

LOA EL DIVINO NARCISO DE SOR JUANA: ESTRATEGIA TEATRAL PARA EVANGELIZACIÓN DE AMÉRICA

Simone Rebello (UnB)

El auto sacramental *El Divino Narciso*, motivo de esta comunicación, surge en 1691 como una de las obras más bellas que la literatura de lengua española puede presentar en el género de las representaciones de Corpus Christi según los estudios de Karl Vossler. La escritora abre justamente el espacio crítico y desafía los valores sociales de su época, siglo XVII, poniendo en juego en rima y prosa dramática las creencias de la tradición cristiana en conjunción estratégica con las del mundo indígena, el pueblo náhuatl azteca.

Además, su autora, Sor Juana Inés de la Cruz, simboliza la figura más importante de la poesía y, al mismo tiempo, de toda la literatura hispanoamericana del siglo XVII. La monja, calificada como la "Décima Musa", así como la "Fénix de América" representa el movimiento barroco en literatura, por su estilo gongorista, imperante en esa época en España e Hispanoamérica. Su obra se considera mexicana y al mismo tiempo española, no sólo porque poseía la sangre española de su padre Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca y la sangre "criolla" de su madre Isabel Ramírez de Santillana, sino también por su estilo y por la divulgación hecha en España más que en el México de su tiempo.

En *El Divino Narciso* podemos observar que Sor Juana fusiona mucho de misticismo y de profano cuando une el mito de *Eco y Narciso* en su auto

sacramental con el espíritu religioso cristiano, con Jesucristo y la Eucaristía en la celebración del Corpus Christi, que es lo sagrado más evidente que aparece en la obra. Para hacer esa fusión ella utiliza alegorías que dejan claro por qué el título de la loa que precede y hace parte del auto sacramental es *Loa para el Auto Sacramental El Divino Narciso por alegorías* (Plancarte, 3, loc. cit.).

La Fénix Mexicana vivió una época en que el teatro desempeñaba un papel importante en la vida religiosa, cultural y social de la sociedad colonial. Éste tuvo un gran desarrollo en Hispanoamérica desde la conquista como medio de difusión de las ideas religiosas. Realizada la conquista con el consecuente establecimiento del virreinato, la sociedad de México exigía un tipo de teatro profano, incluso porque los virreyes y la corte buscaban su solaz y su entretenimiento.

El teatro religioso, por su vez, va a encontrar su máxima solemnidad en las festividades del día de Corpus en razón de las disposiciones del Concilio de Trento acerca de la propaganda de las ideas eucarísticas. Estas fiestas poseían carácter eclesiástico y popular, pues la Iglesia era uno de los centros de la vida social de aquella época. Estas fiestas dieron origen a los autos sacramentales y aún hoy Corpus Christi es la fiesta

litúrgica más celebrada en los países de tradición católica.

En la loa que introduce *El Divino Narciso* trata sobre el dios azteca principal de la capital del imperio [Tenochtitlán](#), Huitzilopochtli que simboliza, al mismo tiempo, lo sagrado y lo profano. Hace parte de la religión de los mexicanos, por su origen en la leyenda de la Mitología Azteca que dice que esta deidad nació de la Madre Tierra y que sus cuatrocientos hermanos al notar el embarazo de su madre decidieron ejecutar al hijo al nacer para ocultar una supuesta deshonra. Pero Huitzilopochtli nació y mató a la mayoría. Tomó a la serpiente de fuego Xiuhcoatl entre sus manos, le dio forma de hacha, venció y mató con enorme facilidad a Coyolxauhqui, diosa azteca lunar, quien se desmembró al caer por las laderas de los cerros. Huitzilopochtli tomó la cabeza de su hermana y al arrojarla al cielo, se convirtió en la Luna, y él, en el Sol.

Señor de una civilización dedicada a la guerra, Huitzilopochtli era un dios eminentemente guerrero. Los indígenas náhuatl, con el propósito de darle vigor para que pudiera sustituir en su batalla diaria y lograr así que el sol volviera a salir en el siguiente ciclo de 52 años, festejaban la ceremonia en su honor una vez cada año. Allí, realizaban los sacrificios de cautivos de habla náhuatl, vencidos en combate. Cuatro sacerdotes sostenían al cautivo de cada extremidad y un quinto hacía una incisión con un afilado cuchillo de obsidiana para extraer el

corazón. El prisionero, tal vez drogado, quedaba completamente revestido de gris, que era el color del sacrificio.

Los corazones que los indios sacaban en los sacrificios eran arrojados a los pies del ídolo hecho de semillas y sangre en el templo mayor de México delante de la imagen del temible dios. Los indios cada año confeccionaban una estatua del tamaño de un hombre con la mezcla de diversos granos y semillas comestibles, que molían con mucha devoción y recato. La sangre de los niños que se sacrificaban para ese fin era como un licor con que se revolvían aquellas harinas con el intento de valorizar la simplicidad e inocencia de la criatura del dios que representaba.

El ritual duraba varios días. Después de la bendición y de la consagración, los que podían tocar la estatua con las manos, ojos y boca, lo hacían como una reverencia a una reliquia o cuerpo santo. Le revestían todo el cuerpo de joyas de oro y de piedras preciosas, conforme la devoción y la posibilidad de cada uno, lo que a los ojos de la iglesia representaba el retrato del demonio. La introducción de todas esas piezas era fácil porque el ídolo todavía tenía su masa de sangre y semillas tierna y fresca. Toda esta ofrenda a su dios les permitía, en su credo, obtener perdón por sus pecados. Una práctica ritualística que parecía confundir los conceptos de Dios y del demonio. Los indígenas interpretaban a su manera las incitaciones de la doctrina católica y el sentido de la Sagradas Escrituras en relación a las ideas de que, por ejemplo, la limosna

disminuiría el pecado junto con brindar adoración al demonio. Por su parte, la iglesia descalificaba la religión de los nahuatlts porque adoraban al demonio.

Además de ese ritual, hacían una procesión que duraba más de un día. Luego por la mañana, cuando ponían el ídolo en el altar y procedían a la ofrenda y el sacrificio, para la procesión agregaban la estatua de madera del ídolo del Paynalton, dios de la guerra, vicario o sota-capitán de Huitzilopochtli. Un sacerdote, que representaba al dios Quetzalcohuatl¹, vestido con sus ropas y ornamentos muy ricos cargaba la estatua; otro, lo precedía con una víbora muy grande, gruesa y tortuosa con muchas vueltas en las manos que iba delante levantada en alto, a manera de la cruz de las procesiones, y desfilaban por los barrios que los aborígenes llamaban de estaciones.

Resulta curioso verificar que también es posible identificar esa deidad con Cristo, con las reservas y precauciones de costumbre. En el área cultural de la tradición de esta serpiente, México desarrolló en las regiones campesinas de inicio del siglo un movimiento extremista que invocaba la protección del Cristo-Rey y cuyos partidarios, los

cristeros irían a tornarse protagonistas de una abundante literatura, también llamada cristera².

La Serpiente Emplumada es, en la arqueología de América Central, un motivo omnipresente: pintada en los frescos y códices, grabada en los sarcófagos, esculpida en los monólitos, aparece al pie de las pirámides y sobre las paredes de los templos, dotada de una importancia iconográfica incomparable, que denota no sólo su importancia cultural sino también religiosa. Su nombre es la simple lectura del jeroglifo que designa en las esculturas centroamericanas un personaje histórico, el rey sacerdote de los toltecas, posteriormente elevado a categoría de divinidad. En su calidad de Dios, esta serpiente envuelta en plumas es protagonista de mitos que relatan la restauración de los seres humanos en la tierra durante el Quinto Sol, después de la destrucción del Sol - o era - anterior, gracias a la invención del maíz con el cual se hace la carne de los hombres.

Después de la procesión realizaban los sacrificios, empezando por los cautivos en guerra y luego, finalizaban el rito de arrancarles el corazón a los esclavos cebones, comprados para tal fin, y arrojarlos a los pies del ídolo.

Al parecer, la intención de Sor Juana era mostrar y dramatizar la semejanza entre la Eucaristía y el gran ritual nahuatl para atraer a todos al culto católico. Después de todo eso, siguiendo cada paso, el día de los sacrificios era de gran fiesta y

1(náhuatl: Quetzalcōātl, «Serpiente emplumada») uno de los dioses de la cultura mesoamericana. Es considerado como el dios principal del panteón prehispánico. Entre otros, Alfredo López Austin considera precisamente a Quetzalcōatl la deidad principal a partir de la cual se generan los demás a partir del desdoblamiento. Pero algunos, como Miguel León-Portilla, consideran a Tezcatlipoca como el dios principal (ensayo Tezcatlipoca, dios principal) <http://es.wikipedia.org/wiki/Quetzalc%C3%B3atl> Acceso en 12/10/2012.

2 Guerra Cristera (también conocida como Guerra de los Cristeros o Cristiada), que se desarrolló entre 1926 y 1929. Se trató de un levantamiento popular contra las provisiones anticlericales de la Constitución Mexicana de 1917.

regocijo, en la cual los sacerdotes tenían mucho cuidado de guardar la estatua confeccionada con tanta devoción, velándola toda la noche con mucha vigilancia para que no hubiese algún defecto o descuido en todo lo tocante a su veneración y servicio. Al otro día, de mañana, el sacerdote Quetzalcohuatl y el rey bajaban la estatua y entraban con ella en los brazos a una sala con uno de los asistentes del dios Huitzilopochtli, llamado tehua. Entraban con ellos, en un desfile otros cuatro grandes sacerdotes, más cuatro mancebos principales que tenían a cargo a otros mozos del templo, llamados telpochtlatoque. Tehua tomaba un dardo en cuyo remate tenía un casquillo de pedernal y lo tiraba al pecho del ídolo, que lo hacía caer. La ceremonia estaba dirigida para matar de manera simbólica al dios Huitzilopochtli, comer su cuerpo - que ya contenía harina y sangre.

Y después, ¿cómo lo hacían? Como en la Iglesia, la hostia en la Eucaristía, lo repartían entre todos. Citamos en lengua castiza:

Luego acudían los sacerdotes y uno de ellos le sacaba el corazón y dábalo al rey; y los otros hacían dos pedazos el cuerpo y la una mitad daban a los de este Tlatelulco, los cuales lo repartían muy por migajas entre todos de los barrios, en especial a los mancebos soldados (sin dar a las mujeres nada de la masa del ídolo). Lo que quedaba a los de la parte de México, llamada Tenuchtutlan, repartían en cuatro barrios, llamados Teopan, Atzaqualco, Quecopan y Moyodan; y daban de él a los hombres, así grandes como pequeños y niños de cuna, y esta era su manera de comunión y llamábase esta comida teoqualo, que quiere decir dios es comido; y con esto cesaba esta compostura de imagen y simulacro del

demonio, continuado por todos los años en uno de los meses de él. (Torquemada, 115)

En el libro del historiador Rafael Tena "El Calendario Mexica y la Cronografía" publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, da como correlación de esta fiesta el día 9 de [diciembre](#) del [calendario juliano](#) o el 19 de diciembre del vigente [calendario gregoriano](#)³. Hasta hoy existe un plato con ese nombre en el folklor de México: teoqualo que significa Dios es comido. Este plato ritual lo escenificó Sor Juana sobre la base de la crónica de Torquemada.

Sor Juana, como representante de la Iglesia Católica, con su talento y caridad, aprovecha una festividad de las más importantes para introducir un auto sacramental con la doctrina de las Sagradas Escrituras. A través de sus alegorías y poética busca demostrar a los indígenas que podrían hablar la misma lengua para practicar un culto más pacífico, y a los españoles para que comprendieran, tal vez, que había una relación entre ambos cultos. Una lectura cuidadosa de *El divino Narciso* permite desvendar una especie de conciliación muy significativa en su texto.

Además, varios críticos han estudiado el auto sacramental y han señalado las fuentes, el estudio de los personajes y el valor teológico y lírico de la obra, tales como Marcelino Menéndez Pelayo, Alfonso Méndez Plancarte, Julio Jiménez Rueda y Alejandro Parker. Todos están de acuerdo sobre el valor intrínseco de la pieza, pero, principalmente, que se trata de una adaptación que su autora hizo

³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Huitzilopochtli> Acceso en 28/9/2012

también del mito ovidiano a la teología católica. Eso refuerza la búsqueda de los polos sagrado y profano de este texto.

Sor Juana es hija del momento literario de la plenitud del período barroco que se identifica rápidamente con la esencia de lo americano y se adapta al nuevo ambiente. En el teatro de esa época, se prefieren los asuntos divinos a los humanos; los personajes alegóricos a los reales; lo aparente y remoto a lo verdadero e inmediato; así como el uso de elementos mitológicos griegos, mezclándolos con los de la realidad o precolombinos. La Décima Musa supo trabajar con maestría las alegorías en este auto sacramental para dar sentido a los elementos profanos y sagrados.

Las loas que escribió Sor Juana son ejemplo de pieza intercalada (equivalente a entremés) para el teatro litúrgico. Tiene un carácter popular y refleja las costumbres y la realidad del ambiente a pesar de que la monja, tanto en esta loa como en el auto sacramental *El Divino Narciso*, no haya escrito en lenguaje directo. En este auto todo está envuelto por símbolos y alegorías como por ejemplo: Eco, Naturaleza Humana, Soberbia, Amor Propio, Sinagoga, América, Occidente, Religión, entre otros. En esta obra conviven lo profano con lo religioso, principalmente por estar la Religión personificada. Como enfatiza María Pérez:

“Es aquí donde se siente latir el pulso de lo criollo, de lo americano, porque las clases sociales van a verse reflejadas, el lenguaje va a ser generalmente el coloquial de nuestro pueblo, las costumbres y el ambiente no son

otros que los del continente americano” (Pérez, 59).

Aparecen también en la loa de *El Divino Narciso*, como en todas las demás que Sor Juana escribió, el descubrimiento y la conquista de América como tema central y el problema específico de este auto son los sacrificios humanos, remedo diabólico de la sagrada Eucaristía.

La Eucaristía nos recuerda que Sor Juana personifica lo sagrado en esta loa, la mejor y más comentada de todas, cuando presenta una definición del auto en el momento en que le da voz a Religión, uno de sus personajes simbólicos a otro, Occidente:

“Pues vamos. Que en una idea/ Metafórica, vestida/ De retóricos colores,/ Representable a tu vista, te la mostraré; que ya/ Conozco que tú te inclinas a objetos visibles, más/ Que a lo que la Fe te avisa/ Por el oído; y así, es preciso que te sirvas/ De los ojos, para que/ Por ellos la Fe recibas.” (Plancarte, 17-18).

Sor Juana seguramente quería hacer llegar su credo a todos y para eso de valió de recursos estéticos literarios “lo que resulta difícil aprehender y admitir por la Fe, se *representa*, y entonces la vivencia plástica nos ayuda a comprender mejor las verdades reveladas”. (Pérez, 126).

La escritora utiliza la alegoría al personificar las ideas abstractas para que, en esta forma los sentidos puedan ver, percibir y darle sentido a lo que de otra forma sería más difícil razonar por ser de fe. De la misma forma trabaja lo profano con los mitos y lo sagrado con la Eucaristía mezclándolos, lo que podemos llamar de

sincretismo. La Iglesia Católica introdujo desde los inicios del Cristianismo recursos alegóricos y expresiones artísticas como pintura y escultura para adoctrinar.

La loa que antecede *El Divino Narciso* tiene un argumento muy bien definido, presenta los personajes alegóricos sin estereotipos porque actúan, reflexionan y varían según sus puntos de vista. Sor Juana elabora sus personajes con autonomía, plantea un problema teológico complejo, o sea, presenta al nuevo continente en su estado prehispánico, todavía en fase de la Ley Natural en el concepto de la religión católica.

Un factor importante a considerar en el problema central de los autos sacramentales en tiempos de Calderón y de Sor Juana, se refiere al significado que encerraba el misterio de la Eucaristía, o sea, la metamorfosis de Cristo en el pan eucarístico y no había mejor tema para demostrar el salvajismo de los indígenas que el de los sacrificios humanos. Ella demuestra de la manera más inteligente y encantadora las semejanzas entre la ceremonia de la Eucaristía y de honor a Huitzilopochtli en su auto sacramental: representar el sacramento cristiano - comida sagrada incruenta - frente a los sacrificios humanos, sin la violencia cruda del ritual del sacramento azteca para no chocar al espectador.

Sor Juana usa de forma selectiva, las informaciones del histórico escritor Torquemada sobre los sacrificios para cultuar a las divinidades aztecas. Ella usa una descripción apta para múltiples interpretaciones. Selecciona sólo

aquellos elementos que no contradicen ni la religión cristiana, ni el ritual azteca. El ejemplo de la pura sangre vertida para venerar Huitzilopochtli es claro: la monja intenta no chocar ni el lector cristiano, ni los pueblos indígenas. Cuando ella tiene que escoger entre la interpretación diabólica y providencial de ambas divinidades, opta por este último. La palestra divina de semejanza entre dioses aztecas y cristianos se prepara y justifica la evangelización de la población autóctona ⁴.

La dramaturga, caracteriza a Religión, vestida de dama española, le dice a América, vestida de india bizarra, en la loa: “¿Hasta dónde tu malicia/ quiere remedar de Dios/ las sagradas Maravillas?/ Pero con tu mismo engaño/ si Dios mi lengua habilita/ te tengo que convencer” (Plancarte, 13). De esta manera la autora no pecaba de heterodoxia, incluso estaba muy lejos de su intención. Al examinar su loa de más cerca aparecen elementos reveladores de una curiosa simpatía de la monja por los antepasados de esos indios que había conocido en su infancia en Amecameca.

La loa se revela todavía como la síntesis de un documento conocido en esa época como “requerimiento”, procedimiento jurídico aún vigente, para exigirles a los indígenas la conversión al cristianismo. De esa manera sirve como preámbulo fundamental a la conquista y a la imposición de una nueva fe cuyo sacramento

⁴ <https://biblio.ugent.be/publication/943895> Acesado en 1/12/2012.

XV Congreso Internacional de Humanidades, *Palabra y Cultura en América latina: Herencias y desafíos*

esencial es la Eucaristía aunque aparezca también la figura del bautismo en el auto. Así como la explicación de la religiosidad de los indios por ser idólatras y practicar sacrificios humanos. En ese contexto, la loa se centra en una tradición nahuatl que celebra en honor del Huitzilopochtli la ceremonia del ya mencionado *teocaulo*.

Inmersos en este estado natural están los personajes Occidente y América hasta su encuentro con Religión y Celo, que ya viven en la Ley de Gracia e intentan convertirlos a la fe católica. Ese encuentro es un apretado resumen metafórico del proceso de conquista y colonización que será rechazado por los naturales y la batalla será inevitable.

De acuerdo con lo que cuenta esta historia, los españoles vencen por la fuerza de las armas y no por la fuerza de la razón. "Occidente y América han sido sometidos, mas el ejercicio de su libre albedrío es inviolable y no aceptan al cristianismo; ha habido una primera victoria militar, pero queda pendiente la más importante, la religiosa." (Zugasti, 133)

A este lenguaje de las armas le sucederá el lenguaje de la razón y de la suavidad persuasiva. El Celo militar deja paso a la Religión, la cual inquiere nuevos detalles del dios de las semillas. Occidente le contesta:

Es un dios que fertiliza
los campos que dan los frutos,
a quien los cielos se inclinan,
a quien la lluvia obedece;
y, en fin, es el que nos limpia
los pecados y después
se hace manjar que nos brinda,

¡Mira tu si puede Haber
en la deidad más benigna
más beneficios que haga
ni yo más que te repita!" (Plancarte, 12-13).

Religión, (el personaje) apoyada en los textos paulinos, observa que ese dios de las semillas es una prefiguración del Dios verdadero con el cual el diablo tiene engañados a los naturales y prepara su argumentación para persuadirles de su equívoco idolátrico, usando un lenguaje sencillo con el objetivo de un entendimiento más fluido, como el lenguaje de los sentidos. En este contexto, los rudimentos del cristianismo se vuelven paralelos al rito nahuatl del *teocaulo*, o sea, los indígenas comen el dios en rito purificador como en la Eucaristía, eje de la fiesta sacramental; "puede ser tocado por los sacerdotes en el sacrificio incruento de la misa; se le puede ver tras la purificación del bautismo." (Zugasti, 134) La eficacia de la argumentación de Religión es tanta, que Occidente dice "¡Vamos que ya mi agonía/ quiere ver cómo es el Dios/ que me han de dar en comida,/ diciendo que ya/ conocen las Indias/ al que es Verdadero/ Dios de las Semillas!" (Plancarte, 21)

En ese momento verificamos claramente lo sagrado y lo profano, lo religioso y lo místico dialogando. Expresión del sincretismo religioso plenamente descrito en el texto de Sor Juana que, para encerrar la loa, los convoca a Todos y en acotación los hace entrar bailando y cantando: "¡Dichoso el día/ que conocí al gran Dios de las Semillas!" (Plancarte, 21). Estas dos hablas entre Occidente y Todos finalizan la loa del auto sacramental y nos anuncian que los personajes se

XV Congreso Internacional de Humanidades, *Palabra y Cultura en América latina: Herencias y desafíos*

volverán espectadores de la pieza de teatro principal que va a empezar.

La loa termina con canto y danza, pero de naturaleza opuesta al tocotín indígena inicial. Ahora bailan juntos América, Occidente y Cielo y, cantando dicen que “conocen las Indias/ al que es. Verdadero/ Dios de las semillas” (Plancarte, 21). Es decir, al Dios cristiano.

Sor Juana vincula la naturaleza a los grandes misterios de la fe cristiana.

Percibimos lo sagrado a través de la redención del amor, del cuidado divino que demuestra la preocupación de Dios por todo lo creado que Sor Juana menciona tantas veces en su obra. Cristo muere por amor, ese cuidado por la humanidad que ella expresa por medio de una antítesis cuando Naturaleza Humana dice: “Buscad mi Vida en esa/ imagen de la muerte,/ pues el darme la vida/ es el fin con que muere.” (Plancarte, 87).

Con la muerte y resurrección de Narciso parece que el auto llega al fin, pero percibimos que no. La Décima Musa agrega algo más al introducir el Sacramento, con la apoteosis final en honor de la gran fineza de Narciso que habla “Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre/ que entregué a tantos martirios/ por vosotros. En memoria/ de Mi Muerte, repetidlo.” (Plancarte, 87).

Para representar la muerte y resurrección de Cristo, Sor Juana recurre a la metamorfosis de Narciso descrita en *Eco y Narciso* (Ovidio, 63-67), el cual se transforma en la flor que lleva su nombre. De esta forma, la metamorfosis está

doblemente presente una vez más en *El Divino Narciso*, tanto en lo temático como en la recreación. La monja dramaturga, así, consigue conciliar lo profano de la historia de *Eco y Narciso* con lo sagrado de los elementos cristianos de la transfiguración de Cristo presente en el pasaje bíblico constante del Evangelio de Mateus “y [Jesús] se transfiguró entre ellos” (Mt. 17,2).

Además del texto mencionado, Sor Juana se ocupa, también de la comedia *Eco y Narciso* (1961) de Calderón de la Barca. A esos dos textos se unen, para un mayor enriquecimiento, el mito ovidiano *Orfeu y Eurídice* (Ovidio, 201-203) y el auto sacramental *El Divino Orfeo* (1663), también de Calderón. Entre la transformación de Cristo y la metamorfosis de Narciso se encuentra el proceso de recreación de Sor Juana. Nos referimos a la base de la creación de *El divino Narciso*: la reconstrucción de la transfiguración de Cristo basada en la transmutación del personaje Divino Narciso.

A través de esa operación transformadora, la Fenix de América convierte los acontecimientos paganos en símbolos de Cristo y de la Eucaristía, o sea, lo profano en sagrado. En otras palabras, a través de la recreación literaria, la autora construye un puente entre la herencia pagana y el cristianismo.

Sor Juana, cuando convierte el Narciso ovidiano en Divino Narciso, conserva solamente dos características esenciales del personaje original: la belleza y la metamorfosis. Ambas constituyen la esencia del mito clásico de Narciso. El Narciso de

Ovidio es un adolescente vanidoso conocido por su gran belleza. A pesar de ser deseado por muchos, nadie puede tocar su ropa. A él le gusta provocar las ninfas y los jóvenes que se apasionan por él y adora reír de la desgracia ajena. Sor Juana describe la hermosura del protagonista en versos que recuerdan determinados pasajes del mito clásico, pero con significado muy diferente.

Si comparamos, por ejemplo, la descripción en la obra de Ovidio de la imagen del joven hermoso reflejada en la fuente con aquella descrita por Sor Juana, percibimos que el significado en *El divino Narciso* cambia. La imagen que el Narciso ovidiano ve en la fuente proviene de su propio reflejo. El orgulloso Narciso, cegado por su belleza, se apasiona por su propia imagen sin reconocerse a sí mismo. El deseo imposible de satisfacer conduce al trágico desenlace. Con todo, en el caso del Divino Narciso, el reflejo de su imagen es de otro joven hermoso, que se parece mucho a Narciso. Recordemos que, según la tradición bíblica, Dios hizo el hombre a su imagen y semejanza (Gen. 1:26-27, e Gen. 5:2). De ese modo Sor Juana convierte el símbolo de la similitud humana en lo divino, o sea, el reflejo en el agua del Divino Narciso corresponde a la imagen del hombre, representada por el personaje alegórico de la Naturaleza Humana. La Gracia, otro personaje alegórico, habla de Narciso: “Se apacentaba en los lillios;/ de ver el reflejo hermoso/ de Su esplendor peregrino,/ viendo en el hombre Su imagen,/ se enamoró de Sí mismo./ Su propia similitud/ fue Su amoroso atractivo,/ porque sólo Dios, de Dios/ pudo ser el objeto digno” (Plancarte, 93).

De esa manera la escritora nos brinda a todos, en su auto sacramental, el sentido espiritual a la hermosura corporal de la versión de Ovidio, al convertir la representación simbólica de la semejanza humana con Dios.

Fuera de la hermosura y de la metamorfosis, el Narciso adulto y positivo del auto es muy diferente del Narciso adolescente y negativo de la fábula. El Divino Narciso se asemeja más a otro personaje mitológico de la *Metamorfosis* de Ovidio: el Orfeo de la obra *Orfeo y Eurídice* (Ovidio, 221-223). De los componentes del mito de Orfeo podemos reconocer en la pieza de Sor Juana dos vertientes: por un lado, su capacidad de encantar los animales salvajes como en *Orfeo y Eurídice* y, por otro, el descenso al infierno para seguir a Eurídice. El ingreso al reino de las tinieblas es también una parte, menos esencial del credo cristiano, pero presentada por Sor Juana de una manera que recuerda la búsqueda amorosa de Orfeo por Eurídice cuando deja al personaje Naturaleza Humana decir: “Mirad Su Amor, que pasa/ el término a la Muerte,/ y por mirar Su imagen/ al Abismo desciende;/ pues sólo por mirarla,/ en las ondas del Lethe/ quebranta los candados/ de diamantes rebeldes./ ¡Sentid, sentid mis ansias;/ llorad, llorad su muerte” (Plancarte, 86).

La persecución de la apasionada muerta se traduce en el auto de Sor Juana en la búsqueda recíproca de los personajes Divino Narciso y Naturaleza Humana. Se trata de una referencia simbólica de la unión amorosa que existe entre

XV Congreso Internacional de Humanidades, *Palabra y Cultura en América latina: Herencias y desafíos*

Cristo y el hombre. En realidad, en la tradición católica, los religiosos - como por ejemplo los jesuitas - se consideran y definen como apasionados por Cristo. Además, la Eucaristía es comprendida como un acto de amor a Cristo que se entrega totalmente al hombre (Heb. 9: 11-14). Sor Juana convierte el amor pasional de la búsqueda de los apasionados del relato ovidiano en un amor espiritual.

En la recreación de la religiosa, se confrontan tres personajes en lugar de apenas dos (Narciso y Eco). Calderón construyó en su versión un triángulo amoroso entre Febo (un pastor galán), Narciso y Eco, con el objetivo de alcanzar un efecto cómico. Sor Juana, por su vez, adiciona un tercer personaje, la Naturaleza Humana, en función de la representación del sacrificio de Cristo por el hombre. En eso se aprecian las modificaciones que la autora realiza al comparar Ovidio con Calderón, las cuales tienen relación con el cierre de su pieza, la representación del sacramento de Eucaristía.

Así como en el tema de Calderón de la Barca (1963), el personaje Divino Orfeo se aproxima de la figura del Cristo, cuando baja a los infiernos para rescatar a Eurídice, ésta representa la Humanidad. Sin embargo, la sacralización del mito de Orfeo se remonta a una época más distante. A los dos primeros cristianos, en cuyas catacumbas se encuentran ejemplos de la iconografía paleocristiana (en la cual se ve la transformación de la figura pagana de Orfeo en Cristo). En aquel período, se representaba la figura de Cristo

mediante la asimilación de las divinidades como Apolo u Orfeo. Por medio de esa metamorfosis de Narciso en un Orfeo-Cristo, Sor Juana recupera una tradición del arte paleocristiana que reconcilia el paganismo y el cristianismo inicial. Esto consiste en identificar los personajes de la historia sagrada con la asimilación de los motivos vigentes en el arte clásico de Roma, substituyendo la imagen pagana por la santa.

Sor Juana trabaja con otro componente esencial de la versión ovidiana del personaje Narciso cuando conserva la metamorfosis. En el mito de Ovidio, Narciso, incapaz de separarse de la imagen reflejada en la fuente, contemplándola y amándola, sin dormir ni comer, muere y se convierte en la flor blanca que tiene su nombre. Si Narciso se conociese a sí mismo, como recomendaba Sócrates, tendría vida larga, pero como eso no lo preocupa, ocurre su trágico fin.

En *El Divino Narciso* la Décima Musa le impide al personaje que tema por "las aguas de sus delitos" de alcanzar sus designios (Plancarte, 93) y éste, incapaz de separarse de la imagen reflejada en la fuente, muere. Esto nos es revelado por la voz del personaje alegórico Gracia:

"Se apacentaba en los lilijs;
de ver el reflejo hermoso
de Su esplendor peregrino,
viendo en el hombre Su imagen,
Se enamoró de Si mismo.
Su propia similitud
fue Su amoroso atractivo,
porque sólo Dios, de Dios
pudo ser objeto digno.
Abalanzóse a gozarla;
pero cuando Su cariño
más amoroso buscaba

el imán apetecido,
 por impedir invidiosas
 Sus afectos bien nacidos,
 se interpusieron osadas
las aguas de sus delitos
 Y viendo imposible casi
 el logro de Sus designios
 (porque hasta Dios en el Mundo
 no halla amores sin peligro),
 Se determinó a morir
 en empeño tan preciso,
 para mostrar que es el riesgo
 el examen de lo fino.
 Apocóse, según Pablo,
 y (si es lícito decirlo)
 consumiósse, al dulce fuego
 tiernamente derretido.
 Abatiósse como Amante
 al tormento más indigno,
y murió, en fin, del amor
 al voluntario suplicio.”
 (Placarte, 93-94, loc. cit.)

Mientras Gracia describe la muerte del Divino Narciso, Sor Juana revela la siguiente acotación “Aparece el Carro de la Fuente; y junto a ella, un Cáliz con una Hostia encima” (95), o sea, en lugar de la flor surge un cáliz con una hostia, símbolo del sacramento de la Eucaristía. Lo que significa que al juxtaponer ambos componentes de las obras que comparamos de Ovidio y Sor Juana, salta a los ojos que la flor blanca es una metáfora de la hostia, símbolo del cuerpo de Cristo.

En esa línea, el personaje Divino Narciso representa una simbiosis cristianizada de las figuras paganas, ambas creaciones de Ovidio - Narciso, de un lado, y Orfeo, de otro. La Fénix de América conserva los componentes de la belleza de Narciso (vinculada estrechamente con la imagen reflejada en el agua), y la metamorfosis, relacionándolos con el cristianismo. Sor Juana interpreta la belleza no como una hermosura

corporal que inspira la presunción y el orgullo, sino como símbolo de una hermosura espiritual. La autora amplía la imagen del agua como símbolo de la semejanza que existe en la tradición del Génesis entre Dios y Adán, el primer hombre, creado a su imagen y semejanza, y no sólo como representación de la vanidad del protagonista Narciso. La metamorfosis en la flor, en lugar de convertirse en el símbolo de apasionarse por sí mismo y reverenciar la vanidad, se transforma en símbolo del sacrificio de Jesús por los hombres.

Sor Juana utiliza un trazo fundamental del personaje Orfeo, o sea, el talento para establecer un contacto con la naturaleza, aliado a un elemento de la acción de la búsqueda de los apasionados. Nuevamente la escritora cristianiza ambos elementos al reforzar la semejanza entre Orfeo y Cristo y recuperar, como vimos, una tradición de los primeros tiempos de Roma, aunque contrastante con el paganismo. La búsqueda de los apasionados es una acción que también adquiere una carga religiosa desde el momento en que el amor pasional entre la pareja pagana de Orfeo y Eurídice se traduce como el amor espiritual entre Cristo y el ser humano.

Percibimos lo sagrado a través de la redención del amor, del cuidado divino que demuestra la preocupación de Dios por todo lo creado que Sor Juana menciona tantas veces en su obra. Cristo muere por amor, ese cuidado por la humanidad que ella expresa por medio de una antítesis cuando Naturaleza Humana dice: “Buscad mi Vida

XV Congreso Internacional de Humanidades, *Palabra y Cultura en América latina: Herencias y desafíos*

en esa/ imagen de la muerte,/ pues el darme la vida/ es el fin con que muere." (Plancarte, 87).

Con la muerte y resurrección de Narciso parece que el auto llega al fin, pero percibimos que no. La Décima Musa agrega algo más al introducir el Sacramento, con la apoteosis final en honor de la gran finura de Narciso que habla "Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre/ que entregué a tantos martirios/ por vosotros. En memoria/ de Mi Muerte, repetidlo." (Plancarte, 95). De esa manera, vemos que Sor Juana trae las propias palabras de Cristo para la voz del Divino Narciso.

Sor Juana realmente encierra su obra al tratar sobre el tema principal por medio de la voz de la Naturaleza Humana cantando con todos: "Veneremos tan gran Sacramento,/ ya al Nuevo Misterio cedan los Antiguos,

/ supliendo la Fe los afectos/ todos los defectos que hay en los sentidos." Percibimos, así, la claridad de pensamiento y objetivo al tratar los mitos, rituales indígenas y católicos sin describirlos directamente, además de todo el desarrollo de la loa y de su auto sacramental, con esta conclusión.

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ, Juana Inés de la. *Obras Completas - Autos y Loas*. Alfonso Méndez Plancarte: ed., pról. y notas. Volumen III. México: FCE, 1955.
- HOUVENAGHEL, E., DONADONI, C. *El camino de la reescritura: la metamorfosis en "El divino Narciso" de Sor Juana*. Anales de Literatura Hispanoamericana, Norteamérica, 38, dic. 2009. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110289A>>. Fecha de acceso: 14 oct. 2012.
- ORTEGA, Eliana. (Org.) *Más allá de la ciudad letrada - Escritoras de nuestra América*. Ediciones de las mujeres 31. Santiago: Isis Internacional, 2001.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Lexington: Plaza Editorial, 2012.
- PEREZ, Maria Esther. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Eliseo Torres, 1975.
- REYES, Alfonso. *Medallones*. 2. ed. Buenos Aires: Colección Austral, 1952.
- TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía indiana*. Volumen III. Libro VI. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975-1983. http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/03/mi_vol03.html#Libro06 Acceso en 14/10/2012.
- ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-textos, 2005.