “y serviría así para describir los orígenes y el destino del universo como un todo”. Este razonamiento plantea un trabajo del microcosmos sobre el macrocosmos para manipular sus manifestaciones físicas: “se reelabora esto con el fin de revelar el plan oculto de la sabiduría divina que ordena el todo. Así, pues, el hombre se transforma potencialmente en una fuerza divina”. De forma semejante al artista, el alquimista crea su obra –trabajo de parto intelectual– en la soledad del laboratorio. ⁽⁷⁹⁾

De acuerdo con lo establecido en los párrafos anteriores, quizá pueda compararse a sor Juana con un alquimista; en un pasaje de la *Respuesta a sor Filotea*, citado en este trabajo en reiteradas ocasiones, ¿no refiere que las “ciencias y artes humanas” le servían para alcanzar el conocimiento de la teología, “Reina de las Ciencias”? (*Respuesta a sor Filotea*, t. IV, OC, p. 447). Respecto al significado de la palabra arte, Margo Glantz afirma: “La convicción verbalizada por Méndez Plancarte, él mismo jesuita, de que sor Juana se atenía estrictamente a las reglas prescritas por la Iglesia de su tiempo, le permite ignorar la metodología del jesuita alemán, en ocasiones peligrosamente situado en el filo de la navaja de

De acuerdo con el investigador, Fludd concebía a la música como una parte estructural del macrocosmos, “pues de las proposiciones musicales se derivaba la ordenación y armonía de la fábrica cósmica”. Por otra parte, encontraba en la música el medio idóneo para imitar la ordenación del macrocosmos con base en la aritmética. En opinión de Sebastián, la música servía “para disipar la melancolía saturnina que atacaba a los alquimistas en sus noches de vigilia”. Santiago Sebastián, comentarios a la *Fuga de Atalanta*, pp. 45 – 47.

⁷⁹ Cfr. John F. Moffitt, *ibidem.*, pp. XII – XIII, XXIII.

la heterodoxia, y lo lleva a considerar que la palabra arte utilizada por la monja, limita su significado a su relación con la lógica, una de las partes canónicas del *trivium*".⁽⁸⁰⁾ Al parecer de Ignacio Osorio, "arte también significa técnica o conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien una cosa; justo desde esta perspectiva se dice que la lógica es un *arte*; pero el significado de *arte* es mucho más amplio. Así también el *Ars combinatoria* es una técnica que participa de la lógica, pero que no se limita a las reglas sino que tiene como objetivo la adquisición de la verdad".⁽⁸¹⁾ La autora de "Sor Juana: los materiales afectos" explica que esta técnica "postula y define sus propias reglas, no las de inferencia deductiva, sino las de un método que permite ascender usando un arte combinatoria (...)".⁽⁸²⁾

El método para obtener la Piedra Filosofal equivale acaso al proceso de escritura. Juntos, el alma y el intelecto dan a luz un *corpus* de símbolos y signos.⁽⁸³⁾ A través del arte, el alquimista crea la Gran Obra (Piedra Filosofal) donde se

⁸⁰ Margo Glantz, "Sor Juana: los materiales afectos", *op. cit.*, p. 120.

⁸¹ Ignacio Osorio, *La luz imaginaria*, p. XLVIII.

⁸² Las combinaciones son manejadas por sor Juana en *El sueño*, pero también "en sus villancicos, siguiendo los ascensos y descensos vertiginosos que la Virgen María y Cristo ejecutan en peligroso malabarismo y prestidigitación, y que, rigurosamente manejadas y explicadas, se convierten en una de sus armas en la *Respuesta a sor Filotea*, erigidas como el único método posible que la monja tiene a su alcance para acceder al conocimiento, ella, siempre deseosa de aprender, pero privada de maestros". Margo Glantz, "Sor Juana: los materiales afectos", *op. cit.*, p. 120.

⁸³ En "Eco y silencio en *El Divino Narciso*", Margo Glantz reflexiona acerca de la palabra "borrones" en el auto de la jerónima y su relación con el proceso de escritura: "Las diversas variantes semánticas del por demás curioso, comprometido, ambiguo y sin embargo muy sugerente vocablo *borrón*, como lo usa sor Juana, es un eco magnificado de la dificultad implícita en la acción concreta de escribir y sus consecuencias posteriores". De acuerdo con la escritora, es fundamental reflexionar sobre "este acto de escritura implícito en la tarea de exponer las ideas, tacharlas después, hacerlas desaparecer y expresarlas mejor o encubrir las en caso de que resulten peligrosas". Margo Glantz, *Borrones y borradores*, pp. 202 - 203.

unen dos principios opuestos y complementarios a la vez: uno masculino, activo, asociado con el sol; y el otro femenino, pasivo, con la luna. Por extensión, tal vez pueda compararse a la Piedra Filosofal con el Verbo engendrado por el intelecto solar en el alma lunar. “En el principio era el Verbo”, según el Evangelio de san Juan: el Verbo se pliega en el Cuerpo de María y resucita transfigurado en Espíritu: pliegue de las letras divinas en las humanas y viceversa.

Origen de la vida y sepultura del cuerpo, la Fuente en el auto se encuentra, a la vez, inmóvil y en movimiento continuo. Semejante a un imán, atrae a los personajes hacia su centro; con todo, sus aguas fluyen. Acaso un símil visual de la Fuente sea el emblema del Ouroboros, que representa la quietud perfecta y el movimiento perfecto, en la tradición alquímica (fig. 12).⁽⁸⁴⁾ Asimismo, el Ouroboros simboliza tanto el Gran Ciclo del universo, como la Gran Obra o Piedra Filosofal. Todo emana del Uno y regresa al Uno, por y para el Uno: esta máxima de los alquimistas tal vez pueda aplicarse a la Fuente; los cuatro elementos del microcosmos y del macrocosmos se pliegan en ella: la tierra, la materia, el cuerpo de Naturaleza Humana, el de Narciso-Cristo y el vientre immaculado de María; el viento, soplo divino análogo al Espíritu Santo que le da vida a la materia, es, asimismo, el medio que permite la transmisión de la música, símbolo de la armonía entre el microcosmos y el macrocosmos; en su connotación negativa, el viento representa el ámbito por donde se desplaza la palabra distorsionada de Eco, metáfora de la Falta Original; el fuego, metáfora del intelecto solar y por consiguiente de Narciso; las aguas turbias, en conexión con la Falta Original y el caos primigenio, opuestas a las aguas cristalinas, metáfora de la pureza, que alegorizan los Sacramentos del Bautismo y de la Eucaristía. La armonía cósmica evoca el sincretismo impulsado por los jesuitas y refleja, asimismo, la visión de sor Juana: una mujer intelectual y criolla.

En la Fuente, de acuerdo con Narciso, *Cielo y Tierra se han cifrado / a componer su arrebol: / el Cielo con su Farol, / y con sus flores el prado.* / (vv. 1336 – 1339). Paraíso primigenio, Puerto de Salvación, Pila Bautismal, Cáliz que contiene la Sangre salvífica de Narciso-Cristo transformada en agua, la Fuente,

⁸⁴ Stanislas Klossowski de Rola, *op. cit.*, p. 14.

en esta obra de sor Juana, se despliega en múltiples niveles alegóricos, como lo he intentado mostrar. Parecida al oráculo donde se revela la palabra de la divinidad, quizá simboliza a una Nueva Eva que da a luz, mediante la fecundación del intelecto en el alma (un cuerpo de mujer, en palabras de Sissa), a una sabiduría cósmica opuesta a la inteligencia de Eco—Ángel Caído, equivalente a la de Cristo, Segunda Persona de la Trinidad.

Las aguas de la Fuente representan acaso una metáfora del paso del Tiempo, “la idea más perfecta” de la música. Así lo refiere sor Juana, para quien ésta es un jeroglífico del Tiempo, puesto que hay entre ambos una correspondencia perfecta: (...) *y hasta en hacer cuatro Tiempos [el Tiempo] / viene a tener conveniencia / con la Música: conque, / a mi ver, probado queda / ser jeroglífico suyo. /* (vv. 279 – 283) (“Encomiástico poema a los años de la excelentísima Sra. Condesa de Galve”, loa 384, t. III, OC de sor Juana).

El sol, metáfora de Narciso, y la Música mantienen en sintonía al microcosmos y al macrocosmos; el sol, rector del Tiempo, es descrito por la jerónima a través de metáforas musicales: (...) *Pues ¿qué cosa / es ese Cuarto Planeta, / sino un dorado compás / que mueve la Omnipotencia, / en quien es Máxima el Día, / de doce partes compuesta, / pues contiene doce Horas / y éstas sirven de Corcheas, / subdivididas después / en porciones más pequeñas, / al modo que en las mensuras / de la Música se observa, / esperando también Pausas, / pues hace la Noche negra, / máxima pausa del día, / que en mudo silencio tenga / el mismo Tiempo, y sus Horas / con mutua correspondencia / valgan lo mismo? (...)* / (vv. 253–271) (“Encomiástico poema a los años de la excelentísima Sra. Condesa de Galve”, loa 384, t. III, OC de sor Juana).

El sol y la luna, símbolo de la Virgen—Fuente, sostienen la arquitectura cósmica; asimismo, permiten el equilibrio de los *daimones* en el edificio alegórico del auto de *El Divino Narciso*. Son numerosas las iglesias de nuestro país donde aparecen representados el sol y la luna -símbolos de Cristo y de la Virgen-, tanto en sus fachadas, como en el interior. Un ejemplo notable lo encontramos en la fachada de la Capilla del Rosario de Puebla, en la cual un ángel sostiene al sol: de acuerdo con el historiador Antonio Rubial “es Cristo, la luz del mundo, que es

María, la portadora de la luz”. La luna y el sol, así como el cedro del Líbano y la palma constituyen, asimismo, los atributos de la Virgen: la pureza, la fortaleza, la brillantez y la inmortalidad. Estos elementos representados en pequeñas pinturas ovales también forman parte de la ornamentación de la Capilla del Rosario. ⁽⁸⁵⁾ En la tradición católica, a la Virgen se le llama Pozo de Sabiduría, Casa de Oro, Puerta de la Alianza, Estrella de la Mañana, Torre de David, Torre de Marfil, Espejo de Justicia, Rosa Mística, símbolos y atributos de la Tota Pulchra, uno de los tipos marianos más difundidos durante los siglos XVI y XVII. ⁽⁸⁶⁾ Sor Juana, como los jesuitas, se manifestaba a favor de la Inmaculada Concepción, que no se consideró un dogma sino hasta el 8 de diciembre de 1854, con el Papa Pío IX. ⁽⁸⁷⁾ La jerónima defiende la pureza de la Virgen en diversos villancicos, entre otros, los pertenecientes a las series dedicadas a la Asunción (1676) y a la Purísima Concepción, patrona de Puebla (Catedral de Puebla, 1689). A este respecto, Margo Glantz afirma: “La Inmaculada Concepción de la Virgen María es objeto de una nueva cruzada, en este caso, de una cruzada política criolla, emprendida de manera muy especial en la ciudad de Puebla (...)”. De acuerdo con la escritora, son varios los ejemplos de los villancicos en los cuales sor Juana incluye numerosas imágenes asociadas con la pureza de la Virgen cuya matriz, “su vientre bendito permaneció intacto, hermético, un ‘bien vallado huerto’, un ‘pozo bien sellado’, una ‘Fuente de agua viva’. Y ese compartimento estanco, el vaso sellado donde Cristo se gestó, marca el principio de una mutación histórica, un

⁸⁵ Cfr. Antonio Rubial, *Domus Aurea, la capilla del Rosario de Puebla*, México, Gobierno del estado de Puebla–V Centenario 1492–1992 Comisión Puebla / Universidad Iberoamericana, 1992, pp. 45, 70.

⁸⁶ Santiago Sebastián advierte que el ejemplo más notable de este modelo es el del claustro de Huejotzingo, en Puebla. Cfr. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, p. 43.

⁸⁷ Véase *Nuevo Diccionario de Mariología*, Eliseo Tourón del Pie, Francisco Ares Cerqueiro (coord.), Madrid, Ediciones Paulinas, 1988.

nacimiento cándido –impoluto, blanco, deslumbrante- de donde se ha desterrado el pecado”.⁽⁸⁸⁾

La Fuente no asume un papel pasivo en los trabajos del parto. Juntos, el Intelecto–Cristo-Narciso y el Alma-Virgen–Fuente revelan un cosmos donde Dios también es mujer.

⁸⁸ Margo Glantz, “El discurso religioso y sus políticas”, *op. cit.*, pp. 527, 545.

3. *El Divino Narciso: ¿Contrafacta de Eco y Narciso?*

La crítica resalta, entre las principales influencias calderonianas de *El Divino Narciso*, el auto sacramental *El Divino Orfeo y Eco y Narciso*. Incluido en la cuarta parte de las *Comedias* (1672) de Calderón de la Barca, este drama se representó en 1661 en Madrid y se basa en el mito de Narciso, recreado por Ovidio en las *Metamorfosis*. Probablemente sor Juana lo conoció a través de antologías y ediciones conmemorativas publicadas entre 1640 y 1675. ⁽¹⁾

La fábula de Narciso no aparece en literatura hasta comienzos de la era cristiana. La primera versión completa del mito se debe a Ovidio (43 a.C.–16 d.C.), que la inserta en el tercer capítulo de sus *Metamorfosis*. De acuerdo con la investigadora sueca Louise Vinge, la fábula ovidiana es, debido a su gran riqueza descriptiva, “la fuente principal de los diversos escritores que han recreado el mito de Narciso”, desde el siglo I a.C. hasta la actualidad. ⁽²⁾ Conón, Filóstrato, Pausanias y Nonnus, entre otros autores griegos y latinos, abordan también la trágica historia del joven enamorado de su imagen, sin que estos testimonios tardíos puedan permitir la reconstrucción de la forma original del mito. ⁽³⁾

¹ Cfr. Alexander Parker, “The calderonian sources of *El Divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz”, p. 259.

² Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967, p. 11, traducido del sueco al inglés por Robert Dewsnap. La traducción del inglés es mía.

³ Cfr. Julia Kristeva, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 2004, p. 89. Louise Vinge coincide con Kristeva: “En el ámbito de la literatura clásica, la fábula de Ovidio es la única que relata el destino de Narciso desde el momento de su concepción y nacimiento hasta su muerte y sepultura e inclusive alude a su enigmática existencia posterior a ésta”. Louise Vinge, *op. cit.*, p. 11. Vinge resume las versiones de Conón, Filóstrato, Pausanias, Pentadius y Nonnus, y afirma que sólo en la fábula de Ovidio, el episodio del reflejo de Narciso sobre el agua se divide en dos etapas: la del error y la del reconocimiento. *Ibidem.*, pp. 19 – 33, 41. George Frazer explica que probablemente el origen de la leyenda clásica de Narciso se deba a una creencia difundida en la Grecia antigua: si una persona observaba su imagen reflejada en el agua, corría el riesgo de ser sumergida por

A partir del siglo XII, las *Metamorfosis* de Ovidio cobraron un auge notable que se prolongó hasta los siglos XVI y XVII. José María de Cossío encontró ocho poemas líricos, basados en el mito de Narciso narrado por Ovidio, que se publicaron en España entre 1591 y 1665; no obstante, en opinión de Alexander Parker, todos ellos difieren del drama de Calderón, el cual constituye una de sus obras más relevantes. ⁽⁴⁾

Otra derivación del mito fue, en el teatro áureo español, la comparación de Narciso con Cristo establecida por Andrés de Villamayor y Diego de Nájera y Zegrí, autores cuyos autos titulados *Eco y Narciso*, desde la perspectiva de Parker, no alcanzan la imaginación poética que revela sor Juana en *El Divino Narciso*; asimismo, la alegorización que hacen estos escritores es muy distinta de la presentada por la jerónima en su auto. ⁽⁵⁾ Sobresale por su originalidad el libro de Jacobus Masenius, titulado *Speculum Imaginum Veritatis Occultae, exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Aenigmata* (1650), donde Narciso representa un símbolo de Cristo. A diferencia de otras obras de los siglos XVI y XVII –con excepción del auto de la jerónima y de un poema de Pierre de Marbeuf dedicado a la Virgen María-, en las cuales el espejo en el que se mira Narciso se asocia con el tema de la vanidad, en el *Speculum* de Masenius éste presenta connotaciones positivas en relación con la pureza de la Virgen y la encarnación de Cristo, simbolismo ampliamente difundido en el ocaso de la Edad Media. ⁽⁶⁾ ¿Leyó sor

los espíritus de la misma. James George Frazer, *La rama dorada*, México, FCE, 1986, p. 233.

⁴ Cfr. Alexander Parker, “The Calderonian Sources of *El Divino Narciso*”, p. 261.

⁵ *Ibidem.*, p. 263. Sobre el argumento de *Eco y Narciso* de Andrés de Villamayor y Diego de Nájera y Zegrí, véase *ibidem.*, p. 263. En el prólogo a los *Autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ángel Valbuena Prat hace referencia a estas obras y a los personajes de una de ellas, sin especificar de cuál se trata. Cfr. OC de Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, t. III, recopilación, prólogo y notas: Ángel Valbuena Prat, Madrid, 1967, p. 26.

⁶ Cfr. Louise Vinge, *op. cit.*, pp. 189 - 190. La oda de Pierre de Marbeuf a la que Vinge hace referencia se publicó en 1620. Corresponde a una serie sobre la Inmaculada Concepción, y lleva por subtítulo: “Le tableau de Narcisse” (“El cuadro de Narciso”). En

Juana la obra mencionada del jesuita alemán? No se sabe con exactitud, aunque el libro se publicó mucho antes de que aparecieran la loa y el auto de la monja en el segundo tomo de sus *Obras Completas* en 1693, y era popular en Nueva España (Ignacio Osorio, *vid supra*, p. 58).

¿Qué retoma la jerónima de *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca? Julio Jiménez Rueda, Emilio Carilla, Alfonso Méndez Plancarte y Louise Vinge coinciden en que este drama representa la principal fuente de *El Divino Narciso*; en cambio, al parecer de Alexander Parker, si bien el auto presenta influencias evidentes, tanto estructurales como estilísticas de la pieza teatral citada, el tratamiento que la jerónima hace del mito de Narciso se basa en *El Divino Orfeo*, (7) y, sobre todo, en la primera parte de los autos publicados por Calderón en 1677.

Durante el siglo XVI se difundieron diversas versiones moralizadas del mito de Narciso, algunas de ellas escritas durante el siglo XIV. A estas obras recreadas a lo divino, a partir de un texto profano, se les conoce con el nombre de *contrafactae*. Entre las más divulgadas se encuentran el *Ovide moralisé*, una traducción al francés de las *Metamorfosis*, de autoría incierta, (8) y *Ovidius moralizatus*, de Petrus Berchorius, escrito en latín. En el *Ovide moralisé*, el amor triunfa sobre la vanidad de Narciso. (9) En estas versiones del mito de Narciso, así

este poema la Virgen representa un Pozo de aguas puras donde Dios se refleja. *Ibidem.*, pp. 226 – 227.

⁷ Cfr. Alexander Parker, “The calderonian sources of *El Divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz”, pp. 264, 269.

⁸ Joseph Engels descarta la autoría tanto de Philippe de Vitry como de Chretien Legouais. Joseph Engels, *Études sur L’Ovide moralisé*, Groningen, 1945, pp. 48 – 62, citado por Vinge en *op. cit.*, p. 354.

⁹ Sobre las moralizaciones del mito de Narciso en el siglo XIV véase Louise Vinge, *op. cit.*, pp. 91 – 115.

como en la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, ⁽¹⁰⁾ el episodio del reflejo se utiliza para mostrar el peligro de los placeres mundanos.

El latinismo *contrafactum* es un término compuesto, acuñado por Bruce Wardropper a partir de las fórmulas en castellano (vuelto o contrahecho a lo divino) y en alemán (*die geistliche Kontrafaktur* o contrahechura espiritual), con las que se designa a las obras profanas trasladadas a lo divino. ⁽¹¹⁾ La Edad de Oro de las *contrafactae* tuvo lugar en Francia, durante el siglo XIII, y en España, Alemania e Italia a fines del XV y todo el XVI. ⁽¹²⁾ No obstante, el autor de *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, menciona en su libro varios ejemplos de éstas producidas en España, en el siglo XVII. Prevalecen entonces las interpretaciones del mito de Narciso influidas por el neoplatonismo renacentista, igual que las *contrafactae* del mismo, entre las cuales puede mencionarse, el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria que advierte acerca de los riesgos del amor propio en exceso.

Una *contrafacta* o divinización es, a juicio de Wardropper, “una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado”. Se trata de una refundición que a veces “conserva del original el metro, las rimas, y aun – siempre que no contradiga al propósito divinizador- el pensamiento”. El nombre de la dama amada “se sustituye con el de la Santa Virgen; lo erótico se convierte en el amor cristiano”. ⁽¹³⁾

La consolidación de las *contrafactae* coincide con el auge de la *devotio moderna*; ambas, según el investigador, “vinieron a llenar el vacío espiritual causado por el desmoronamiento de los ideales medievales”, tesis apoyada en la siguiente descripción de José Ortega y Gasset sobre la nueva devoción:

¹⁰ Cfr. Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta de la gentilidad*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 586.

¹¹ Cfr. Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958, pp. 5 - 6.

¹² *Ibidem.*, p. 7.

¹³ *Ibidem.*, p. 6.

La religión de todo el siglo xv se nos ha hecho devoción –nada más-. El seglar, el hombre que vive en el mundo está asqueado, aburrido de frailes y eclesiásticos. Quiere tratar con Dios a su modo, y como su modo es mundano, consistirá no más que en cierto ascetismo y pulcritud de conducta, en oraciones, meditaciones muy sencillas de contenido, pero que mantienen el alma en un permanente enternecimiento. ⁽¹⁴⁾

El lenguaje profano y el religioso se confunden por completo durante los siglos xv y xvi, a decir de Wardropper: “El amor cortés –concepción erótica que domina la poesía culta desde los trovadores provenzales hasta fines del siglo xv y aún después- se concibe como una religión. A la dama se la adora, lo mismo que se adora a Dios”. ⁽¹⁵⁾ Son numerosos los poemas insertos en la tradición del amor cortés, así como las novelas de caballerías divinizadas, entre otras, *El caballero Cifar* que combina caballerías y hagiografía. ⁽¹⁶⁾ Las *contrafactae* fueron la lectura predilecta de algunos místicos; a diferencia de éstos, los divinizadores “componen obras de devoción alejadas de todo misterio cristiano vivido”; es decir, “describen desde afuera con el fin de instruir, mientras que los místicos reproducen desde dentro un momento vital que anhelan compartir”. ⁽¹⁷⁾

Desde la perspectiva del investigador, la divinización de temas lleva inevitablemente, en su forma más concentrada, a la alegoría. El creador de *contrafactae* elige un tema profano que desarrolla extensamente, para ilustrar una idea asociada con la tradición cristiana.

Me pregunto: ¿*El Divino Narciso* es una *contrafacta* de *Eco y Narciso*? Alfonso Méndez Plancarte sostiene que la monja, al recrear el mito de Narciso a lo

¹⁴ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, V, 148 – 149, citado por Bruce Wardropper en *ibidem.*, p. 132.

¹⁵ Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, p. 39.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 8. Wardropper basa su observación en Helmut Hatzfeld, a quien cita. Helmut Hatzfeld, *op. cit.*, 1955, pp. 331 y ss.

divino, incluye en su obra “literales citas implícitas” del drama de Calderón. Louise Vinge, quien reconoce asimismo una gran influencia de esta pieza teatral del dramaturgo, en el auto de la poetisa, advierte que el entorno pastoril recreado por su autor en *Eco y Narciso*, le permitió “establecer la conexión con la alegoría del auto: Narciso-Cristo se transforma en el Buen Pastor que busca a su oveja”. De igual modo, Vinge resalta las semejanzas entre el personaje de Eco en ambas piezas teatrales: “Podría decirse que el Ángel Caído de Juana Inés representa al personaje de Eco, según el modelo de Calderón, más que el de Ovidio”.⁽¹⁸⁾ Por último, menciona ciertos momentos dramáticos que, desde su perspectiva, le permitieron identificar a Narciso con Cristo: las escenas del terremoto y del eclipse solar, así como de la tentación, en *Eco y Narciso* remiten, en efecto, a los pasajes análogos del Nuevo Testamento. La autora de *The Narcissus theme in Western European literature up to the 19th century* concluye que el drama de Calderón le ofreció a sor Juana la posibilidad de adaptar con mayor facilidad el tema de Narciso como una imagen de Dios enamorado de su propio reflejo –Naturaleza Humana, a la cual crea a su semejanza-, que si lo hubiera hecho a partir de la fábula de Ovidio.⁽¹⁹⁾ Parker difiere de Vinge en cuanto a las coincidencias temáticas de las dos obras: “Si bien *El Divino Narciso* y *Eco y Narciso* presentan el mismo argumento, en términos generales, el tema en ambas piezas teatrales es tan distinto, que no puede considerarse a la primera una *contrafacta* del drama”. El auto de la monja novohispana es, en opinión del investigador, “una versión a lo divino del mito, y no del tratamiento que Calderón hace de éste”.⁽²⁰⁾

Sor Juana utiliza en su auto elementos alegóricos de la trama y de lo semántico, de *Eco y Narciso*; con todo, no representa una *contrafacta* del drama, en el sentido estricto del término. *El Divino Narciso* presenta, en efecto, una refundición de algunos símbolos, alegorías, y momentos dramáticos de la pieza teatral de Calderón e introduce a la vez ecos de distintos textos sacros y profanos. En *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Enrique Rull advierte

¹⁸ Louise Vinge, *op. cit.*, p. 246.

¹⁹ *Ibidem.*, p. 247.

²⁰ Alexander Parker, “The calderonian sources of *El Divino Narciso*”, p. 261.

acerca de la complejidad del paso de la comedia al auto, transposición realizada por Calderón en varias de sus obras tardías, la cual “no suele residir en la linealidad del argumento sino en algún elemento temático, ideológico o incluso escénico esencial para el posterior desarrollo de la alegoría que preside el género sacramental”.⁽²¹⁾ Quizá puedan aplicarse las palabras de Rull en lo referente al paso del drama de *Eco y Narciso* al auto de *El Divino Narciso*. La principal diferencia entre estas obras radica, a mi juicio, en el tratamiento que le da la jerónima al espacio dramático, mediante el recurso literario de la alegoría, el cual le permite explorar múltiples niveles de significación asociados con cuestiones religiosas, en particular con el Sacramento de la Eucaristía, de suma relevancia en el género del auto sacramental. Los temas principales de *Eco y Narciso*: la vanidad, la soberbia, el amor, la envidia, e inclusive el encuentro entre dos cosmos opuestos: el salvaje y el civilizado, son pasados, en manos de la poetisa, por el tamiz de la religión cristiana; así lo exige el género del auto sacramental.

En virtud de que este trabajo trata acerca de la cosmética del microcosmos teatral, me baso, para el análisis de *Eco y Narciso*, en la teoría de los *daimones* – fuerzas dinámicas operantes en el sistema alegórico-, establecida por Angus Fletcher; a ello me refiero en el primer capítulo. Asimismo, a través del modelo de casa barroca propuesto por Gilles Deleuze en *El pliegue*, intentaré mostrar cómo en el drama se pliegan dos cosmos: uno de ellos relacionado con un entorno inhóspito en el cual habitan seres monstruosos, y el otro con un paisaje idílico, parecido a la Arcadia, donde se encuentran los pastores civilizados. Estos dos ámbitos presentan rasgos comunes: el pliegue los une y los separa a la vez. Los *daimones*, fuerzas ocultas que inciden de manera positiva o negativa en los actos humanos, desde la tradición platónica hasta la cristiana, se desplazan entre el piso superior y el inferior de la casa de dos pisos de Deleuze. Según el filósofo francés, el piso superior corresponde al mundo intelectual y el inferior al sensitivo; así lo explico en el capítulo anterior.

Las pasiones irracionales, los celos y el deseo insatisfecho suscitan en los pastores una profunda melancolía, en *Eco y Narciso*, donde acaso los *daimones*

²¹ Enrique Rull, *op. cit.*, p. 203.

se identifican con el piso inferior de la casa barroca de Deleuze. Por el contrario, en *El Divino Narciso*, los *daimones* ejercen sobre los personajes un influjo tanto positivo como negativo: el primero se refleja en la unión amorosa de Narciso y Naturaleza Humana, mientras que el segundo es evidente en los celos y en la soberbia, atributos de Eco, quien caracteriza a Naturaleza Angélica Réproba.

En el primer apartado estableceré una comparación de los momentos dramáticos más relevantes en *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso*. En el segundo, examinaré los símbolos y las alegorías en el espacio dramático, en el drama de Calderón. Sólo haré referencia al auto con la intención de mostrar cómo sor Juana transforma estos elementos en una *contrafacta*, mismos que analizo con mayor amplitud en el segundo capítulo.

3.1. Los pliegues dramáticos y estructurales de *Eco y Narciso* en *El Divino Narciso*: una confección de alta costura

Trasladado a lo divino, *Eco y Narciso*, se transforma en un vestido de alta costura de gran valor poético. En el siguiente cuadro enumero los momentos dramáticos más relevantes en ambas piezas teatrales, que presentan un gran parecido. La enumeración sigue un orden cronológico de los momentos dramáticos semejantes en el auto y en el drama hasta la muerte de Narciso. He dejado al final del cuadro la contienda entre Anteo y Liríope, en *Eco y Narciso*, puesto que ésta es análoga al enfrentamiento, en la loa (y no en el auto), entre América y Occidente, y Religión y Celo. En el drama, no obstante, la escena donde Anteo intenta cazar a Liríope ocurre en un momento anterior a la búsqueda de Narciso indicada con el número uno en el cuadro. El encuentro entre dos cosmos opuestos marcado con el número seis representa un puente de enlace con el apartado 3.2., en el cual analizo el significado simbólico y alegórico de los entornos asociados con las fuerzas racionales e irracionales en el drama *Eco y Narciso*.

	<i>ECO Y NARCISO</i>	<i>EL DIVINO NARCISO</i>
1.	Los pastores buscan a Narciso, a quien Liríope, su madre, deja en la cueva mientras va al monte a cazar. Cuando Narciso oye la voz de Liríope, sale de la cueva y escucha las voces de los pastores, quienes intentan atraerlo por medio de sus cantos.	Gentilidad y Sinagoga llaman a Narciso, a petición de Naturaleza Humana, madre de ambas, para que intercedan por ella y obtenga su perdón por haber cometido la Falta Original. Estos dos personajes cantan para invocar la presencia de Narciso.
2.	Eco sube al monte con el objeto de declararle su amor a Narciso; canta, mientras le ofrece como regalo el valle que es de su propiedad.	Eco sube al monte para declararle su amor a Narciso y cantando le propone regalarle los valles, el ganado y el océano que le pertenecen.
3.	Eco enmudece debido a un veneno que le suministra Liríope. Su mudez se manifiesta cuando intenta decirle a Narciso que la imagen que ve reflejada sobre la superficie del agua de una fuente es la de él, y no la de una ninfa, de quien se enamora.	La mudez de Eco es provocada por la envidia que le causa ver a Narciso contemplando la imagen de Naturaleza Humana sobre las aguas cristalinas de la Fuente. Narciso desdeña a Eco y se enamora de Naturaleza Humana.
4.	El deseo de Eco de darse muerte, provocado por el desdén de Narciso, de quien está enamorada. Eco se transforma en aire y se eleva.	El intento de suicidio de Eco, cuando ve que Narciso contempla la imagen de Naturaleza Humana sobre el agua cristalina de la Fuente. Sus atributos: Soberbia y Amor Propio la esconden en el tronco hueco de un árbol y se transforma en aire.
5.	Se oye el ruido de un terremoto, según las acotaciones escénicas. Narciso muere, cae al suelo y se transforma en flor.	Muere Narciso: se oye el ruido de un terremoto, según las acotaciones escénicas. Transformado simbólicamente en una Hostia, aparece sobre un Cáliz en el carro de la Fuente.
6.	El encuentro de dos cosmos opuestos: Liríope, ser híbrido,	El encuentro violento, en la loa, de Occidente y América, y Religión y Celo, parejas de

humano y monstruo a la vez, cuando sale a cazar, se encuentra con Anteo, quien el día de su aniversario, se la lleva como trofeo a Eco.	personajes antagónicos que alegorizan dos espacios geográficos: América y España, que llega a conquistarla.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cuadro 5. Comparación de momentos dramáticos en *Eco y Narciso* y en el auto de *El Divino Narciso*

3.1.2. La búsqueda de Narciso

En el primero de estos pasajes, al que hago referencia en el cuadro anterior, los pastores buscan a Narciso, quien huye de la cueva donde Liríope, su madre, lo había dejado antes de salir a cazar. Los pastores cantan, en *Eco y Narciso*, mientras pronuncian los siguientes versos:

(Canta.) LAURA

Pues del monte la falda
tocó a mis voces,
díganme de Narciso
fuentes y flores.

(Id.) NISE

Pues a mí de la selva
tocó lo alegre,
de Narciso me digan
flores y fuentes.

.....

LAURA.- ¡A la falda!

NISE.- ¡A la selva!

SIRENE.- ¡A la cumbre!

ECO.- ¡Al risco!

LIRÍOPE.- Oiga a todos y todas decir...

ELLA, MÚSICA y TODOS.- ¡Narciso!

¡A la falda, a la selva,
a la cumbre, al risco! (p. 1916)

He aquí el pasaje análogo de *El Divino Narciso*:

GENTILIDAD

¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!

Y pues su beldad divina,
sin igualdad peregrina,
es sobre toda hermosura,
que se vió en otra criatura,
y en todas inspira amores,

CORO 2

¡alabad a Narciso, Fuentes y Flores!

SINAGOGA

¡Alabad,

GENTILIDAD

aplaudid,

SINAGOGA

con himnos,

GENTILIDAD

con voces,

SINAGOGA

al Señor,

GENTILIDAD

a Narciso,

SINAGOGA

todos los Hombres,

GENTILIDAD

Fuentes y Flores! (vv. 9 - 17)

En los versos citados del auto, Gentilidad y Sinagoga, que representan tanto a la cultura y a la religión grecorromana como a la hebrea, respectivamente, invocan a Narciso para obtener su perdón a Naturaleza Humana -madre de ambas-, por haber cometido la Falta Original. Gentilidad y Sinagoga intentan atraer por medio

de sus cantos a Narciso–Cristo, con el objeto de que redima a Naturaleza Humana y restablezca el orden entre el microcosmos y el macrocosmos. La dimensión religiosa de esta invocación es evidente en la alusión hecha por Sinagoga y Gentilidad a la “beldad divina” de Narciso.

En el drama, la búsqueda de Narciso quizá presenta, asimismo, un trasfondo religioso; este personaje acaso simboliza al hombre encadenado en el interior de la cueva, a causa de la Falta Original. Cuando sale, Narciso se encuentra solo, perdido en el bosque, ámbito opuesto a la Arcadia asociada con el Paraíso. El acto de salir del lugar donde habita tal vez represente el deseo de librarse de las cadenas de la culpa que lo mantienen atado a la cueva, alegoría escénica del desorden cósmico. Más adelante volveré a ello.

El desplazamiento de los pastores de un ámbito ordenado a otro caótico -el monte- donde habitan los seres monstruosos quizá refleje el pensamiento del hombre barroco en el umbral de la modernidad. En *El salvaje en el espejo*, Roger Bartra explica, en efecto, que durante el siglo XVI “los impulsos por definir la identidad del hombre moderno y civilizado aumentaron considerablemente, espoleados por las grandes transformaciones sociales y políticas, y por el impacto que tuvo en la inteligencia europea el conocimiento y la colonización del Nuevo Mundo”.⁽²²⁾ Era necesario vestir al hombre salvaje, redimirlo del pecado primigenio, transformar su pensamiento de acuerdo con los parámetros occidentales.

En numerosos tratados de los siglos XVI y XVII, los seres pertenecientes a distintas razas de la europea eran asociados con lo monstruoso, identificado con Jacques Derrida con lo que carece de forma, de especie, de voz.⁽²³⁾ Pero lo monstruoso, a decir de Elena del Río Parra, “no se podría reconocer como tal sin una forma (...) tiene una forma que es ‘otra’, alterna, desigual y disímil, pero

²² *El salvaje en el espejo*, México, UNAM / Era, 1992, p. 170. En su libro, el antropólogo analiza el mito del salvaje en distintas tradiciones, a lo largo de la historia.

²³ Citado por Elena del Río Parra en *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid - Iberoamericana / Frankfurt – Vervuert, 2003, p. 36.

concreta y hasta distintiva. Algo es monstruoso únicamente en relación con un término de referencia que no lo es (...).⁽²⁴⁾ Según la investigadora refiere que las grandes expediciones a América y a otras regiones exóticas “habían actualizado los encuentros con seres inusuales”; aún en el siglo XVII, los exploradores y cronistas “debatían el tema incesantemente”. Existían entonces dos posturas antagónicas: la primera de ellas, procedente del aristotelismo, “mantiene que los monstruos son alimañas despreciables, sabandijas, abominaciones, errores o juegos de la naturaleza (*lusus naturae*)”, ajenos al orden natural; la segunda es adoptada por “estudiosos de la filosofía natural, que ven otras causas y consecuencias en el monstruo y otras razones para su existencia más allá del prodigio”. De la postura aristotélica a la científica, asegura del Río Parra, “la representación del monstruo termina por hacerse comparativa: una figura del Otro, distinto y a la vez humano, exótico, pero también propio”. Es así como puede “trazarse la línea del pensamiento desde el prodigio al ser natural, salvaje y monstruoso, y de ahí al ser humano”.⁽²⁵⁾ Liríope y Narciso, errores de la Naturaleza, desde la perspectiva aristotélica prevaleciente en el siglo XVII, acaso revelan a los pastores de la Arcadia su faceta indómita: los instintos naturales - simbolizados por fieras adormecidas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (¿1645?) - que existen en el inconsciente (en términos freudianos) de cualquier ser humano, análogo quizá al piso inferior del modelo de casa barroca establecido por Deleuze. Eco expresa su deseo de visitar, en su aniversario, el templo de Júpiter –separado de la Arcadia por una frontera invisible- situado en el monte donde se esconde el *horrible monstruo fiero* (p. 1908), según sus propias palabras. Este acto de ir más allá de los límites es equiparable al de Religión y Celo, en la loa, quienes intentan “civilizar” a América y Occidente e inculcarles la religión cristiana. El trasfondo en las acciones de los pastores, igual que el de Religión y Celo, tal vez pueda concebirse en términos de la reafirmación de una identidad amenazada por la presencia del Otro perteneciente a un cosmos distinto. Acaso simbolice, asimismo, el afán de reencontrarse con la propia faceta

²⁴ Elena del Río Parra, *op. cit.*, pp. 36 – 37.

²⁵ *Ibidem.*, pp., 42 – 43, 81, 85.

primigenia, oscura, con el propósito de domeñar las pasiones instintivas, cultivarlas, como se trabaja la tierra, o como se viste al cuerpo o se corta el cabello para darle un aspecto decoroso.

Los pasajes anteriores son parecidos en cuanto a sus características formales y simbólicas: se trata, a mi juicio, de una búsqueda que intenta lograr la salvación espiritual de Gentilidad y Sinagoga, en *El Divino Narciso*, y de Narciso, en el drama de Calderón: de elevarlos al piso superior de la casa barroca de Deleuze. Con todo, Narciso quizá también redima a los pastores de la Arcadia, siguiendo a Bartra: el hombre salvaje es redentor –apunta el antropólogo– “no porque proponga un viaje al pasado, a la Edad de Oro perdida, sino porque es capaz de ser conscientemente primitivo para transformar al mundo que lo rodea en una realidad moderna”.⁽²⁶⁾ Durante el Renacimiento, explica, el mito del salvaje “va adquiriendo cada vez más claramente un carácter nuevo: ya no sólo como una reflexión sobre los vínculos entre la naturaleza y la cultura”, sino además, “como una crítica a la civilización, a veces incluso como una trágica comprobación con que la modernidad amenaza al hombre”.⁽²⁷⁾ El salvaje, eco del hombre civilizado, le recuerda de manera constante su estado primigenio, natural, en el drama *Eco y Narciso*; tal vez por esta razón suscite en él un temor ineludible ante las fuerzas irrefrenables (dionisiacas) de la naturaleza y, al mismo tiempo, el deseo de recuperar la unidad con un estado natural semejante al Paraíso, en el Antiguo Testamento. Agazapado en el imaginario del hombre occidental, el salvaje lo acecha de manera tenaz.

3.1.3. Eco enamorada de Narciso

En la pieza teatral de Calderón, Eco sube al monte para declararle su amor a Narciso. Así lo expresa:

²⁶ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 188.

²⁷ *Ibidem.*, p. 170.

(Canta.) ECO

Bellísimo Narciso,
que a estos amenos valles
del monte en que naciste,
las asperezas traes,
mis pesares escuchas,
pues deben obligarte,
cuando no por ser míos,
solo por ser pesares.

.....

Eco soy, la más rica
pastora de estos valles;
bella decir pudieran
mis infelicidades;
que de amor en el templo,
por culto a sus altares,
de felices bellezas
pocas lámparas arden.
Todo aquece oceano
de vellones, que hace
con las ondas de la lana
crecientes y menguantes,
desde aquella alta roca
hasta este verde margen,
esmeraldas paciendo
y bebiendo cristales,
todo es mío; (...)

.....

Todo a tus pies lo ofrezco;
y no porque a rogarte
lleguen hoy mis ternezas,
imágenes que nacen
en la constancia mía
de usadas liviandades,

supuesto, bello joven,
que no puede obligarme,
sino es de ser tu esposa,
a que mi amor declare (...) (p. 1925)

En *El Divino Narciso*, Eco también sube al monte donde se encuentra Narciso. Igual que el personaje homónimo, en el drama, canta en tono recitativo, según las acotaciones, los siguientes versos y le confiesa su amor:

ECO

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

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

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

.....

 Y pues el interés
es en todas edades
quien del Amor aviva
las viras penetrantes,
 tiende la vista a cuanto
alcanza a divisarse
desde este monte excelso
que es injuria de Atlante.

.....

 Mira de uno a otro Polo
los Reinos dilatarse,

dividiendo regiones
los brazos de los mares,
y mira cómo surcan
de las veleras naves
las ambiciosas proas
sus cerúleos cristales.

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

Y todo será Tuyo,
si Tú con pecho afable
depones lo severo
y llegas a adorarme. (vv. 707-718; 743-750; 783-790; 795-802)

Incluyo aquí los pasajes citados de *Eco Narciso* y de *El Divino Narciso*, pese a su extensión, con el objeto de mostrar su gran parecido. Evidentemente, los versos de Calderón constituyen un espejo donde se reflejan los versos de sor Juana trasladados a lo divino, para alegorizar la tentación del Demonio a Cristo en el desierto, a la cual hace referencia el Nuevo Testamento. Considero relevante destacar que, en las dos obras, Eco canta los pasajes mencionados; a diferencia de Narciso en la pieza teatral de Calderón, Narciso–Cristo, en el auto, no se deja seducir por el canto de Eco, análogo al de las sirenas (fig. 13) que sumergen en la locura a los navegantes en la *Odisea*.⁽²⁸⁾

El monte tiene connotaciones bíblicas, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento (Ex 3:1-13; Mt 5:1-11; Mt 26:30; Mc 3:13) y se asocia con lo sagrado, en *El Divino Narciso*; constituye el vínculo entre la tierra y el cielo, lo corpóreo y lo espiritual. Es el lugar donde Narciso–Cristo observa el mundo (según las

²⁸ La sirena, de acuerdo con Alciato, “ es mujer seductora, que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo (...)”. Alciato, *op. cit.*, emblema CXV, p. 152.

acotaciones escénicas, Narciso se encuentra en la cima) y se resiste a la tentación de Eco, quien caracteriza a Naturaleza Angélica Réproba. En cambio, en *Eco y Narciso*, el monte se relaciona con el desorden del cosmos, igual que en otras obras de Calderón; menciono sólo tres de ellas: *El mágico prodigioso*, *La vida es sueño* y *La hija del aire*. En el esquema simbólico del dramaturgo, el monte representa, a decir de Melveena Mc Kendrick, “la falta de control y razón, la impotencia, el peligro, un abanico de cosas indeseables que en términos generales se diferencia muy poco del simbolismo medieval”.⁽²⁹⁾ Símbolo de las pasiones irracionales, el monte constituye acaso una especie de prisión donde Narciso y su madre no escapan a un destino dominado por fuerzas ajenas a ellos.⁽³⁰⁾ Personajes marcados por la tragedia, sus errores son el resultado de actos involuntarios. Liríope es la víctima de una violación en el monte, así como Narciso ignora que se enamora de su propia imagen, reflejada sobre la superficie del agua, a la cual confunde con la de una ninfa.

El monte, espacio identificado con la falta de decoro, en el drama de Calderón, significa en su acepción latina (*decoratio*) vestido o compostura, término

²⁹ Cfr. Melveena Mc Kendrick, “El espacio simbólico en Calderón”, *Archivum Calderonianum: Hacia Calderón, Noveno Coloquio Anglogermano*, Hans Flasche (ed.), Liverpool, Steiner Verlag Stuttgart, 1990, pp. 128 - 129. La investigadora destaca la asociación entre el monte y la humillación sexual y social de la mujer, en *El alcalde de Zalamea*; lo mismo puede decirse de *Eco y Narciso*, donde Liríope es violada por Céfiro en el monte y de *La hija del aire*, cuando Arceta es violada por el aire que engendra en ella a Semíramis. *Ibidem.*, p. 128.

³⁰ Véase *The prison and the labyrinth*, donde Gwynne Edwards examina con detalle y amplitud las prisiones metafóricas y dramáticas en distintos dramas y tragedias de Calderón. Según P. Halkhoree, citado por Edwards, la visión del mundo de Calderón, reflejada en sus obras, se caracteriza por una concepción de la naturaleza vulnerable del hombre, sujeto a eventualidades externas que es incapaz de controlar: “esta vulnerabilidad aumenta en un mundo donde cada acción implica un riesgo y tiene una consecuencia; con todo, el hombre se ve obligado a actuar”. Cfr. P. Halkhoree, “Calderón de la Barca: *El alcalde de Zalamea*, critical guides to Spanish texts”, London, Tamesis, 1972, citado por Gwynne Edwards, *op. cit.*, p. xxiv. La traducción del inglés es mía.

que, de acuerdo con el Diccionario de Covarrubias, implica “el aseo en las cosas, la medida y modestia en la persona”.⁽³¹⁾ Ripa representa al decoro como un “joven de honesto y hermoso aspecto” porque “el decoro es ornamento de la vida humana. Y es honesto por cuanto el decoro va unido siempre a la honestidad (...)” (fig. 15).⁽³²⁾ El monte se asocia, por consiguiente, con lo inmundo, palabra opuesta al concepto de *mundus* o cosmos, “limpio, por la belleza y perfección con que Dios, Autor universal le crió de la nada, y por el orden y disposición de todas sus partes, así materiales, como formales” (*Diccionario de Autoridades*). Ignacio Arellano destaca el valor alegórico de este espacio dramático en numerosas obras de Calderón,⁽³³⁾ donde simboliza la ruptura de la armonía cósmica, la naturaleza corrompida después del pecado original en el que participa toda la naturaleza, de acuerdo con el relato del *Génesis*. Dijo Dios a Adán: “Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida” (Gn 3:17). En el auto sacramental *La piel de Gedeón*, la “aspereza inculta” es un rasgo del monte, lugar de los sacrificios idólatras a Baal;⁽³⁴⁾ asimismo, en el drama mencionado de Calderón, en el monte se encuentra el templo de Júpiter hacia donde se desplazan los pastores de la Arcadia en el aniversario de Eco, quien manifiesta haberse consagrado al dios romano relacionado con el paganismo, según la tradición cristiana.

³¹ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 588.

³² Ripa, *op. cit.*, t. I., pp. 249 – 250.

³³ Arellano menciona como ejemplo, el auto *A María el corazón* donde la montaña agreste es el territorio de los bandoleros y de la hidra, símbolo apocalíptico. “La Sencillez en ‘Psiquis y Cupido (Madrid)’ se ha perdido en la maleza de un monte en el que solo halla ‘bestias, monstruos y vestiglos’”. Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, pp. 165 - 166.

³⁴ *Ibidem.*, pp. 164 - 165. En otro drama de Calderón, titulado *Fieras afemina amor*, el monte, ámbito relacionado con las fuerzas irracionales de la naturaleza también es limítrofe con el bosque, entorno que simboliza el orden, el decoro, en esta pieza teatral del dramaturgo.

De acuerdo con María Teresa Cattaneo, las correlaciones simbólicas del monte son múltiples en las obras del dramaturgo. Puede reducirse “de momento al área breve de la torre / cueva / prisión” –es el caso de Segismundo, en *La vida es sueño*, o de Semíramis, quien habita en una cueva a la que compara con una prisión-; es, asimismo, el lugar de la aventura: en ocasiones “es búsqueda de soledad, de penitencia, de la verdad” o de la búsqueda espiritual; en el monte “pueden hacerse los encuentros más sorprendentes”. Espacio polimórfico y móvil, ofrece a sor Juana igual que a Calderón, una amplia posibilidad de dinamismo, evidente en ambas piezas teatrales: lugar de la revelación, espacio teofánico cercano al cielo que simboliza la morada de Dios, en el auto, ⁽³⁵⁾ el monte constituye en *Eco y Narciso* el espacio de la caída simbólica del hombre, cubierto tan sólo por pieles, las cuales denotan un estado de desnudez metafórica: el desamparo en un entorno inhóspito. El vestido de pieles, en efecto, simboliza, a decir de Ignacio Arellano, “un estado espiritual primitivo y en ocasiones turbulento o negativo; en algunos casos simbolizan las pasiones y groseros apetitos que desvían al hombre de la verdad; en otras el ateísmo o la ignorancia de Dios”. ⁽³⁶⁾ Liríope y Narciso son personajes al margen del decoro, en oposición a los pastores decorosos, en el sentido estricto del término: el hecho de que éstos no aparezcan vestidos de pieles sino de pastores, acaso simboliza el dominio de los instintos naturales, irrefrenables. Más adelante volveré al significado alegórico del vestuario en este drama de Calderón. Aquí sólo me interesa resaltar su simbolismo en relación con el monte, espacio dramático limítrofe con la selva de Arcadia, cuya función es, evidentemente, más que ornamental; simboliza, quizá, como he señalado en este apartado, el pliegue de la razón, representada por un entorno ordenado (la Arcadia), en las fuerzas irracionales de la naturaleza (el monte).

³⁵ Cfr. María Teresa Cattaneo, “Espacios ambiguos en el teatro de Calderón”, *Loca ficta: Los espacios de la maravilla en el Edad Media y Siglo de Oro*, p. 130.

³⁶ Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, *op. cit.*, p. 213.

En *Eco y Narciso* y en *El Divino Narciso*, así como en otras obras de Calderón y de sor Juana, la trama, las relaciones entre los personajes y el asunto se compaginan con los espacios dramáticos que por su gran alcance simbólico trascienden el espacio escénico: son, en este sentido, espacios multifuncionales, en opinión de María Teresa Cattaneo, “de variada mimesis, de ambigua, oscilante significación”.⁽³⁷⁾

3.1.4. El silencio de Eco

Liríope, a quien el adivino Tiresias profetiza que Narciso morirá a causa de una hermosura y una voz, le suministra un veneno a Eco con la intención de enmudecerla, y que su hijo no se enamore de ella. Cuando ve a Narciso contemplando su propia imagen sobre la superficie de una fuente, Eco piensa cobrar venganza: intenta decirle que ésta no es la de una ninfa, como él lo cree.

Tanto en el drama, como en el auto, Eco enmudece en el momento preciso en que observa a Narciso contemplar la imagen de una ninfa, en el primero, y de Naturaleza Humana, de quien se enamora, en el segundo. En la pieza teatral de Calderón, Eco, soberbia, intenta cobrar venganza ante el desdén de Narciso; así lo manifiesta:

ECO

¡Oh, si el dolor me dejara
aliento con que pudiera
desengañar tu ignorancia,
para tomar de una vez
de tu vanidad venganza! (p. 1934)

En *El Divino Narciso*, la mudez de Eco presenta, además, una conexión con los atributos de este personaje: Soberbia y Amor Propio, quienes son sus acompañantes a la vez. El dolor y la envidia hacia Naturaleza Humana provocados por el hecho de saber que Narciso se enamora de ella, se expresan mediante un

³⁷ María Teresa Cattaneo, *op. cit.*, p. 135.

juego de ecos, metáfora dramática del pecado de soberbia. Escondida en el tronco hueco de un árbol, según las acotaciones, Eco repite las últimas palabras de Narciso:

NARCISO

Mas ¿quién, en el tronco hueco,

ECO

Eco.

NARCISO

con triste voz y quejosa,

ECO

Quejosa.

NARCISO

así a mis voces responde?

ECO

Responde. (vv. 1648-1653)

En un pasaje de *Eco y Narciso* similar al citado, Narciso le asegura a Eco que, no obstante que ella muera celosa de la supuesta ninfa, él no la amará:

NARCISO

¿Quién a mi voz respondió?

LIRÍOPE

Eco, a quien el monte esconde,

que a cuanto escucha responde.

NARCISO

¿Y a sí no perdonó?

ECO [*Dentro*]

No.

NARCISO

Pues, Eco, oye. Aunque tú mueras...

ECO [*Dentro*]

Mueras...

NARCISO

... celosa, yo enamorado...

ECO [*Dentro*]

...enamorado...

NARCISO

...no me he de acordar de ti.

ECO [*Dentro*]

... de ti. (p. 1938)

De forma parecida a como lo hace en el drama, Narciso, en el auto, manifiesta a Eco, celosa porque prefiere a Naturaleza Humana, que jamás se enamorará de ella:

NARCISO

Pues ya, con lo que estás viendo,

ECO

Viendo.

NARCISO

¿tu despecho qué hay que quiera,

ECO

Que quiera.

NARCISO

ni que espere más tu amor?

ECO

Tu amor. (vv. 1658-1663)

Considero que tanto en el drama, como en el auto, la mudez de Eco tiene matices religiosos asociados con la Caída. En la pieza teatral de Calderón, la mudez de Eco es “parto del opio y beleño”, en palabras de Liríope; su efecto es mortal, pues tan *eficazmente hiere, / que no será menester que le beba; que le pise bastará, para correr / brevemente al corazón por el contacto del pie.* (p. 1931). Liríope es acaso equiparable a la serpiente en la *Biblia*, identificada en diversos pasajes con un símbolo de falsedad, de astuta malignidad y de peligro

mortal (Gn 3:1, 48:17; Sal 140:4; Mt 3:7; 23:33; Ecle 21:2; Prov 23:32). El veneno penetra en la vanidosa pastora a través de la parte más baja del cuerpo: el pie, relacionada con lo terreno, lo pecaminoso, para desplazarse después hacia su corazón, asiento de la vida psíquica, afectiva, intelectual, volitiva, moral y física. ⁽³⁸⁾ Corazón y sangre, en efecto, son conceptos sinónimos en el Antiguo Testamento (Lev 17:11); ⁽³⁹⁾ en el Nuevo, es el punto de partida del bien y del mal (Mt 5:8, 15:19). ⁽⁴⁰⁾

El género del auto exige, evidentemente, la inserción de este motivo dramático –la mudez de Eco- en una dimensión teológica. El corazón envenenado de la pastora, en el drama, deviene, quizá, a lo divino, una metáfora de la Falta Original: los borrones ensucian la imagen de Naturaleza Humana y le impiden el encuentro con Dios. La mudez de Eco adquiere asimismo tintes teológicos relacionados con la soberbia que alentó en Luzbel, el más perfecto entre los ángeles creados por Dios, el deseo de asemejarse a Él: la envidia de Eco-Naturaleza Angélica Réproba hacia Naturaleza Humana, en *El Divino Narciso*, remite, en efecto, al pasaje del Antiguo Testamento alusivo a la soberbia del rey de Babilonia, texto identificado por los estudiosos de la *Biblia* con la caída de los ángeles (Is 14, 12–17). Con todo, en términos teológicos, la soberbia de Luzbel no está por completo desvinculada de la del hombre. El hombre y el Demonio pecaron del mismo modo, según san Agustín, porque desordenadamente desearon ser como Dios. ⁽⁴¹⁾ De acuerdo con Santo Tomás de Aquino, el pecado

³⁸ *Diccionario de la Biblia*, p. 375.

³⁹ “Porque la vida de la carne está en la sangre, y yo os la he dado para hacer expiación sobre el altar por vuestras vidas, pues la expiación por la vida se hace con la sangre”. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

⁴⁰ “Bienaventurados los limpios de corazón, / porque ellos verán a Dios”; “Porque del corazón salen las intenciones malas, asesinatos, adulterios, fornicaciones, robos, falsos testimonios, injurias”. *Biblia de Jerusalén*, *op. cit.*

⁴¹ Citado por Ignacio Arellano en *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 205.

del primer hombre fue de soberbia, la cual le indujo a desobedecer los mandatos de Dios. ⁽⁴²⁾

Identificada en la tragedia griega con una ceguera moral o intemperancia, y por extensión con la soberbia, la *hýbris* se opone al estado de la persona en la cual domina la creencia sobre el bien, llamada *sophrosýne*. El *éros*, definido como “un estado en el que el deseo del disfrute sensible de la belleza corporal se sobrepone a la verdadera opinión”, se relaciona con la *hýbris*. ⁽⁴³⁾ El tema de la *hýbris* planteado por Calderón en el drama a través de los personajes de Liríope y Eco, quienes se caracterizan por una soberbia exacerbada, es divinizado por sor Juana en su auto, donde Eco representa la Naturaleza Angélica Réproba. Prisionera de su propio reflejo, el castigo de Eco, en el drama y en el auto, es la muerte análoga al silencio.

3.1.5. Eco intenta suicidarse

En el mito narrado por Ovidio, Eco, dolida por el rechazo de Narciso “pierde todo jugo”, y de ella sólo quedan “huesos y voz, y luego nada más que voz”; sus huesos se vuelven “piedra”. ⁽⁴⁴⁾ En cambio, tanto en el drama como en el auto, Eco intenta quitarse la vida por cuenta propia. En *Eco y Narciso*, Febo le propone curarla, después de que enmudece; tras rechazar la propuesta de su enamorado, pretende arrojar al vacío, desde lo alto del monte. Así lo expresa:

ECO

[*Para sí, o por señas*]

Y para que no lo logres,
desesperada a ese centro
me he de arrojar. (p. 1939)

⁴² Santo Tomás de Aquino, *Summa*, 2-2, 105, 2 ad. 3; 162, 4, citado por Ignacio Arellano en *op. cit.*, p. 205.

⁴³ Martha Nussbaum, *op. cit.*, p. 276.

⁴⁴ Publio Ovidio Nasón, *op. cit.*, p. 136.

De acuerdo con las acotaciones, mientras Febo tiene asida a Eco, ésta vuela a lo alto, transformada en aire. En *El Divino Narciso*, es Amor Propio, quien hace referencia al intento de suicidio de Eco:

AMOR PROPIO

Mira, que juzgo que precipitada
quiere arrojarse, del furor llevada;
¡tengámosla!

SOBERBIA

Tenerla solícito,
aunque yo soy quien más la precipito. (vv. 1466-1469)

Según las acotaciones escénicas, Amor Propio y Soberbia, a la vez cómplices y atributos de Eco, la detienen para impedir su suicidio, y ella “hace como que quiere arrojarse”. Amor Propio y Soberbia quizá podrían ser, asimismo, los atributos de Liríope, en el drama, quien intenta evitar que su hijo Narciso se enamore de Eco. En el auto, los compañeros de Eco—Naturaleza Angélica Réproba, la esconden en el tronco hueco de un árbol cuando les refiere la causa de su dolor: la preferencia de Narciso hacia Naturaleza Humana.

Me detengo en el significado de esta alegoría escénica omitida en *Eco y Narciso*; son múltiples sus connotaciones simbólicas en diversas tradiciones. Relacionado con el Sacramento de la Eucaristía en el auto, el árbol simboliza tanto la Caída, como la redención de Naturaleza Humana. En efecto, J. Petelin destaca la forma en que las connotaciones negativas de la Sabiduría, simbolizada por el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, se transforman en positivas, en relación con el conocimiento de Dios y la fe, en los Proverbios: “En los sabios se manifiesta un progreso de la Revelación al presentar a la Sabiduría—Maestra universal y al usar los mismos símbolos que usa el *Génesis*, pero con significado positivo, constructivo: ‘La Sabiduría’ es fruto de la vida, o mejor, ‘fuente de vida’ (Prov. 13:14; 16:22; 18:4) y es ‘árbol de vida para quien la consigue; quien la abraza es

bienaventurado' (Prov. 3:18)". ⁽⁴⁵⁾ La religiosa cita a A.M. Dubarle, quien afirma que, al asimilar la Sabiduría con el Árbol de Vida, los Proverbios disipan "audazmente la ambigüedad que dejaba subsistir el relato de la Caída Original (...) Hay un conocimiento del Bien y del Mal –definición misma de la Sabiduría- que es bueno, y cuya posesión, lejos de excluir la vida, asegura por el contrario su disfrute (...)". ⁽⁴⁶⁾ El Árbol de Muerte también lo es de Vida en *El Divino Narciso*: en el interior de su tronco, donde se esconde Eco, se ocultan asimismo Gracia y Naturaleza Humana, quien desde allí se asoma a la superficie de las aguas de la Fuente, donde Narciso ve su imagen reflejada. La muerte de Narciso-Cristo y la salvación de Naturaleza Humana son representadas así en el espacio dramático.

De igual modo, quizá el árbol, en la obra de la jerónima, pueda compararse con un eje cósmico donde confluyen los tres mundos: el inferior o infernal, simbolizado por Eco (Naturaleza Angélica Réproba); el central o terrestre, por Naturaleza Humana; y el superior o celeste, por la copa del árbol que toca el cielo, en oposición a las raíces hundidas en la tierra. El tronco representa el puente de unión de los opuestos: del inframundo y del cielo que representan el mal (la muerte) y el bien (la vida), respectivamente. ⁽⁴⁷⁾

⁴⁵ J. Petelin, "Raíces de la Maestra Sabiduría", en *Revista Bíblica* 46, Madrid, Nueva Época, núm. 16, 1984, p. 347. En la *Biblia*, la alusión a los árboles no es exclusiva del *Génesis*; también en otros libros, entre otros el de los *Proverbios*, se hace mención de ellos en un sentido simbólico: La felicidad del sabio: "Es árbol de vida para los que se aferran a ella, / felices son los que la retienen" (Prov 3:18); "Esperanza frustrada enferma el corazón, / el deseo cumplido es árbol de vida" (Prov 13:12). *Biblia de Jerusalén, op. cit.* Para los israelitas fueron lugares santos. Bajo los árboles sagrados se celebraban reuniones, juicios y asambleas del pueblo (Jue 4:5), I Sam (14:2; 22:6). H. Haag, A. van den Born, S. De Ausejo, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, 1987, pp. 136 – 138.

⁴⁶ A. M. Dubarle, *Los sabios de Israel*, Madrid, Escelicer, 1958, pp. 60 – 61, citado por J. Petelin en *ibidem.*, p. 347.

⁴⁷ De acuerdo con Cirlot, el árbol representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad: "Según [Mircea] Eliade, como ese concepto de 'vida sin muerte'

En su libro titulado *The great mother*, Erich Neumann, discípulo de C.G. Jung, examina el significado del árbol en relación con el arquetipo de la Madre Universal. ⁽⁴⁸⁾ Identificado con la madre que da y quita la vida, protege a los seres vivientes y provoca en ellos temor, la imagen del árbol arraigado firmemente a la tierra que lo alimenta, y que se eleva hacia lo alto donde extiende su copa, ha estimulado la imaginación del hombre desde la noche de los tiempos.

El psicoanalista explica la noción de arquetipo en términos de una serie de procesos dinámicos operantes en el inconsciente, los cuales interactúan con la conciencia. Permanece en el inconsciente colectivo de cada cultura y representa una proyección, tanto de sus creencias, como de los valores prevalecientes en

se traduce ontológicamente por 'realidad absoluta', el árbol deviene dicha realidad (centro del mundo)". A decir de Cirlot, el simbolismo derivado de su forma vertical transforma ese centro en eje y agrega que, tratándose de una imagen verticalizante, "pues el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo", se comprende su asimilación a la escalera o montaña, como símbolos de la relación más generalizada entre los "tres mundos" (inferior, cósmico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste). Cirlot apunta que, según Rabano Mauro, en *Allegoriae in Sacram Scripturam*, "también simboliza la naturaleza humana (lo que, de otra parte, es obvio por la ecuación: macrocosmo – microcosmo)". Asimismo, señala que en alquimia, el árbol de la ciencia recibe el nombre de *arbor philosophica* (símbolo del proceso evolutivo, de todo crecimiento de una idea, vocación o fuerza): "Plantar el árbol de los filósofos equivale a poner en marcha la imaginación creadora". En las mitologías egipcia y grecolatina son muy frecuentes las asociaciones entre los árboles y dioses: Attis y el abeto; Osiris y el cedro; Júpiter y la encina; Apolo y el laurel. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 89 – 92. Robert Graves explica el simbolismo de distintas especies de árboles en la mitología griega, celta y hebrea, y lo asocia con el culto a la diosa Luna en la antigua cultura de la Europa mediterránea y septentrional. Robert Graves, *La diosa blanca*, Madrid, Alianza Editorial, 1993. Sobre el vínculo entre magia, religión y naturaleza (árboles y plantas) también puede consultarse *La rama dorada* de George Frazer, ya citado.

⁴⁸ Cfr. Erich Neumann, *The great mother, an analysis of the archetype*, New Jersey, Princeton University Press, 1991, pp. 240 – 267. La traducción del inglés es mía.

ella. El símbolo, algo que representa otra cosa por semejanza o por convención, es un puente con los arquetipos.

Desde la perspectiva de la psicología analítica, la imagen primigenia o el arquetipo de la Madre Universal, lejos de constituir una imagen concreta ubicada en el espacio y en el tiempo se encuentra latente en la psique humana. Se ha transformado a lo largo de la historia y se manifiesta de forma simbólica, lo mismo en las figuras míticas de la Gran Diosa, que en las expresiones artísticas de las distintas culturas, desde la prehistoria. ⁽⁴⁹⁾ Neumann explora las connotaciones positivas y negativas del arquetipo de la Madre Universal, el cual presenta dos facetas complementarias: la madre terrible y la madre buena.

Entre las características femeninas del árbol, el investigador destaca su función protectora: “resguarda y alimenta con sus frutos a todas las criaturas vivientes”; asimismo, reconoce en éste un principio masculino: la serpiente, símbolo fálico en los mitos de Medea y en el de Adán y Eva. ⁽⁵⁰⁾ De acuerdo con el Génesis, la serpiente aconseja a Eva comer del Árbol de la Ciencia para asemejarse a Dios. El madero del árbol, no obstante, sirve también para construir la Cruz donde Cristo se sacrifica con el objeto de salvar a la humanidad. El madero representa así una metáfora de su Cuerpo sacrificado.

Tanto en el drama, como en el auto, Eco no muere: sólo se transforma en aire siguiendo el mito de Narciso narrado por Ovidio. La identificación de este elemento con los espíritus malignos procede de una creencia griega, según la cual el espíritu de los difuntos posee alas. Más tarde, los pitagóricos se refirieron a la existencia en el aire de múltiples almas asociadas con los demonios. Al parecer de Platón, los demonios, ciudadanos del viento, suceden a los dioses en rango jerárquico. En la *Epístola a los Efesios*, san Pablo, bajo la influencia de la tradición griega, sostiene que el Demonio es “el príncipe del imperio del aire” (Ef 2:2). ⁽⁵¹⁾

⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 3 – 23.

⁵⁰ Cfr. Erich Neumann, *op. cit.*, pp. 245, 259.

⁵¹ Cfr. Edward Langton, *op. cit.*, p. 186 – 187. San Pablo se refiere así al poder del Demonio: “Y vosotros que estabais muertos en vuestros delitos y pecados, en los cuales

Los matices negativos del viento, asociados con el relato bíblico del *Génesis*, son evidentes en *Eco y Narciso* y en *El Divino Narciso*, donde éste encarna en personajes que suscitan una tragedia. En el drama, Liríope expresa cómo Céfiro *hijo del viento sutil* (p. 1913) la eleva por el aire hasta la *cumbre altiva* del monte donde la viola: *Viéndome desvanecer / al solicitar medir / la distancia de la tierra, / los ojos cerré, y me así / al traidor hijo del viento: ¡Ah, qué abrazo es tan rüin / el que la necesidad / hace dar y no sentir!* / (p. 1913). No sólo en *Eco y Narciso*, sino en otras piezas teatrales de Calderón, el aire se relaciona con los sucesos trágicos; una de las más representativas a este respecto es *La hija del aire* (1664), donde Semíramis, producto de una violación a Arcea, es llamada por Tiresias, su protector, “la hija del aire” puesto que las aves la salvan de morir en las garras de las fieras que la acechan en el monte cuando su madre da a luz. Identificada con el viento, Semíramis provoca un desorden cósmico, el cual deriva en *tragedias, muertes, insultos, / ira, llanto y confusión.* / (vv. 137–138). ⁽⁵²⁾

Las palabras pronunciadas por el Demonio, disfrazado de serpiente en el *Génesis* bíblico, se desplazan por el aire y provocan la perdición de Eva, cuando la incitan a comer el fruto del Árbol de la Ciencia. El eco se opone a la palabra articulada, al Verbo encarnado en Narciso-Cristo que restablece la armonía entre el hombre y el Creador, según la tradición cristiana. Eco –el eco- equivale al sonido impuro, corrompido, la naturaleza degradada, como la de Liríope a causa de la violación. Demonio aéreo, “príncipe del imperio del aire”, según san Pablo, Eco, en el auto, intenta arrojarse al precipicio sin morir (el Demonio nunca muere). Se lo impiden sus eternos compañeros: Soberbia y Amor Propio. Eco vivirá por siempre en el abismo (...) *sólo / al dolor, muerta al alivio.* / (vv. 2197–2198).

3.1.6. Narciso enamorado de sí mismo

En el drama, Narciso ve a una ninfa de quien se enamora sin saber que es su propio reflejo. Liríope intenta desengañar a su hijo mediante el acto de reflejarse

vivisteis en otro tiempo según el proceder de este mundo, según el príncipe del imperio del aire, el espíritu que actúa en los rebeldes (...)” (Ef 2:2).

⁵² *La hija del aire*, edición de Francisco Ruiz Ramón, México, Rei, 1990, p. 74.

ella misma sobre la superficie de las aguas, donde él ve a la supuesta ninfa. Cito aquí este pasaje:

LIRÍOPE

¿Estoy en el agua yo
ahora, Narciso?

NARCISO

No.

Ahora llega LIRÍOPE.

LIRÍOPE

Y ahora ¿estoy en ella?

NARCISO

Sí,

y equívoco mi deseo,
extraños discursos fragua,
cuando en la tierra y el agua
a un mismo tiempo te veo.

LIRÍOPE

Pues de esa misma manera
que a mí me miras, te ves.

La que juzgas deidad es
sombra tuya. Considera
si ha sido tu amor locura,
pues a sí mismo se amó. (p. 1938)

De la sombra de Narciso evocada por Liríope en los versos anteriores, a Naturaleza Humana, a quien Narciso ve reflejada sobre la superficie del agua de la Fuente, en el auto, y de la cual se enamora, quizá haya sólo un paso. Narciso concibe a la ninfa, en realidad su propio reflejo, como una deidad, a juzgar por las palabras de Liríope. El motivo dramático donde Narciso confunde a su reflejo con el de una mujer, no aparece en el mito narrado por Ovidio. Con todo, Louise Vinge hace referencia a un texto anónimo del siglo xv en el cual Narciso cree que la imagen reflejada sobre la superficie del agua es en realidad la de “una bella

dama". ⁽⁵³⁾ La investigadora menciona también un enigmático y extenso poema ("Narciso", s. XVII) escrito por el inglés Thomas Edwards, en el cual Narciso, vestido de mujer, se mira sobre la superficie del agua y cree de manera equivocada que su reflejo es el de una ninfa. Mientras la contempla, escucha la voz de Eco celosa y canta junto con ella. ⁽⁵⁴⁾ Escapa a los fines del presente trabajo establecer las correspondencias entre las obras citadas y el drama del escritor español. Me permito sólo mencionar las coincidencias resaltadas por Vinge.

En *Eco y Narciso*, las acotaciones escénicas indican que Narciso cae y se transforma en flor. Por el contrario, en el auto, Narciso, identificado con el Verbo, encarna en Naturaleza Humana y muere por ella para redimirla. Después de sumergirse en las aguas de la Fuente, emerge de ellas transformado, de manera simbólica, en la Hostia sobre un Cáliz, elementos visibles en escena, según las acotaciones. Más adelante volveré al significado alegórico de la caída de Narciso, en la pieza teatral de Calderón, acción dramática análoga en *El Divino Narciso* que analizo en el capítulo anterior.

Por último, destaco el recurso escénico del sonido de un terremoto – omitido en la fábula de Narciso narrada por Ovidio-, mediante el cual el dramaturgo representa la muerte de Cristo. ⁽⁵⁵⁾ En *Lo que va del hombre a Dios*, *Psiquis y Cupido*, *El socorro General* y *El Divino Orfeo*, entre otras piezas teatrales, este recurso se utiliza, como en *El Divino Narciso*, junto con la evocación, en el espacio dramático, de un eclipse solar, en alusión al desorden cósmico producido por la muerte de Cristo, según los relatos bíblicos de Mateo, Marcos y Lucas (Mt 27:45, 51; Mc 15:33; Lc 23:44).

3.1.7. El pliegue de dos cosmos

El tema de la confrontación entre el hombre instintivo y el mundo civilizado comenzó a estar en boga en el siglo XVII, cuando Baltasar Gracián publica *El*

⁵³ Louise Vinge, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁴ *Ibidem.*, pp. 174 - 175.

⁵⁵ Cfr. Ignacio Arellano, *Diccionario de los Autos sacramentales de Calderón*, p. 213.

Criticón, entre 1651 y 1657, novela alegórica perteneciente al género de crítica moral y sátira social que alcanzará su auge en el siglo XVIII, a decir de Santos Alonso. ⁽⁵⁶⁾

En *Eco y Narciso* y en *El Divino Narciso* es notable el parecido entre los siguientes pasajes donde se produce un encuentro entre los seres primitivos y los pertenecientes a un cosmos asociado con el decoro. En el drama, Anteo se encuentra con Liríope, a quien identifica con un “humano monstruo”, según lo manifiesta:

ANTEO

Humano monstruo, ¿quién eres?

LIRÍOPE

Soy una ignorada fiera
de estos montes; y así, antes
que aquí más noticias tengas
de mí, vuélvete, porque
si dar otro paso intentas,
desde mi aljaba a tu pecho
verás volar las saetas
tan veloces, que ellas solas
se embaracen a sí mismas. (p. 1910)

De manera semejante a Anteo en el pasaje citado, en la loa de *El Divino Narciso*, Occidente, sorprendido, le pregunta a Religión acerca de su identidad:

OCCIDENTE

¡Oh tú, extranjera Belleza;
¡oh tú, Mujer peregrina!
Díme quién eres, que vienes
a perturbar mis delicias.

⁵⁶ Baltasar Gracián, *El criticón*, edición de Santos Alonso, Cátedra, 2001, p. 24.

RELIGIÓN

Soy la Religión Cristiana,
que intento que tus Provincias
se reduzcan a mi culto. (Loa vv. 116-122)

Los versos mencionados hacen referencia al encuentro entre dos cosmos distintos. En *Eco y Narciso* se enfrentan, en efecto, un par de personajes pertenecientes al mundo civilizado y al mundo salvaje, respectivamente. En *El Divino Narciso*, Occidente alegoriza al territorio americano conquistado por los españoles, y Religión a la conquista espiritual. En el mito de Narciso, narrado por Ovidio en las *Metamorfosis*, no hay evocación alguna del encuentro de personajes antagónicos, como sucede en *Eco y Narciso*, donde Liríope defiende su propia vida y le advierte a Anteo acerca del peligro que corre la suya si persiste en su empeño:

LIRÍOPE

No desesperado intentes
tan grande acción, pues arriesgas
tu vida. (p. 1910)

En la loa de *El Divino Narciso*, América, ante la destrucción inminente que intentan hacer de su cultura Religión y Celo, amenaza a sus opositores con los siguientes versos, semejantes a los pronunciados por Liríope:

AMÉRICA

(...) ¡cesa en tu intento,
si no quieres que, en cenizas
reducido, ni aun los vientos
tengan de tu sér noticias! (Loa vv. 170-173)

El nombre de Anteo remite al del gigante, en la mitología griega; éste permanecía invulnerable a los ataques de los viajeros a quienes obligaba a combatir mientras

tocaba a su madre, la Tierra. ⁽⁵⁷⁾ En el drama, Anteo intenta “asegurar” el territorio, obtener el amor de Eco, a través de un acto heroico que denota su valentía: atrapar a una criatura híbrida, monstruosa y llevársela el día de su aniversario. Así le refiere su propósito a Liríope:

ANTEO

(...) que a una zagala hice ofrenda
de lo que hoy cace en el monte,
y será notable empresa
el ofrecerte a sus plantas
y el asegurar la tierra. (p. 1910)

El Diccionario de Covarrubias ofrece el siguiente significado de la palabra “asegurar”: “Persuadir a uno que está seguro y sin peligro, como hace el cazador a las aves y a la demás caza, que la asegura”. ⁽⁵⁸⁾ En *Fieras afemina amor* (estrenado en 1672 y publicado en 1677), un personaje llamado asimismo Anteo, opositor de Hércules, con quien se disputa el amor de Yole, adquiere fuerzas corporales cuando toca la tierra, representada por Cibele, llamada en la mitología griega “madre universal, por criar todas las cosas, y la Gran Madre, por otro nombre Cibeles” (fig. 14). ⁽⁵⁹⁾ Como la Madre Universal, Liríope conoce el ritmo de los astros y las propiedades de las plantas: en esta sabiduría radica su fuerza. Utiliza, no obstante, el conocimiento con un propósito nocivo cuando prepara el veneno suministrado a Eco para causar su muerte, y, en este sentido, se asocia con la faceta terrible de la Madre Universal. Pertenece al linaje de las hechiceras, sabe cómo preparar los filtros propiciatorios del amor, la salud o la muerte. ⁽⁶⁰⁾ Liríope se identifica con Circe, la maga en el auto sacramental *Los*

⁵⁷ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 33.

⁵⁸ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 524. *Fieras afemina amor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de la *Quinta parte de las Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, por Antonio de Lacavallería, 1677.

⁶⁰ Cfr. Jules Michelet, *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 105 – 113.

encantos de la culpa, de Calderón, quien caracteriza al personaje homónimo de la mitología griega, que detiene a Ulises temporalmente antes de llegar a Ítaca. Liríope y Circe poseen un conocimiento utilizado con fines malignos en su propio beneficio. Se valen del artificio para alcanzar su objetivo; Circe suministra un veneno a Ulises, en el auto, y suscita en él la confusión de los sentidos corporales: evita así su partida. Liríope envenena a Eco para impedir que su hijo se enamore de ella. La soberbia, rasgo común a Liríope y Circe, representa en el emblema LXVII de Alciato, “la estatua de una estatua”, un mármol “sacado de otro mármol”, ¿un eco?: “la insolente Niobe –explica Alciato-, que se atrevió a compararse con los dioses. La soberbia es vicio femenino, y denota desfachatez y dureza de sentimientos, cual la de las rocas” (fig. 16).⁽⁶¹⁾ Liríope, en efecto, no se da por vencida tan fácilmente, como puede notarse en los siguientes versos:

LIRÍOPE

Pues si has vencido
mis desdichas, no mis fuerzas,
mil pedazos te haré antes
que segunda vez me venzas. (p. 1910)

Las palabras citadas, ¿no resuenan en las pronunciadas por Occidente, en la loa de *El Divino Narciso*?:

OCCIDENTE

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

En los pasajes anteriores, tanto Liríope como Occidente retan a sus oponentes a vencerlos mediante la violencia tras haber agotado el recurso de la razón. Anteo caza a Liríope en el monte, lugar asociado con las fuerzas irracionales de la naturaleza donde se practica la caza, motivo que aparece, efectivamente, no sólo

⁶¹ Alciato, *op. cit.*, emblema LXVII, p. 102.

en *Eco y Narciso*, sino también en *Fieras afemina amor* y *El conde Lucanor*, también de la autoría de Calderón de la Barca. ⁽⁶²⁾

De acuerdo con Alfonso X, la caza “ayuda mucho a menguar los pensamientos de la saña, lo que es más menester a rey que a otro hombre” porque “la caza es arte e sabidoria de guerrear e de vencer, de lo que los reyes deben ser mucho sabidores”. ⁽⁶³⁾ Desde esta perspectiva, la caza sublima los instintos violentos del hombre, identificados, en términos psicoanalíticos, con la pulsión de muerte.

En el drama de Calderón y en el auto de la jerónima, los personajes se dedican a la caza con fines distintos. Anteo, el “civilizado pastor”, pretende cazar a Liríope con el afán de obtener el amor de Eco, objeto de su pasión amorosa, al obsequiarle un ser monstruoso, exótico, fuera de lo común. Esta acción dramática acaso pueda interpretarse a la luz del pensamiento de Erasmo de Rotterdam. En *Elogio a la locura*, el teólogo holandés considera a la caza un ejemplo de locura (*insania*) negativa donde el cazador se convierte en caza (en animal) al cometer un acto de barbarie cuyas buenas intenciones lo son sólo en apariencia. La condena de la caza efectuada en el *Elogio* encuentra su desarrollo conceptual, a decir de Miguel Ángel Granada, en el adagio “Dulce bellum inexpertis”, en el cual “se inserta como premisa o primer momento de una reconstrucción ‘histórica’ del origen de la guerra entre los hombres (...)”. ⁽⁶⁴⁾ Siguiendo a Erasmo de Rotterdam, Anteo, el cazador cazado es equiparable a un ser bestial, análogo a Liríope: el mundo se invierte: el salvaje habita dentro del “civilizado” pastor, quien ejecuta con

⁶² Cfr. María Teresa Cattaneo, “Espacios ambiguos en el teatro de Calderón”, *op. cit.*, pp. 127 – 128.

⁶³ Alfonso X, *Las partidas* (1256–1348), “Como el rey debe ser mañoso en cazar”, fragmento literario citado por Margo Glantz en *Saña*, Ediciones Era, 2007, p. 9.

⁶⁴ Miguel Ángel Granada, *El umbral de la modernidad, estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes*, Barcelona, Herder, 2000, p. 278. El filósofo español examina el significado del motivo de la caza en las obras de Erasmo de Rotterdam y de Giordano Bruno en el contexto del Renacimiento, en el umbral de la modernidad. *Ibidem.*, pp. 261 – 287.

saña una acción enmascarada de nobleza emprendida sólo para satisfacer la vanidad de Eco. Es posible establecer entonces una conexión entre la caza y la saña que, de acuerdo con Sebastián de Covarrubias, “vale furor y enojo” y proviene “del nombre latino *insania*, perdida la *in* como la perdió la palabra sandio; o del nombre *sanna*, *ae*, que vale ronquido o bufido, porque el que se ensaña da muestra con estos accidentes señalados en las narices, las cuales se le hinchan y echan de sí el aire con violencia de saña”.⁶⁵ En cambio, el propósito de Liríope cuando caza a los animales, base de su alimentación igual que la de Narciso, es distinto al de Anteo: consiste en encontrar por este medio la sobrevivencia corporal.

En la loa, el derramamiento de sangre es el producto de una finalidad metafísica y bélica a la vez. América y Occidente, seres primitivos como también lo son Liríope y Narciso, practican los sacrificios humanos para obtener el beneficio de los dioses, a quienes les ofrecen la sangre de las víctimas con el objeto de mantener el orden cósmico. Por el contrario, Religión y Celo acometen con saña la conquista espiritual de sus opositores, a juzgar por los versos que América pronuncia ante la devastación de su cultura:

AMÉRICA

¿Qué rayos el Cielo vibra
contra mí? ¿Qué fieros globos
de plomo ardiente graniza?
¿Qué Centauros monstruosos
contra mis gentes militan? (Loa, vv. 195 – 199)

¿Tuvo sor Juana tela de dónde cortar del pasaje mencionado, alusivo al encuentro entre Anteo y Liríope? Probablemente. Es evidente la violencia implícita en las acciones de Anteo y Liríope en el drama, igual que en las de Occidente, América, Religión y Celo, en la loa de sor Juana, aunque sean ejecutadas con fines distintos. La poetisa, con todo, pareciera manifestarse en contra del

⁶⁵ Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 1430.

derramamiento de sangre. Así se deduce de las siguientes palabras expresadas por Fe en la loa de *El Cetro de José*, obra que no es objeto de estudio en este trabajo, la cual me permito citar; los versos de Fe muestran, en efecto, la postura de la jerónima en torno a la desaprobación de la violencia en términos generales:

FE

y entre los hombres, no sólo
se ve el odio, pero pasa
a hacerse estudio el rencor
y a ser industria la saña,
pues no a otro efecto se ven
acicalar las espadas
echar pólvora a las piezas
unir el hierro a las lanzas...
¡Oh loca, humana ambición,
que de ti misma olvidada
a ti misma te destruyes,
cuando piensas que te ensalzas!... (*El Cetro de José*, loa, OC, t. III, vv. 75 – 82)

Los “pensamientos de la saña” que, según Alfonso X se aplacan mediante la caza, son asociados por Religión, en los versos anteriores, con la guerra que suscita la “loca, humana ambición”. Caza, guerra (la conquista temporal y espiritual de América) y sacrificios humanos: en todos estos actos se produce de manera inevitable el derramamiento de sangre.

Anteo encuentra a su sombra, una suerte de reflejo, en un ser primitivo, paradigma del hombre salvaje que, de acuerdo con Roger Bartra, ha caminado siempre junto con el hombre occidental. ⁽⁶⁶⁾ De manera análoga, Religión y Celo,

⁶⁶ Cfr. Roger Bartra, *op. cit.*, p. 8. Bartra afirma que los hombres salvajes son una invención europea “que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental.” De acuerdo con el antropólogo, la noción del salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos “como una transposición de un mito perfectamente estructurado.” Bartra explica cómo, a través de los siglos, ha evolucionado el mito del salvaje en el

quienes practican una suerte de cacería humana –la violencia ejecutada en contra de sus opositores- caminan a la par de su sombra: América y Occidente. Pliegue de lo racional (la Arcadia) en lo sensitivo: el monte.

3.2. Ornamentos y espacios alegóricos según el modelo de casa barroca planteado por Gilles Deleuze

3.2.1. La bella selva de Arcadia: el piso de las almas razonables

Dos cosmos se pliegan en *Eco y Narciso*, siguiendo el modelo de casa barroca de dos pisos sugerido por Deleuze. El pliegue los separa a la vez que los une. En efecto, intentaré mostrar cómo los pastores, asociados con el mundo racional se contaminan de los rasgos de Narciso y su madre Liríope, seres híbridos y por consiguiente monstruosos, que presentan características tanto racionales como irracionales.

Equivalente al piso superior correspondiente al de las almas razonables, de acuerdo con Deleuze, la selva es una suerte de Arcadia; así lo expresa Febo:

FEBO

Bella selva de Arcadia, que florida
siempre estás de matices guarnecida,
sin que a tu pompa, a todas horas verde,
el diciembre ni el julio se le acuerde,
siendo el mayo corona de tu esfera,
y tu edad todo el año primavera... (p. 1906)

imaginario del hombre occidental, quien ha creado “territorios míticos poblados de marginales, bárbaros, enemigos y monstruos: salvajes de toda índole que constituyen simulacros, símbolos de los peligros reales” que amenazan al sistema occidental. *Ibidem.*, pp. 13, 192 - 193. Sobre la proliferación de los tratados de teratología en el siglo XVII, véase el libro citado de Elena del Río Parra.

La Arcadia, espacio idílico, tópico de la literatura pastoril, ⁽⁶⁷⁾ permanece inmune al paso del tiempo y evoca una Edad de Oro; en términos bíblicos remite al Paraíso Terrenal, como puede advertirse en las siguientes palabras de Silvio y Febo:

SILVIO

Pájaros, que en el aire fugitivos,
sois matizados ramilletes vivos,
y añadiendo colores a colores,
en los árboles sois parleras flores...

FEBO

Ganados, que en el monte divididos,
música sois de esquilas y balidos,
y en la margen de aquese arroyo breve
cándidos trozos de cuajada nieve... (p. 1906)

⁶⁷ De acuerdo con la Gran Enciclopedia Cervantina, Arcadia es una región montañosa situada en la zona central del Peloponeso. Terreno escarpado y duro, con algunos valles fértiles, está surcado por los ríos Alfeo, Estínfalo y el Estigie. Entre sus montes, destaca el Liceo, uno de los principales centros de culto a Zeus, quien recibe en muchas ocasiones el epíteto de "Liceo"; en su honor se celebraban allí unos juegos y, según una leyenda recogida por Platón, en el culto a este Zeus Liceo se sacrificaba un hombre, cuya carne podía convertir a quien la probase en lobo. El género pastoril se desarrolló desde el siglo III a.C. con Teócrito y posteriormente, hacia el siglo I a.C., Virgilio también lo cultivó en la Grecia antigua. A finales del siglo XV, sobre todo, en el siglo XVI y en las primeras décadas del XVII, se produjo un verdadero auge de la materia pastoril, tanto en los poemas bucólicos, como en las novelas. La *Arcadia* (1502), de Iacopo Sannazaro constituye un verdadero tributo en lengua vernácula a Virgilio, Ovidio, Tibulo y Claudiano, entre otros autores. En España la novela pastoril alcanzó un gran auge con *Los siete libros de la Diana* (Valencia, 1559) de Jorge de Montemayor, obra que fue continuada por Alonso Pérez en *Segunda parte de la Diana* (Valencia, 1564). Posteriormente, el género pastoril continuó con numerosos autores, entre muchos otros, Luis Gálvez de Montalvo, Gaspar Mercader y Lope de Vega. Cfr. *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. I, Madrid, Castalia, 2005, pp. 683 – 687.

En los versos citados, el bosque presenta las características del *locus amoenus*, cuyos elementos son un prado, la fuente, el arroyo, el soplo de la brisa y las flores, los cuales forman parte del microcosmos teatral de *Eco y Narciso*.

Transformado en una *contrafacta*, el tópico de la Arcadia tiene resonancias bíblicas en *El Divino Narciso*: el Paraíso Terrenal anterior a la Caída. Según las acotaciones, Narciso–Cristo aparece vestido de buen Pastor en la escena VIII, siguiendo el pasaje de san Juan, en el Nuevo Testamento (Jn 10:1–17), y pronuncia los siguientes versos:

NARCISO

Ovejuela perdida,
de tu Dueño olvidada,
¿adónde vas errada?

Mira que dividida

(*Canta*)

de Mí, también te apartas de tu vida. (vv. 1221 – 1225)

Contrasta el tiempo mítico de la “bella selva de Arcadia”, con el tiempo fugitivo que agota la “rara y singular belleza de Eco”, quien cumple un año más; así lo expresa Febo:

FEBO

Pésames viene a daros mi tristeza
de que la rara y singular belleza
de Eco, desengañada de que ha sido
inmortal, hoy un círculo ha cumplido
de sus años; que aunque de dichas llenos,
cada año más es una gracia menos. (p. 1906)

El tópico del *tempus fugit* en el género pastoril procede del Renacimiento; era utilizado con el objeto de establecer un contraste entre la belleza permanente de la

Arcadia idílica y el inevitable paso del tiempo en el mundo real, a decir de S.K. Heninger, en su ensayo titulado "The Renaissance perversion of pastoral".⁽⁶⁸⁾ En efecto, según el investigador, en el Renacimiento, el tópico de un ámbito idílico asociado con la Arcadia dejó de ser un recurso que ofrecía a los lectores una evasión de la realidad, en "términos terapéuticos" –como lo había sido en la antigüedad griega-, para transformarse en una metáfora del ideal inalcanzable. Heninger compara a la literatura pastoril con la tragedia: ambos géneros ofrecen la posibilidad de yuxtaponer la realidad y el ámbito ideal de manera armónica, en una misma obra literaria.⁽⁶⁹⁾ *Eco y Narciso*, drama producido en el siglo XVII, retoma elementos del género pastoril renacentista, donde la confrontación de la Arcadia idílica con el mundo real muestra el grado de corrupción de la humanidad.⁽⁷⁰⁾ En esta pieza teatral, igual que en el auto, la Arcadia deviene un campo de batalla: los celos, pasión desmesurada análoga a la *hýbris* trágica, son fundamentales en el desarrollo de la trama. Silvio, el pastor, define así este sentimiento: en amor "no hay sofisterías" y (...) *en celos nunca hay nobleza: / lo que se siente se siente.* (p. 1927). A diferencia del mito abordado por Ovidio, en las obras de la jerónima y del dramaturgo español, un triángulo amoroso mueve los hilos de la trama. En la pieza

⁶⁸ Cfr. S.K. Heninger, "The Renaissance perversion of pastoral", *Journal of the History of Ideas*, 22, 1961, p. 261.

⁶⁹ Cfr. *ibidem.*, pp. 257, 260. En la Grecia antigua, el propósito de la literatura pastoril consistía en ofrecer al lector un medio de evasión de la realidad; de acuerdo con Heninger, este género "refleja a través del arte las carencias de una cultura, más que el grado de desarrollo que ha alcanzado". El entorno, desde su perspectiva, es artificial: muestra lo que no sucede en la realidad. *Ibidem.*, p. 256. A partir del Renacimiento, el género pastoril se transformó en una sátira, en alegoría moral o en una narración sentimental. A diferencia de la tragedia, explica el investigador, "no desarrolló su potencial". *Ibidem.*, p. 261.

⁷⁰ Cfr. *ibidem.*, p. 257. Renato Poggioli destaca una coincidencia esencial, desde su perspectiva, entre la literatura pastoril y el arte y la poesía del Barroco: la elegía funeral, género lírico que expresa el lamento ante la muerte de un amigo, el cual denota una obsesión por la muerte. Cfr. Renato Poggioli, *The oaten flute, essays on pastoral poetry and the pastoral ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, pp. 20 - 21.

teatral de Calderón, Liríope mantiene una especie de relación incestuosa con su hijo; celosa, intenta impedir que Eco se enamore de él. De manera análoga a Liríope, Eco–Luzbel, en *El Divino Narciso*, imagina una serie de estrategias encaminadas a evitar el encuentro entre Narciso y Naturaleza Humana, su opositora. La envidia, atributo de Eco y de Liríope, aparece en el emblema LXXI de Alciato con el siguiente mote: “Se pinta a la Envidia como una mujer sucia que come víboras, a la que duelen los ojos y que devora su propio corazón, delgada y lívida, llevando en la mano dardos espinosos” (fig. 17). ⁽⁷¹⁾

Igual que el tópico del *tempus fugit*, el amor y la fortuna representan fuerzas arquetípicas independientes, “convenciones del género pastoril que sirven para establecer un contraste entre el imaginario ideal y la realidad empírica”, a decir de Pilar Fernández Cañadas en su libro *Pastoral poetics: the uses of conventions in Renaissance pastoral romances* –Arcadia, La Diana, La Galatea, L’Astrée. ⁽⁷²⁾ La insatisfacción resultante de un ideal inalcanzable es obvio en el drama, cuando los pastores expresan su infelicidad ante el desdén de Eco, insensible a sus sentimientos amorosos. Con el propósito de festejar su aniversario, Eco los convoca a un banquete que no volverá a organizar sino hasta después de un año; así lo lamenta Bato, el villano:

BATO

(...) porque Eco a la florida
fiesta hoy de sus años nos convida,
y con su vanidad hacer promete
a todos un opíparo banquete:
y el pésame, porque ¡dolor extraño!
otro no nos hará desde aquí a un año. (p. 1907)

⁷¹ Alciato, *op. cit.*, emblema LXXI, p. 106.

⁷² Pilar Fernández–Cañadas de Greenwood, *Pastoral poetics: the uses of conventions in Renaissance pastoral romances* –Arcadia, La Diana, La Galatea, L’Astrée, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, p. 112.

En los versos citados, Bato alude con ironía a la soberbia de la anfitriona, quien suscita en sus enamorados un deseo exacerbado. Prototipo de la dama cortesana inalcanzable, Eco, de manera semejante a la bella dama sin piedad, ⁽⁷³⁾ se deja cortejar sin satisfacer el deseo amoroso del cual es objeto. Aunque no es el propósito de este trabajo hacer un análisis de *Eco y Narciso* desde el punto de vista del amor cortés, haré referencia a algunos elementos de este género que me servirán para analizar el tema del deseo, esencial tanto en el drama de Calderón, como en el auto de sor Juana.

Según la mayoría de los críticos, el amor cortés surge hacia el siglo XII d.C. en el sur de Francia, a raíz de los diversos y numerosos cambios experimentados durante esa época en la región de Provenza, entre otros, los intereses intelectuales y artísticos, así como la relación entre el vasallo y el señor feudal, que sirvió de modelo al amor del amante hacia la amada. De acuerdo con Octavio Paz, varias circunstancias históricas hicieron posible el nacimiento del amor cortés en el mediodía de Francia. El escritor destaca el desarrollo de una agricultura próspera, “la existencia de señoríos feudales relativamente independientes y ricos”, los “comienzos de la economía urbana” y una actividad comercial “no sólo entre las regiones europeas sino con el Oriente”. Al despuntar el siglo XVII el mediodía de Francia fue, en opinión del autor de *La llama doble*, “un lugar privilegiado en el que se entrecruzaban las más diversas influencias, desde las de los pueblos nórdicos a las de los orientales. Esta diversidad fecundó a los espíritus y produjo una cultura singular que no es exagerado llamar la primera civilización europea”. ⁽⁷⁴⁾

Existen distintas posturas acerca de las fuentes del amor cortés o *fin’amor*, así llamado para distinguirlo del amor vulgar o villano, estrictamente corporal. La

⁷³ La bella dama sin piedad, nombre con el que se designa a la dama cortesana inalcanzable e insensible a los sentimientos amorosos de sus enamorados, debe su nombre a la protagonista del poema de Chartier titulado *La belle dame sans merci*. Véase C.S. Lewis, *The allegory of love*, London, Oxford University Press, 1970, pp. 234, 245 – 7, 253, 258.

⁷⁴ Octavio Paz, *La llama doble*, México, Seix Barral, 1994, pp. 77 – 78.

crítica reconoce, entre otras influencias de la lírica provenzal, la tradición griega, la gnóstica y el sufismo árabe; a juicio de Alexander Parker, la teoría más polémica sobre su origen es la de Denis de Rougemont, quien encuentra en este género una innegable presencia del catarismo, corriente gnóstica procedente de la religión dualista del Irán. ⁽⁷⁵⁾ Al parecer del filósofo suizo, en este tipo de poesía el amor se revela como una pasión irracional y oscura obsesionada por la muerte.

De acuerdo con Parker, el autor de *El amor y occidente* interpreta la lírica provenzal como “una forma de religión mística, devota de la Iglesia Cátara del Amor, y por consiguiente como versión aberrante y desesperanzada de la fe cristiana”. ⁽⁷⁶⁾ Forzado a amar sin reciprocidad, la vida del amante “hace que la muerte misma pase a ser algo deseado vehementemente como liberación”. ⁽⁷⁷⁾ La razón, en este caso, se subordina a la pasión, como sucede en el mito de Tristán e Iseo analizado por Rougemont en su libro.

En el amor cortés, el amante debe dominar sus sentidos para merecer el amor de la dama, por lo general casada, aunque esto no constituye una regla.

⁷⁵ Los puros o cátaros, a decir de Rougemont, se relacionaban con las grandes corrientes gnósticas que cruzan el primer milenio del cristianismo las cuales a su vez tienen sus raíces en la religión dualista del Irán. De acuerdo con el investigador, la mayoría de sus escritos fueron quemados por la Inquisición. Los cátaros, quienes consideraban que el cuerpo representaba lo impuro y la oscuridad, y el espíritu la pureza y la luz, fundaron una Iglesia de Amor que no conocía sino un solo “sacramento”: el bautizo del Santo Espíritu consolador, el beso de paz o *consolamentum* que da el sacerdote al nuevo hermano durante la ceremonia de iniciación. Cfr. Denis de Rougemont, *Amor y occidente*, traducción de Joaquín Xirau, México, Conaculta, 2001, pp. 83 – 86.

⁷⁶ Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480 – 1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 26. En oposición a la postura de Rougemont, Parker argumenta: “(...) pero el poeta no persigue la liberación del sufrimiento mismo; al contrario, le da la bienvenida como medio para probar su amor”. *Ibidem.*, p. 33.

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 33.

Basta con que ella sea de un estamento social superior a su enamorado, quien debe conformarse con la contemplación de su cuerpo. ⁽⁷⁸⁾

El camino de todo hombre separado es la pasión, explica Rougemont. En el drama, los pastores intentan unirse al objeto de su deseo, sin lograrlo; se intensifica así la pasión amorosa hacia Eco y la rivalidad entre los personajes, oposición representada tanto en el espacio dramático como en el escénico. Febo y Silvio salen, en efecto, por ambos extremos del teatro, como lo indican las acotaciones: *Descúbrese el teatro, que será de bosque, y sale por un lado Silvio, de pastor galán (...) Por el otro lado sale Febo (pastor galán)*. Estos personajes pretenden obtener el amor de Eco mediante artilugios semejantes a los torneos en las cortes de amor que, a decir de Rougemont, sintetizaban los instintos eróticos y guerreros de los contendientes, y la regla ideal de cortesía (fig. 18). ⁽⁷⁹⁾ Los debates sobre el tema del amor, las alegrías y los sufrimientos que provoca, eran comunes en las cortes de amor. Algunos sonetos amorosos de sor Juana y su comedia *Los empeños de una casa* introducen esta especie de contienda verbal.

Los trovadores hacían uso de dos formas poéticas en boga durante el siglo XIII: la *tenson* y el *partimen* o juego-partido, poemas dialogados en los cuales intervienen dos o más personajes, reales o imaginarios. ⁽⁸⁰⁾ Paradigmas compositivos que funcionan en un plano simbólico o alegórico, ⁽⁸¹⁾ los juegos de

⁷⁸ En el marco estricto del amor cortés, la unión carnal permanece como aspiración y no alcanza la culminación; quedaba excluido “por razones más mágicas que morales”, de acuerdo con Jean Markale, quien menciona, entre otros motivos, la creencia, según el catolicismo romano, de que el pecado original se transmite por la simiente masculina: “Por definición, era normal que todo peligro de transmisión del pecado original fuera apartado de ese erotismo *puro* que era el *fin amor*.” Jean Markale, *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona, Medievalia, 1998, p. 241.

⁷⁹ Cfr. Denis de Rougemont, *op. cit.*, pp. 249 – 252.

⁸⁰ Cfr. Jean Markale, *op. cit.*, pp. 107 – 116.

⁸¹ Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, pp. 19 – 20, 27. Arellano explica que los paradigmas compositivos son “ciertas organizaciones sintácticas y semánticas, semejantes a los *topoi* de tradición grecolatina, definidas por un apreciable grado de formulismo y fijación estructural: la fiesta, el pregón, los juegos de

ingenio y destreza se integran en la estética conceptista de los autos de Calderón, al parecer de Ignacio Arellano. Si bien *Eco y Narciso* difiere del género del auto sacramental, es posible identificar en este drama el paradigma referente al juego de destreza, mismo que se representa con distintas variantes en otras obras: una de ellas, la loa de *Llamados y escogidos*, auto donde san Pablo entabla un juego de esgrima verbal y alegórico. ⁽⁸²⁾ Nunca estos juegos operan como elemento del ambiente o caracterizador de personajes, a decir del investigador, “sino que ofrecen lecturas figuradas que ponen a prueba el ingenio de los protagonistas o muestran sus capacidades o defectos en sus respuestas”; por esta razón, explica Arellano, se privilegia la lectura alegórica y simbólica de estos paradigmas. ⁽⁸³⁾

Los problemas planteados en los debates cortesanos eran universales, según Jean Markale. ¿Qué es mejor, dudar o saber quién es el objeto de la pasión de Eco, símil de la dama en el *fin’amor*?: tal parece ser el tema de la discusión entre Silvio y Febo en los siguientes versos donde la espada se metaforiza quizá en la lengua, arma corporal utilizada por los celosos pastores, durante el duelo conceptual:

SILVIO

Poco ama aquel que, en su engaño
consolado, de su dama
no ama el favor.

ingenio, el juicio civil o inquisitorial, el conjuro, etc.” En opinión de Arellano, algunos de estos paradigmas funcionan en un plano “literal”, por ejemplo, el conjuro, “utilizado por Calderón como recurso de impacto escénico, rítmico o emotivo. Otros –los más- por el contrario, funcionan “como esquemas alegóricos que exigen una doble lectura, a dos luces”. Tal es el caso de los juegos de destreza e ingenio. *Ibidem.*, p. 20. Alexander Parker, Louise Fothergill Payne y Barbara Kurtz, citados por Arellano en *ibidem.*, p. 20 también hacen referencia a esta lectura de los paradigmas a dos luces.

⁸² *Ibidem.*, pp. 31 –32.

⁸³ *Ibidem.*, p. 27.

FEBO

Menos ama
quien no teme un desengaño.

SILVIO

La duda es dolor extraño.

FEBO

Ese quiero padecer.

SILVIO

Querer dudar no es querer.

FEBO

Querer saber no es amar.

SILVIO

Pues yo no quiero dudar.

FEBO

Pues yo no quiero saber. (p. 1912)

Las posturas de los dos personajes son opuestas. Silvio prefiere conocer los sentimientos amorosos de Eco hacia él, aunque la verdad sea dolorosa; en cambio, Febo elige la duda, un “dolor extraño”, acaso un gozo masoquista. En la tradición neoplatónica que ejerció una notable influencia en los autores de los Siglos de Oro, Eros se identifica con los demonios aéreos; éstos lanzan flechas de fuego, las cuales en opinión de Giorgio Agamben, “recuerdan muy de cerca las saetas ígneas espirituales del dios del amor”.⁽⁸⁴⁾ Asociado con el amor que inspira pasiones “insanas”, el demonio del aire, según la tradición pitagórica, es descrito por el filósofo griego, Plutarco (46 a.C.–125 d.C), como “un pequeño monstruo provisto de colmillos y garras” que simbolizan los celos.⁽⁸⁵⁾ El influjo del demonio aéreo era devastador: la sospecha y los celos ocasionan un sentimiento de profunda melancolía en quien los padece.⁽⁸⁶⁾

⁸⁴ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 206.

⁸⁵ Cfr. Plutarco (en STOBEO, IV, 20.68), citado en *ibidem.*, p. 207.

⁸⁶ El tema de la melancolía es amplio y escapa a los fines de este trabajo. Para una visión profunda sobre este tema y su relación con la teoría de los humores, a lo largo de la

Liríope, identificada con el aire igual que Semíramis, entre otros personajes de Calderón, representa una suerte de demonio aéreo; celosa en extremo ante la posibilidad de que su hijo se enamore de Eco, lanza saetas de fuego –en un sentido metafórico- a causa de los celos experimentados: según las acotaciones, Liríope, en efecto, aparece provista de un arco y flechas, atributos que la asemejan al emblema de Plutarco alusivo al perjuicio del amor erótico, opuesto al espiritual.

Con todo, el amor se beneficia de los celos: si éstos son verdaderos, la pasión amorosa se acrecienta; en el código del amor cortés incluido en su tratado sobre el amor, *De amore*, Andrés el Capellán advierte: “El que no siente celos no puede amar”.⁽⁸⁷⁾ Se pone así de relieve la exclusividad, la posesión del amante, hecho representado en el espacio dramático de *Eco y Narciso* cuando los pastores contienden por un listón que sostenía el cabello de Eco, el cual es puesto en sus manos por el aire, mientras entablan el duelo conceptual.

historia, véase Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *op. cit.* La teoría de los cuatro humores -sanguíneo, flemático, melancólico y colérico- tiene sus raíces en los pitagóricos, hacia el año 500 a.C. De acuerdo con los autores de *Saturno y la melancolía*, se creía que estos humores estaban en correspondencia con los elementos cósmicos y las divisiones del tiempo; que controlaban toda la existencia y la conducta de la humanidad, y, que, según como se combinaran, determinaban el carácter del individuo. La teoría de los humores ejerció un fuerte influjo en la literatura y en la iconografía medieval y renacentista, que se prolongó hasta el siglo XIX, como lo refieren Klibansky, Panofsky y Saxl.

⁸⁷ Andrés el Capellán, *Libro del amor cortés*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2006, p. 229. Andrés el Capellán fue capellán del rey de Francia hacia el año 1180. Por órdenes de Leonor de Aquitania, protectora de los trovadores, fue designado para servir de asistente en el trabajo de redactor de un manual sobre el amor para el hombre medieval. La duquesa de Aquitania pretendía, mediante este tratado, codificar y poner por escrito una serie de normas que regularan la conducta social de sus súbditos varones. Cfr. Pedro Rodríguez Santidrián, introducción al *Libro del amor cortés* de Andrés el Capellán, pp. 8 – 11.

El cabello suelto de Eco alegoriza acaso la vanidad. El listón, ornamento simbólico, le da un aspecto decoroso a esa parte del cuerpo asociada con las fuerzas irrefrenables de la naturaleza, y que en diversas obras de Calderón denota el carácter selvático de los personajes. En *El diablo mudo* (estrenado en 1660 e impreso en 1685), Naturaleza Humana representa al hombre después de la Caída y aparece con el cabello suelto, según las acotaciones. *No hay instante sin Milagro* (1672) muestra a María Magdalena peinándose “con todas las esclavitudes de la vanidad”, a decir de Aurora Egido; ⁽⁸⁸⁾ y en *Fieras afemina amor*, el cabello suelto, desordenado, es signo evidente de la arrogancia de Hércules, cuyo menosprecio hacia las mujeres, a quienes se confiesa incapaz de amar, es castigado por Cupido, demonio aéreo que lanza sus flechas sobre él para incitarlo a enamorarse perdidamente de Yole. Cuando ésta y sus hermanas las Hespérides le sujetan el cabello con listones y trenzas, transforman a Hércules en un ser afeminado. Para disminuir su orgullo, le muestran un espejo donde se ve retratado como el ser al que más aborrece: una mujer. Los lazos aprisionan el cabello de este personaje: simbolizan el control de la soberbia. En su ensayo titulado *A pessimistic view: Fieras afemina amor*, Margaret Rich Greer analiza el trasfondo político, en esta obra, de la España de los Habsburgo. Considerado un símbolo ideal de la monarquía de los Habsburgo, capaz de derrotar a los “enemigos monstruosos”, Hércules es satirizado en el drama mitológico de Calderón como un salvaje domesticado por las Hespérides, no sólo mediante un espejo, sino también a través del canto. ⁽⁸⁹⁾

⁸⁸ Cfr. Aurora Egido, “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón”, *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter: Natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 175 – 176. En su ensayo, la investigadora examina las connotaciones pecaminosas asociadas con el estado primitivo del hombre después de la Caída en el pecado, a través de los símbolos y las alegorías en diversas obras de Calderón.

⁸⁹ Margaret Rich Greer, *The play of power: mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princeton University Press, New Jersey, 1991, pp. 1661, 165. La investigadora

En *Las manos blancas no ofenden* (1657), los siguientes versos pronunciados por César, enamorado de Serafina, aluden asimismo a la vanidad, simbolizada por el cabello suelto, al que pone en orden un listón: *A fácil prisión reduce / una cinta la arrogancia / de aquel desmandado vulgo, / tras cuya acción se levanta / con tal gala, que no era / para quedarse sin gala.* (Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, OC, t. II, p. 1089). Asimismo, en *La hija del aire*, Menón, quien hace un retrato hablado de Semíramis, compara a su cabello suelto con un *pueblo [que] estaba / hermoso sin obediencia* (vv. 1445 – 1446).

Los efectos catastróficos de los celos se dramatizan, asimismo, en otras obras de Calderón. La daga, en muchas de ellas, simboliza a los celos, tan afilados que pueden inclusive quitarle la vida tanto a quien los padece, como al objeto de su pasión. En *El mayor monstruo del mundo*, el rey Herodes asesina con una daga a su esposa Marienne, a quien adora. En *El médico de su honra* (1635), don Gutierre encuentra en su casa una daga perteneciente a don Enrique; tal hallazgo alienta en él la sospecha de que su mujer lo ha traicionado. Víctima de los celos de don Gutierre, metaforizados en la daga que éste hunde en su cuerpo, doña Mencía muere, pues tal como lo manifiesta al rey, el honor “con sangre, señor, se lava” (Calderón de la Barca, “El médico de su honra”, *Tragedias*, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001, v. 2939, p. 307).

En las obras citadas, los celos aprisionan a los personajes en la cárcel de la fantasía y los llevan a emprender acciones capaces de arruinar tanto sus vidas como las de quienes los rodean. Siguiendo acaso la tradición del amor cortés, el debate sobre el problema del amor entablado por Silvio y Febo en *Eco y Narciso* finaliza con una sentencia, siendo Eco el árbitro que decide proporcionarle el listón a quien haga la mayor fineza por ella. El lazo evoca el emblema de Ori Apollinis Niliaci, titulado “El amor”, donde un listón entrelazado simboliza la dificultad de

estudia en su libro otros dramas mitológicos de Calderón donde, desde su perspectiva, el dramaturgo exalta el esplendor de la monarquía de los Habsburgo a la vez que ejerce una crítica en contra de la política impulsada tanto por el rey, como por la corte. El discurso crítico, en opinión de Rich Greer, alterna con un discurso laudatorio en el espacio dramático de las obras analizadas.

romper el vínculo del amor (fig. 19). ⁽⁹⁰⁾ El amor: un laberinto o una prisión: *que las prisiones de amor / no se rompen fácilmente* asegura Nino, en *La hija del aire* (vv. 3084–3085).

Desde la perspectiva de Alexander Parker, la desilusión respecto del amor ideal inalcanzable en la literatura española durante los siglos XV y XVI, “se convierte en las generaciones de Quevedo y Calderón, en desilusión hacia la vida misma”: el amor “les promete a los hombres una felicidad que la vida se muestra radicalmente incapaz de llevar a efecto”. ⁽⁹¹⁾ En contra de los críticos que suelen considerar la desilusión de la literatura española en el siglo XVII como un resultado de la decadencia política y económica del país, Parker opina que el pesimismo en Europa se debía a razones metafísicas. Los humanistas del Renacimiento “podían celebrar la dignidad del hombre y el don divino de la razón”, pero un siglo más tarde “los hombres eran mucho más conscientes de que los seres primitivos habían perdido su inocencia y felicidad primigenias”, que la concepción hebrea y cristiana de la Caída “había sido corroborada por la idea pagana de la degeneración progresiva de la Edad de Oro, y que toda la historia de la especie humana lo era de frustración y corrupción”. ⁽⁹²⁾ En la loa de *El Divino Narciso*, América y Occidente son, en efecto, personajes idólatras ante los ojos de Religión y Celo, quienes intentan liberarlos del pecado mediante su conversión al cristianismo. La postura de Religión y Celo es eurocentrista; ⁽⁹³⁾ con todo, ya he explicado cómo sor Juana reivindica la cultura prehispánica: su pensamiento es el de una mujer criolla. América y Occidente aparecen integrados a un cosmos

⁹⁰ El emblema aparece publicado en Giorgio Agamben, *op. cit.*, en la portadilla.

⁹¹ Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480 – 1680*, pp. 175 - 176.

⁹² *Ibidem.*, p. 176.

⁹³ Juan Gorostidi refiere que la literatura de mediados del XVI da algunos indicios respecto al escepticismo, en España, provocado por las cosas provenientes de las Indias. El autor menciona, entre otros ejemplos, *El talego niño*, de Quiñones de Benavente, entremés publicado hacia 1625, ya bien entrado el siglo XVII. Cfr. Juan Gorostidi, *op. cit.*, pp. 256, 258.

ordenado donde practican rituales encaminados a lograr una relación armónica entre el hombre y la divinidad.

El tema del amor-pasión entre los pastores en *Eco y Narciso*, tal vez se traslade a lo divino en el auto, en el amor-pasión de Naturaleza Humana hacia Narciso-Cristo. Esta obra de la jerónima es acaso similar a un traje de dos vistas o “dos luces”. La alegoría ofrece quizá dos formas de lectura que se pliegan: tanto desde el punto de vista del plano historial (la trama y sus connotaciones semánticas y sintácticas) como del teológico.

Una lectura profana del auto tal vez permita comparar a Narciso con un caballero inmolado por amor a su dama, inaccesible igual que una Virgen. Narciso ofrece su Cuerpo en sacrificio para liberar de la Falta Original a Naturaleza Humana, cuya imagen esculpe y perfecciona en el corazón, de manera semejante a la de una divinidad (Cfr. Ficino, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, p. 111). Retomo aquí el planteamiento de Jean Markale, quien compara a Cristo con el amante sufriente en la lírica cortesana que desea la muerte, al extremo de ofrecerse en sacrificio por amor a su dama, la humanidad, identificada por el investigador con la *Domina* de los trovadores. ⁽⁹⁴⁾ Lejana, sin piedad hacia sus amantes, el arquetipo de la dama del *fin amor* se consolidó en el mito de la Inmaculada Concepción difundido por la Iglesia cuando se percató del peligro que representaba la adoración a la dama en el siglo XII. En la imaginería medieval ésta aparece, en efecto, como una diosa en un santuario (figs. 20, 21). La dama del amor cortés, sostiene Markale, “no es otra que la Virgen María de las invocaciones pías, que tanto y tan bien llenan la liturgia cristiana”. ⁽⁹⁵⁾ Denis de Rougemont coincide con Markale: “El clero –afirma– tuvo la sabiduría de oponer al culto simbólico de la mujer una creencia ‘ortodoxa’ que respondía al mismo deseo. La

⁹⁴ Cfr. Jean Markale, *op. cit.*, pp. 181, 182. Alexander Parker manifiesta que en la lírica cortesana se llega a equiparar el sufrimiento y la pasión del amante con la pasión de Cristo, “presentándose con frecuencia el amante como mártir de su fe”. Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480 – 1680*, p. 31.

⁹⁵ Jean Markale, *op. cit.*, p. 19.

dama de los pensamientos del hereje era sustituida por Nuestra Señora”.⁽⁹⁶⁾ Según el investigador, las órdenes monásticas que aparecieron en el siglo XII, eran réplicas de las órdenes de la caballería: el monje “es el ‘caballero de María’”. El culto de la Virgen “respondía a una necesidad de orden vital para la Iglesia amenazada”.⁽⁹⁷⁾

La lectura a lo divino del auto permite concebir la unión entre Narciso y Naturaleza Humana en términos religiosos. Desde la perspectiva del neoplatonismo, el cual supone la contemplación de la belleza para llegar al conocimiento de Dios, es posible la unión de Naturaleza Humana con el Creador. En efecto, de acuerdo con Alexander Parker, la salida al sufrimiento que llevaba a los amantes del *fin’amor* a desear la muerte ante la incapacidad de alcanzar la fusión corporal, la encontró el neoplatónico León Hebreo en la ascensión hasta la unión con Dios en la contemplación. En contraste con los neoplatónicos italianos, dicha ascensión implica “el dolor de aplastar la felicidad del propio cuerpo”. El filósofo hebreo se erige así “en el eslabón entre el amor cortés y el neoplatonismo por una parte, y entre el neoplatonismo y la mística por otra”.⁽⁹⁸⁾ Cabe recordar que Narciso y Naturaleza Humana contemplan sus respectivas imágenes sólo a través de los reflejos (*phantasmata*, según la concepción aristotélica del término) vistos sobre la superficie del agua de la Fuente; sus cuerpos abrasados por el amor se espiritualizan, pierden materia y se transfiguran en sombras. Naturaleza Humana asciende hasta Dios a través de la contemplación de la belleza corporal de Narciso-Cristo, quien a la vez desciende a un cuerpo inmolado por amor a ella, para después resucitar.

El objeto de la pasión amorosa permanece en el alma bajo la figura de una imagen mental, arquetípica, que sólo cambia de traje, o, como afirma Margo

⁹⁶ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 93.

⁹⁸ Cfr. Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480 – 1680*, p. 99.

Glantz, “estampada en el alma previamente pero sujeta a variaciones”.⁽⁹⁹⁾ El amor platónico, antecedente del amor místico, trasladado a lo pastoril por Calderón en “el encendido amor por el reflejo inalcanzable de uno mismo”, tiene como única solución la muerte; ⁽¹⁰⁰⁾ ésta es invocada por los pastores en *Eco y Narciso* mediante una serie de versos que, de manera análoga a la poesía de los místicos, revelan un extraño gozo en el dolor.

3.2.2. La música: punto de inflexión

En el auto de la jerónima y en el drama de Calderón, la música constituye un punto de inflexión que favorece el pliegue de lo sensitivo en lo espiritual y viceversa. Este recurso dramático refleja, en *El Divino Narciso*, la armonía entre el microcosmos y el macrocosmos, acorde con la tradición neoplatónica de Marsilio Ficino, cuyo significado alegórico en el auto, explico en el capítulo anterior. En oposición, Eco alegoriza el desorden cósmico, la falta de armonía entre Dios y Naturaleza Humana.

El tema de la música en *Eco y Narciso* merece un análisis mucho más profundo, que escapa a los fines de este trabajo. Me permito hacer sólo algunas reflexiones. En el drama, la música adquiere una dimensión espacial en la que convergen los personajes del piso superior e inferior de la casa de Deleuze, asociados con lo racional y lo corpóreo, respectivamente. El alma, por efecto de la música, puede transportarse hacia lo alto; así ocurre en la oda “A Francisco de Salinas”, de fray Luis de León. ⁽¹⁰¹⁾

⁹⁹ Margo Glantz, “De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, p. 137.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 133.

¹⁰¹ Véase la oda “A Francisco de Salinas”, de fray Luis de León, dedicada al músico Francisco Salinas, donde el alma, por efecto de la música, se traslada a las regiones del mundo superior, siguiendo la tradición platónica pitagórica. *Poesía de la Edad de Oro*, t. I, Madrid, Castalia, 1984, pp. 188 – 190.

La *Biblia* hace referencias explícitas al valor terapéutico de la música, que expulsa a los espíritus malos del cuerpo de Saúl, cuando David toca la cítara (1S, 23), o derriba las murallas de Jericó con el sonido de las trompetas que toca Josué (Jos 6:1-27). Los efectos terapéuticos de la música en relación con la meloterapia pitagórica, expuestos por Belén Álvarez García en “La música en algunos *loca ficta*”, consisten en el restablecimiento de la armonía entre cuerpo y alma, entre lo terreno y lo sobrenatural; la música logra por sí misma “superar la realidad y crear una atmósfera mágica”. ⁽¹⁰²⁾

En diversas obras de Calderón, la música va más allá de un elemento estético; la crítica se ha referido en reiteradas ocasiones a sus connotaciones simbólicas: la unión de lo racional y lo irracional, del hombre y el Creador, del cuerpo y el entendimiento, entre otras. ⁽¹⁰³⁾ En *El Divino Orfeo* el protagonista, basado en su homónimo, en las *Metamorfosis* de Ovidio, vence al Demonio y a la muerte con su voz, para rescatar a Eurídice. ⁽¹⁰⁴⁾ César, disfrazado de mujer en el papel de Celia, en *Las manos blancas no ofenden*, logra domar con su voz a los demonios de la melancolía que acosan a Serafina.

¹⁰² Belén Álvarez García, “La música en algunos *loca ficta*”, *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid - Iberoamericana / Frankfurt - Vervuert, 2003, p. 34.

¹⁰³ Véase Sage, J., “Calderón y la música teatral”, *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275 – 300; “The function of music in the theater of Calderón”, *Pedro Calderón de la Barca: Comedias*, vol. 19, *Critical Studies of Calderón Comedias*, ed. D.W. Cruickshank y J.E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 209 – 230. Alice M. Pollin, “Calderón de la Barca and music: theory and examples in the autos”, *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362 – 370; “*Cithara Iesu*: La apoteosis de la música en *El Divino Orfeo* de Calderón”, *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, ed. Rizel Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 419 – 431.

¹⁰⁴ En mi tesis de maestría examino las connotaciones simbólicas de la música en *El Divino Orfeo*. Sobre el tema, véase la edición crítica de *El Divino Orfeo*, de Calderón de la Barca, a cargo de José Enrique Duarte, Kassel–Reichenberger / Pamplona–Universidad de Navarra, 1999.

En *Eco y Narciso*, la música ejerce un poder mágico en Narciso; opera en él una verdadera transformación, a juzgar por los siguientes por los siguientes versos pronunciados por Liríope:

LIRÍOPE

No hay cosa que con él tenga
más fuerza para atraelle,
que oír música; y siendo así
divididos desde aquí,
cantando para movelle
todos id. (p. 1916)

Los pastores, quienes conocen a través de Liríope los efectos de la música sobre Narciso, perdido en el bosque, cantan mientras lo buscan. La música y el canto, sobre todo, el de Eco, tienen el poder de transportar a Narciso a otra región, fuera de sí mismo, como lo expresa en los siguientes versos: *Pero más cerca [la voz] esta suena, / aunque una y otra me encanta. / Si aquella tan dulce canta, / más esta otra me enajena / de mí mismo, porque tiene / más agrado y más dulzura.* / (p. 1917). En un sentido simbólico, puede decirse que, a través de la música, Narciso, en quien predomina lo sensitivo, asciende al piso superior de la casa de Deleuze; su naturaleza salvaje es así domeñada. Apolo y Dioniso interactúan en el espacio de la música, en el drama. Lo dionisiaco: el mundo de las fuerzas irracionales de la naturaleza, asociado con Liríope y Narciso, personajes al margen de un cosmos ordenado. Lo apolíneo: el ámbito de los pastores civilizados, el *locus amoenus* donde prevalecen la belleza, el lenguaje y el vestido.

El canto, en el drama, cumple acaso la función del coro griego. Elemento estético que subraya el carácter ficticio de la representación, provoca al mismo tiempo, una emoción en el destinatario, a quien tal vez haga reflexionar sobre su condición de mortal. La *melopeia* y el discurso apelan a la emoción y al pensamiento: acaso inciten al espectador a trascender su carácter individual y asumirse como miembro de la raza de los mortales (Nicole Loraux, *vid supra*, pp. 77 - 78), cuando escucha los siguientes versos entonados por Sirene:

SIRENE (Dentro. Canta)
*Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me vuelva a dar la vida.* (p. 1917)

Tal vez la evocación de la muerte infunde en el público sentimientos de temor ante un destino ineludible compartido con los personajes de *Eco* y *Narciso*. Las palabras de Sirene revelan una verdad ante sus ojos, de forma quizá semejante a un oráculo; remiten acaso a las *Danzas de la Muerte*, tópico medieval, tanto de las artes plásticas como de la literatura, donde la muerte no perdona a nadie y saca a bailar a todos los estamentos sociales. ⁽¹⁰⁵⁾

Los siguientes versos procedentes del *Cancionero General* ⁽¹⁰⁶⁾ recopilado por Hernando del Castillo, que contiene una canción del Comendador Escrivá (1475–1525), son introducidos por Calderón con algunas variantes, no sólo en *Eco* y *Narciso*, sino también en otras obras, una de ellas, *Las manos blancas no ofenden* (p. 1099). ⁽¹⁰⁷⁾ He aquí los versos de Escrivá:

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta conmigo,
porqu'el gozo de contigo
no me torne a dar vida.

¹⁰⁵ Cfr. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 81.

¹⁰⁶ *Cancionero General* recopilado por Hernando del Castillo, fol. CXXVIIIv, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁰⁷ La difusión de esta canción fue amplia, en los siglos XVI y XVII, como señalan Miguel y Paz Díez: "Entre los que se hicieron eco de ella se cuentan escritores de la talla de santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega y Calderón de la Barca". Miguel Díez R., Paz Díez Taboada, *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 90 - 91.

Ven como rayo que hiera,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido,
por mejor hirir do quiere.
Assí sea tu venida;
si no desde aquí me obligo
qu'el gozo que havré contigo
me dará de nuevo vida.

Como puede notarse, el tema en la canción de Escrivá es similar en los versos pronunciados por Sirene en el drama: el dolor frente a la cercanía de la muerte, el cual le produce un sentimiento de placer. Según Alexander Parker, los cancioneros en boga durante el siglo xv, en España, reúnen composiciones que exponen una concepción del amor basada, en la mayoría de los casos, “no en lo físico y lo sensual, sino en el servicio fiel a una dama que jamás recompensa a su servidor”. ⁽¹⁰⁸⁾ Se trata del amor ocasionado por un sufrimiento cercano a la muerte, el cual se acepta e inclusive llega a desearse. ⁽¹⁰⁹⁾

El “concepto de sufrimiento”, a decir del investigador, es “el elemento central de la conexión de la última forma del amor cortés con la mística”. ⁽¹¹⁰⁾ La pasión de Tristán por Iseo aumentaba durante su ausencia, escribe Denis de Rougemont: “El más grave de los obstáculos es el que se prefiere por encima de todo. Es el más propicio para acrecentar la pasión. Notemos también que en este extremo la voluntad de separarse alcanza un valor *más fuerte que la pasión misma*. La muerte, que es el fin de la pasión, la mata”. ⁽¹¹¹⁾

Los versos de Escrivá glosados por Calderón en su drama presentan, en efecto, similitudes con el lenguaje de los místicos, quienes padecen “ansias inflamadas” ante el hecho de saberse separados de Dios. La pasión amorosa es

¹⁰⁸ Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480 – 1680*, p. 31.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p. 31.

¹¹⁰ *Ibidem.*, p. 97.

¹¹¹ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 45.

similar a un “fuego abrasador” –parafraseando los versos de Quevedo- en la siguiente copla que recitan Eco y Narciso en el drama:

Los dos.- *Si en los que bien quieren
todo es padecer,
y no hay dicha alguna
en el bien querer,
¡fuego de Dios en el querer bien!* (p. 1930)

El dolor ante el desdén de Narciso, enamorado de una supuesta ninfa –en realidad su propio reflejo que ve sobre la superficie del agua-, le impide a Eco articular sus palabras en un sentido lógico capaz de expresar sus emociones:

ECO (canta)
.....
*Solo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento.
Y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.* (p. 1918)

En el auto, el silencio de Eco es, asimismo, el resultado del amor–pasión y más concretamente, de la envidia hacia Naturaleza Humana, a quien prefiere Narciso. Así se refiere a la pérdida de su voz: ⁽¹¹²⁾

ECO
(...) Si quiero articular la voz, no puedo
y a media voz me quedo,

¹¹² La *Biblia* hace referencia a la mudez del Demonio en los siguientes pasajes: Mc 9:16 – 24, Mt 9:32 – 3. “Así –explica Alfonso Méndez Plancarte- el Demonio es ‘mudo’ causal y eficientemente, en cuanto que produce mudez, ya física (como en estos casos), o ya espiritual (impidiendo al pecador confesar sus culpas y loar a Dios)”. Alfonso Méndez Plancarte, notas, OC de Sor Juana, t. III, p. 540.

o con la rabia fiera
sólo digo la sílaba postrera;
que pues Letras Sagradas, que me infaman,
en alguna ocasión muda me llaman

.....
Mas, ¡ay!, que la garganta ya se anuda;
el dolor me enmudece. (vv. 1422 – 1427; 1443 – 1444)

Sirvan los ejemplos anteriores para mostrar las semejanzas entre el auto y el drama en cuanto a la pasión amorosa, experimentada a la vez con gozo y dolor, traducida en un lenguaje poético llevado hasta sus límites: el silencio deviene una forma de expresión, una “música callada” o un “no sé qué que queda balbuciendo” (*Cántico*, san Juan de la Cruz).

La música, en *Eco y Narciso*, constituye un espacio alegórico donde se unen lo sensitivo y lo racional, equivalente a la mónada: cerrada al exterior, sólo deja filtrar una luz tenue a través de alguna ventana que permite vislumbrar el interior (Cfr. Deleuze, *El pliegue*, pp. 36 – 42). Apolo y Dionisio se pliegan en una alternancia de claroscuros o contrapuntos musicales.

3.2.3. El piso inferior de las almas sensitivas

El monte se pliega en la Arcadia: ambos constituyen espacios dramáticos equivalentes a los pisos inferior y superior del modelo de casa barroca planteado por Deleuze. Lo inmundo, equiparable al monte, se opone al concepto de mundo, de acuerdo con Mircea Eliade: constituye, en efecto, “una especie de ‘otro mundo’, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de ‘extranjeros’ (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas)”. ⁽¹¹³⁾ Igual que la Arcadia, el monte representa un lugar exótico, según la definición de Ignacio Arellano sobre este ámbito en los dramas calderonianos: “Son territorios que se colocan al servicio de la construcción de un personaje o un episodio de la trama (...) Tienen un valor de ambientación o caracterización, casi siempre simbólico y

¹¹³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 27.

reflejan o enuncian condiciones morales de los protagonistas o desarrollos de sus destinos dramáticos”. (¹¹⁴) Paradigma de espacio maravilloso, el monte simboliza la ceguera moral de Narciso y Liríope. En cambio, la Arcadia representa un entorno paradisíaco que contrasta con la degradación de la materia, metaforizada en la pérdida de la belleza de Eco, a causa del paso inexorable del tiempo.

El monte es el lugar habitado por el Otro, concepto definido por Tzvetan Todorov como una abstracción, “una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro”, en relación con el yo. (¹¹⁵) En el imaginario de los civilizados pastores de la Arcadia, Narciso y Liríope representan lo desconocido, lo que escapa a cualquier tipo de clasificación, lo monstruoso, en última instancia, a juzgar por los versos pronunciados por Eco en alusión a los habitantes del monte:

ECO

(...) pues acompañada voy
de todos, cumplirle quiero
ahora; que mal pudiera
sola yo, sin que temiera
el horrible monstruo fiero
que en él se esconde. (p. 1908)

La mixtura, a decir de Michel Foucault, constituye una transgresión, ya sea de los límites naturales, las clasificaciones, los marcos, o la ley. (¹¹⁶) Seres híbridos, Liríope y Narciso, son en este sentido, monstruosos; el vestido resalta su condición de salvajes, como ya he señalado. Aquí me permito añadir algunas reflexiones de la crítica sobre el simbolismo de la vestimenta en el teatro de los Siglos de Oro. Según Díez Borque, el traje “es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje”; el Pinciano, preceptista aurisecular,

¹¹⁴ Ignacio Arellano, “Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón”, *op. cit.*, pp. 43 - 44.

¹¹⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Nueva York, Vintage Books, 1973, p. 68. Citado por Elena del Río Parra en *op. cit.*, p. 161.

advierte en la epístola XIII de su *Filosofía antigua poética* que el vestido teatral puede funcionar como signo de la clase social, situación o el ambiente. ⁽¹¹⁷⁾ De acuerdo con las acotaciones, Narciso y Liríope salen vestidos de pieles, igual que otros personajes de Calderón en diversas obras, entre las que puede mencionarse *El año santo de Roma* (1650), *El diablo mudo* (1660) y *La vida es sueño* (1673). ⁽¹¹⁸⁾ Tal como lo establece Aurora Egido, el disfraz de salvaje tiene connotaciones pecaminosas que “desde antiguo identificaban las pieles y el cabello largo con el apetito sexual y con lo diabólico”. Desde su perspectiva, en las piezas teatrales mencionadas, así como en otras, el dramaturgo representa a Adán vestido de pieles, desterrado del Paraíso y arrastrando las consecuencias de la Falta primigenia, “en estado salvaje, abocado a los laberintos de la culpa, a los desiertos en los que será tentado por los siete pecados capitales”. ⁽¹¹⁹⁾

Liríope aparece con un arco y flechas, de manera análoga a la América indómita en la *Iconología*, descrita por Ripa como una mujer desnuda, de cabellos revueltos, que sostiene un arco con la mano izquierda, “y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas”. ⁽¹²⁰⁾ La imagen de Liríope provista de arco y flechas, vestida de pieles, las cuales evocan su desnudez a la vez corporal y metafórica, acaso remite a Diana, asimismo, en la mitología griega. Las flechas, atributo de la diosa, son comparadas por Juan Pérez de Moya, en su *Philosophia secreta*, con los rayos de luz de la luna, que “como saetas hieren”. De sus rayos “viene la enfermedad que

¹¹⁷ José María Díez Borque, “Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro”, José María Díez Borque y L. García Lorenzo (ed.), Barcelona, Planeta, 1975, pp. 70 – 71. Díez Borque y Alonso López Pinciano, citados por Ignacio Arellano en “Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón”, *op. cit.*, p. 195.

¹¹⁸ Cfr. Aurora Egido, “El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón”, *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter: Natalem diem sexagesimum celebranti dictata*, pp. 173 – 174. Igual que Egido, Ignacio Arellano resalta la polivalencia de los vestidos en las piezas teatrales de Calderón

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 173.

¹²⁰ Cfr. Cesare Ripa, *op. cit.*, t. II, pp. 102 - 103

llaman lunáticos”. (¹²¹) Liríope–Diana-Luna provoca la ofuscación mental en Eco, incapaz de articular los sonidos en palabras, cuando le suministra un veneno. Quizá también pueda establecerse un símil entre Liríope y las amazonas, término cuya etimología significa, de acuerdo con Covarrubias, “sin teta, porque se quemaban y consumían las tetas del lado derecho porque no les fuesen estorbo para tirar los arcos (...) con la otra criaban sus hijas, y los varones o los mataban o los estropeaban de manera que no fuesen para tomar armas, sino para servirse dellos en las cosas domésticas (...) Dicen otros que se dijeron amazonas (...) porque no acostumbraban comer pan y se sustentaban con carne (...)”. (¹²²)

La capacidad de hablar (la mixtura de lo humano y lo bestial) vuelve aún más monstruosos a estos seres salvajes, hecho que manifiesta Anteo con asombro, cuando muestra a Liríope ante los ojos de Eco, después de cazarla para ofrecérsela como regalo:

ANTEO

(...) no el verle cubierto así
de cabello, no el andar
es lo que os ha de admirar,
sino el oírle hablar; que tiene
nuestra humana voz, que viene
a hacerle más singular. (p. 1913)

Narciso, suerte de salvaje filósofo, reflexiona acerca de su propia condición de encierro. Desde el interior de la cueva, observa a los pájaros desnudos de pluma, sin poder volar; en cuanto su madre los ve con alas y vestidos, los echa del nido. Narciso le recrimina a Liríope el hecho de que le corte las alas lo cual, en un sentido metafórico, implica la pérdida de la libertad:

¹²¹ Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, p. 368.

¹²² Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, pp. 149 – 150.

NARCISO

(...) ¿por qué tú, viéndome ya
con las alas que en mí engendra
el discurso, y con el brío
que mi juventud ostenta,
no me despides de ti? (p. 1909)

En los versos citados se plantea el problema del libre albedrío. La caverna constituye una especie de prisión, igual que la torre lo es para Segismundo, en *La vida es sueño*. Privado de la libertad, Narciso es equiparable, en términos religiosos, con Naturaleza Humana arrojada del Paraíso Terrenal a causa de la culpa primigenia, metaforizada en las aguas turbias, en el auto de la jerónima. En el drama *La vida es sueño*, la Falta Original se dramatiza, asimismo, mediante la condición de encierro del protagonista. El lamento de Segismundo: “el mayor delito del hombre es haber nacido”, quizá sea también el de Narciso, condenado a permanecer en el interior de la caverna para eludir su destino profetizado por el adivino Tiresias, quien vaticina a su madre que éste morirá cuando se conozca.

Las palabras de Segismundo tal vez hagan eco en las de Sileno, personaje de la mitología griega que le presta su nombre al padre de Liríope, en el drama. La fábula de Sileno, criatura deforme con apariencia humana, compañero de Dioniso e inmortal, fue ampliamente divulgada en el siglo XVII, a decir de Antonio Regalado; cuando el rey Midas lo captura en su rosaeda, le pregunta qué es lo mejor para el hombre, y éste le responde:

Efímera estirpe, hijos de fatigas y del duro destino, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que sería para ti mejor que permaneciese oculto? Pues para vosotros lo más fácil es soportar el peso de la existencia en la ignorancia de sus penurias y lo mejor, aunque inalcanzable, no haber nacido; y ya que esto es imposible, morir lo más pronto posible. ⁽¹²³⁾

¹²³ Virgilio y Cicerón hacen referencia a la fábula de Sileno. La cita procede del libro VII de la *Historia natural* de Plinio. Citado por Antonio Regalado, *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, t. I, p. 71.

El pesar de Sileno, el pastor viejo en el drama, quien durante años había creído muerta a su hija perdida en el bosque, se refleja en las palabras pronunciadas por el personaje mitológico. Éstas quizá sean reveladoras del destino ineludible de Narciso, en el drama: lo más conveniente para él es acaso la muerte prematura que, en un sentido metafórico, lo libraría de las cadenas corporales. Narciso, en efecto, quizá se identifica con el hombre del mito platónico; sólo conoce las apariencias a través de los sentidos corporales, prisión que le impide acceder a las ideas verdaderas producidas por el sol, símbolo de la divinidad.

La gruta, a decir de Ignacio Arellano, simboliza el estado irracional y ciego del hombre, privado de la luz de la Gracia, abortado por el útero de la tierra y recogido en la tumba de la misma materia: es a la vez cuna y sepultura, “muestra de la debilidad y grosera condición del hombre sometido a sus instintos”.⁽¹²⁴⁾

Hogar y prisión de Narciso, la cueva tiene múltiples connotaciones simbólicas y alegóricas en las piezas teatrales de Calderón. John E. Varey advierte cómo en algunas obras del dramaturgo, los salvajes, vestidos de pieles, habitan en las cuevas. Un ejemplo representativo es el personaje de Semíramis, “fiera racional”, en *La hija del aire*. En *El mágico prodigioso* (estrenado en 1637), la cueva se asocia asimismo con el ámbito salvaje; constituye, según Varey, “la imagen de un ataque al orden divino, el centro de un culto secreto del poder orientado a la destrucción de la armonía del mundo creado por Dios”.⁽¹²⁵⁾

¹²⁴ Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas de los autos sacramentales de Calderón*, p. 170. En *La cuna y la sepultura*, Francisco de Quevedo desarrolla las metáforas de la cuna y la sepultura aplicadas a la brevedad de la vida: “Son la cuna y la sepultura el principio de la vida y el fin della, y con ser al juicio del divertimento las dos mayores distancias, la vida desengañada no solo las ve confines, sino juntas con oficios recíprocos y convertidos en sí propios, siendo verdad que la cuna empieza a ser sepultura, cuna a la postrera vida”. Citado por Ignacio Arellano en *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 69.

¹²⁵ John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 253, 256.

En conexión con lo sagrado, el concepto de caverna, en opinión de Paolo Santarcangeli, conduce, en el espacio mítico del laberinto, hacia el concepto místico de la Tierra que cubre “las cavernas y el mundo de abajo y que es, en suma, el lado ‘lunar’ o subterráneo del alma humana, el misterio de las Madres, de la Muerte y del renacimiento”. ⁽¹²⁶⁾ De modo que el descenso a los Infiernos implica siempre un retorno al (...) *lóbrego seno / de la tierra, el duro silo / de sus entrañas, el ciego / vientre de su oscuro Limbo (...) /* (Calderón de la Barca, auto sacramental *La vida es sueño*, segunda redacción, 1673, t. III, p. 1391), donde está encerrado el Hombre, antes de su creación, (...) *sin ser, alma y vida, / discurso, elección ni aviso (...) /* (t. III, p. 1391).

La caverna cumple funciones análogas a las de una vasija, a decir de Erich Neumann: “la estructura protectora de la vasija es similar a la de una tumba, habitación subterránea, y a la de una casa o un templo donde se invocan los poderes divinos”. Es, asimismo, el lugar propicio para la iluminación, al parecer del filósofo francés René Guénon:

Con la caverna y con el viaje subterráneo (...) nos hallamos sólo en los preliminares de la iniciación y no en la iniciación propiamente dicha (...) La iniciación es (...) como un ‘segundo nacimiento’ (...) cuyo enclave es la caverna (...) como lo es el laberinto (...) Muerte y nacimiento no son sino (...) las dos caras de un mismo cambio de estado, y se pensaba que el tránsito de un estado a otro debía desarrollarse siempre en la oscuridad (...) Lejos de ser un lugar tenebroso, la caverna iniciática está iluminada por dentro (...). ⁽¹²⁷⁾

Entre los personajes bíblicos que obtienen la iluminación en el interior de la cueva, se encuentra Jonás, quien practica la Penitencia en el vientre de la ballena que lo devora, parecido a una caverna (Jon 2:1 – 11). En el *Nuevo Testamento*, Jesús permanece durante tres días en el sepulcro cavado en la roca, semejante a una

¹²⁶ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1999, p. 191.

¹²⁷ René Guénon, “La caverne et le labyrinthe”, *Les symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, 1962, pp. 211 y ss., citado por Paolo Santarcangeli, en *ibidem.*, p. 174.

cueva, donde se produce su transformación tanto espiritual como corporal (Mt 27:59 – 64, 28:1 – 10; Mc 15:44 – 46, 16:1 – 14; Lc 23:52 – 55, 24:1 – 8; Jn 19:41, 42, 20:1 – 18).

En los dramas de Calderón, esta alegoría escénica se asocia también con la revelación del conocimiento. *La estatua de Prometeo* muestra al protagonista en una caverna adonde se retira para estudiar las lecciones de los cielos y la naturaleza, y en *Eco y Narciso* la cueva es el lugar donde Tiresias le comunica a Liríope los secretos de las plantas. El conocimiento, en el drama, es castigado con la ceguera corporal, en el caso de Tiresias, quien obtiene a cambio una gran lucidez intelectual. La ceguera de Liríope es metafórica y se relaciona con la prisión simbólica –el monte- donde fue violada por Céfiro, suceso que determina su vida. La pérdida de la vista en ambos personajes se identifica con las pasiones irracionales (*hýbris*); así se deduce de los siguientes versos pronunciados por la madre de Narciso:

LIRÍOPE

Porque se quiso igualar
a Júpiter, él [Tiresias] allí
ciego y preso le tenía.
Consideradme ahora a mí
presa allí y ciega también,
aborreciendo el vivir (...) (p. 1914)

La ceguera es, a juzgar por los versos citados, el producto de una transgresión: Tiresias quiso asemejarse a Júpiter; Liríope fue violada por Céfiro, caída metafórica que representa la pérdida de la pureza. La imagen sucia de Naturaleza Humana, metáfora de la Falta Original en *El Divino Narciso*, encuentra acaso un símil en el cuerpo mancillado de Liríope.

En *Fieras afemina amor*, *El médico de su honra* y *Las manos blancas no ofenden*, las pasiones desenfrenadas, el deseo y el amor en exceso, se evocan en el espacio dramático a través de una metáfora: el caballo desbocado que suscita

la caída simbólica de los personajes. ⁽¹²⁸⁾ Esta acción dramática podría equipararse, en *Eco y Narciso*, con la caída de Narciso: transformada en una *contrafacta*, dramatiza en el auto de sor Juana la Caída de Adán y Eva a causa de la Falta primigenia. Ligada a la soberbia, la vanidad se representa en el emblema 69 de Alciato, donde Narciso contempla su propia imagen sobre la superficie de las aguas de una fuente (fig. 22). Santiago Sebastián sostiene que Alciato vio en la moralidad del emblema “una referencia a los que se apartan de las leyes antiguas para buscar nuevas doctrinas, con menosprecio de los que saben y entienden”. ⁽¹²⁹⁾ En *Philosophia secreta de la gentilidad*, Juan Pérez de Moya interpreta así, en su declaración moral, el significado del mito de Narciso narrado por Ovidio en las *Metamorfosis*: “por Narciso se puede entender cualquiera persona que recibe mucha vanagloria y presunción de sí mismo y de su hermosura o fortaleza, o de otra gracia alguna”; de tal manera, que “a todos estimando en poco y menospreciándolos, cree no ser otra cosa buena, salvo él solo, el cual amor propio es causa de perdición”. ⁽¹³⁰⁾

En opinión de Fernando R. De la Flor, el texto bíblico del *Eclesiastés* presenta resonancias en la idea de *vanitas*, tópico de la literatura del siglo XVII, lo mismo que de las artes plásticas, las cuales exhiben una naturaleza caída, degradada con el paso el tiempo (la efímera belleza de Eco, en el drama). ⁽¹³¹⁾

¹²⁸ Véase el prólogo de Ángel Valbuena en *Calderón de la Barca: dramas de honor*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa – Calpe, 1956, pp. LXIII – LXXIII. La metáfora del caballo desbocado es opuesta a la del caballo refrenado que significaba, en el amor cortés, el control de las pasiones amorosas. En el siglo XII, el amante se identificaba con el caballero que, de acuerdo con Georges Duby, sabía como “sostener bien las riendas de su caballo”. A decir del historiador, el acto de “dominar el tumulto de los deseos” (refrenar el caballo) formaba parte de una buena educación viril que consistía en el control de los sentidos corporales. Georges Duby, *Mujeres del siglo XII*, vol. III, traducción de Cristian Vila, Chile, Editorial Andrés Bello, pp. 162, 186.

¹²⁹ Alciato, *op. cit.*, pp. 104 - 105.

¹³⁰ Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta de la gentilidad*, p. 586.

¹³¹ Sobre la *vanitas* como manifestación de la inestabilidad constitutiva de todo lo humano, en el siglo XVII español, véase Fernando R. De la Flor, *Barroco, representación e*

“He observado cuanto sucede bajo el sol y he visto que todo es vanidad y atrapar vientos”, exclama Cohélet, designado en el Antiguo Testamento como el hijo de David, en un sentido metafórico (Qo 1:14). ⁽¹³²⁾

Lo opuesto a la vanidad, al mundo de las apariencias, es la verdad conocida a través del desengaño. El error de Narciso consiste en confundir a su propia imagen, reflejada sobre la superficie del agua, con la de una ninfa, y enamorarse de ella. Los siguientes versos de Laura, la pastora, constituyen un prelude de su muerte, a causa del desengaño, “dolor sin mal”:

(Dentro.) LAURA

Es el engaño traidor

y el desengaño leal,

el uno dolor sin mal

y el otro mal sin dolor. (p. 1917)

El juego entre el engaño y el desengaño, en *Eco y Narciso*, es constante: el desengaño sumerge a Narciso en una profunda melancolía cuando su madre le revela que la ninfa de quien se enamora es un reflejo de sí mismo. Prisionero de su propia fantasía, Narciso es quizá la imagen emblemática por excelencia del amor-pasión que, a decir de Denis de Rougemont tiende, en efecto, “a

ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680), pp. 77 – 121. De acuerdo con el investigador, el problema de la *vanitas* barroca es central para la hermenéutica barroca, “presidida siempre por un sentimiento de lo teleológico, por una aspiración continua a las ‘ultimidades’, lo mismo que por una consideración morosa de las *postrimerías*.” *Ibidem.*, p. 86.

¹³² En el *Eclesiastés*, *Cohélet* no es en realidad el hijo de David, sino una ficción literaria que identifica al autor con Salomón, el sabio por excelencia. La palabra *Cohélet* o *Qohélet* no es nombre propio, sino un nombre común empleado a veces con artículo. Designa al que habla en la asamblea (hebreo *qahal*, griego *ekklesia*). Es decir, el Maestro o el Predicador; o bien el representante de la asamblea, el Público personificado, y que, cansado de la enseñanza clásica, va a tomar a su vez la palabra. Cfr. *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998, pp. 955 - 956.

confundirse con la exaltación de un narcisismo”: el amante ama al objeto deseado, “no en su realidad, sino en cuanto revela en él el delicioso ardor del deseo”.⁽¹³³⁾

Expongo de manera sucinta los rasgos esenciales del fenómeno del narcisismo, abordado por Calderón con una gran profundidad, siglos antes de que Sigmund Freud hiciera una interpretación del mismo. El narcisismo, apunta Margo Glantz, “exige para manifestarse una doble imagen, la original y aquella desdoblada que lo representa, el reflejo”. La copia, añade la escritora, “puede ser simplemente el reflejo representado en un espejo o sobre algo que cumpla con ese mismo papel, por ejemplo el estanque mítico de Narciso, usado de manera muy especial por Calderón en su *Eco y Narciso*, y por sor Juana en su *El Divino Narciso*”.⁽¹³⁴⁾ El reflejo que ve Narciso, tanto en el drama como en el auto, constituye una especie de retrato revelado sobre una superficie externa. En cambio, en el auto, Narciso crea a Naturaleza Humana a su imagen y semejanza; se enamora del “borrador”, del “bosquejo”, del arquetipo de la amada que lleva en el interior.

La imagen que el Narciso de la poetisa novohispana ve reflejada sobre el agua es el producto del entendimiento, quizá identificado con el sol, el cual en el mito platónico origina las ideas verdaderas. Para decirlo en términos lacanianos, Narciso es capaz de enamorarse de Naturaleza Humana puesto que en él interactúan el Orden Imaginario y el Orden Simbólico, representado por Dios (un padre simbólico), como lo establece Matthew D. Stroud.⁽¹³⁵⁾ Siguiendo a Lacan,

¹³³ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 137.

¹³⁴ Margo Glantz, “De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, pp. 134 - 135.

¹³⁵ Cfr. Matthew Stroud, “The Desiring Subject and the Promise of salvation: A Lacanian Study of Sor Juana’s *El divino Narciso*”, *Hispania*, vol. 76, núm, 2, 1993, p. 208. Stroud, quien afirma que el psicoanálisis ofrece al Teatro de los Siglos de Oro múltiples posibilidades de interpretación, analiza *El Divino Narciso* desde la perspectiva de la teoría del psicoanalista francés Jacques Lacan. El investigador explica que en el Orden o registro imaginario -resultado de la “fase del espejo”, según Lacan-, el sujeto es incapaz

puede decirse que, por el contrario, el Narciso de Calderón se mira en el espejo de Eco y multiplica su reflejo hasta el infinito en un eco visual análogo al de su enamorada, quien sólo es capaz de repetir sus últimas palabras; por lo tanto, resulta imposible su sometimiento a un Orden Simbólico provisto de significado. ⁽¹³⁶⁾ Eco y Narciso, en el drama, permanecen en un registro imaginario que les impide establecer una comunicación con un objeto distinto a ellos, a través del lenguaje “que le da una estructura al Orden Simbólico a la vez que permite el acceso del sujeto a éste”. Es sólo a través de las palabras, añade Stroud, “como las personas pueden llegar a un acuerdo”. Un individuo se considera sano, en términos psicoanalíticos, “sólo si es capaz de hablar.” ⁽¹³⁷⁾

Narciso pareciera estar pegado a Liríope, hecho que en términos psicoanalíticos se traduce en una “devoración”, a decir de Julia Kristeva, para quien el fenómeno del narcisismo se relaciona con una idealización del Yo; Freud introduce a un Tercero en la relación madre–hijo, “como condición de la vida psíquica en tanto que ésta es una vida amorosa”. En opinión de Kristeva, sin la

de producir un significado a través del lenguaje. Para ello es necesaria la interacción con el Orden Simbólico, asociado con el lenguaje, la figura del padre o la Ley, como lo establece Lacan; en *El Divino Narciso*, Dios representa un padre simbólico, de acuerdo con Stroud. *Ibidem.*, pp. 205 - 208. En su libro titulado *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men*, Margaret Rich Greer hace una interpretación psicoanalítica lacaniana de los *Desengaños amorosos* de la escritora española, contemporánea de sor Juana. Al parecer de Rich Greer, tanto la jerónima como de Zayas muestran en sus respectivas obras una imagen positiva de Narciso; la investigadora coincide con Kristeva, quien considera al narcisismo una etapa fundamental para la conformación de la identidad de todo individuo. Cfr. Margaret Rich Greer, *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000, pp. 117 – 118.

¹³⁶ Matthew Stroud refiere que la habilidad de Eco, en el auto de la jerónima, para repetir tan sólo las últimas palabras pronunciadas por Narciso es un ejemplo concreto “de su incapacidad de someterse a un Orden Simbólico provisto de significado”, ejemplo que puede aplicarse asimismo a Eco, en el drama de Calderón. *Ibidem.*, p. 207.

¹³⁷ *Ibidem.*, p. 207.

implicación de un Tercero, si la protección de la madre se prolonga y ésta “se pega a su retoño”, hay muchas posibilidades de que “no salgan jamás de ese huevo no sólo el amor, sino tampoco la vida psíquica”.⁽¹³⁸⁾ Tanto en el mito como en el drama, Narciso carece de un objeto idealizado en el cual pueda proyectar su deseo. Cuando toma conciencia de que ese otro que ve reflejado sobre la superficie de la fuente no es sino él, “construye un espacio psíquico: se convierte en sujeto”.⁽¹³⁹⁾ ¿Sujeto de qué? Sujeto del reflejo a la vez que de la muerte. En el mito, explica Kristeva, Narciso no está en la dimensión objetal: “Se ama: activo y pasivo, sujeto y objeto”. Narciso enamorado “esconde un Narciso suicida”. Abandonado a sí mismo, sin el auxilio de la proyección sobre el otro, “el Yo se toma a sí mismo como blanco privilegiado de agresión y de muerte”.⁽¹⁴⁰⁾ Liríope, en el diván del psicoanalista, se mira quizá en el espejo de la madre devoradora, identificada con la faceta negativa de la Madre Universal que quita la vida. El amor excesivo hacia su hijo, similar al monstruo con garras, asociado por Plutarco con el amor *hereos*, lo induce al suicidio. Espejo del desengaño, en el drama, la fuente le revela a Narciso el conocimiento de sí mismo, y muere.

En el auto, la Fuente es asimismo un espejo asociado con el conocimiento producido por mediación de los *phantasmata* (de Naturaleza Humana y Narciso). Con todo, el significado alegórico de la Fuente, en la pieza teatral de la jerónima, se vincula con la redención, puesto que así lo exige el género del auto. A diferencia del drama, en *El Divino Narciso*, el conocimiento redime. Lugar del encuentro amoroso entre Naturaleza Humana y Narciso, presenta numerosas connotaciones simbólicas, como he intentado mostrar a lo largo de este trabajo. Sin pretender agotar el estudio de tal simbolismo, analizo aquí una posible conexión entre la Fuente y el arquetipo de la Madre Universal examinado por Erich Neumann en su libro ya citado. A juicio del psicoanalista, Sophia, el estadio superior de la Madre Universal, se identifica con el círculo: su forma evoca la de una gran matriz, la cual contiene a toda la creación. Sophia es la sabiduría

¹³⁸ Julia Kristeva, *Historias de amor*, p. 29.

¹³⁹ *Ibidem.*, p. 100.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, p. 108.

femenina en su expresión más alta: su espíritu “permanece anclado en la realidad terrena”; por esta razón se representa mediante una flor (fig. 23).

Asociada con el arquetipo de la vasija, tiene el poder de transformar la materia en espíritu. Isis, Ceres y Koré, diosas lunares, trascienden la oscuridad nocturna cuando se unen a Deméter; son, así, manifestaciones de Sophia (¹⁴¹), la cual posee los rasgos de lo femenino y lo masculino; representa a la madre y al hijo que lleva en el vientre: a la Virgen que da a luz al Hijo-Sol. (¹⁴²) El cielo nocturno y las aguas del océano se vinculan con este principio femenino: la polaridad positiva y negativa del universo armonizan lo alto y lo bajo, la tierra y el cielo.

Alegoría escénica de la Inmaculada Concepción y de los Sacramentos del Bautismo y de la Eucaristía, acaso la Fuente en *El Divino Narciso*, se identifique con Sophia. El arquetipo femenino de la vasija, símbolo de transformación, ha pervivido, en efecto, a lo largo de la historia ya sea bajo la forma de la Copa de la Última Cena, en la tradición cristiana, o la del mítico Grial, en la celta. (¹⁴³) Equiparable al Cáliz que contiene la Sangre de Cristo transformada de manera simbólica en vino, la Fuente-Sophia es semejante a la pila bautismal, cuyas aguas de vida transforman al creyente en hijo de la Iglesia. En efecto, a diferencia del *krater* gnóstico, Sophia transforma en espíritu la materia contenida en su interior, y alimenta, asimismo, a todo lo que renace en ella. Su corazón, fuente de la cual mana el agua nutricia de la sabiduría, se asocia con las fuerzas del inconsciente, “infinitamente superiores a la sabiduría que produce la conciencia despierta del hombre.” Fuente de la fantasía y de los símbolos, del ritual y de la ley, de la poesía

¹⁴¹ Cfr. Erich Neumann, pp. 325 - 326.

¹⁴² Cfr. *ibidem.*, pp. 329. Neumann analiza el proceso de transformación de los arquetipos femeninos, en las tradiciones egipcia, griega y cristiana, relacionados con las divinidades representadas por el sol y la luna: símbolos de las fuerzas masculina y femenina, respectivamente. *Ibidem.*, pp. 281 – 336.

¹⁴³ *Ibidem.*, p. 326.

y la imaginación, interviene, en opinión de Neumann, “aún sin ser convocada, para salvar al hombre y darle un sentido a su vida”. (144)

En la vigilia, afirma Sinesio, “el hombre es sapiente, pero en el sueño es un dios”. (145) La sustancia racional “es una luz corpórea; la imaginación, en cuanto imagen de un cuerpo, es una sombra”, apunta Hugo de san Víctor. La imaginación, añade el padre de la Iglesia, “en cuanto imagen de un cuerpo” sube hasta la razón y va a su encuentro “como sombra que viene a la luz”; cuando es recibida por ella “con la sola contemplación”, la imaginación constituye una suerte de vestido del que la razón puede despojarse con facilidad. En cambio, cuando la imaginación se sobrepone a la razón y la envuelve, provoca su ofuscamiento, (146) la ensucia, quizá de manera análoga al agua turbia, metáfora de la Falta Original en *El Divino Narciso*.

El acto de escribir es tal vez parecido a un acto narcisista: el escritor se sumerge en su interior como en un sueño. Entendimiento, memoria y fantasía: tres elementos esenciales en el proceso creativo donde el intelecto engendra conceptos en el alma. El artista permanece en un estado inerte, con los ojos corporales cerrados al mundo externo. Las imágenes que dibuja la fantasía,

¹⁴⁴ *Ibidem.*, pp. 329 - 330. El poder de la fantasía procede de una tradición médica griega anterior a Aristóteles, que se inicia con los estoicos Diocles de Caristo (s. III a.C.) y Zenón, retomada posteriormente por Galeno y los neoplatónicos. Cfr. Giorgio Agamben, *op. cit.*, pp. 166 – 188. Los estoicos creían en la existencia de un neuma vital en el ventrículo izquierdo del corazón, y un neuma psíquico localizado en el cerebro. De acuerdo con Giorgio Agamben, en el neoplatonismo, el tema estoico del neuma, “siguiendo la estela de una sugestión del Timeo”, se concibe como un vehículo o cuerpo sutil que acompaña al alma “en su romance soteriológico de los astros a la tierra”. Durante la vida terrestre, el neuma “es el instrumento de la imaginación y, como tal, es el sujeto de los sueños, de los influjos astrales y de las iluminaciones divinas en la adivinación (...)” Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴⁵ Sinesio, “De insomniis”, *Patrologia graeca*, 66, 1290, citado por Agamben en *op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁶ Cfr. Hugo de san Víctor, *De unione corporis et spiritus*, *Patrologia latina*, 177, 285, citado por Giorgio Agamben en *ibidem.*, pp. 173 - 174.

durante el ritual de la escritura, en un estado semejante al onírico, se transforman sobre el papel en un microcosmos: “un mundo iluminado” – para decirlo con palabras de sor Juana, en *El sueño*- de signos y símbolos a pequeña escala.

Juntos, el deseo, la palabra y la imagen convergen en el *Divino Narciso*, en una estancia poética: la *stanza* donde se unen el amante y su dama en la poesía provenzal, metaforizada quizá en la Fuente, análoga al espejo que, según Ripa, “enciende la antorcha del amor” en el corazón de los amantes (fig. 24). ⁽¹⁴⁷⁾

La inclusión del fantasma y del deseo en el lenguaje, sostiene Agamben, “es la condición esencial para que la poesía pueda concebirse como *joi d’amor*. La poesía es, en sentido propio, *joi d’amor* porque es ella misma la *stantia* en la que se celebra la beatitud del amor”. ⁽¹⁴⁸⁾ El espíritu redime al cuerpo lacerado que se inmola en el fuego del amor–pasión. Para la intención alegórica del Barroco, “esta mortificación de la forma propia es a la vez una prenda de redención que será rescatada en el último día, pero cuya cifra está ya implicada en el acto de la creación” (Agamben, *op. cit.*, p. 240).

¹⁴⁷ Así explica Ripa la imagen alusiva al origen del amor: “La presente figura sirve de símil para indicar que así como mediante la lupa, un ojo artificioso puesto frente al del Sol, al ser atravesado por los rayos solares consigue que se encienda la antorcha que dijimos, así también a través de nuestros ojos, naturales espejos expuestos a la acción del bello Sol que los atraviesa con sus rayos, viene a encenderse la antorcha del amor en el interior de nuestros corazones; simbolizándose todo ello con la antorcha que sujeta con la izquierda, al lado del corazón, rematada por un letrero donde se dice: *Sic in corde facit amor incendium* [así el amor provoca en el corazón un incendio] (...) En cuanto al modo en que dicho incendio se traspasa al corazón desde los ojos, claramente nos lo muestra Marsilio Ficino en su discurso VII, cap. IV (...) En cuanto al Sol, viene a ser como el corazón del Mundo (...) pues mediante su transcurso y circuito va expandiendo la luz por todas partes, fundiendo mediante dicha luz en nuestra Tierra sus vicisitudes y propiedades, del mismo modo que el corazón en nuestro cuerpo, agitando la sangre que tiene junto a sí su perpetuo movimiento, expande por todo el cuerpo sus espíritus, difundiendo con ellos el centelleo de sus rayos por todos nuestros miembros, haciéndolo además especialmente a través de los ojos.” Cesare Ripa, *Iconología*, pp. 162 – 176.

¹⁴⁸ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 221.

El amor *hereos* triunfa en *Eco* y *Narciso*. En cambio, en el auto de la jerónima, el deseo amoroso se cumple en el pliegue de las letras humanas en las divinas. Sor Juana le corta el vestido a diversos textos tanto profanos como sagrados, los cuales reflejan igual que las mónadas de Leibniz, el universo contenido en ellas. De forma quizá parecida al sistema monádico del filósofo alemán, estos discursos de tradiciones divergentes, presentan una unidad en la diversidad. Todos ellos convergen en la alegoría de la Fuente, en un sincretismo jesuítico. Las letras humanas se espiritualizan en la representación del drama de la Caída y la salvación de la humanidad; las letras sagradas descienden en el relato de Narciso, el caballero inmolado por amor a su dama. Los *daimones* se estabilizan a través de la imagen alegórica: juntas, las letras humanas y divinas representan el auto sacramental titulado *El Divino Narciso*.

CONCLUSIONES

¿Qué vestido le toma prestado *El Divino Narciso a Eco y Narciso*? Suerte de *contrafacta* del drama de Pedro Calderón de la Barca, el auto de sor Juana Inés de la Cruz es una hechura fina, de alta costura, que incorpora textos de diversos autores y tradiciones; el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz y el *Cantar de los Cantares*, entre otras obras, tanto religiosas como profanas, se entretajan con una gran sutileza en la pieza teatral de la poetisa novohispana. Los zurcidos son casi invisibles.

El análisis de las obras mencionadas en este trabajo se basa en las siguientes líneas de investigación: el sistema alegórico de Angus Fletcher, relacionado con la teoría de los *daimones*; el modelo de casa barroca planteado por Gilles Deleuze, en su libro titulado *El pliegue*; la emblemática; la tragedia griega, y la teoría de los símbolos y los arquetipos establecida por Erich Neumann, discípulo de Carl Gustav Jung.

El Divino Narciso y Eco y Narciso constituyen un microcosmos teatral, de acuerdo con el significado etimológico de cosmos establecido por el Diccionario de Autoridades: orden, compostura. En opinión de Angus Fletcher, el cosmos se relaciona con un sistema alegórico en el cual operan una serie de fuerzas dinámicas asociadas con los *daimones* que, en la antigüedad griega, se pensaba ejercían una influencia benéfica o maligna sobre los seres humanos; posteriormente, en la tradición cristiana, los *daimones* empezaron a vincularse con los ángeles y los demonios. En este trabajo examino las connotaciones semánticas y sintácticas del espacio dramático que incluye no sólo el texto, sino también el espacio escénico, así como la vestimenta de los personajes. El microcosmos en las obras analizadas puede compararse con el modelo de casa barroca propuesto por Gilles Deleuze: el piso superior corresponde al de las almas razonables y el inferior al de las sensitivas. El pliegue es el rasgo del Barroco, explica el filósofo francés. Pliegue de lo corpóreo en lo espiritual y viceversa. En la

loa, igual que en su auto correspondiente, el mundo sensitivo se pliega en el espiritual. América y Occidente alegorizan a la cultura mexicana y le rinden culto al Dios de las Semillas mediante prácticas rituales asociadas con los sentidos corporales. Religión y Celo, quienes representan a la religión cristiana, intentan abrir los ojos a sus opositores, en un sentido metafórico, sustituir al Dios de las Semillas por el Dios Verdadero (objeto de su devoción) que, a diferencia del primero, no exige sacrificios cruentos para mantener en orden el cosmos. El culto practicado por estos dos personajes es esencialmente simbólico: el Dios Verdadero transubstancia su Cuerpo en Pan y su Sangre en Vino, durante el Sacrificio de la Misa. El creyente ve con los ojos internos a Cristo transfigurado en las especies mencionadas. En el auto, Naturaleza Humana se pliega en Narciso-Cristo, quien la redime de la Falta Original: Naturaleza Humana se espiritualiza cuando es liberada de la culpa primigenia; a su vez, Narciso-Cristo se pliega en Naturaleza Humana, acto que simboliza tanto el misterio de la Encarnación, como el de la Redención. América, Occidente y el Dios de las Semillas constituyen una suerte de personajes réprobos, análogos en este sentido a Eco (Naturaleza Angélica Réproba, en el auto), a quien acompañan siempre sus atributos, Amor Propio y Soberbia en quienes se desdobla. La inteligencia de Eco difiere de la Sabiduría, apropiación de Cristo (Segunda persona de la Santísima Trinidad, en términos de la tradición cristiana). La relación armónica entre Narciso-Cristo y Naturaleza Humana es simbolizada, en el auto, mediante la música instrumental, la música humana y la música de las esferas, concepción musical ampliamente divulgada por el neoplatónico Marsilio Ficino, durante el Renacimiento, cuyos ecos resuenan aun en la literatura áurea del siglo XVII. En efecto, Sinagoga y Gentilidad, quienes alegorizan a las tradiciones hebrea y griega, respectivamente, unen sus voces al inicio del auto para invocar a Narciso-Cristo: juntas, las letras humanas y las divinas revelan la Verdad, asociada en esta obra con la religión cristiana.

En su magnánima pieza teatral, la jerónima crea una alegoría que ofrece la posibilidad de hacer una lectura del auto tanto en un plano historial como teológico. Desde esta última perspectiva, se aborda el tema de la Caída, el libre albedrío y la Redención; el plano histórico gira alrededor de una historia de amor

inserta, quizá, en la tradición del amor cortés: Narciso-Cristo es acaso equiparable al enamorado que se inmoló por amor a su dama: Naturaleza Humana. El amor los redime a ambos. Se trata aquí de un amor alcanzado a través del conocimiento de la belleza: ambos personajes ascienden desde un nivel corporal hasta el espiritual, cuando contemplan sus respectivas imágenes, siguiendo la tradición neoplatónica de Marsilio Ficino y de León Hebreo.

Existen notables semejanzas entre ciertos momentos dramáticos de *El Divino Narciso* y *Eco y Narciso*, mismos que menciono y analizo en la tesis. Uno de ellos es la caída de Narciso, alegoría central en ambas piezas teatrales asociada, a mi parecer, con el problema del conocimiento, el cual presenta connotaciones positivas en el primero y negativas en el segundo. Acaso en el auto, el entendimiento vence a los sentidos corporales; Narciso-Cristo, vinculado con la Sabiduría, apropiación de la Segunda Persona de la Trinidad, redime a Naturaleza Humana, quien comete la Falta Original y pierde la Gracia divina. En cambio, la muerte de Narciso en el drama es provocada debido al amor excesivo de Narciso hacia sí mismo. A diferencia del Narciso de sor Juana, en *Eco y Narciso* este personaje no representa a Cristo: la divergencia de los géneros teatrales exige, como ya he señalado, exigen un tratamiento distinto de la alegoría. En el drama, la caída de Narciso se relaciona con el pecado de soberbia, mientras que en el auto, Narciso cae para redimir a su trasunto: Naturaleza Humana.

En el segundo capítulo me refiero a la forma en que el personaje de Narciso, en la pieza teatral de sor Juana, accede al conocimiento a través de *phantasmata*, imágenes que representan un concepto: cuando Narciso ve a Naturaleza Humana reflejada sobre la superficie de las aguas cristalinas de la Fuente, no hace sino recordar la imagen de la amada hecha a su imagen y semejanza que lleva impresa en el corazón (el arquetipo). De igual modo, Naturaleza Humana ve en su corazón la imagen arquetípica del amado, a quien había abandonado tras la culpa primigenia. Gracia le recuerda el encuentro de ambas en un momento anterior a la Caída, en el Jardín de su Padre, metáfora del Paraíso Terrenal. Naturaleza Humana se acerca a ella e intenta abrazarla; no obstante, Gracia le refiere que Narciso debe observar su imagen sin mancha, libre

de pecado, reflejada sobre la superficie de las aguas cristalinas de una Fuente. Así, Naturaleza Humana y Gracia se esconden entre las ramas de un árbol, cuyo simbolismo, de una notable riqueza en diversas tradiciones, también analizo. Narciso ve las imágenes traslapadas de ambos personajes, alegoría de un gran acierto dramático que sintetiza el significado del Sacramento de la Eucaristía: el reencuentro de Naturaleza Humana con la divinidad mediante la restauración de la Gracia perdida ante los ojos de Dios, a causa de la Falta Original. La unión de Narciso y Naturaleza Humana tiene lugar a través de un ejercicio donde se involucran la memoria, la fantasía y la reflexión, facultades del alma, según la tradición aristotélica, que permiten el conocimiento; Aristóteles se refiere, en efecto, a la imposibilidad de conocer si no es a través de los fantasmas (*phantasmata*). La verdad se revela ante los ojos internos de estos personajes a través de imágenes, de forma quizá parecida al practicante de los *Ejercicios Espirituales*, de san Ignacio de Loyola, quien imagina distintos pasajes bíblicos alusivos a la vida de Cristo con la finalidad de encontrar una solución a sus problemas.

En el marco teórico de la tesis expongo la relación entre los *Ejercicios* y los emblemas compuestos de una imagen, un mote y un lema. Microcosmos de símbolos y signos, el teatro se asocia con la emblemática, género cuya difusión fue amplia en los siglos XVI y XVII. El espectador del auto, lo mismo que el practicante de los *Ejercicios*, poseía referencias culturales que le permitían descifrar los símbolos y las alegorías evocados en el espacio dramático. El emblema plantea, asimismo, el reto de interpretar el sistema de signos operantes en él. En la tesis menciono algunos ejemplos de emblemas incluidos en los libros de Andrea Alciato y de Cesare Ripa, en boga durante los siglos mencionados, con el objeto de explicar de una manera más profunda las connotaciones alegóricas y simbólicas del espacio dramático, igual que de la vestimenta y los temas abordados en *Eco y Narciso* y en *El Divino Narciso*. La cultura barroca era, en efecto, una cultura de imágenes. Sin duda, la reforma espiritual en Europa, después de Trento (1545–1563), fue decisiva en la divulgación de la tradición cristiana por este medio. Los jesuitas se valieron de la pintura y el teatro para

instruir al creyente sobre el significado del cristianismo. De acuerdo con Marcel Bataillon, quien concibe a la Reforma desde una perspectiva espiritual tanto católica como protestante, el género del auto sacramental se proponía reforzar la fe del creyente mediante la explicación de los dogmas de la religión cristiana. El historiador francés manifiesta que éste –y no el ataque al protestantismo- era el objetivo de las representaciones de los autos sacramentales el día de *Corpus Christi*.

En relación con los *phantasmata*, en este trabajo hago referencia, asimismo, al *Fedro* de Platón donde la escritura es reivindicada por Sócrates cuando afirma que en ella se involucran de manera conjunta la conciencia y la reflexión. En contra de los “simulacros que apestan como una pestilencia”, en la *República*, Sócrates exalta a los discursos escritos con “ciencia en el alma del que aprende”. Los simulacros, imágenes erróneas, identificadas con la sombra de Narciso reflejada sobre el agua, en el drama, provocan su caída cuando conoce la verdad: su propia imagen no pertenece a la de una ninfa, como creía. Otro aspecto negativo del conocimiento, en el drama, constituye la ceguera corporal de Tiresias opuesta a su lucidez intelectual. Liríope, quien aprende de Tiresias los secretos de la naturaleza –ciega, asimismo, en un sentido metafórico-, fue violada por Céfiro, el hijo del aire. La ceguera de ambos personajes es tal vez análoga a la *hybris* de la tragedia griega, pasión desmesurada que provoca su perdición. Eco muere –se transforma en aire- cuando Liríope le suministra un veneno para impedir que Narciso se enamore de ella, pues según el vaticinio de Tiresias, su hijo moriría a causa de una voz y una hermosura. Incapaz de amarse a sí mismo, se sumerge en las aguas de la fuente: muere y se transforma en una flor. Por el contrario, en el auto, los simulacros, acaso análogos a las letras humanas, son redimidos por la Sabiduría de Narciso-Cristo, cuyo Cuerpo, a juzgar por las palabras de Música en el auto irradia una luz aun más intensa que la del sol. La anagnórisis platónica, el conocimiento por medio de la memoria -una suerte de mayéutica- se dramatiza en el auto: Naturaleza Humana recuerda, en efecto, su origen primigenio anterior a la Caída; libre de las ataduras corporales, se une a Narciso-Cristo por obra y Gracia de la Fuente y sus aguas cristalinas.

Phantasmata, aire, vanidad, son conceptos que pertenecen al mismo universo semántico en las obras analizadas. Los *phantasmata*, cuando no son el producto del entendimiento sino de la fantasía, se relacionan con la locura que lleva a Narciso a sumergirse en las aguas de la fuente, víctima del desengaño. Constituyen, en este sentido, imágenes asociadas con el aire, elemento de la naturaleza que en estas piezas teatrales representa tanto un espacio alegórico donde acontecen sucesos trágicos -la violación de Liríope por Céfiro- o una alegoría de Naturaleza Angélica Réproba (Eco), tan sólo capaz de producir palabras desarticuladas en oposición al Logos, el Verbo identificado con Cristo, según el Evangelio de san Juan. El Verbo representa, por el contrario, el símbolo de la Palabra provista de un significado lógico ordenador del microcosmos teatral en el auto. En un contexto bíblico, la Palabra de Dios en el Génesis le da orden y belleza al universo.

Dos cosmos se pliegan en estas piezas teatrales. En *Eco y Narciso* el mundo sensitivo, asociado con el cosmos de Narciso y Liríope, seres humanos y monstruosos a la vez, se pliega en el mundo racional: la Arcadia, *hábitat* de los pastores, limítrofe con el monte, ámbito situado al margen del decoro; de acuerdo con el Diccionario de Covarrubias, este concepto significa, en su acepción latina (*decoratio*), vestido o compostura e implica “el aseo en las cosas, la medida y modestia en la persona”. Los rasgos de los personajes en el drama de Calderón se mimetizan en el espacio dramático que adquiere una dimensión simbólica de grandes alcances. Narciso y Liríope, en efecto, alegorizan las fuerzas irracionales de la naturaleza; se vinculan, en este sentido, con las almas sensitivas del piso inferior de la casa de Deleuze y representan quizá la otra cara de los civilizados pastores. Con el afán de conocer al “humano monstruo” que vive en el monte, Eco y los pastores se atreven a ir más allá de la frontera simbólica, la cual separa al entorno racional (la Arcadia) del irracional (el monte). Acaso este acto dramático responda al deseo de reafirmar una identidad amenazada por la presencia del Otro, en el imaginario de los seres civilizados: a ello se refiere Roger Bartra en *El salvaje en el espejo* a propósito del hombre occidental quien, desde la perspectiva del sociólogo, ha caminado siempre al lado de su sombra: el salvaje. Pliegue de lo

racional en lo sensitivo y viceversa: la oposición entre los salvajes y los seres racionales se representa mediante el espacio simbólico del monte, en ésta como en otras obras de Calderón citadas en la tesis, entre otras, *Fieras afemina amor*, *La hija del aire*, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* y *La vida es sueño*.

De forma análoga a *Eco y Narciso*, en la loa de *El Divino Narciso* se produce un encuentro entre dos cosmos opuestos: el de los salvajes –desde la perspectiva occidental-, y el de los civilizados. Religión y Celo intentan redimir a América y Occidente, quienes adoran a un dios falso: el Dios de las Semillas. La conversión a la religión cristiana, no obstante, tal vez se logre sólo en apariencia: hacia el final de la obra, América y Occidente se muestran aún escépticos sobre la verdadera transformación del Dios Verdadero, en Pan y Vino. Religión y Celo provocan el derramamiento de sangre cuando emprenden la evangelización, hecho que los asemeja a América y Occidente, quienes derraman, asimismo, la sangre de las víctimas sacrificiales aunque los fines sean distintos: el exterminio de la cultura mexicana, en el caso de Religión y Celo, y propiciar la armonía del cosmos, en el de América y Occidente. Con todo, los personajes mencionados ejecutan un acto sacrificial, en contra del cual se manifiesta sor Juana, a juzgar por los versos de Fe en la loa de *El Cetro de José*, citados en el segundo capítulo de la tesis. Considero que en esta pieza teatral, lejos de expresar su oposición a la cultura de los antiguos mexicanos, sor Juana la reivindica; su postura es análoga a la de algunos de sus coetáneos, entre otros, Carlos de Sigüenza y Góngora. Impulsados por un afán criollo y sincretista, tradición retomada de los jesuitas, ambos escritores novohispanos exaltan el pasado mexicano.

Entorno paradisíaco relacionado con el *locus amoenus*, la Arcadia, tópico de la literatura pastoril, es el escenario donde se desarrolla la trama de *Eco y Narciso*. Un sentimiento de pesadumbre prevalece, no obstante, en el lugar idílico. Los pastores se lamentan de que Eco celebre un aniversario más y disminuya, por este motivo, su belleza. Celosos, combaten por su amor, de forma quizá parecida a los *partimenes* -poemas dialogados en los que intervienen dos o más personajes, reales o imaginarios-, ⁽¹⁾ en el amor cortés, tradición en la cual me

¹ Cfr. Jean Markale, *op. cit.*, pp. 107 – 116.

baso para explorar el tema del deseo tanto en el drama como en el auto. *Amor y occidente*, de Denis de Rougemont, y *La literatura española (158–1680)*, de Alexander Parker fueron cruciales para el desarrollo de la investigación. El dolor ante el hecho de saberse separado de la amada caracteriza al amor cortés; en la tradición cristiana, el creyente sufre también ante la imposibilidad de unirse con el Creador. En el drama calderoniano, la unión de los pastores enamorados de Eco, acaso semejante a la dama inaccesible –la *belle dame sans merci*– del amor cortés, no llega a consumarse. La obra culmina en una tragedia: Eco ama a Narciso, quien no corresponde a su amor; ella tampoco ama a sus enamorados. El tema de la reciprocidad en el amor no es exclusivo del drama: es común en la literatura del XVII; entre otras obras, puede mencionarse a este respecto, la comedia *Los empeños de una casa* y algunos sonetos de sor Juana. Sujetos a las pasiones irrefrenables (la *hybris* trágica), los pastores en *Eco y Narciso* y en *El Divino Narciso* son acosados por los celos que mueven la trama. En el primero, el triángulo amoroso está constituido por Narciso, Liríope y Eco; en el segundo, por Narciso, Naturaleza Humana y Eco-Luzbel. En el drama, Liríope se vale de una serie de artilugios para impedir que Eco se enamore de su hijo y evitar el cumplimiento de la profecía de Tiresias, quien vaticina que Narciso morirá a causa de una voz y una hermosura; en el segundo, el tema de los celos adquiere matices teológicos: Eco representa a Luzbel, el Ángel más bello que quiso igualarse a Dios, soberbia castigada con su caída en el abismo. La envidia hacia el hombre, a quien Dios prefirió, suscita en Luzbel el deseo de provocar su caída. Los *Libros de Adán y Eva*, evangelio apócrifo citado en el segundo capítulo, ofrecen la siguiente versión sobre el tema: “Cuando Dios creó a Adán a su imagen y semejanza, el Arcángel Miguel les ordenó a los ángeles que lo adoraran. Sin embargo, Satán, igual que otros ángeles, se negó a hacerlo, puesto que consideraba a Adán una criatura inferior. Dios los castigó provocando su caída. Satán, por consiguiente, incitó a Eva a comer del Árbol de la Ciencia para provocar tanto su caída, como la de Adán”. (2)

² Cfr. Edward Langton, *op. cit.*, pp. 117 - 118

A lo largo de la tesis he intentado rastrear, asimismo, los elementos de la tragedia griega en ambas obras. Para ello me baso en las investigaciones de Nicole Loraux, Jean – Pierre Vernant y Françoise Frontisi Doucroux, lecturas sugeridas por la doctora Margo Glantz, lo cual le agradezco y espero enriquezcan el estudio del drama y del auto. No pretendo hacer un análisis profundo de ellas, desde este punto de vista: el teatro trágico es de suma complejidad y son divergentes las opiniones sobre el mismo. Sólo intento mostrar algunos elementos trágicos en las piezas teatrales analizadas de la jerónima y del dramaturgo. Es obvio que el teatro español barroco y el novohispano presentan notables divergencias respecto del género de la tragedia griega. Acaso la más evidente sea el concepto de culpa, inexistente en el género trágico, asociado, sin embargo, con la *hybris*. La noción de *hybris* en el drama de *Eco y Narciso*, así como en el auto, se vincula con la soberbia, atributo de Eco-Luzbel, en el auto, y con Liríope y Eco, en el drama. En el tercer capítulo hago referencia a la explicación ofrecida por san Agustín y santo Tomás sobre el pecado de soberbia similar a la del hombre. Según san Agustín, este último y el Demonio pecaron del mismo modo porque desordenadamente desearon ser como Dios. ⁽³⁾ De acuerdo con Santo Tomás de Aquino, el pecado del primer hombre fue de soberbia, la cual le indujo a desobedecer los mandatos de Dios. ⁽⁴⁾

A partir de algunos pasajes de la *Poética* de Aristóteles; de *El origen de la tragedia*, de Nietzsche; de *The mourning voice*, de Nicole Loraux; y de *La fragilidad del bien*, de Martha Nussbaum, intento explicar la interacción de Apolo y Dioniso en la loa de *El Divino Narciso*. La alternancia del *logos* (el discurso) y la *phone* (la emoción)- conceptos a los cuales aluden Friedrich Nietzsche y Nicole Loraux, en relación con la tragedia griega- muestran ante los ojos del espectador una representación ficticia; acaso el dolor y el sufrimiento experimentados por América y Occidente frente a la devastación de su cultura -el grito y el canto

³ Citado por Ignacio Arellano en *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, p. 205.

⁴ Santo Tomás de Aquino, *Summa*, 2-2, 105, 2 ad. 3; 162, 4, citado por Ignacio Arellano en *op. cit.*, p. 205.

(elementos esenciales en la tragedia, según Aristóteles)- susciten en el lector (o espectador) emociones de dolor, al tiempo que estimulan en él la reflexión sobre lo representado en escena provocando en él la catarsis, de manera análoga al teatro trágico. Como asegura Gwynne Edwards, en *Prison and the Labyrinth*, si bien las obras trágicas de Calderón están insertas en la tradición cristiana, y por consiguiente existe en ellas un dios redentor, el hombre experimenta la incertidumbre en un mundo en el que forzosamente se ve obligado a actuar. Tanto *El Divino Narciso*, como *Eco y Narciso*, plantean problemas relacionados con la existencia, entre otros, el del libre albedrío y la relación del hombre con la divinidad, hecho que asemeja a estas obras con el género trágico.

El tiempo que huye (*tempus fugit*) -tópico de la literatura pastoril-, el cual produce una degradación de las cosas materiales contrasta con el tiempo mítico de la Arcadia, cuya belleza permanece inmune al paso de los años. Durante el Renacimiento y posteriormente en el Barroco, este lugar utópico dejó de representar un escape para los lectores, como lo había sido en la antigüedad griega, para transformarse en un ámbito que permitía establecer un contraste entre la realidad y la ficción. En su ensayo titulado “The Renaissance perversion of pastoral”, S.K. Heninger hace referencia a la perversión del género pastoril durante el Renacimiento y lo vincula con la tragedia: ambos, en opinión del investigador, permiten la yuxtaposición de la realidad y la ficción. De acuerdo con Alexander Parker, durante el Barroco se pensaba que los seres primitivos habían perdido su inocencia, que había una degeneración progresiva de la Edad de Oro, y que toda la historia de la especie humana lo era de frustración y corrupción. Desde una perspectiva eurocentrista, los seres primitivos (los indios) habían dejado de ser el buen salvaje, en el siglo XVII. En el drama citado, la conciencia de los personajes ante la pérdida irreversible del Paraíso es evidente. Domeñar a la naturaleza: tal es el deseo de los pastores de la Arcadia, quienes intentan “civilizar” a Narciso y a Liríope, de manera tal vez semejante a Religión y Celo, cuando pretenden, asimismo, evangelizar a América y Occidente, en la loa de *El Divino Narciso*. La redención de los salvajes se vuelve imprescindible en ambas obras. Se domeña a la naturaleza a través del arte, noción definida por Ignacio

Osorio como técnica o conjunto “de preceptos y reglas necesarios para hacer bien una cosa”. Mediante el maquillaje y el vestido se pretende, asimismo, domeñar a la naturaleza en el cosmos teatral, transformar el aspecto de un cuerpo desnudo, vestirlo o cosmizarlo: embellecerlo. Se sabe que el escenario de los autos era sumamente complejo; así lo manifiestan N.D. Shergold y John E. Varey en sus numerosas investigaciones: ⁽⁵⁾ pintores, artesanos y artistas, diestros en múltiples oficios, intervenían en su construcción. Por lo demás, Naturaleza Humana, se maquilla con las aguas cristalinas de la Fuente, cosmético de gran eficacia –un “engaño colorido”, para decirlo con palabras de la jerónima en su soneto- que decora su apariencia y le permite encontrarse con Narciso.

¿Podría establecerse alguna relación entre la cosmética del cuerpo y la de la jardinería, en el siglo XVII? El arte de la jardinería adquiere, en efecto, una gran relevancia durante el Barroco. Se intentaba, por este medio, domeñar la naturaleza rebelde. Al parecer de Jean Delumeau, la nostalgia por el *locus amoenus* –la Arcadia, en *Eco y Narciso*- ayuda a comprender “las tentativas por reconstituir en jardines las condiciones paradisíacas”. ⁽⁶⁾ Desde el Renacimiento, a decir del investigador, hay un intento por recuperar a través de la poesía y de la pintura el Paraíso Terrenal, perdido para siempre. El tema del Paraíso Terrenal “fue, durante el periodo que va desde 1540 hasta 1700, la materia de al menos ciento cincuenta y cinco obras literarias escritas en latín o en otras lenguas del Occidente europeo”. ⁽⁷⁾ El jardín de los siglos XVI y XVII ha podido definirse como “un sistema conceptual complicado” ⁽⁸⁾ y codificado, donde la naturaleza era

⁵ Sobre el tema véase Shergold, N.D. y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637 – 1681)*. *Estudios y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

⁶ Jean Delumeau, *Historia del paraíso*, México, Taurus, 2003, p. 223.

⁷ *Ibidem.*, p. 258.

⁸ T. Tomasi, contribución a *Histoire des jardins*, Paris, Flammarion, 1990, p. 77. T. Tomasi, citado por Jean Delumeau en *ibidem.*, p. 240.

“negada, incluso forzada y rota”.⁽⁹⁾ Vaux-le-Vicomte, Versailles y Chantilly, en Francia, son un ejemplo de estos jardines, cuyo simbolismo analiza Allen S. Weiss en su libro titulado *Miroirs de l’infini: Le jardin à la française et la métaphysique au XVII siècle*. Microcosmos del mundo, en opinión de Weiss, el jardín es, asimismo, un símbolo de éste, mientras que el laberinto “constituye un símbolo del jardín, así como de las almas que caminan en él”.⁽¹⁰⁾ La disposición geográfica y topográfica de los jardines, en Versailles, integra al sol en su estructura simbólica: el infinito se introduce en lo finito.⁽¹¹⁾ Dios y lo terreno se unen en los vastos jardines de Versailles donde domina el Rey Sol, Luis XIV. La casa barroca de Gilles Deleuze carece de un jardín. Me permito añadirle uno de estructura laberíntica, semejante quizá al pliegue de Deleuze; el laberinto: símbolo de las pasiones y de la existencia humana en los dramas de los Siglos de Oro, como lo establece Gwynne Edwards en *Prison and the labyrinth*, constituye acaso un emblema de la *hybris*, en *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso*. El monte, cuya naturaleza laberíntica lo asemeja a una selva, es opuesto a la Arcadia, jardín impoluto que contrasta con la degradación de la materia metaforizada en el cuerpo de Eco, quien celebra su aniversario en el drama analizado. En el auto, el vientre puro, inmaculado de la Virgen-Fuente remite, en cambio, al Paraíso, especie de *hortus conclusus* o huerto cerrado, símbolo de la virginidad de María en la iconografía medieval, transformado durante el Renacimiento en un jardín, lugar de encuentro de los amantes y filósofos.⁽¹²⁾ Puntualizo que, en las obras examinadas, ni la Arcadia ni el *hortus conclusus* metaforizado en las aguas cristalinas de la Fuente son domeñados por la mano del hombre: constituyen acaso jardines utópicos, espacios alegóricos que remiten al Paraíso Terrenal del *Génesis* bíblico. Una lectura simultánea, a dos luces (historial y bíblica) tal vez permita hacer una

⁹ L. Puppi, contribución a *Histoire des jardins*, p. 50. Citado por Jean Delumeau en *ibidem.*, p. 240.

¹⁰ Consulté la edición en inglés: Allen S. Weiss, *Mirrors of infinity: the french formal garden and 17th century metaphysics*, New York, Princeton Architectural Press, 1995, p. 48.

¹¹ Jean Delumeau, p. 58.

¹² Cfr. *op. cit.*, pp. 227, 237, 238.

interpretación del complejo simbolismo de la Fuente, lo mismo desde una perspectiva teológica que del amor cortés: en la primera, la unión del Creador y su trasunto tiene lugar en el Paraíso bíblico, mientras que en la segunda, el encuentro de los amantes acontece en el Jardín de las Delicias. El tema del simbolismo del jardín como un microcosmos domeñado por el hombre mediante la técnica y el arte es amplio y está presente en múltiples tradiciones, desde Mesopotamia hasta la actualidad; el estudio de los jardines en *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso* sería el tema de otro trabajo. Aquí sólo me he limitado a hacer algunas reflexiones, a manera de conclusión, en torno a la cosmética del jardín, cuyo objetivo, ya lo dije, es quizá análogo a la cosmética del espacio teatral y corporal en el teatro de los Siglos de Oro: domeñar a la naturaleza mediante el arte.

El intento de construir paraísos artificiales ¿no representa, con todo, un acto de soberbia? ¿no implica un deseo de asemejarse a Dios, el primer Jardinero del mundo, de acuerdo con el *Génesis* bíblico? Desencanto, melancolía, desengaño. Por otra parte, la reivindicación del entendimiento para acceder al conocimiento a través de los *phantasmata*. La oposición entre razón y fe: la duda y la incertidumbre ante lo percibido con los sentidos corporales. Estos rasgos que caracterizan a las obras examinadas son el espejo de una época y una geografía: España y Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII. ¿Conoció sor Juana la modernidad? La doctora Margo Glantz responde a esta pregunta de manera afirmativa. El doctor Francisco López Cámara coincide con su punto de vista cuando sostiene que “por el espíritu” de la jerónima se filtraron “furtivamente, algunas ráfagas del pensamiento moderno”.⁽¹³⁾ El investigador añade que el espíritu moderno, que empieza a manifestarse desde el Renacimiento, “equivale a duda, cautela, desconfianza, inquietud científica, primado de la razón matemática, autonomía filosófica, rechazo del principio de autoridad”.⁽¹⁴⁾ La invención de instrumentos ópticos revelan al hombre barroco un mundo desconocido. Los

¹³ Francisco López Cámara, “El cartesianismo en sor Juana y Sigüenza y Góngora”, *Filosofía y Letras*, XX, núm. 39, 1950, p. 127.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 110.

espejos planos, convexos, cilíndricos e hiperbólicos “obran operaciones admirables” en el terreno de la catóptica, afirma sorprendido Andrés de Ustarroz, a mediados del siglo XVII. ⁽¹⁵⁾ Fernando Rodríguez de la Flor hace referencia a un emblema metafórico donde aparece la lechuza “de la pagana Minerva” que “nada alcanza a saber en verdad, a pesar de estar provista de todos los instrumentos de conocimiento”. ⁽¹⁶⁾ Prevalecía, en efecto, la creencia de que el espejo, el telescopio y las lentes distorsionaban la realidad. El telescopio ponía en tela de juicio la visión ptolemaica esencialmente geocéntrica –a la cual aluden algunos pasajes bíblicos: *Eclesiastés* (1, 4–5); Ps (18:6–7)-, que era también la de Aristóteles y la de Tomás de Aquino. Esta interpretación se oponía a la de Nicolás Copérnico (1473-543), Johannes Kepler (1571–1630) y Galileo (1564–1642), quienes confiaban en que estos instrumentos ópticos les permitiría acceder a un conocimiento más profundo del universo. Narciso conoce a Naturaleza Humana a través de un reflejo -¿de un espejo?-, cuando revela su imagen ante sus ojos, Narciso se desploma, de manera quizá análoga a Ícaro en el prodigioso poema de la monja: *El sueño*. El conocimiento, sinónimo de soberbia, se identificaba, en opinión de Fernando Rodríguez de la Flor, con “una *hybris* equivocada que precipita al hombre en un definitivo alejamiento de su creador, tornando oscura toda la creación, y haciendo más insondable, si cabe, el misterio del universo”. ⁽¹⁷⁾ En *El Divino Narciso*, con todo, ya lo he dicho, sor Juana reivindica el conocimiento a través de los sentidos corporales, siempre y cuando haya una reflexión sobre lo percibido, una ascensión de fantasma en fantasma que permita acceder a la Verdad.

¿Qué sentido adquieren las letras humanas en un ámbito en el que la razón era denostada por la Contrarreforma? Éstas se vinculan con la vanidad y, por consiguiente, con la soberbia, pecado cometido por Luzbel; así se deduce de las siguientes palabras de Francisco Sánchez, autor del libro *Que nada se sabe*: “que

¹⁵ Andrés de Ustarroz, “Textos sobre la colección de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Barroco esencial*, edición de Jorge Checa, Madrid, Esenciales Taurus, 1992, p. 147.

¹⁶ Fernando Rodríguez de la Flor, *La península metafísica, op. cit.*, p 120.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 106.

nada se debe intentar saber, pues no está en las manos del hombre alcanzar a entender la verdad de Dios”. (18) Sor Juana misma refiere, en *La respuesta a sor Filotea*, cómo fue perseguida por dedicarse a las letras profanas.

El tópico de las letras humanas y divinas es renacentista. Francisco Petrarca (1304–1374) formuló por primera vez la contraposición entre la antigüedad precristiana luminosa y una edad oscura de tinieblas. El poeta italiano se manifestaba a favor de un renacimiento de la cultura grecolatina. (19) Posteriormente, a decir de Miguel A. Granada, con Erasmo de Rotterdam “se amplía explícita y rotundamente la antítesis luz / tinieblas a la esfera de la religión y de la Iglesia cristianas”. Desde la perspectiva del autor de *Elogio de la locura*, la desaparición del estudio de la antigüedad clásica coincidía con la corrupción del cristianismo. Por esta razón, el humanista holandés “veía el destino histórico de las ‘bonae litterae’ y de la religión cristiana como estrechamente solidario”. (20) Granada sostiene que el Renacimiento fue “subsidiario y auxiliar de la gran revolución espiritual (que no era sino la restauración de la pureza antigua) iniciada con la Reforma”. (21) Petrarca exalta al poeta como revelador de verdades divinas ocultas bajo velos y que si se saben interpretar revelan no sólo los misterios del universo, sino de la divinidad. Las palabras, los sonidos, las imágenes permiten al hombre, según la concepción petrarquesca, acceder a verdades superiores: el pensamiento del humanista italiano, ¿no hace eco en el de sor Juana? En un pasaje de la *Respuesta a sor Filotea*, citado en numerosas ocasiones en la tesis, la jerónima se refiere a las ciencias y las artes humanas, peldaños que le permiten acceder a la teología, “Reina de las Ciencias”. Aquí sólo me permito plantear de manera sucinta el problema sobre las letras humanas y las divinas en el auto, el cual queda fuera de los fines de este trabajo; acaso sirva a futuras investigaciones

¹⁸ Citado en *ibidem.*, p. 103.

¹⁹ Cfr. Miguel A. Granada, *El umbral de la modernidad: estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes*, Barcelona, Herder, p. 29.

²⁰ *Ibidem.*, p. 32.

²¹ *Ibidem.*, p. 34.

sobre la presencia de posibles elementos de modernidad en el auto de la jerónima.

De acuerdo con lo expuesto en los párrafos anteriores, considero que si bien las piezas teatrales analizadas no están inmersas en la modernidad, existen en ellas rasgos que las identifica con el pensamiento moderno. El escepticismo, tercera fuerza que opera entre las pulsiones de vida (*eros*) y de muerte (*thanatos*), a decir de Rodríguez de la Flor (véase el capítulo I), se percibe en el pliegue de lo sensitivo y lo espiritual. Tanto en el auto, como en el drama, lo mundano (lo corpóreo) se dirige en sentido opuesto a la fe y a la razón que domina las pasiones humanas provocando el vértigo espiritual que caracteriza al hombre barroco.

¿El pensamiento de la monja es un signo evidente de su anclaje en el pensamiento escolástico, tradicional? ⁽²²⁾ Un análisis profundo de la *Respuesta a sor Filotea* acaso permita deslindar qué tanto hay de retórica en esta aseveración expresada en el texto mencionado. Al parecer de Octavio Paz, si la jerónima hubiese tenido la posibilidad de llevar hasta sus extremos últimos la contradicción entre razón y fe, el resultado habría sido “la crítica de los fundamentos de su universo espiritual y la negación de los preceptos y convicciones intelectuales que la habían formado”. ⁽²³⁾ Me pregunto: ¿lo hizo porque no quería “ruidos con la Inquisición”, como ella misma lo afirma? Se sabe que el pensamiento crítico y reflexivo de los jesuitas con quienes la jerónima mantenía una relación cercana, comenzaba a incomodar a la monarquía española; un siglo después, en 1767, fueron expulsados.

La crítica de la ortodoxia, de acuerdo con Paz, se inició en Europa con la Reforma: consistió en una crítica “del cristianismo romano dentro del cristianismo,

²² Véase Francisco López Cámara, quien distingue el pensamiento de sor Juana del de su amigo, el cosmógrafo y sabio novohispano, Carlos de Sigüenza y Góngora, cuya idea de la ciencia “es de auténtica raigambre moderna”. Sor Juana, explica López Cámara, “no concibe las ciencias independientes de la teología, sino que las somete a su reinado”. Francisco López Cámara, *op. cit.*, p. 128.

²³ Octavio Paz o las trampas de la fe, *op. cit.*, p. 617.

una crítica religiosa de la religión establecida”.⁽²⁴⁾ Esta tradición crítica “fue trasplantada al continente americano por los colonos ingleses y culminó en la transformación de la democracia religiosa de los puritanos de Nueva Inglaterra en la democracia política de los Estados Unidos”. En Francia, añade el escritor, “la crítica no se hizo dentro del cristianismo sino en el ámbito filosófico”; en este país había acaecido un fenómeno “que tuvo, simultáneamente, parentesco con la crítica religiosa de la Reforma y con la crítica filosófica, aunque haya permanecido dentro de la ortodoxia: el jansenismo”, movimiento “antijesuítico y antirromano”, que en Francia “desempeñó una función semejante a la del protestantismo en los países nórdicos”. ⁽²⁵⁾ El pensamiento crítico al que hace referencia Paz, no se desarrolló plenamente en Nueva España, lo cual se refleja en las obras literarias examinadas en este trabajo. Considero, insisto, que tanto el *Divino Narciso*, como *Eco y Narciso*, tienen un pie en la ortodoxia y otro en la modernidad.

¿Qué relación existe –si es que la hay- entre nuestra época y la barroca? ¿Qué podría dejarle a un lector del siglo XXI la lectura de estas dos obras tan lejanas (y cercanas a la vez) a nuestro tiempo? Mauricio Beuchot, Samuel Arriarán y Bolívar Echeverría, entre otros investigadores, identifican a la época actual con un neobarroco. Según los investigadores, la crisis de la modernidad y el derrumbe de la razón ilustrada han planteado la necesidad de una búsqueda de nuevas formas de racionalidad. Sin duda, igual que en el Barroco, prevalece ahora una proliferación de imágenes. *El Divino Narciso* y *Eco Narciso* acaso advierten a un lector del siglo XXI acerca del peligro que representan los simulacros si éstos no se rigen por el entendimiento. Narciso, en el auto, plantea quizá una solución al naufragio del hombre del siglo XXI en medio de una atroz multiplicidad de imágenes. El entendimiento es acaso el timón que permitiría recuperar el rumbo perdido, junto con el ejercicio de la memoria. Sólo así, tal vez se pueda articular un discurso lógico, que le dé un sentido al relato (a nuestro relato) histórico. Integrar a las culturas, en vez de destruirlas, comprender al Otro e integrarlo: ¿no es lo que hace sor Juana Inés de la Cruz en *El Divino Narciso*? ¿No confluyen diversas

²⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 614.

²⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 45, 614

tradiciones en la Fuente, alegoría de una sabiduría que trasciende lo material y lo espiritual, lo femenino y lo masculino?

Como el ángel en la acuarela de Paul Klee que tanto gustaba a Walter Benjamin, arrastrado inevitablemente por una tempestad hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas crece ante él, quizá aún seamos incapaces de evitar un progreso marcado por el signo de lo trágico: la amenaza de la destrucción que se cierne sobre las culturas tradicionales. Podemos, con todo, explorar como lo propone Samuel Arriarán, las ruinas alegóricas en los textos del pasado, para quizá “encontrar alguna salida de la crisis de la sociedad global contemporánea”: repensar y plantearse la filosofía del barroco “como otra racionalidad, es decir, como una filosofía del juego, de la imaginación creadora y de la libertad”.⁽²⁶⁾ *El Divino Narciso*, especie de *contrafacta* del drama, que retoma a la vez citas, versos y temas de tradiciones divergentes arroja una nueva luz, le da un significado distinto al modelo de Calderón de la Barca. Reflejo de la memoria colectiva novohispana, de la cosmovisión de una época, y, sobre todo, del pensamiento de una mujer criolla, monja y poetisa, el auto revela la alteridad de Dios en su faceta maternal y femenina.

Por último, quisiera expresar mi gratitud, de manera muy especial, a la doctora Margo Glantz, cuyas observaciones y sugerencias durante el proceso de investigación y de redacción, tanto de la tesis de maestría como de la de doctorado, fueron cruciales. Asimismo, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por haberme concedido la beca que me permitió acceder a algunos libros inexistentes en las bibliotecas y librerías de México. La tecnología, en este caso, fue de una gran utilidad: a través de internet me fue posible rastrear su ubicación. *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* se encontraba únicamente en una librería en Suecia; el librero, con quien establecí contacto, tuvo la generosidad de envolverlo con sumo cuidado y enviármelo al otro extremo del planeta. *Teatro, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, de Antonio Rodríguez de la Flor, libro que cito

²⁶ Samuel Arriarán, introducción a *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, libro escrito en colaboración con Mauricio Beuchot, México, Ítaca, 1999, p. 11.

hasta el cansancio en este trabajo, lo obtuve a través de la editorial Iberoamericana que dirige Klaus Vervuert, la cual desde hace dos años tiene representantes en México; con todo, antes de que eso ocurriera, me vi en la necesidad de solicitarlo por internet a una librería ubicada en Alemania. Esta editorial ha publicado notables investigaciones que también fueron de una gran utilidad para la consecución de la tesis de doctorado. En España logré conseguir – también a través de internet- algunas de las ediciones críticas y anotadas de los autos sacramentales de Calderón de la Barca, así como de libros especializados sobre los mismos. Un grupo de investigadores de la Universidad de Navarra, entre otros, el doctor José Enrique Duarte colabora actualmente en la investigación y en la edición de este proyecto editorial coeditado por la editorial Reichenberger y la universidad española. El profesor Duarte, autor de la edición crítica de *El Divino Orfeo*, ofreció un curso sobre el género del auto sacramental en la Universidad del Claustro de sor Juana al cual tuve la oportunidad de asistir. Sus observaciones me llevaron a reflexionar sobre los temas abordados en la tesis, en relación con el teatro del siglo XVII, y reforzaron algunos puntos de vista expuestos en la investigación. El volumen dedicado a Nueva España que forma parte de la colección *Los pinceles de la historia*, donde se publicó el ensayo de Jaime Cuadriello en el cual me baso para analizar la loa de *El Divino Narciso*, se encontraba en la librería Madero, en el centro de la ciudad: para mi fortuna, quedaba un ejemplar en la bodega. En otra librería obtuve *El umbral de la modernidad* de Miguel Ángel Granada: el único volumen que reposaba en el estante de la sección de filosofía estaba maltratado; por esta razón, se me hizo un descuento. No enumeraré aquí todos los libros que obtuve en los sitios más recónditos del planeta. Basta con decir que no fueron pocas las hazañas.

Son numerosos las tesis escritas sobre las obras de sor Juana y Calderón de la Barca, en distintos países. *Cósmica y cosmética* sólo pretende mostrar, como lo menciono en la introducción, las reflexiones suscitadas por la lectura de *El Divino Narciso* y de *Eco y Narciso*. Una lectura hecha en el siglo XXI durante un largo proceso de investigación, de escritura y, sobre todo, de disciplina y de aprendizaje, tanto a través de los libros como de los tutores de la tesis doctoral,

guías imprescindibles para adentrarse en el enjundioso laberinto del teatro barroco. Con el análisis de los pliegues en *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso*, espero haberme aproximado, de fantasma en fantasma, al entramado alegórico de estas obras de los autores más relevantes del Barroco español y novohispano: Pedro Calderón de la Barca y sor Juana Inés de la Cruz.

ILUSTRACIONES

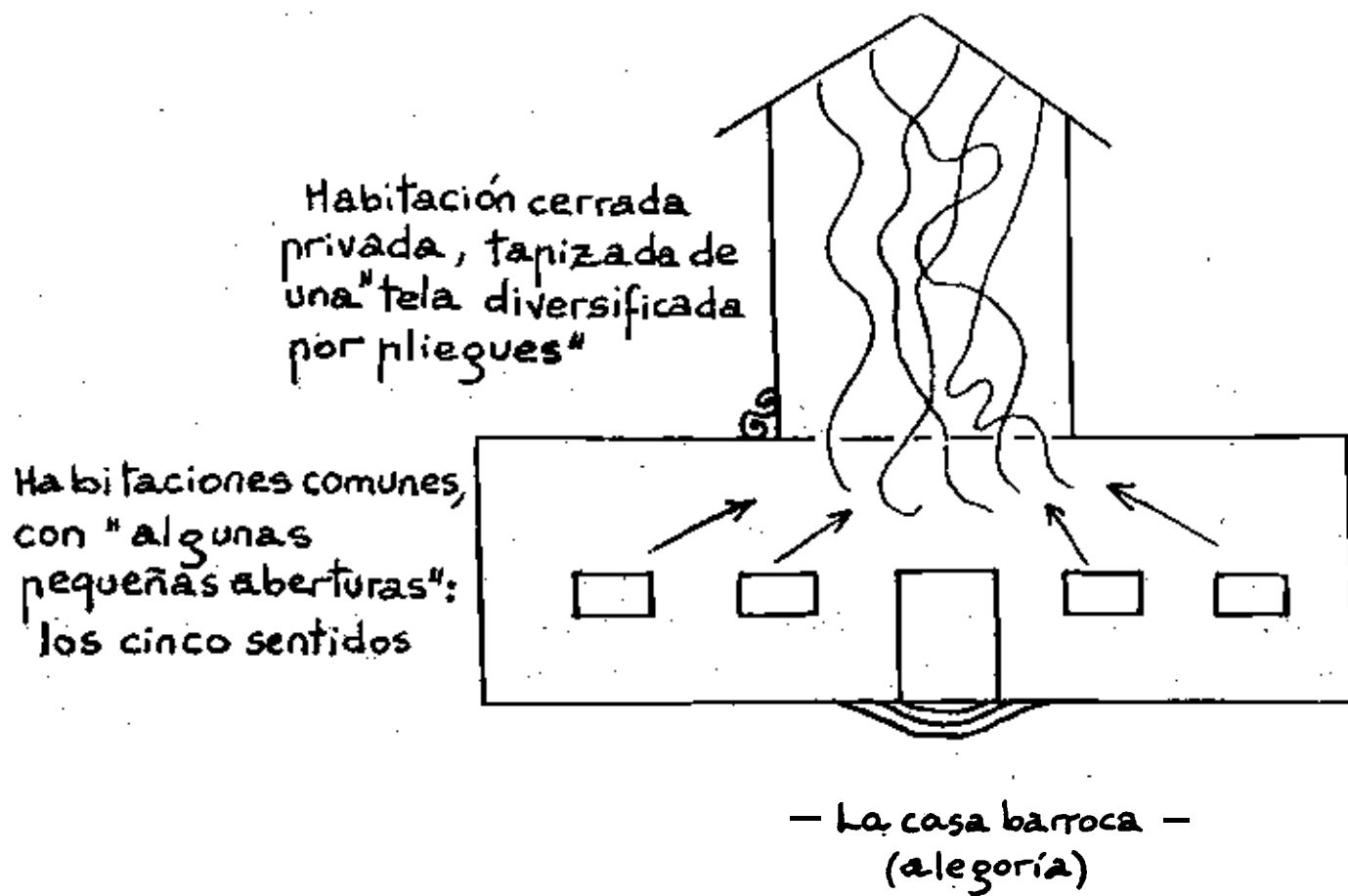


Figura 1. Alegoría del modelo de casa barroca según Gilles Deleuze (en Gilles Deleuze, *El pliegue*, 1989).



Figura 2. Línea de inflexión, según Paul Klee (en Gilles Deleuze, *El pliegue*, 1989).



Figura 3. Religión, Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593.



Figura 4. Celo. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593.



Figura 5. América indómita. Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.



Figura 6. Europa. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593.

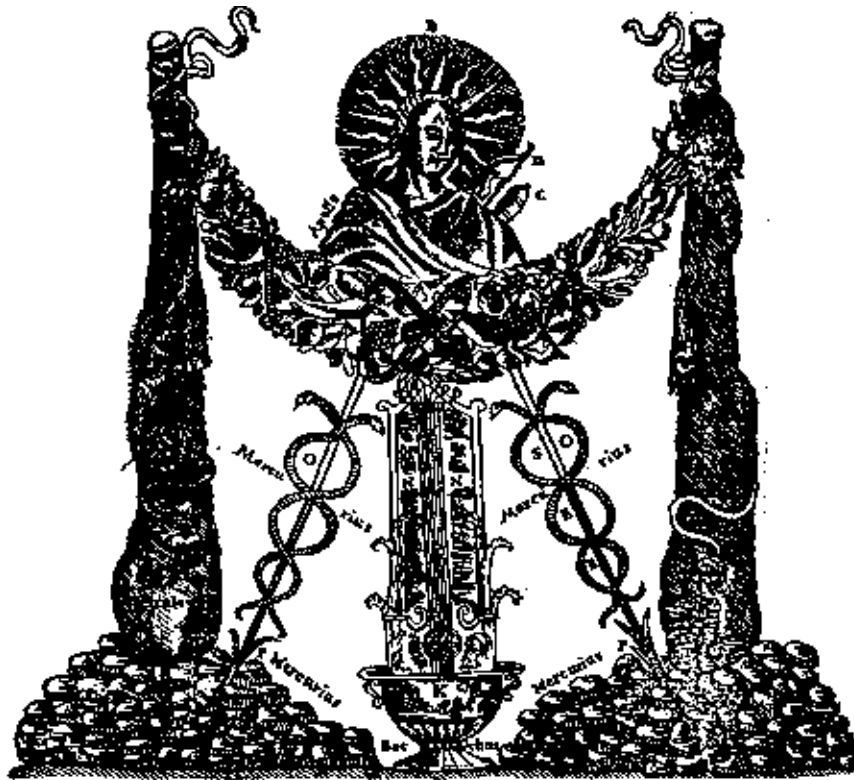


Figura 7. El sol, arquetipo supramundano, ilumina a los distintos símbolos relacionados con Apolo, Hércules, Baco y Mercurio que representan al mundo sensitivo, al racional y a la armonía entre ambos. Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 1652.



Emblema CXIV

CONSILIARII PRINCIPVM

Heroum genitos, et magnum fertur Achillem
 In stabilis Chiron erudisse suis.
 Semiferum doctorem, et semivirum Centaurum,
 Assideat quisquis Regibus, esse debet.
 Est fera, dum violat socios, dum proterit hostes,
 Estque homo, dum simulat se populo
 esse oium.

Emblema CXIV

LOS CONSEJEROS DE LOS PRINCIPES

Se dice que Quirón educó a los hijos de los
 héroes y al gran Aquiles en sus establos.
 El que está cerca de los reyes debe ser sabio
 semianimal y centauro semihombre. Es fiera
 cuando maltrata a los aliados y cuando
 aniquila a los enemigos, y es hombre cuando
 finge ser piadoso con el pueblo.

Figura 8. Los consejeros de los príncipes. Alciato, emblema CXLV, *Emblemas*, 1531.





Figura 10. Oráculo. Vaso de Vulci, s. V a.C., Museo de Berlín.

EMBLEMA XL. *De secretis Naturae.*
Ex duabus aquis, fac unam, & erit aqua sanctitatis.

De las dos aguas haz una, será agua de santidad.



EPIGRAMMA XL.

Sunt bini liquido salientes gurgite fontes,
Hinc Puer calidam suggerit unus aquam:
Alter habet gelidam, qua Virgine Unda vocatur,
Hanc illi jungas, sint aqua ut una dua:
Rivus & hic mixtas vires utriusque tenebit,
Ceu Jovis Hammonii fons calet atque riget.

Figura 11. De las dos aguas haz una, será agua de santidad. Michael Maier, *La fuga de Atalanta*, emblema XL, *De secretis naturae*.



Figura 12. Ouroboros. Cópia de Sinosius por Teodoro Pelecanos, 1478, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. griego, 2327, f. 297.



Emblema CXV
SIRENES

Emblema CXV
LAS SIRENAS

Absque **aliis** volucres, et cruribus **absque** puellas,
Rostro absque et pisces, **qui** tamen ore canant.
Quis putat **esse** ullos? **lunghi** haec **Natura** negavii.

Sirenes fieri sed potuisse docent.
Illicium est mulier quai **in piscem**
desinit atrum.

Plurima quod secum monstra **libido** vehit.
Aspectu. **verbis**, **animi candore** trahuntur.
Parthenopc. **Ligia**, **Leucosiaque** visi.

Has Musae **explumant**, has atque **illudit**
Ulysses:

Scilicet est doctis cum **meretrice** nihil.

¿Quién creería que hay **aves** sin alas ni picos.
muchachas sin piernas. peces **que** cantan?

La Naturaleza se negó a unir tales cosas.
pero se nos ha enseñado que pudieron ser así
las Sirenas. Es mujer seductora. **que** acaba en
oscuro **pez**, como muchos monstruos que trae
consigo el deseo. Parténopc. **Ligia** y **Leucosia**
atraen a los hombres con su **belleza**, sus
palabras. su **pureza** de corazón.

A éstas las despluman las **Musas**, y **Ulises** las
esquivó: es decir. que los doctos no **tienen**
nada **que** hacer con las putas.

Figura 13. Sirenas. Alciato, emblema CXV, *Emblemas*, 1531.



Figura 14. Cibeles. Vincenzo Cartari, *Le immagini de gli Dei delli Antichi*, Padua, Tosi, 1626.



Figura 15. Decoro. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593.



Emblema LXVII
SVPERBIA

Emblema LXVII
LA SOBERBIA

En statuae, et ductum de marmore marmor,
Se conferre Deis ausa procax Niobe.
Est vitium muliebri superbia,
et arguit oris
Duritiam, ac sensus,
qualis inest lapidi.

He aquí la estatua de una estatua, y un
mármol sacado de otro mármol: la insolente
Niobe, que se atrevió a compararse con los
dioses. La soberbia es vicio femenino,
y denota desfachatez y dureza de
sentimientos, cual la de las rocas.

Figura 16. Soberbia. Alciato, emblema LXVII, *Emblemas*, 1531.



Emblema LXXI
INVIDIA

Emblema LXXI
LA ENVIDIA

Squallida vipereas manducans femina carnes
Cuique dolent oculi, quaeque suum cor edit.
Quam macies et pallor habent
spinosaque gestat
Tela manu: talis pingitur Invidia.

Se pinta a la Envidia como una mujer sucia
que come víboras, a la que duelen los ojos
y que devora su propio corazón, delgada
y lívida, llevando en la mano dardos
espinosos.

Figura 17. Envidia. Alciato, emblema LXXI, *Emblemas*, 1531.



Figura 18. Tristan y Galaad combaten por el amor de una dama. Museo Condé, Chantilly.
Photos Bulloz.

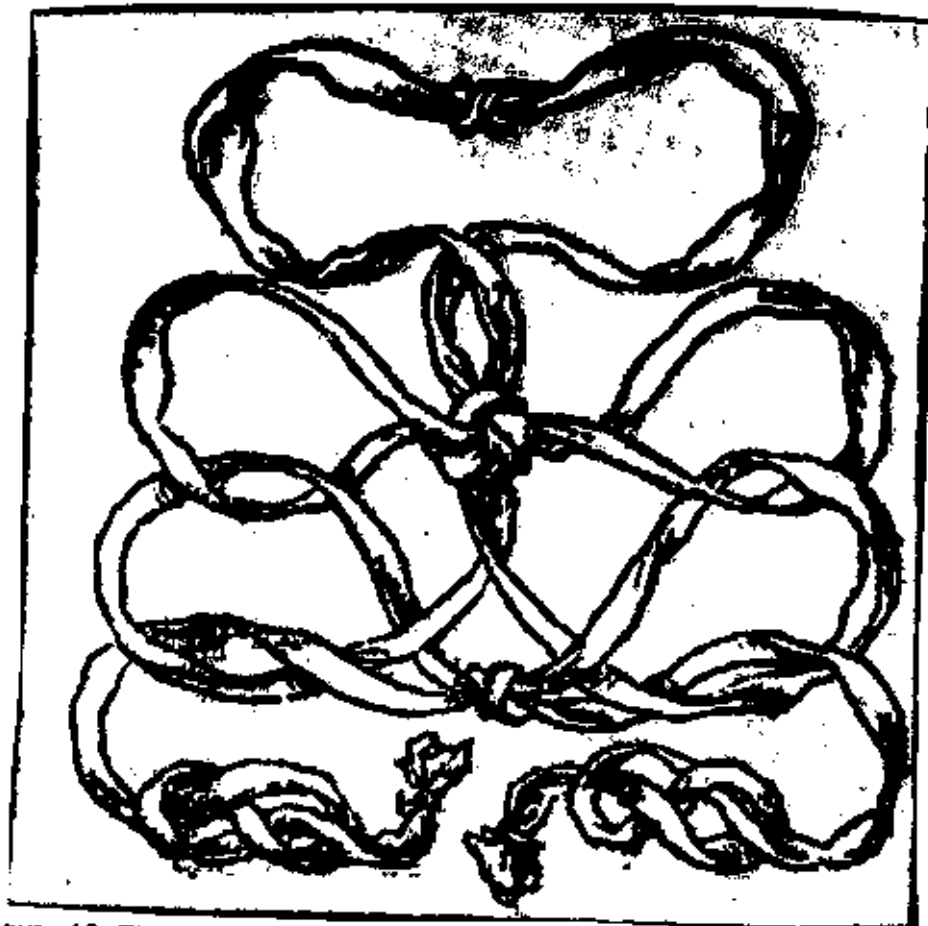


Figura 19. El amor. Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegyptiorum notis*, 1574.



Figura 20. La dama era idolatrada como una diosa. (*El amante desafortunado*, Museo Condé, Chantilly, Archivo E.R.L.)

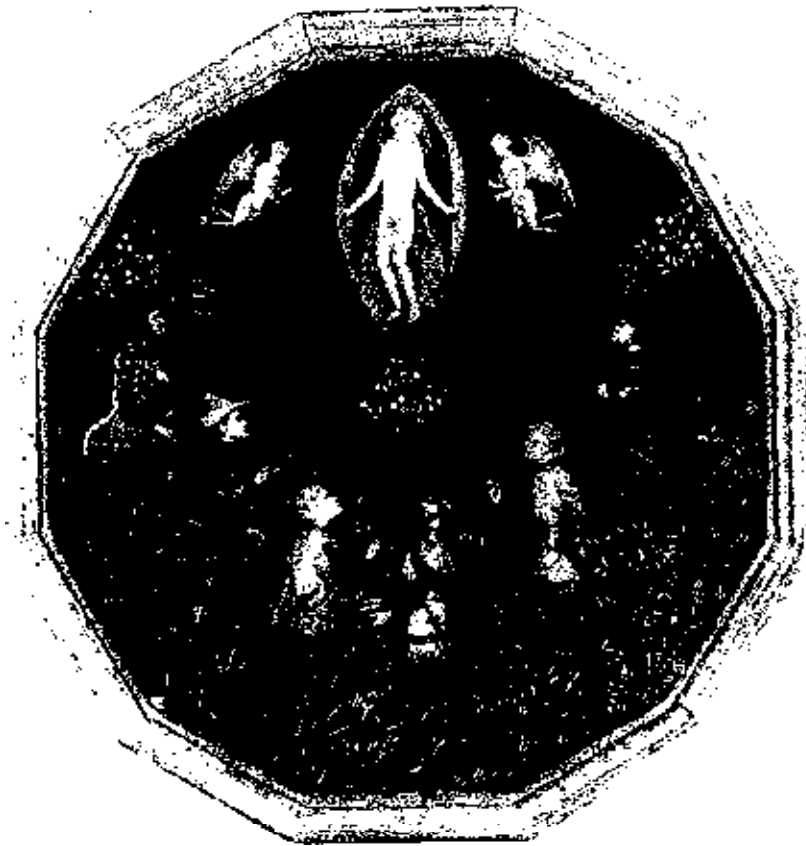


Figura 21. Los amantes como idólatras. Bandeja para el parto atribuida al Maestro de san Martín, París, Louvre.



Emblema LXIX
φιλαυτία

Emblema LXIX
EL AMOR A SI MISMO

Quod nimium tua forma tibi, Narcisse, placet,
 In florem, et noti est versa stuporis lolus.
 Ingenii est marcor, dadesque φιλαυτία, doctos
 Quae pessum plures datque, deditque viros:
 Qui veterum abiecta metodo,
 nova dogmata
 quaerunt,
 Nilque suae praeter tradere phantasias.

Por lo muchísimo que te gustaba, Narciso,
 tu hermosura, se convirtió en flor y verdura
 de conocida estupidez. Es la «filautía»²⁸
 marchitez y plaga del ingenio, que arruina y
 ha arruinado a muchos hombres doctos que,
 despreciando el método de los antiguos,
 buscan nuevos dogmas y no transmiten sino
 sus propias fantasías.

Figura 22. El amor a sí mismo. Alciato, emblema LXIX, *Emblemas*, 1531.

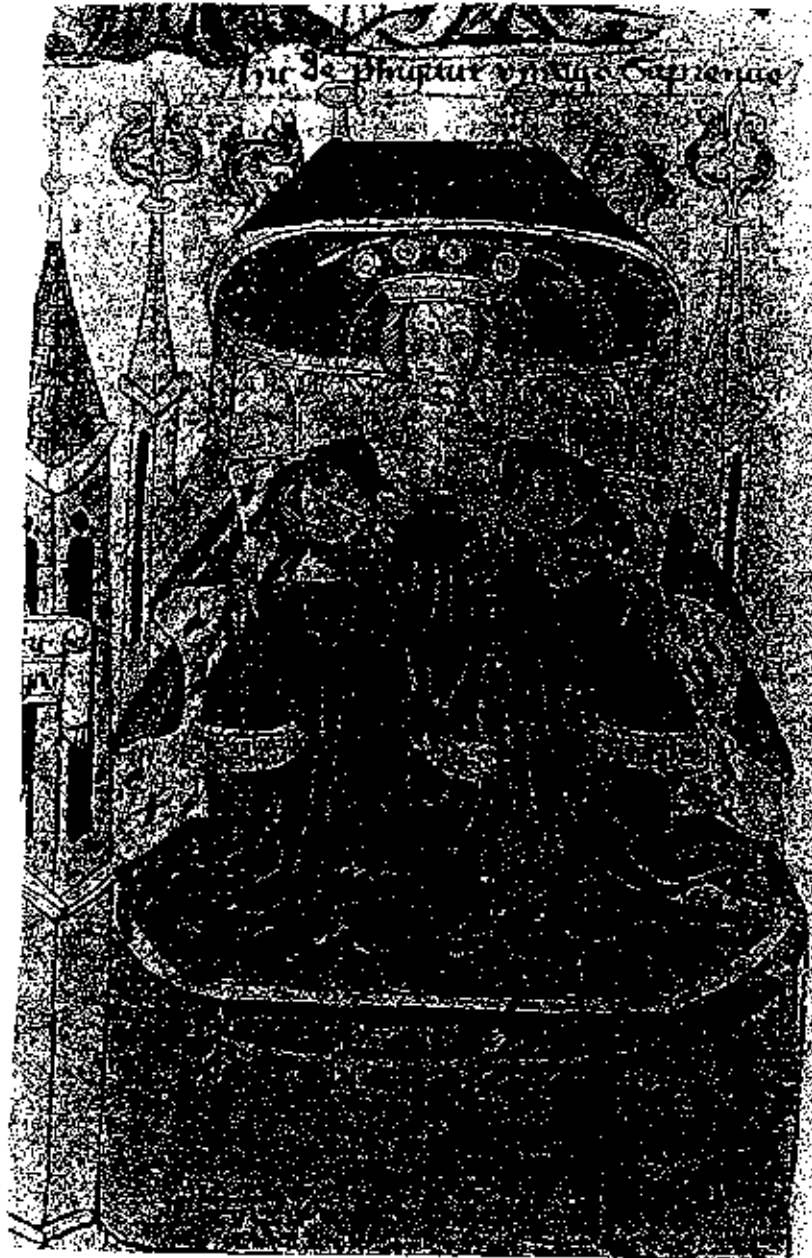


Figura 23. Sophia – Sabiduría. Detalle del Ms. Pal. Lat. 1066, librería del Vaticano.



Figura 24. Origen del amor, según el señor Giovanni Zarattino Castellini. Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.

RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

- Figura 1. Alegoría del modelo de casa barroca según Gilles Deleuze.
Dibujo tomado de Gilles Deleuze, *El pliegue*, 1989, p. 12.
- Figura 2. Línea de inflexión, según Paul Klee.
Dibujo tomado de Gilles Deleuze, *El pliegue*, 1989, p. 26.
- Figura 3. Religión.
Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.
Ilustración tomada de Cesare Ripa, *Iconología*, t. II, 1996, p. 260.
- Figura 4. Celo.
Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.
Ilustración tomada de Cesare Ripa, *Iconología*, t. I, 1996, p. 185.
- Figura 5. América indómita.
Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.
Ilustración tomada de Cesare Ripa, *Iconología*, t. II, 1996, p. 108.
- Figura 6. Europa.
Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.
Ilustración tomada de Cesare Ripa, *Iconología*, t. II, 1996, p. 103.
- Figura 7. El sol, arquetipo supramundano, ilumina a los distintos símbolos relacionados con Apolo, Hércules, Baco y Mercurio que representan al mundo sensitivo, al racional y a la armonía entre ambos.
Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 1652.
Ilustración tomada de Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: a quest for lost knowledge*, 1979, p. 60.
- Figura 8. Los consejeros de los príncipes.
Alciato, emblema CXLV, *Emblemas*, 1531.
Tomado de Andrea Alciato, *Emblemas*, 1993, p. 187, emblema CXLV.
- Figura 9. Frontispicio de *Musurgia Universalis*, de Athanasius Kircher.
Grabado de Paul Schor, Roma, 1650.
Ilustración tomada de Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: a quest for lost knowledge*, 1979, p. 69.

- Figura 10. Oráculo.
Vaso de Vulci, s. V a.C., Museo de Berlín.
Ilustración tomada de Jurgis Baltrusaitis, *Le miroir*, 1978, p. 188.
- Figura 11. De las dos aguas haz una, será agua de santidad.
Michael Maier, *La fuga de Atalanta*, emblema XL, *De secretis naturae*.
Tomado de Santiago Sebastián, *Alquimia y emblemática*, La fuga de Atalanta de Michael Maier, p. 207, emblema XL.
- Figura 12. Ouroboros.
Copia de Sinosius por Teodoro Pelecanos, 1478, Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. griego, 2327, f. 297.
Ilustración tomada de Stanislas Klossowski de Rola, *Alchemy, the secret art*, London, 1992, p. 1.
- Figura 13. Sirenas.
Alciato, emblema CXV, *Emblemas*, 1531.
Tomado de Andrea Alciato, *Emblemas*, 1993, p. 152, emblema cxv.
- Figura 14. Cibeles.
Vincenzo Cartari, *Le immagini de gli Dei delli Antichi*, Padua, 1626.
Ilustración tomada de *Tesoro de la lengua castellana o española*, 2006, p. 524.
- Figura 15. Decoro.
Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.
Ilustración tomada de Cesare Ripa, *Iconología*, t. I, 1996, p. 250.
- Figura 16. Soberbia.
Alciato, emblema LXVII, *Emblemas*, 1531.
Tomado de Andrea Alciato, *Emblemas*, 1993, p. 102, emblema LXVII.
- Figura 17. Envidia.
Alciato, emblema LXXI, *Emblemas*, 1531.
Tomado de Andrea Alciato, *Emblemas*, 1993, p. 106, emblema LXXI.
- Figura 18. Tristan y Galaad combaten por el amor de una dama. Museo Condé, Chantilly.
Ilustración tomada de Jeanne Bourin, *Cour d'amour*, 1986, p. 67. Fotografías de Bouloz.
- Figura 19. El amor.
Ori Apollinis Niliaci, *De sacris Aegyptiorum notis*, 1574.
Ilustración tomada de Giorgio Agamben, *Estancias*, 1995, portadilla.

Figura 20. La dama era idolatrada como una diosa.

El amante desafortunado, Museo Condé, Chantilly, Archivo E.R.L.
Imagen tomada de Jeanne Bourin, *Cour d'amour*, 1986, p. 89.

Figura 21. Los amantes como idólatras. Bandeja para el parto atribuida al Maestro de san Martín, París, Louvre.

Imagen tomada de Giorgio Agamben, *Estancias*, 1995, ilustración 23.

Figura 22. El amor a sí mismo.

Alciato, emblema LXIX, *Emblemas*, 1531.

Emblema tomado de Andrea Alciato, *Emblemas*, 1993, p. 104, emblema LXIX.

Figura 23. Sophia – Sabiduría.

Detalle del Manuscrito Palatino Latino 1066, librería del Vaticano.

Imagen tomada de Erich Neumann, *The Great Mother*, 1991, p. 174.

Figura 24. Origen del amor, según el señor Giovanni Zarattino Castellini.

Cesare Ripa, *Iconología*, 1593.

Imagen tomada de Cesare Ripa, *Iconología*, t. II, p. 162.

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

ABREU GÓMEZ, Emilio, "El Primero sueño de Sor Juana", México, *Contemporáneos*, núm. 4, septiembre de 1928.

----- "Sor Juana y la crítica", México, *Revista de la Universidad de México*, II (9), julio 1931.

----- *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca*, México, Monografías bibliográficas mexicanas, núm. 29, 1934.

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias*, Valencia, Pre-textos, 1995.

ALATORRE, Antonio *et. al.*, *Literatura Mexicana* núm. 2, vol. VI, México, UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995.

ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, edición y comentario de Santiago Sebastián, traducción de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1993.

ÁLVAREZ GARCÍA, Belén, "La música en algunos *loca ficta*", *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid - Iberoamericana / Frankfurt - Vervuert, 2003.

ANDRÉS EL CAPELLÁN, *Libro del amor cortés*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 2006.

ARELLANO, Ignacio, *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, Anthropos, Extraordinarios 1, 1997.

----- J.M. Escudero, B. Oteiza y M.C. Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras: doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 1997.

----- *Diccionario de los Autos sacramentales de Calderón*, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 2000.

----- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 2000.

----- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002.

ARISTÓTELES, *Poética*, Caracas, Monte Ávila Editores, traducción de Ángel J. Cappelletti, 1990.

ARRIARÁN, Samuel, Mauricio Beuchot, *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, México, Ítaca, 1999.

AUER, Johann, *Sacramentos: Eucaristía*, Barcelona, Herder, 1987.

BÁEZ RUBÍ, Linda "El arte de la memoria y la emblemática", en *Las dimensiones del arte emblemático*, Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.), México, El Colegio de Michoacán, 2002.

BAMFORD, Christopher *et. al.*, *Homage to Pitágoras*, New York, Lindisfarne Press, 1982.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le miroir*, Paris, Elmayan / Seuil, 1978.

BARBA, Eugenio, Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, International School of Theater Anthropology, México, Segundo Gran Festival de la Ciudad de México, Escenología A.C., 1990.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid, Cátedra, 1997.

BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM / Era, 1992.

BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, México, FCE, 1996.

----- *Essai d'explication de l'auto sacramental*, Toulouse, Bulletin Hispanique, t. XLII, 1940.

BEIRNAERT, Louis, et. al. *Experience chrétienne et philosophie*, Paris, ed. De l'épi, 1964.

BENASSY – BERLING, Marie Cécile, *Humanismo y Religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1983.

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

----- "Sur le concept d'histoire", *Oeuvres*, vol. III, traducción del alemán de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

BENNASSAR, Bartolomé, Bernard Vincent, "De la decadencia al hundimiento", *España, los Siglos de Oro*, Crítica, Barcelona, 2000.

BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Grupo Azabache, 1992.

BEUCHOT, Mauricio, et. al., *Coloquio Internacional: Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Biblioteca Sor Juana Inés de la Cruz, 1995.

----- *Sor Juana, una filosofía barroca*, México, Universidad Autónoma del Estado de México - Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, 2001.

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.

BLECUA, José Manuel (ed.), *Poesía de la Edad de Oro*, t. I, Madrid, Castalia, 1984.

BLOOM, Harold, *Presagios del milenio*, Barcelona, Anagrama, 1997.

BOURIN, Jeanne, *Cour d'amour*, Paris, Michel Archimbaud / Seghers, 1986.

BRADING, David, *Orbe indiano*, México, FCE, 1993.

BRAVO, ARRIAGA, María Dolores, *La excepción y la regla, estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, prefacio de José Pascual Buxó, Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 8, México, UNAM, 1997.

BROOK, Peter, "Remplir l'espace vide", *Points de suspension*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

----- *The empty space*, New York, Touchstone, 1996.

----- *La puerta abierta*, México, Ediciones El Milagro / Conaculta, 1998.

BROTHERSTON, Gordon, "La Malintzin de los códices", *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Margo Glantz (coord.), México, Taurus, 2001.

BUXÓ, José Pascual, *El enamorado de Sor Juana*, México, Estudios de Cultura Literaria Novohispana, UNAM - Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.

----- *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, UNAM - Coordinación de Humanidades, 2002

CALASSO, Roberto, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, México, Sexto Piso, 2004.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Calderón de la Barca: dramas de honor*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa – Calpe, 1956.

----- *Obras Completas*, tt. I, II, III, recopilación, prólogo y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987.

----- *La hija del aire*, México, Rei, 1990.

----- *Sueños hay que verdad son*, edición crítica de Michael Mc Gaha, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 1997.

----- *El Divino Orfeo*, Edición crítica de J. Enrique Duarte, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 1999.

----- *Fieras afemina amor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital a partir de la *Quinta parte de las Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, por Antonio de Lacavallería, 1677.

----- *Los encantos de la culpa*, introducción de Aurora Egido, edición crítica de Juan Manuel Escudero, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel – Reichenberger, 2004.

CIORAN, Emil Michel, *De lágrimas y de santos*, Barcelona, Tusquets, 2002.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

COROMINAS, Juan M., “Dramatismo intelectual en los Autos sacramentales de Calderón de la Barca”, en *Hacia Calderón*, VI, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1981.

CORONADO JUAN, *Fabuladores de dos mundos*, México, UNAM, 1984.

COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid - Iberoamericana / Frankfurt - Vervuert, 2006.

CUADRIELLO, Jaime, "El origen del reino y la configuración de su empresa", *Los pinceles de la historia: el origen del Reino de la Nueva España (1680 – 1750)*, México, Museo Nacional de Arte / UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

CHAUVET, Louis – Marie, *Símbolo y sacramento*, Barcelona, Herder, 1991.

CHÁVEZ, Ezequiel – Adeodato, *Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y su obra*, Barcelona, Araluce, 1931.

DE CERTEAU, Michel, *La fábula mística*, México, Universidad Iberoamericana, 1983.

DE JESÚS, Santa Teresa, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

DE LA CRUZ, san Juan, *Poesía*, México, Rei, 1988.

DE LA CRUZ, sor Juana Inés, *Inundación Castálida*, edición de Georgina Sabat de Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.

----- *Obras Completas*, t. I, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1988.

----- *Obras Completas*, t. II, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1976.

----- *Obras Completas*, t. III, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE / Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

----- *Obras Completas*, t. IV, edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda, México, FCE, 1957.

----- “El Sueño”, edición, introducción, prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM / Instituto Mexiquense, 1995.

DE LA MAZA, Francisco, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la Historia*, México, UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980.

----- *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE, 1985.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986.

----- *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.

DEL RÍO PARRA, Elena, *Una era de monstruos, representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid – Iberoamericana / Frankfurt – Vervuert, 2003.

DELUMEAU, Jean, *Historia del paraíso*, México, Taurus, 2003.

DE ROUGEMONT, Denis, *Amor y occidente*, traducción de Ramón Xirau, México, Conaculta, 2001.

DETIENNE, Marcel, Jean Pierre Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, París, Gallimard, 1979.

DÍAZ del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Madrid, UNAM - Instituto de Investigaciones Históricas / Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad Rafael Landívar, de la Nueva Guatemala de la Asunción, 1982.

Diccionario de la Biblia, Barcelona, Herder, 1987.

Diccionario de las religiones, Barcelona, Herder, 1987.

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, París, Larousse, 1986.

DÍEZ BORQUE, José María, *Calderón de la Barca: una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1984.

DÍEZ R., Miguel, Paz Díez Taboada, *Antología comentada de la poesía lírica española*, Madrid, Cátedra, 2005.

DUBATTI, Jorge, "Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático", *La Escalera*, anuario de la Escuela Superior de Teatro, núm. 6, Buenos Aires, 1996.

EDWARDS, Gwynne, *The prison and the Labyrinth*, Cardiff, University of Wales Press, 1978.

EGIDO, Aurora, *La fábrica de un auto sacramental: los encantos de la culpa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

----- "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón", *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter: Natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.

FERNÁNDEZ – CAÑADAS DE GREENWOOD, Pilar, *Pastoral poetics: the uses of conventions in Renaissance pastoral romances* –Arcadia, La Diana, La Galatea, L'Astrée, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ, Sergio, *La copa derramada*, México, UNAM, 1992.

FICINO, Marsilio, *Sobre el amor: comentarios al Banquete de Platón*, presentación y notas de Mariapía Lamberti, traducción Mariapía Lamberti y José Luis Bernal, México, UNAM, 1994.

----- *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*,
Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2003.

FLASCHE, Hans, *et. al*, *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*, vol. I., L. García Lorenzo (ed.), Madrid, C.S.I.C, 1983.

FLECNIAKOSKA, Jean - Louis, *La loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.

FLETCHER, Angus, *Alegoría: teoría de un modo simbólico*, traducción Vicente Carmona González, Madrid, Akal, 2002.

FOTHERGILL – PAYNE, Louise, *La alegoría en los Autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1993.

FRAZER, James George, *La rama dorada*, México, FCE, 1986.

FRONTISI - DUCROUX, Françoise, Jean – Pierre Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997.

FROST, Elsa Cecilia, *La historia de Dios en las Indias*, México, Taurus, 2002.

GARÍN, Eugenio, *Medioevo y Renacimiento, estudios e investigaciones*, Madrid, Taurus, 2001.

GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966.

GLANTZ, Margo, *Borrones y borradores*, México, UNAM - Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / Ediciones del Equilibrista, 1992.

----- *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiobiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo / UNAM, 1995.

----- *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

----- “El discurso religioso y sus políticas”, en *Sor Juana y su mundo*, edición de Sara Poot Herrera, México, Universidad del Claustro de Sor Juana / Gobierno del Estado Libre y Soberano de Puebla / FCE, 1998.

----- *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, México, Conaculta, 2000.

----- “Sor Juana: los materiales afectos”, *Aproximaciones a sor Juana*, Sandra Lorenzano (ed.), México, Universidad del Claustro de Sor Juana / FCE, 2005.

GODWIN, Joscelyn, *Athanasius Kircher: a quest for lost knowledge*, Thames and Hudson, 1979.

GOROSTIDI, Juan, “Imágenes del Viejo Mundo en el Nuevo”, *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid - Iberoamericana / Frankfurt - Vervuert, 2003.

GRANADA, Miguel Ángel, *El umbral de la modernidad, estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes*, Barcelona, Herder, 2000.

Gran Enciclopedia Cervantina, vol. I, Madrid, Castalia, 2005.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, tt. I, II, Madrid, Alianza, 1994.

----- *La diosa blanca*, Madrid, Alianza, 1993.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

- GRUZINSKY, Serge, *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 1995.
- GUÉNON, René, *Símbolos de la Ciencia Sagrada*, Universidad de Buenos Aires, 1959.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1976.
- HAUSBERGER, Bernd, “La vida cotidiana de los misioneros jesuitas en el noroeste novohispano”, *Estudios de historia novohispana*, vol. 17, México, UNAM, 1997.
- HENINGER, S.K., “The Renaissance perversion of pastoral”, *Journal of the History of Ideas*, 22, 1961.
- HERNÁNDEZ, Jorge F., *La soledad del silencio, microhistoria del santuario de Atotonilco*, de Jorge F. Hernández, México, FCE, 1991.
- HERRERA, Arnulfo, *Ensayos de literatura española y novohispana*, Puebla, Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 2001.
- KIRCHER, Athanasius, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, texto de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 1985.
- KLIBANSKY Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.
- KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas, *Alchemy, the secret art*, London, Thames and Hudson, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 2004.
- *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1980.

KURTZ, Barbara, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1991.

LACAN, Jacques, "Del Barroco", en *Aun*, el seminario de Jacques Lacan, Buenos Aires, Paidós, 1978.

LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, México, FCE, 1993.

LANGTON, Edward, *Essentials of Demonology*, London, The Epworth Press, 1949.

LEÓN – PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1983.

LEVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*, México, Taurus, 1998.

LEWIS, C.S., *The allegory of love*, London, Oxford University Press, 1970.

LÓPEZ Cámara, Francisco, "El cartesianismo en sor Juana y Sigüenza y Góngora", *Filosofía y Letras*, XX, núm. 39, 1950.

LORAUX, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.

----- *The mourning voice: an essay on greek tragedy*, New York, Cornell University Press, 2002.

----- *Las experiencias de Tiresias* (lo masculino y lo femenino en el discurso griego), Barcelona, Acantilado, 2004.

M. POLLIN, Alice, "Calderón de la Barca and music: theory and examples in the autos", *Hispanic Review*, 41, 1973.

MAIER, Michael, *La fuga de Atalanta*, Madrid, Ediciones Tuero, traducción de los emblemas de Pilar Pedraza, estudio musical de José María Sáenz Almeida, introducción y edición crítica de Santiago Sebastián, 1989.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1990.

MARKALE, Jean, *El amor cortés o la pareja infernal*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Medievalia, 1998.

MARTIN, Vincent, *El concepto de "representación" en los autos sacramentales de Calderón*, prólogo de Fernando Rodríguez de la Flor, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 2002.

MC GEE, Bryan, *Los grandes filósofos*, Madrid, Cátedra, 1995.

MC KENDRICK, Merveena, "El espacio simbólico en Calderón", *Archivum Calderonianum: Hacia Calderón, Noveno Coloquio Anglogermano*, Hans Flasche (ed.), Liverpool, Steiner Verlag Stuttgart, 1990.

MICHELET, Jules, *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1966.

NERVO, *Juana de Asbaje, contribución al centenario de la Independencia de México*, México, Conaculta, 1994.

NEUMANN, Erich, *The great mother, an analysis of the archetype*, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1991.

NUSSBAUM, Martha, *La fragilidad del bien, fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995.

OLIVARES, Rocío, "El sueño y la emblemática", *Literatura Mexicana*, vol. VI, México, UNAM, 1995.

OSORIO, Ignacio, *La luz imaginaria*, México, UNAM, 1993.

----- *Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla*, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, México, UNAM, 1989.

PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, 1989.

PARKER, Alexander, "The Calderonian Sources of El Divino Narciso", *Romanistisches Jahrbuch*, t. XIX, Hamburgo, 1968.

----- *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

----- *La filosofía del amor en la literatura española 1480 – 1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

PARTIDA, Armando, "El tocotín en la loa para el auto *El Divino Narciso* ¿criollismo sorjuanino?", *Cuadernos de Sor Juana*, Margarita Peña (compiladora), México, UNAM, 1995.

----- *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM - Facultad de Filosofía y Letras / Itaca, 2004.

PAYO, René Jesús, *et. al.*, *En torno al Apocalipsis*, Blanca Acinas (coord.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, México, FCE, 1988.

PEÑA, Margarita, *Alegoría y auto sacramental*, México, UNAM, 1975.

PERELMUTER, Rosa, *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid - Iberoamericana / Frankfurt - Vervuert, 2004.

PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta de la gentilidad*, Madrid, Cátedra, 1995.

PÉREZ, María Esther, *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Torres Library of Literary Studies, 1975.

PFANDL, Ludwig, *Sor Juana Inés de la Cruz: la décima musa de México*, México, UNAM, 1963.

PLATÓN, *Timaeus*, edición comentada de Francis M. Cornford, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, New York - Humanities Press, Londres - Routledge and Kegan Paul Ltd., 1963.

----- *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, 1989.

POGGIOLI, Renato, *The oaten flute, essays on pastoral poetry and the pastoral ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.

POLETTO, Christine, *Art et pouvoirs a l'age baroque*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.

POOT HERRERA, Sara, *et. al.*, *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México, 1993.

PRAZ, Mario, *Imágenes del Barroco, estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, 1989.

RAMOS Medina, Manuel, *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990.

REGALADO, Antonio, *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, tt. I, II, Barcelona, Destino, 1995.

RICARD, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1992.

RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre, varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza, 1986.

RIPA, Cesare, *Iconología*, tt. I, II, Madrid, Akal, 1996.

RIVAS, Víctor Gerardo, *La sombra fugitiva: la poética del precipicio en el "Primero sueño" de sor Juana y la comprensión del humanismo barroco*, México, UNAM - Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Nuevo León / Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2001.

RODRÍGUEZ de la Flor, Fernando, *La Península Metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

----- *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

----- prólogo a *El concepto de "representación" en los autos sacramentales de Calderón*, Vincent Martin, Pamplona - Universidad de Navarra / Kassel - Reichenberger, 2002.

RUBIAL, Antonio, *Domus Aurea, la capilla del Rosario de Puebla*, México, Gobierno del estado de Puebla – V Centenario 1492 – 1992 Comisión Puebla / Universidad Iberoamericana, 1992.

----- "Ángeles en carne mortal: viejos y nuevos mitos sobre la evangelización en Mesoamérica", *Signos históricos*, núm. 7, enero – junio, México, UNAM, 2002.

----- *Monjas, cortesanos y plebeyos*, México, Taurus, 2005.

R.P. SÍGUELE, SOBEJANO Gonzalo (ed.), "Cithara Iesu: La apoteosis de la música en *El Divino Orfeo* de Calderón", *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972.

RUBIO MAÑÉ, José Ignacio, *El virreinato: expansión y defensa*, t. II, México, FCE, 1992.

RUIZ ABREU, Álvaro, selección y prólogo, *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*, México, Conaculta, 2004.

RULL, Enrique, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona – Universidad de Navarra / Kassel – Reichenberger, 2004.

SABAT de Rivers, Georgina, *En busca de Sor Juana*, México, UNAM - Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

SAGE, J., "Calderón y la música teatral", *Bulletin Hispanique*, 58, 1956.

SAHAGÚN, fray Bernardino de, Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, tt. I, II, México, Conaculta, 2000.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Esas Indias equivocadas y malditas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

SANTARCANGELI, Paolo, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1999.

SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, FCE, 1987.

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.

----- *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.

----- *Iconografía del indio americano, siglos XVI al XVII*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992.

----- “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica” *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática en la Nueva España*, México, Conaculta / Museo Nacional de Arte, 1994.

SEZNEC, Jean, *The survival of the pagan gods*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

SISSA, Giulia, *L'ame est un corps de femme*, Paris, Editions Odile Jacob, 2000.

SLOTEDIJK, Peter, *Esferas I*, Madrid, Siruela, 2003.

SORIANO VALLÉS, Alejandro, *El Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: bases tomistas*, México, UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.

SOUSTELLE, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, FCE, 1982.

STEINER, George, *Heidegger*, México, FCE, 1999, p. 159.

STROUD, Matthew, “The Desiring Subject and the Promise of salvation: A Lacanian Study of Sor Juana’s *El divino Narciso*”, *Hispania*, vol. 76, núm, 2, 1993.

SHERGOLD, N.D. y J.E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637 – 1681). Estudios y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

SCHERGOLD, N.D., *A History of Spanish Stage*, Oxford, Clarendon, 1967.

SCHOLEM, Gershom, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Mínima Trotta, 2004.

SCHONS, Dorothy, "Some obscure points in the life of Sor Juana Inés de la Cruz", *Modern Philology*, XXIV (2), noviembre, 1926.

SUBIRATS, Eduardo, *El continente vacío, la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Anaya / Muchnik, 1994.

TODOROV, Tzvetan, *La Conquista de América: el problema del Otro*, México, Siglo XXI, 1989.

TOUSSAINT, Manuel, *Prólogo a Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Cultura, 1928.

USTARROZ, Andrés de, "Textos sobre la colección de Vincencio Juan de Lastanosa", *Barroco esencial*, edición de Jorge Checa, Madrid, Esenciales Taurus, 1992.

VALENTE, José Ángel, *La piedra y el centro*, Barcelona, Marginales Tusquets, 1991.

VAREY, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

VERNANT, Jean – Pierre, *Mortals and Immortals*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

----- "El dios de la ficción trágica", *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Barcelona, Paidós, 2002.

----- Pierre Vidal – Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vols. I, II, Barcelona, Paidós, 2002.

VETANCURT, Agustín de, *Teatro Mexicano, Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México, Menologio franciscano*, México, Porrúa, 1982.

VINGE, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967.

VOSSLER, Karl, *Introducción a Sor Juana Inés de la Cruz, obras Escogidas*, Austral, núm. 12, 1938.

WALKER BYNUM, Caroline, *Jesus as Mother: studies in the spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1982.

WARDROPPER, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1953.

----- *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958.

WEISS S., Allen, *Mirrors of infinity: the french formal garden and 17th century metaphysics*, New York, Princeton Architectural Press, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1991.

XIRAU, Ramón, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio Nacional / UNAM, 1997.

ZAMBRANO, María, “Los males sagrados: la envidia”, *María Zambrano en Orígenes*, México, Ediciones del Equilibrista, 1987.

DISCOGRAFÍA

Sor Juana Inés de la Cruz, El Divino Narciso (loa y auto sacramental), grabación dirigida por José Luis Ibáñez, conferencia de José Luis Ibáñez y Aurelio Tello en el marco de la Cátedra Extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz en la UNAM: 29 de agosto, 2003, México, FCE, *Entre Voces*, 2003.