



Apologética, mítica y mística en *El Divino Narciso*, de Sor Juana*

Rocío Olivares Zorrilla

Facultad de Filosofía y Letras
UNAM
rocio52@prodigy.net.mx

Resumen: *El Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz, es en muchos sentidos más que teatro calderoniano, pues su reflexión abarca la relación entre dos mundos. En este ensayo se ofrecen las diversas fuentes posibles de la concepción de Narciso como Cristo, así como el sentido de la propuesta de Sor Juana sobre los sacramentos clave en el fenómeno de la evangelización tal como podía recuperarlo, un siglo después, la mentalidad barroca. Considerando que la *loa* rige una sutil línea argumental sobre cómo los dioses paganos son reverberaciones de la verdad cristiana, sea en el Viejo o en el Nuevo Mundo, podemos encontrar en el auto diversos paralelos míticos que expresan distintas facetas de la religión cristiana bajo los principios ofrecidos por los apologetas que catequizaron el mundo antiguo.

Palabras clave: apologética, mitología, teología, teatro barroco, Sor Juana Inés de la Cruz

Abstract: *El Divino Narciso*, by Sor Juana Inés de la Cruz, is in many ways more than Calderonian theater, for it considers the relationship between two worlds. In this essay we can find various possible sources of the idea of Narcissus as Christ, and also an account of Sor Juana's presentation of the key sacraments implied in the evangelization process as it could be retaken, a century later, by the baroque mentality. Considering that the *loa* spans through the play a subtle line of argument about how pagan gods are reflections of the Christian truth, be it in the Old or the New World, we can find in the *auto*, under the principles offered by the apologists that catechized the Ancient World, various parallel myths that express different facets of the Christian religion.

Keywords: Christian apologists, mythology, theology, baroque theater, Sor Juana Inés de la Cruz

Son múltiples y muy variadas las facetas de esta obra sui generis del teatro aurisecular que es *El Divino Narciso*, de Sor Juana. Siendo una obra nunca representada, ni en España ni en América, fuera de algunos conatos expresionistas y fragmentarios del siglo XX, llama la atención que aun los llamados "sorjuanistas" ignoran este hecho y se preguntan cómo "debieron haber sido las representaciones". En todo caso, habría que preguntarse cómo concibió Sor Juana una posible representación de su obra, considerando diversas cuestiones implicadas en esta problemática además de la notoria ausencia de didascalías que indiquen con claridad cuál era su idea al respecto: la primera cuestión es que el teatro calderoniano, del que Sor Juana es decidida discípula, se distinguió por la confluencia de las artes hermanas en escena, lo que significa que los aspectos musical, dancístico, coreográfico, pictórico y todo aquello que tiene una función activa en el fenómeno teatral del Siglo de Oro, además del texto poético, eran aspectos cuidadosamente atendidos y planeados en la organización total del espectáculo. En segundo lugar, que lo anterior, visto desde la Nueva España, y como es natural en el estilo barroco, significó, ya desde el siglo XVI, la inclusión de los elementos autóctonos o indígenas en la representación, como podemos ver a través de los edictos virreinales que pedían la colaboración de los indios en la música y la escenografía, por ejemplo, para las obras de teatro jesuitas. No es de extrañar si leemos las magníficas descripciones de la escenografía del teatro misionero que hace Motolinía, quien destaca el talento indígena para crear escenarios naturales que superaban en realismo a los europeos. *El Divino Narciso*, de hecho, es una historia de pastores. Pastor es Narciso mismo, y Divino; pastora es la Naturaleza Humana. Las ninfas forman también parte del elenco usual de la novela pastoril, y en ello podemos visualizar, por qué no, una versión indocristiana del ambiente escenográfico y de las diversas personificaciones, una mezcla de la mitología griega visualizada en un entorno natural americano. El hecho mismo de su no representación deja bastante a la imaginación de los lectores de *El Divino Narciso*, y las suposiciones tendrán más validez o sustento en tanto correspondan a las prácticas teatrales que pudo presenciar Sor Juana o simplemente conocer de oídas. Sólo la presencia preliminar de la espléndida *loa* indocristiana nos permite esta última suposición respecto a la concepción escenográfica.

Por otro lado está la cuestión de los objetivos del auto sacramental. Los autos calderonianos, en gran medida respuesta a la demanda postridentina de fortalecer la fe católica, lo que se proponen es precisamente la confirmación de los cristianos en el seno de la Iglesia. En el caso novohispano, no obstante, los motivos son distintos. Si bien el teatro evangelizador ya había concluido su ciclo a finales del siglo XVI, sobre todo a partir del Tercer Concilio Mexicano, la vinculación del género sacramental a lo que había sido el proyecto de evangelización era quizá inevitable en el siglo XVII novohispano, y esto nos lo prueban los tres autos sacramentales de Sor Juana como una reflexión no sólo sobre la sustitución del sacrificio humano por la Eucaristía, sino también sobre la dinámica sincrética de los símbolos cristianos con los no cristianos, ejemplificada también en las analogías entre el Antiguo y el Nuevo Testamento de *El Cetro de José*, y sobre lo que parece una llamada a la España barroca a revisar su propio pasado pagano, representado en el Auto de San Hermenegildo. Es así como los símbolos teológicos cobran una importancia aún mayor que en los autos de Calderón, en los cuales las elecciones del alma, es decir, sobre todo la tesitura moral de los personajes, es lo fundamental. En *El Divino Narciso*, no obstante, la hermenéutica de los signos teológicos se vuelve el eje de la obra. Ya en el teatro misionero del siglo anterior la Eucaristía y el Bautismo aparecían juntos como revelación final, siendo este último de interés central en el proceso catequístico americano. La figura de la fuente en *El Divino Narciso* será la que cumplirá con la fusión de ambos sacramentos, sobre lo que habría que señalar que su asociación se enmarca en el discurso sincretista de San Pablo, como podemos ver en la Primera Epístola a los Corintios, [1] donde afirma, en X, 17, que por un pan todos somos un cuerpo y participamos de él, y más adelante, en XII, 13, que por un Espíritu somos todos bautizados en un cuerpo. [2]

Sor Juana retoma esta revelación combinada al final de su pieza teatral, añadiendo además el misterio de la Encarnación.

El proyecto de sustitución de unos símbolos religiosos por otros en la conversión de los paganos, justificado por el sincretismo de determinados rasgos, ilustra la teoría de que las religiones gentiles son un retorcimiento de la verdadera fe obrado por los demonios. Este tema de la literatura apologética, presente sobre todo en la Primera apología de Justino Mártir, probablemente consultada por Sor Juana e inspiradora de los personajes malévolos de sus autos, será uno de los cimientos de El Divino Narciso.

Habría que observar además que los símbolos del teatro de Calderón suelen ser catafáticos, según la distinción del Pseudo Dionisio y como es propio en la práctica litúrgica latina, [3] esto es, fácilmente interpretables a partir de la presentación sensible o visual que tienen en escena, como él mismo lo expresa en “El Verdadero Dios Pan”:

La alegoría no es más
 que un espejo que traslada
 lo que es con lo que no es
 y está toda su elegancia
 en que salga parecida
 tanto la copia en la tabla
 que el que está mirando a una
 piense que está mirando a otra. [4]

En cambio, los símbolos de Sor Juana tienden a ser apofáticos, favorecidos por la Iglesia oriental y por la mística occidental, desde Eckhart hasta San Juan de la Cruz, esto es, símbolos aparentemente inconexos con aquello que representan, incluso carentes de forma, pues lo sensible se vuelve espurio en relación directa con la magnitud y elevación de lo simbolizado. Si es cierto que la mayoría de los personajes alegóricos de los autos de Sor Juana sí tiene una relación directa e inmediata con aquellos valores que representa, como en Calderón, su actuación conjunta, al igual que los símbolos centralizadores de sus textos teatrales o poéticos, no conducen inmediatamente a todo el cúmulo de sentidos que se encuentran contenidos en su figura, sino que se debe acceder a ellos mediante una compleja exégesis metafísica o teológica desprendida del propio texto poético, trátase de la pirámide en el Primero sueño o, en el caso de El Divino Narciso, del símbolo de la fuente. En esta obra en particular, Sor Juana se las ve con un dogma especialmente difícil y complejo, la Encarnación, fundamental en el proceso de evangelización del siglo anterior. ¿Por qué insistir en este misterio sacramental? Enfatizarlo había significado persuadir a los indígenas de que Dios se hizo hombre para redimir sus pecados, de que el hombre en sí ya lleva ab initio el reflejo del ser divino y de que son sus elecciones las que lo harán participar plenamente de la Divinidad.

Por otra parte, el sacramento de la Eucaristía, verdadero eje de la Contrarreforma, justificación de la misa católica frente a la escisión protestante, constituyó el sacramento por excelencia revelado en el género del auto. Siguiendo la metodología apologética, ya explotada por el proyecto evangelizador, Sor Juana parangona en la loa el rito eucarístico con el Tecualo de la cultura mexicana, en el que la sangre de los niños sacrificados se mezcla con semilla de amaranto para amasar un pan con figura humana que es comido por los fieles que lo llevan en procesión al Templo Mayor, ritual cuya carga energética reproduce mágicamente la alimentación de la tierra por los dioses. Otra figura de la teogonía pagana además del “dios de las semillas”, ya Huitzilopochtli o ya Centéotl, que será sustituido al final del auto por la “flor de pan” de la Sagrada Hostia, nos inclinamos a pensar que es también Quetzalcóatl, por su paralelismo con la figura de Cristo. La humanidad del dios Quetzalcóatl, su partida y futuro regreso había constituido la otra parte del puente por donde la evangelización facilitó el tránsito entre ambas religiones, y también a él podemos barruntarlo del parlamento de los personajes en la loa a El Divino Narciso, pues no sólo era considerado el Dios Supremo, sino que él fue quien les dio el maíz a los hombres y, por lo tanto, es un candidato más a ser “el gran dios de las semillas”. En contraste con la figura cristiana, Quetzalcóatl, tal como recogen el mito los Anales de Cuauhtitlán, [5]

Sahagún [6] y Torquemada, [7] contempló su imagen en un espejo de obsidiana que los hechiceros le pusieron enfrente para tentarlo. En él se vio el dios viejo y feo, y los resultados de su tristeza fueron su embriaguez, inducida por sus enemigos, y el incesto con su hermana Quetzalpétatl. Esta autocontemplación aciaga la vemos también en el Narciso de la mitología griega. Observemos, además, que a pesar de que esté muy clara la diferencia entre la loa y el auto de Sor Juana por la presencia o ausencia literal de los elementos indígenas de América, su presencia virtual continúa en el auto a través de varias reflexiones sutiles que nos llevan del plano alegórico al moral y al anagógico. Así sucede en torno al símbolo del reflejo en la fuente de aguas turbias, algo que no le acontece sólo al personaje de la Naturaleza Humana desviada por el demonio, sino también al Quetzalcóatl que la historia de Sahagún pone ante los ojos occidentales de europeos y colonizadores: dicho sea de paso, el espejo que ofrece el hechicero Tezcatlipoca como obsequio también se compara al que los Titanes regalan al niño Dionisos antes de despedazarlo y devorarlo. En el caso de Quetzalcóatl, se trata de un reflejo degradado que lo entristece sin remedio y lo empuja a un amor propio ferino y autodestructivo. La intención hermenéutica de representar de manera simbólica, sublimada, en el auto mismo, las deformaciones de la religión pagana y sus consecuencias cósmicas es crucial en El Divino Narciso. Justamente del lado opuesto, no como degradación, sino como gnosis y redención, Sor Juana retoma

el mito de Narciso -ejemplo clásico del amor propio egoísta y soberbio- identificándolo con Cristo y variando así su usual paralelo con Orfeo desde los primeros siglos del cristianismo y en la propia literatura apologética, pasando por las versiones moralizadas de las Metamorfosis de Ovidio y las mitografías posteriores, hasta el teatro calderoniano. La razón de Sor Juana, con gran probabilidad, fue precisamente la que distingue sus autos sacramentales de los de Calderón, y es que la prédica cristiana, usualmente representada en el papel de Orfeo, es sustituida por ser más interesante la exaltación de la Encarnación en relación con los pueblos americanos, haciendo patente en Sor Juana la perspectiva americana de la cultura y de la estética del barroco español.

Acerca de las transformaciones de la mitología pagana en la cristiana en la obra de Sor Juana, resulta hasta hoy indispensable la mención de los apologistas del cristianismo, sobre todo Clemente de Alejandría, Lactancio y Orígenes, fuentes de consulta infaltables desde la Edad Media cristiana y con toda seguridad en las bibliotecas conventuales novohispanas. En el otro extremo, las mitografías renacentistas españolas e italianas constituyen marcos referenciales igualmente infaltables en la exégesis de las obras simbólicas de Sor Juana. Ya en un ensayo de Imanol San José Azueta, [8] acerca de las influencias herméticas en la concepción de El Divino Narciso (las cuales dejaré por ahora de lado para centrarme en las figuraciones bíblicas y grecolatinas de este drama cristiano), el autor cita un pasaje de Pausanias que narra cómo Narciso tenía una hermana gemela que se le parecía en todo, hasta en cabello y atuendo, y que ambos solían ir juntos de caza. Narciso se enamoró de su hermana y, habiéndola perdido, se acerca a una fuente, y aun sabiendo que sólo se trata de un reflejo, se imagina que ve a su hermana encontrando algún solaz a su amor. San José Azueta menciona al probable mediador entre Pausanias y Sor Juana, que es el mitógrafo español Baltasar de Vitoria. [9] Dicho fragmento es relevante no sólo por las interesantes fórmulas de equivalencia con el cristianismo que ofrece San José Azueta, sino porque Pausanias mismo es una de las fuentes de Sor Juana nombradas explícitamente por ella. Junto con Hesíodo, Heródoto, Apolodoro, Calímaco y Marciano Capella, *Pausanias* fue una de las autoridades más recurridas por los mitógrafos italianos a los que Sor Juana cita profusamente en el *Neptuno alegórico* e incluso en la *Respuesta*. Aquí debemos detenernos todavía un poco más, pues esto significa que las versiones mitológicas que alimentaron a Sor Juana no sólo están en Ovidio, como parecería a través de la anotación de Alfonso Méndez Plancarte de sus obras, ni tampoco sólo en las diversas ediciones del *Ovidio moralizado*, obra que, en su versión castellana por Alonso de Zamora, entró a la cultura española desde finales del siglo XV. Con esto quiero decir que los diversos personajes de la mitología clásica mencionados en el *Primero sueño* y en *El Divino Narciso* deben ser interpretados a la luz de estas nuevas versiones mitográficas del Renacimiento, que fueron muy retomadas por Baltasar de Vitoria y Juan Pérez de Moya [10] en el siglo XVII, pero que Sor Juana consultaba preferentemente de manera directa en sus ediciones latinas, sin que por ello dejase de cotejar los relatos en los mitógrafos españoles. Me refiero aquí sobre todo a las *Mythologiae*, de Natal Conti, [11] dejando para otra ocasión, por falta de espacio, el recurso de Sor Juana a los *Hieroglyphica*, de Pierio Valeriano [12] y Vincenzo Cartari. [13] Sin estas obras enciclopédicas como referente, todas las demás correspondencias textuales que se puedan encontrar resultarán insuficientes.

Por otro lado, entre los pensadores italianos del Renacimiento que dedicaron especial atención a los significados cristianos de los mitos grecolatinos después de Marsilio Ficino, está Giordano Bruno, cuyos *Heroicos furores*[14] pintan a Acteón como el que busca en Diana la luz de la verdad y es convertido finalmente por la diosa en una versión de sí misma, que es el ciervo. Es entonces cuando el amante, transformado por y en la amada, sufre la persecución de sus propios mastines o pensamientos discursivos en busca de verdad, que lo devoran ansiosos. Pero al perder así su carnalidad, Acteón accede a la *nuda veritas*, a Diana misma, y puede contemplar su esencia. Así conciben los cabalistas y los místicos cristianos la *muerte por el beso*, la deificación del alma amante de Dios que al final del camino abandona su propio ser individual para convertirse en aquello que ama. La mariposa enamorada de la llama acaba tornándose incendio ella misma. Son incontables los avatares de esta metáfora no sólo entre los místicos españoles del Siglo de Oro, sino también entre los poetas, y no es necesario que Sor Juana hubiese leído directamente a Bruno para dramatizar en su obra al afán de conocer la verdad a través de la mitología clásica. Bruno, por cierto, jamás figuró en las listas de libros prohibidos de la Inquisición española, como lo constata el erudito Marcelino Menéndez Pelayo, reconocidamente ortodoxo.[15] Es en esta mitología renovada del cristianismo de la temprana modernidad donde el personaje de Acteón, devorado por sus propios perros, aparece como una metáfora equivalente de Orfeo, del Cristo crucificado y, por ende, del Tecualo mexicana. La ingestión simbólica, sacrificial y ritual del cuerpo divino encuentra así los vasos comunicantes que permiten el proceso de sustitución evangelizador por la Eucaristía, proceso ya decantado en la mentalidad barroca de Sor Juana. Por su parte, Narciso también muere besando su propia imagen, así como Cristo sufre la muerte hecho hombre. La transfiguración de Cristo es, a la vez, su apoteosis: vestido de luz, ha vencido al reino de las tinieblas y redimido a la naturaleza humana. A través de todas estas fuentes (los *Evangelios*, los Padres de la Iglesia, los mitógrafos renacentistas italianos, la tradición mística cristiana y la religión de los pueblos americanos), hemos de comprender la función cabal de las personificaciones en *El Divino Narciso*, obra creada como una suma de refracciones y convergencias en todos sus niveles de composición, tanto el temático, como el textual o poético, con un complejo tejido versificador acorde con tonos y circunstancias.

Cabe detenerse un poco en el personaje de Eco, el demonio, con su séquito maligno de Amor Propio y Soberbia, todos simbolizando la naturaleza angélica réproba. Es notable cómo Sor Juana atribuye a Eco o el demonio las mismas faltas del Narciso ovidiano, el amor a sí mismo y el desconocimiento de todo aquello que no sea él mismo, transformando, en contrapuesto, ese amor de Narciso por sí mismo en el del padre por su creatura. Simétricamente se contrapondrían la Soberbia con Narciso-Cristo, el Amor Propio con la Gracia que

se derrama generosa sobre el género humano y Eco con la Naturaleza Humana como su competidora por excelencia. Funcionalmente, también se justifica la simetría: Narciso y Soberbia son la prueba humanizada del amor de Dios por su creatura y la obnubilación egocéntrica del demonio, mientras que Amor Propio aleja cada vez más de lo divino a los hombres y la Gracia eleva al hombre de barro a Dios mismo. Eco es justamente lo opuesto al hombre creado por Dios; Lucifer es estéril y ambiciona suplantarse a la Divinidad que aún no ha creado el mundo considerándose superior, mientras que el hombre es el hijo moldeado por la voluntad Divina, vivo reflejo suyo en el acto de la creación universal. Lo que llama especialmente la atención es el concepto de Sor Juana en la personificación de Eco como la palabra perdida o desarticulada. A pesar de los variados comentarios que se han hecho al respecto en la crítica de las últimas décadas, ninguno ha tomado en cuenta un hecho fundamental para comprender el significado trascendente de este personaje de Eco. Para ello tendríamos que comparar el papel de la palabra inarticulada en la poética de Sor Juana, encontrando precisamente en las mismas fuentes de su personaje de Harpócrates, en el Primero sueño, y del tópico del silencio elocuente, en la Respuesta, la razón por la cual Sor Juana decidió representar al demonio de esta manera. Tenemos que partir de Plutarco, quien da una caracterización de Harpócrates, hijo póstumo de Isis y Osiris después de que éste ha sido despedazado y dispersado por Seth -antecedente egipcio del demonio- e Isis decide procrearlo del miembro viril de Osiris que recupera gracias a un espejo con el que puede encontrar los pedazos dispersos de su marido. Harpócrates, nos dice Plutarco, nace así débil de piernas, pero es un dios benigno que protege las semillas que germinan y preside la palabra inarticulada. [16] Sor Juana, evidentemente, cayó presa de la fascinación por esta figura mitológica de la Antigüedad, ya explotada por el humanismo italiano, sobre todo porque ajustaba como anillo al dedo para metaforizar la retórica del silencio que su patrón de orden, quien no sólo era San Jerónimo, sino también San Agustín, propugnó en su obra De la Doctrina Cristiana. [17] En efecto, San Agustín sostiene que el silencio es la meta de toda palabra en el camino trazado por Dios, porque ante su grandeza, no hay lenguaje ninguno que sea lo suficientemente eficaz. En un sentido platónico, el silencio es la verdad y el lenguaje es sólo su reflejo, su sombra. La elocuencia del silencio era ya un lugar común en numerosos escritores del Renacimiento. El humanismo italiano rezuma de este tema; [18] en Inglaterra, por ejemplo, es cultivado por John Donne y George Chapman. En el Primero sueño de Sor Juana, la sabiduría circunspecta, equivalente a la elocuencia prudente, preside la revelación enigmática del sueño que el alma tendrá, y lo hace bajo la figura de Harpócrates. En la Respuesta, el decir mucho con el no decir es la consigna que sigue Sor Juana en su protesta. Además de inspirarse en el texto de Plutarco, Sor Juana lo combina con la teoría filosófico-teológica de San Agustín, quien habla de tres sentidos de la palabra, el literal, el figurativo-literario y el espiritual, es decir, de las cosas y signos temporales a las cosas y signos inmutables. [19] Según Agustín, el reino de lo invisible es el de los sacramentos y misterios, en él la sabiduría eterna es silenciosa e interior, y en su camino a la sustitución de las palabras por las cosas divinas, el orador mejor procede desde su ignorar que desde su saber. Serán, en efecto, esta retórica de San Agustín y la Teología mística del Pseudo Dionisio, sobre el mismo asunto, la base más importante de la Doctrina ignorancia de Nicolás de Cusa.

Pero examinemos un poco más el asunto de la palabra desarticulada: no tiene el mismo papel el discurso poético aparentemente descoyuntado de la silva gongorina en el Primero sueño, cuya reconstrucción puede hacerse mediante el régimen gramatical, tornándose así en un mensaje cifrado presidido por Harpócrates, que la mera repetición desmayada de las frases de otros, gramaticalmente tullida, que profiere el personaje de Eco. En este sentido, la afirmación de Tertuliano de que el demonio es el simio de Dios, [20] es decir, su torpe remedo, es la base sobre la cual la vemos trasegando las palabras finales de Narciso. La desarticulación del discurso de Eco ha socavado las bases idiomáticas, se ha tornado medular, como la descomposición degenerativa. Nada propio puede añadir Eco sino el pálido reflejo de lo que oye de sus propias extensiones pasionales, Soberbia y Amor Propio, que se vuelcan regresivamente sobre sí misma. Esta palabra inarticulada no es silencio reverente ante lo divino, cuyo discurso amante es posible reconstruir a partir de lo simbólico, sino ausencia de lo divino, vacío radical. En ella podemos ver también, quizá, una personificación del horror vacui barroco. Abismo de resonancias descompuestas, Eco, como Lucifer, es signífera del Orco, la muerte y el inframundo. En un plano anagógico o teológico de significación textual, según la hermenéutica clásica y renacentista, Eco equivale en El Divino Narciso a la negación de la palabra Divina por rechazo intrínseco, por auto segregación y exilio, lo que es opuesto al reflejo amante, pero anamórfico, de la Divinidad que es el hombre, cuyo lenguaje, lleno de imperfecciones, aun cuando nunca iguale el silencio perfectamente elocuente de Dios, se dirige a él en su alabanza y, por tanto, semejanza. Eco simboliza, así, la negación de la verdad cristiana, del cristianismo mismo, mientras que las construcciones aleatorias del discurso del hombre, en la medida en que tengan una dirección, tendrán sentido.

En uno de los mejores ensayos sobre el auto de Sor Juana, Alexander A. Parker [21] menciona como probable fuente de la idea de Narciso/Cristo a Jacobus Masenius, enciclopedista jesuita del siglo XVII, quien al anotar el simbolismo de Narciso termina su nota aludiendo al significado del reflejo o sombra de Dios en el hombre embellecido por la Gracia divina, en quien encarna. [22] Aunque esa frase final es breve, el autor nos remite al comentario al Convite de Platón de Marsilio Ficino, donde a lo largo de tres capítulos del discurso sexto, Ficino diserta admirablemente sobre el reflejo espurio del alma en el cuerpo contrapuesto al reflejo del amor entre Dios y su creatura. [23] Después de Parker, tanto Marie-Cécile Benassy [24] como Jorge Checa [25] volverán a mencionar a Masenius. Es claro que la metáfora de Narciso como Cristo pertenece al contexto de la cultura simbólica jesuita, aunque en el fondo se encuentre Ficino.

En otra ocasión expuse que Sor Juana tiene paralelos cualitativos con las obras de Juan Eusebio Nieremberg, [26] uno de los escritores jesuitas más influyentes de la España del siglo XVII. El grado de parecido llega a ser casi especular en algunas ocasiones, como sucede entre aquel pasaje de la Respuesta en

que habla de cómo todas las cosas del mundo remiten al Creador y otro en la Oculta filosofía de Nieremberg. Pero no es esta la única obra de este jesuita a la que es afín Sor Juana, sino también la titulada Sigalión, escrita en latín. Sigalión, hay que aclarar, es otro nombre de Harpócrates. En su libro, entre diversos mitos, Nieremberg explica las cualidades anagógicas de los personajes de Eco y Narciso. [27] Sigalión pregunta, “¿a quién ama Eco? Al bellissimo Narciso. ¿Quién es Narciso? Quien se ve contemplado de sí y no desea nada fuera de sí mismo. La sabiduría es conocerse, una cosa bellissima, plena y contenta de sí misma”. De tal suerte, nos dice Nieremberg, Eco es el filósofo siempre sediento de saber que sólo repite lo que alcanza de la sabiduría divina.

Lo que no he encontrado hasta hoy en ningún crítico de Sor Juana es lo siguiente: podríamos afirmar que El Divino Narciso nos propone básicamente una metáfora de Plotino, neoplatónica en su conversión del mito al cristianismo, lo que no es de extrañar en una seguidora tan asidua de la filosofía de Marsilio Ficino como lo fue Sor Juana. Es decir que sea a través de la Filosofía platónica de Ficino, sobre todo de su libro XIII [28] sobre el vuelo del alma durante el sueño y sobre la encarnación del alma humana en el cuerpo buscando su propio reflejo, o sea a través de la lectura directa de la Enéada III de Plotino, Sor Juana pudo encontrar la idea transformada del mito de Narciso y adoptarla en su concepto teatral. Inspirado en el mito del espejo de Dionisos, que multiplicó su reflejo en incontables formas distintas y propició así el despedazamiento del dios por los Titanes, Plotino sentó las bases de la inversión del mito de Narciso de la siguiente manera: las almas de los hombres, antes de encarnar, vieron su imagen reflejada como en el espejo de Dionisos y desearon unirse a su imagen, pero no se separaron de la inteligencia, sino que mantuvieron la mente en la unidad primordial. Zeus, compadecido de aquellas almas comprometidas en interminables trabajos, corta los hilos que las unen al dolor para que se liberen de sus cuerpos, vueltas ya completamente al mundo de lo inteligible. [29] Este mito es equiparable al Narciso de Sor Juana, ahora sí como una versión de Jesucristo de inspiración neoplatónica.

Que en Plutarco encontremos una de las raíces de la concepción del personaje de Eco y en San Agustín el corpus al cual se adhiere Sor Juana en su idea recurrente de lo visible y lo invisible es algo que ya había yo comentado antes sobre el Primero sueño [30] : por un lado, el recurso constante de Sor Juana al historiador griego que describe la cultura egipcia y sienta parte de las bases de la prisca philosophia, y por otro, el autor de la patrística en quien podemos encontrar la pauta de muchos aspectos de la cultura y el pensamiento novohispanos. Los referentes jesuitas Masenius y Nieremberg, por otra parte, también nos ubican el alcance de la propuesta literaria de Sor Juana en su marco histórico cultural y el diálogo que establece en él. Y tanto Ficino como Plotino representan dos sustratos infaltables para comprender la orientación y filiación platonizante del discurso estético, poético y filosófico de Sor Juana, siendo sin embargo dos autores muy poco explorados hasta ahora en relación con su obra. Pero faltan aún dos paradigmas filosóficos y teológicos sin los cuales queda muy incompleta toda consideración sobre ella. Uno es San Gregorio de Nisa, y el otro, Nicolás de Cusa. De las homilías al Cantar de los Cantares, de Gregorio de Nisa, a San Juan de la Cruz, Sor Juana contó con una robusta tradición mística en la cual inspirarse para expresar en su auto sacramental el amor recíproco entre Naturaleza Humana y Narciso, además de que es el Niseno quien afirma la unión y afinidad cósmica a través de la identidad del Padre y del Hijo, de lo finito y lo infinito, y establece las bases de la teología negativa del Pseudodionisio y del propio cusano. [31] En otra ocasión abundaré sobre la importancia de San Gregorio en el pensamiento de Sor Juana, pues sus implicaciones llegan incluso al terreno de la composición literaria. Y gracias al pensador cristiano Nicolás de Cusa, nos convencemos de que no es necesario que Sor Juana haya citado nunca ciertos nombres y obras para demostrar, paso a paso, su vínculo con ellos. Podemos asegurar, pues, que es Cusa quien le brinda la metáfora filosófica que paulatinamente se descubre a lo largo de su simbólica construcción teatral. En su opúsculo De filiatione Dei, Cusa se extiende sobre el reflejo de Dios en el hombre, retomando a su vez las reflexiones de Gregorio de Nisa. Veamos un fragmento crucial:

Supongamos que el Dios glorioso es una elevada Imagen de nuestro Comienzo, una Imagen en la que aparece Dios Mismo. Llamemos a esta Imagen “Espejo de Verdad”, sin mácula, completamente recta, absolutamente perfecta, sin defectos. Pensemos en todas las criaturas como espejos con diferentes grados de contracción y curvados diversamente. De estas criaturas, consideremos que sus naturalezas intelectuales son espejos vivientes, unos más planos y más claros en su imagen que otros. (...) Digo, entonces: una sola luz resplandece con diversidad en todos los espejos reflejantes. Pero en la resplandeciente imagen primera y la más perfecta de todas, los otros espejos aparecen tal y como son. [...] De tal modo, en ese primer Espejo, el Espejo de Verdad (como podemos llamar a la Palabra de Dios, al *Logos*, al Hijo), el espejo intelectual obtiene su filiación, de tal manera que todas las cosas están en todas las cosas, y todo está en él, su reino y su posesión, en la vida gloriosa de Dios y de todo lo creado.[32]

Cusa propone así una imagen circular en la que los espejos anamórficos, el intelecto de los hombres, reflejan parcialmente y refractan la imagen perfecta del Espejo de Verdad que es Dios, pero esa diversidad converge en una sola luz, la del Logos que la contiene y unifica. Poco más adelante dice: “Al recibir la luz reflejada del primer Espejo, el espejo intelectual viviente (como si fuese un ojo viviente), en el único y mismo instante de la eternidad, se mira a sí mismo como ciertamente es (en ese Espejo de Verdad).” Es precisamente este último concepto del intelecto como “ojo viviente” el que necesitamos para explicar una metáfora crucial en *El Divino Narciso*, justamente en el momento clímax en que amada y amado se contemplan en el cristal de la fuente que la luz de la Gracia ha purificado. Narciso dice:

Con	un	ojo	solo,	bello
el	corazón	me	ha	abrasado;
el	pecho	me	ha	traspasado
con el rizo de un cabello." [33]				

Resulta ya enigmático desde el punto de vista literario el mencionar sólo un ojo de la Naturaleza Humana, lo cual, en un momento tan extraordinario como este, no puede menos que indicarnos que hay gato encerrado. En el *Cantar de los Cantares*, según la traducción de Fray Luis de León consultada por Sor Juana, como constata uno de los mejores críticos que se han ocupado de su obra, Robert Ricard, el Amado habla así de los ojos de la sulamita: "Robaste mi corazón, hermana mía, esposa; robaste mi corazón con uno de los tus ojos en un sartal de tu cuello", [34] respetando el singular de la Vulgata (*Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa; vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum, et in uno crine colli tui* [35]), pero interpretando el ojo como una piedra preciosa de un collar, entendiendo la "crin" de la Vulgata como un hilo o gargantilla. Más exacta es la traducción de la Vulgata, obvia fuente de Sor Juana en este caso, con la cual Alfonso Méndez Plancarte anota esta parte: "Heriste mi corazón con uno de tus ojos y con sólo uno de tus cabellos", aunque no tan feliz como la paráfrasis de El Divino Narciso. El ojo único es el intelecto agente, el que está más allá de los ojos del rostro y refleja mediante la Gracia la luz del Espejo de Verdad, en términos de Cusa. El texto del auto ajusta perfectamente a esta descripción del "espejo intelectual" u "ojo viviente" que también tendrá una importancia clave en el Primero sueño, así como todo este contexto de reflejos y refracciones que Nicolás de Cusa explica, como suele hacer, a partir de un experimento muy concreto: "Este hecho puede observarse en el ejemplo de los espejos materiales mirándose unos a otros en un círculo de frente", donde entre sí reflejan imperfectamente sus imperfecciones, pero todos ellos son reflejados como son por el espejo perfecto.

Otra teoría señera, y quizá nunca mejor dicho que ahora, es la de los *vestigia* o "señales" que tanto San Agustín como San Buenaventura[36] elaboran y difunden en el pensamiento cristiano en torno a la más antigua idea del libro de la naturaleza que Dios escribió, por el cual se pasa del cuerpo al espíritu o de la huella al ser. Esta idea sustenta la compleja alegoría de *El Divino Narciso* que, por ello mismo, no se queda gravitando en las alegorías, sino que a través de una cuidadosa argumentación persuasiva implícita en el discurso poético, pretende conducirnos a la *nuda veritas*, la anagogía de la semejanza en la creación universal. Los "visos" de los que habla Sor Juana en esta y otras obras suyas adquieren en *El Divino Narciso* el estatus de categoría sin la cual no podríamos interpretar lo que sucede en el auto, pues Sor Juana los emplea además para funcionalizar la afirmación de Justino Mártir acerca de las semejanzas con las cuales los demonios han pretendido engañar y confundir a los hombres haciendo que los símbolos de los paganos evoquen la verdad cristiana. De tal suerte, dice Justino, el mito de Zagreo, nombre órfico de Dionisos, fue inventado por ellos para sustituir el advenimiento de Cristo. Citando la profecía de Moisés acerca del rey de Judá que vendrá atando su borrico a la viña y mojando su manto en el vino, Justino afirma que los demonios confabulados:

...dijeron que Baco era el hijo de Júpiter, e inventaron que fue el descubridor del vino, y cuentan al vino (o al asno) entre sus misterios, y enseñaron que, habiendo sido despedazado, ascendió a los cielos.[37]

Estos demonios, desde luego, hemos de verlos reflejados en los personajes de Eco, Soberbia y Amor Propio, quienes conspiran para desviar a la Naturaleza Humana de Narciso. Es así como los visos son un arma de doble filo. Como *vestigia* o alegoría de lo divino nos conducen a Dios, como engaño del demonio nos alejan de él. Y es por ello también que el concepto de alegoría en la obra de Sor Juana es el de que ésta es espuria, transitoria, herramienta útil pero también interposición y obstáculo. Motivo poético y despliegue estético, pero sólo como vehículo de la reflexión.

Ahora bien, ya desde Filón de Alejandría y la patrística griega, la lectura del *Antiguo Testamento* fue alegórica, y justamente por esta vía se explicaba la historia del género humano con la de Cristo. Por otra parte, el uso de la alegoría como método, según D. P. Walker,[38] se debió no sólo al legado místico, indispensable para explicarnos su funcionamiento en la mística cristiana, sino también al influjo de los filósofos platónicos que juzgaron que la verdad debe ser velada con alegorías precisamente por lo que le aconteció a Sócrates. El recurso a la alegoría se vuelve central en dos apologistas cristianos que mencioné arriba y que serán, desde mi punto de vista, muy consultados por Sor Juana para la creación de su auto: Clemente de Alejandría, en quien podemos encontrar abundantes comentarios sobre el sentido alegórico en su intento de sincretizar a los profetas del Antiguo Testamento con los filósofos griegos, más que con las religiones místicas, considerando además que fue Clemente quien, ya en entre los siglos II y III, dirigió escenificaciones del triunfo de Cristo contra los dioses paganos en su práctica evangelizadora:[39] el otro es su discípulo, Orígenes, cuyos argumentos contra Celso sobre la alegoría como método expositivo constituirán uno de los fundamentos más importantes de la hermenéutica clásica y cristiana que ya desde Filón y, después, en San Agustín y Santo Tomás, desembocaría en el Renacimiento.

El aprovechamiento de los apologistas cristianos fue un recurso frecuente en los proyectos evangelizadores de épocas posteriores, así como también en toda argumentación que confrontara el cristianismo con otras religiones. Con sus experiencias y procedimientos así como con la idea fundamental de la semejanza tal como la expresa Nicolás de Cusa es como Sor Juana atará al final el misterio de la Encarnación y el sacramento de la Eucaristía para cumplir con lo ofrecido a los personajes americanos de la loa: demostrarles que son reflejo

anamórfico de la divinidad se corresponde con otros muchos igualmente distorsionados y que todos ellos refractan uno solo, en el cual todos confluyen y se unifican. Así veremos en la integración dramática cómo, en términos del propio Clemente, los “destellos”[40] de la verdad cristiana se multiplican, siendo no sólo el mito de Narciso el involucrado, aunque sea el central de la alegoría, sino todo un conjunto de reverberaciones paganas que iremos barruntando a partir de los mismos versos pronunciados por los personajes. Seguidamente, iremos devanando las figuras más destacadas.

Narciso

“Y amando a mi semejanza...”

Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios. En esta fórmula podría encerrarse el sentido esencial de *El Divino Narciso*. No se trata sólo de la idea de la semejanza, sino de la semejanza enamorada. El vaivén amoroso, además, no sólo nos remite al misterio de la Encarnación, sino también al beso que abstrae a la plenitud de los que se besan, la *muerte por el beso* de místicos y cabalistas. Y así como Narciso empieza a morir al tocar con sus labios la fuente, el hombre inicia su deificación al mojar su frente en el agua del Bautismo; así como el Narciso de Ovidio es flor al morir para escarmentar al mundo de su infatuación, el Divino Narciso se vuelve Flor de Pan para recordar a los que lo aman que son por Él amados. Sor Juana encontró en esta flor blanca en forma de estrella el símbolo del sacrificio incruento. Narciso es en realidad una de las figuras menos controvertidas de la mitología clásica. Los apologistas no lo mencionan para nada, y los mitógrafos clásicos apenas abundan sobre la fábula, esencialmente igual a como la recoge Ovidio. De esas fuentes antiguas, sólo la de Pausanias nos ofrece una complejidad sugerente al hacer del reflejo de Narciso el recuerdo de su hermana e introducir el tema amoroso más allá del amor a sí mismo. Retomando la tradición del *Cantar*, Sor Juana conserva la preeminencia del deseo en la fábula de Pausanias y convierte a Narciso y su reflejo en el pastor y la sulamita, con la ingenuidad prístina del amor juvenil. Ya observó Alexander Parker[41] que es la Unión Hipostática de Dios y hombre la propuesta teológica de Sor Juana al elegir la figura de Narciso, y hemos visto que los engranajes de esa decisión son las metáforas filosóficas de Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino y Plotino. La oportunidad de sincretizar en esa figura todas las religiones en juego también fue hábilmente aprovechada por ella bajo la teoría de los *vestigia*. Además, no se puede pensar en Narciso sin pensar en su espejo, que Sor Juana convierte en la fuente en cuyas aguas teje una intrincada red de sentidos. Este símbolo ha sido el asombro de numerosos críticos de *El Divino Narciso*. Uno de los mejores, Jorge Checa, la llama “imagen metasimbólica”[42] ; cuestión de términos. De hecho, la fuente se convierte, como símbolo apofático, en una síntesis de sentidos trascendentes en el plano de la anagogía de la hermenéutica clásica. Otro de los ensayos más finos sobre esta obra, el de Marie Louise Salstad,[43] identifica un cúmulo de alusiones sagradas en la figura de la fuente que es la Gracia, luz que enciende despejando la semejanza entre el hombre y su Creador: la *fons signatus* de los *Cantares*; los cuatro ríos o *fluvius quattor* del Génesis; la *fons hortiorum* de San Juan y de los *Salmos*, que es también la *fons vitae* de la Virgen María (sobre la cual borda Sor Juana en sus *Ejercicios de la Encarnación*, dedicados a la Inmaculada, según observa la propia Salstad). En fin, como la Gracia derramada sobre el hombre, la fuente es también la pila bautismal que Clemente de Alejandría[44] llama tumba y vientre materno, “medio del remedio”.[45] en tanto que la Encarnación es el medio por el que Cristo muere y resucita.

En la fuente también se igualan especularmente el Bautismo y la Eucaristía, como irá quedando claro a lo largo del auto. El recurso de Sor Juana a los autores cristianos antiguos para la composición de esta obra en particular es evidentemente profundo y extenso. Hay un texto de Tertuliano, *Sobre el Bautismo*,[46] que explica con gran eficacia el cúmulo de referencias al agua en *El Divino Narciso*: citando el Génesis, Tertuliano comienza por afirmar lo que el hombre debe venerar de las aguas: primero, su antigua edad, por ser lo primero creado; segundo, su dignidad, porque en ellas se asentó el Espíritu Divino; además, “el agua fue la primera en producir la vida, por lo que es natural que en el bautismo sepa infundir vida”.[47] Es precisamente Tertuliano el que desarrolla ampliamente en este texto las sentencias de San Pablo acerca de la identidad del Bautismo y la Eucaristía; luego será otro padre de la Iglesia, San Juan Crisóstomo, el que insistirá en esto al afirmar que primero nos bautizó Cristo con el agua que brotó de su costado, y luego participamos del misterio de su sangre.[48] También cita Tertuliano la primera epístola de *San Juan* 5, 6 y el *Apocalipsis*, 17, 14, para aseverar que somos llamados por el agua y elegidos por la sangre, dos bautismos que Cristo nos regala de su costado herido.[49] Este es el marco de los versos que pronuncia el Narciso de Sor Juana al resucitar.

Más aporta este texto de este apologista por lo que respecta al reflejo en la fuente por obra de la Gracia; en su capítulo cuarto enaltece la virtud redentora de las aguas, pues nos ungen su medicina mediante la intervención de “un ángel”, que en el auto de Sor Juana es la figura de la Gracia; sobre ello insiste en su capítulo sexto: “No es que en las aguas obtengamos el Espíritu Santo, sino que por el agua, bajo la tutela del ángel, somos limpiados y preparados para el Espíritu Santo”.[50] Esto es lo que sucede al pie de la letra cuando Naturaleza Humana y Narciso se contemplan mediados por el ángel de la Gracia. |

El personaje de Narciso, por otra parte, también atrae hacia sí la compleja estética de los espejos del Barroco; motivo de las artes y las letras, también conduce a una reflexión sobre el hombre y su obra y sobre el hombre en el universo. A partir de las especulaciones sobre el arte catóptrica, Sor Juana ensarta las connotaciones metafísicas que la filosofía da a los reflejos especulares encarnándolas en una fábula de la realidad americana de su era y tornándola ejemplo universal de trascendencia. De tal suerte podemos establecer dos fuertes vínculos entre *El Divino Narciso* y el *Primero sueño*: por un lado, concentrar en un símbolo abarcante los hilos de reflexión que conducen a la anagogía del texto todo: la fuente y la pirámide; por otro, la figuración de sendos aparatos de refracciones y reflejos. En efecto, ya sea el espíritu fantástico que refleja la gracia intelectual y se refracta en las imágenes del sueño, o ya sea la apoteosis cristiana como receptáculo y surtidor a la vez de identidades que se unen y desdoblan en una historia sin historia porque es instante ahíto, los espejos en estas dos obras de Sor Juana nos hablan de nosotros como nosotros y de nosotros como el otro o lo otro, esos cuya presencia tantállica o cuya plétora está en la punta de los dedos que se extienden. Narciso fue para Sor Juana, al fin, el personaje en el que pudo fusionar su certeza cristiana y su inquietud filosófica.

Orfeo

“Mirra olorosa Su aliento exhala...”

Dice Petrus Berchorius, el autor del primer *Ovidio moralizado*, del siglo XIV, en su *Reductorium morale*.^[51] que según la alegoría, Orfeo es Cristo, siendo Eurídice la “naturaleza humana” a quien condujo por la vía de la caridad y el amor. Mas el demonio viperino la mordió y se la llevó al infierno. Orfeo/Cristo descendió a los infiernos a recobrar a su esposa. Berchorius cita el *Cantar* poniendo en boca de Orfeo el verso “Levántate amiga mía y ven”.^[52] Omitiendo aquí las moralizaciones de Berchorius al respecto de la segunda pérdida de Eurídice, tendríamos que señalar la catábasis o bajada a los infiernos que los evangelios apócrifos atribuyen a Cristo. Más adelante Berchorius continúa: Orfeo representa al predicador y al que dicta la palabra divina en cantos. También como Orfeo, continúa, fueron los santos doctores de la Iglesia primitiva, quienes predicaban con dulzura a infieles insensibles como los árboles, soportando de ellos torturas y martirios.^[53] Es evidente que Berchorius no sólo pensó en representar en la figura de Orfeo a los primeros padres, sino que los leyó y aprovechó su discurso comparativo y suasorio para enfatizar los aspectos analógicos que servirán a su versión moralizada de este personaje mitológico que por ser hombre y no dios, se acercaba más que Dionisos a la figura de Cristo.^[54] Clemente de Alejandría, por ejemplo, al comparar a Orfeo con Cristo, dice desdeñoso que el canto de éste no tuvo el fin de abolir a los demonios, como el de Orfeo, sino conducir a la piedad; además, domesticó no a los animales, sino a los hombres.^[55] Clemente, sin embargo, menciona la conversión de Orfeo como introductor del monoteísmo entre los gentiles, lo que para él era un paso importante en la dirección correcta.^[56] A Orfeo atribuye una “palindodia de la verdad” sobre “el único Señor inmortal del cosmos”, frase de uno de los textos órficos que se conservan titulado “Testamento de Orfeo”, que al parecer fue una adaptación hebrea de la fábula relacionándola con los textos bíblicos.^[57] Clemente, en fin, ve a Orfeo como poeta y hierofante, comparándolo con el *Logos* por su canto celestial, ^[58] postulando así su teoría de los “destellos” de la palabra de Dios en el orfismo. De los textos de Clemente de Alejandría se desprende la idea que Santo Tomás y Dante expresan de Orfeo como civilizador y sabio.^[59] Pico y Ficino tocarán la lira inspirados en su fábula, y éste último lo identifica con el furor poético.^[60] La *Lyra*, así titulado otro de los textos órficos que sobreviven, describe la anábasis y catábasis del alma -su vuelo ascensional y su descenso- y es citada en un escolio al Canto VI de la *Eneida*.^[61] Es así como la vemos también en las *Mythologiae*, de Natal Conti, el autor más citado por Sor Juana, quien retoma el pasaje de Pausanias sobre cómo Orfeo tocó la cítara y bajó al infierno;^[62] Horacio, en su *Arte poética*, nos dice Conti, llama a Orfeo sacerdote por ser intérprete de los dioses, y refiere cómo alejó al hombre de matanzas y de alimento impuro.^[63] Esta última alusión a la práctica vegetariana de órficos y pitagóricos^[64] también ajustó a la exaltación del sacrificio incruento de *El Divino Narciso*. El personaje de Orfeo será dramatizado por Calderón^[65] y la crítica ya ha considerado cuánto le debe el auto novohispano a este y otros dramas calderonianos. No obstante haber elegido a otro protagonista, Sor Juana no dejará de lado la evocación de Orfeo en diversas partes de su obra. Eco, por ejemplo, no sólo será la serpiente del Paraíso, sino también la de Eurídice en la escena III del Cuadro Primero, donde se jacta de tenerla en cadenas sin poder ver a Narciso; ^[66] el Cuadro Segundo inicia con Narciso en la soledad de la montaña rodeado de animales y aves, lo que nos recuerda las escenografías del teatro misionero del siglo anterior. Ahí Narciso dirá lo siguiente:

No		recibo		alimento
de		material		sustento,
porque	está	desquitando	Mi	abstinencia
de algún libre bocado	la licencia.			

[67]

Méndez Plancarte observa que se refiere al fruto prohibido del *Génesis*, pero el pecado bíblico es equiparable a la ingestión de carne que rechazan el culto de Orfeo y los pitagóricos. Sor Juana bien pudo referirse al conocido tabú en esta escena donde Narciso no sólo alude a la soledad en la montaña del

Evangelio, sino a una situación típicamente órfica en la que Narciso habla de la purificación de su alimento, lo que nos remite al Tecualo de la loa. Poco más adelante, Naturaleza Humana se aproxima al monte y observa:

Ya el Fruto de David tiene la Silla
de Su padre; ya el lobo y el cordero
se junta y agavilla,
y el cabritillo con el pardo fiero;
junto al oso el becerro quieto yace,
y como buey el león las pajas pace. [68]

Como Orfeo, Narciso ha pacificado a las fieras. Naturaleza Humana se contempla al fin redimida en la cruz por el amor de Narciso, diciendo inequívocamente, como otra Eurídice:

Mirad Su Amor, que pasa
el término a la Muerte,
y por mirar Su imagen
al Abismo descendiende;
pues sólo por mirarla,
en las ondas del Lethe
quebranta los candados
de diamantes rebeldes. [69]

Vemos así cómo estos “destellos” se suman a los múltiples reflejos anamórficos de las figuras paganas que lanzan sus fulgores intermitentes a lo largo del auto sacramental reproduciendo, desde la perspectiva de Sor Juana, el trance de la conversión de los paganos. Otra figura que destella en el fondo es la de Baco o Dionisos.

Dionisos

“...que es poca la materia de una vida,
para la forma de tan grande fuego.”

Es curioso ver reproducida también la metáfora de Nicolás de Cusa en la diversidad y particularidad con que las lecturas de una obra la perciben. A esto llego al leer la siguiente observación de Ángel Valbuena Briones [70] acerca del momento climático en que Narciso quiere besar en la fuente cristalina a la Naturaleza Humana: “El cielo y la tierra veneran la Belleza del ofrecimiento amoroso bajo el emblema de la granada abierta.” Inmediatamente recuerdo que Alexander A. Parker subraya a su vez cómo la granada abierta aparece en las palabras de Narciso sobre la boca de su amada en el pasaje evocador del *Cantar de los cantares*:

Recién abierta granada
sus mejillas sonrosea:
sus dos labios hermosea,
partida quien cinta rosada,
por la voz delicada,
haciendo al coral agravio,
despide el aliento sabio
que así a sus claveles toca;
leche y miel vierte la boca,
panales destila el labio. [71]

De ambos señalamientos extraigo la equivalencia metafórica de la fuente y el beso de la boca de Dios, o “muerte por el beso”, del místico. Volviendo al texto, encuentro estos versos de la Naturaleza Humana, varias escenas antes, cuando busca al amado también retomando el *Cantar*:

Tal es, ¡oh, Ninfas!, mi divino Amado.
Entre millares mil es escogido;
y cual granada luce sazónada
en el prado florido,
entre rústicos árboles plantada. [72]

Ciertamente, entre la imagen semejante y recíproca de ambos amantes que encarna en la granada, media la fuente, que así es a la vez beso y granada abierta. Símbolo de la abundancia del sufrimiento de Cristo en la

cruz, su rojo interior se identifica en la iconografía cristiana con las cinco llagas y con el Sagrado Corazón de Jesús; acerca de los versos proferidos por Narciso al morir y que aquí he puesto como epígrafe,[73] el mismo Parker observa[74] que ese “grande fuego” que no cabe en “la materia de una vida” es justamente el Sagrado Corazón, cuyo culto nació y creció entre los siglos XVI y XVII. Ya antes, Santa Catalina de Siena, “mística del cuerpo místico de Cristo”, había sido el resorte que impulsó en Italia la veneración de los estigmas desde el siglo XIV. Santa Catalina llama “botella de sangre” y “barril de vino” [75] a la herida en el costado de Cristo, que sobre todo la tradición apócrifa describe y representa como un manantial inagotable de aguas salutíferas que mana para dar vida eterna a los hombres. Y habría que señalar también que Clemente de Alejandría, al criticar a los sacerdotes de las Tesmoforias, dice que no comían granadas porque pensaban que eran la transformación de las gotas de sangre de Dionisos. [76] Quizá el mejor relato sobre la muerte y resurrección de Dionisos lo encontramos en Nono de Panópolis, autor del siglo IV o V, tan popular entre los escritores del Siglo de Oro, que se han encontrado ecos de sus *Dionisiacas* o *Bacanales* en Luis de Góngora, Giambattista Marino, Juan de Arguijo, Francisco de Rioja, Francisco de Calatayud y Antonio Mira de Amescua.[77] Y si hay que reconocer que gran parte de ellos lo que apreciaba de Nono era el cúmulo de escenas eróticas de sus *Dionisiacas*, también la presencia de múltiples ediciones de ellas [78] y de cinco manuscritos de su obra en El Escorial testifica cuánta era la afición a Nono. Ahí cuenta el autor cómo los Titanes, a pedido de la celosa Hera y con las caras pintadas de blanco, obsequian a Dionisos niño varios juguetes, entre ellos, un espejo. Mientras los curetes danzan ruidosamente en su torno, Dionisos contempla fascinado en el espejo cómo su forma cambia de muchacho en león, en caballo, en serpiente y en toro, hasta que los Titanes se abalanzan sobre él y lo despedazan, cociendo, asando y devorando su cuerpo, del que sólo dejan el corazón. Nono comenta: “Pero de los miembros descuartizados por el acero Titánico, el fin de una vida se tornó en el principio renovador de otra.”[79] La leyenda de Zagreo o Dionisos, quien resurgió de su corazón enterrado por Apolo y ascendió luego al Olimpo, originó en los primeros siglos cristianos un complejo tejido de repudios y sincretismos tanto en los textos apologéticos como en las prácticas rituales de la Grecia recién conversa. Así como Clemente da su propia versión de la historia de Zagreo,[80] más esquemática, y menosprecia el culto al pan de Démeter y al vino de Dionisos a favor del misterio del *Logos*, también las referencias al “contenido teológico y ritual” de los misterios de Démeter y Dionisos entre los primeros cristianos es abundante.[81] Entre los gentiles, el vino de Dionisos libera a los hombres del llanto y da bienaventuranza; [82] Pausanias refiere que los ritos dionisiacos se celebraban a orillas de la fuente Anfiarao, donde Dionisos bajó al Hades para subir a Sêmele, y que en su templo depositaban los sacerdotes tres calderas antes de sellarlo, abriéndolo al día siguiente para encontrar las grandes cráteras llenas de vino.[83] Se creía que en las fiestas de Dionisos el rojo licor fluía espontáneamente en raudales. Entre los autores que Sor Juana consultaba con frecuencia, Natal Conti cita las *Bacantes* de Eurípides y vuelve a referir manantiales de leche y miel y torrentes de vino al golpear las oficiantes el suelo con su vara: “Una, cogiendo el tirso, dio golpes a una roca, de donde brotó un chorro de agua parecido al rocío; otra clavó la vara en el suelo de la tierra y allí el dios hizo brotar una fuente de vino.”[84] Todo esto lo debió haber leído Sor Juana, por una vía o por otra, y también debemos tener presente que en el neoplatonismo renacentista, como observa Edgar Wind, Marsilio Ficino pide en una de sus oraciones ser inspirado por el éxtasis báquico, considerado “la transformación en el amado Dios más allá de la inteligencia natural”, tal como lo dice en su prólogo a la *Teología mística* del Areopagita.[85] Por su parte, en su *Discurso*, Pico de la Mirándola asevera: “Baco, revelándonos a nosotros filosofantes, en sus misterios, es decir, en los signos de la naturaleza visible, lo invisible de Dios, nos embriagará con la abundancia de la casa de Dios.”[86] En la plegaria *Anima Christi* se dice con claridad “Sangre de Cristo, embriágame.”[87] En cuanto a los apologistas de los primeros siglos cristianos, en ellos no encontraremos paralelo alguno entre el sacrificio de Zagreo y la crucifixión y resurrección de Cristo, pues bien se guardaron de comparar el misterio cristiano de la redención con la muerte de Dionisos.[88] No obstante, todas estas proyecciones místicas del culto a Dionisos pueden avizorarse en la asimilación que el cristianismo hizo del Cordero Pascual de los hebreos. En *El Divino Narciso*, el sacrificio es otro de los motivos recurrentes. Habla la Gracia:

Abatióse
al tormento como más Amante
y murió, en fin, del indigno,
al voluntario suplicio. [89] amor

Desde la prefiguración del sacrificio de Isaac hasta los célebres ecos que componen los versos: “Pues Mi Hermosura Cabal / El Amor Hizo Mortal, / Sujeta, Humana, Pasible” y el soneto de la crucifixión,[90] Sor Juana hace presente el motivo del Cordero Pascual, que desde los rituales consagatorios del *Éxodo* [91] llega a San Pablo [92] como el cordero sin mancilla que superará todos los sacrificios animales del pasado. El Cordero de Dios es, además, tema de San Juan Bautista,[93] en otra confluencia del Bautismo con la Eucaristía en la redención del hombre. Como Cordero Místico, se le coloca en la cima del Monte Sión con ciento cuarenta y cuatro mil hombres justos en su torno;[94] de él surgen los cuatro ríos de aguas vivíficas de los que habla Ezequiel.[95] Jan Van Eyck lo pintó con el cáliz que recibe la sangre de su corazón; [96] cuatro surtidores surgen del altar que lo sostiene y la fuente de la vida fluye frente a él. Es claro que en *El Divino Narciso* la fuente de abundancia inagotable es también el Cordero Pascual; ese sentido contienen los versos en boca de Narciso resucitado cuando Eco le dice que la Naturaleza Humana lo olvidará al carecer de su presencia:

Tampoco eso ha de faltarle,
porque dispuso Mi de inmensa
Sabiduría, primero

que	fue	Mi	Muerte	acerba,
un	Memorial	de	Mi	Amor,
para	que	cuando	Me	fuera,
juntamente Me quedara. [97]				

De todos los legados de las religiones místicas griegas al cristianismo, quizá el más importante sea la dualidad *soma/sema* (cuerpo/tumba), el castigo del alma en el cuerpo, cuya separación no formaba parte del pensamiento hebreo, sino del griego, y está presente en Pitágoras, Empédocles y Platón.[98] San Agustín esgrimirá esa idea de forma categórica en su refutación del pelagianismo, reflejando así la antigua creencia griega de que el hombre, hecho de cenizas de los Titanes, carga con la culpa titánica, pero tiene en sí algo de la esencia de Dionisos, y que es mediante el éxtasis místico como se eleva a su condición divina; también San Pablo señala el ser inferior del hombre, sólo restaurado por el bautismo a su estado beatífico.[99] siendo precisamente él, como dijimos, el primero que identifica el Bautismo con la Eucaristía. Este es el trasfondo dionisíaco de la fuente como Cordero Pascual en *El Divino Narciso*, una anamorfosis más del misterio cristiano.

Endimión

“¡Amar a un ser inferior!”

Edgar Wind, el célebre erudito de Oxford, observa en su capítulo sobre el amor y la muerte desde la perspectiva de lo divino que el amor a un dios por un mortal tiene variados avatares en la mitología clásica: Baco por Ariadna, Júpiter por Ganímedes, Marte por Rhea y Diana por Endimión. [100] Seguidamente da una larga cita de Pierio Valeriano acerca de la muerte de los mortales por amar a un dios, aprobada y ensalzada por sabios griegos y hebreos. Nuevamente, las palabras de San Pablo salen a relucir en este fragmento de Valeriano: “ansío disolverme y estar con Cristo”. “Esta clase de muerte,” comenta Valeriano, “fue llamada el beso por los teólogos simbólicos.” Citando al *Cantar e los Cantares*, concluye “*Osculetur me osculo oris sui*. Y estaba simbolizado en la figura de Endimión, a quien besó Diana cuando estaba sumido en el más profundo sueño...”[101] La liberación del cuerpo es, precisamente, un despertar, pues la cárcel de la carne era considerada “el más profundo de los sueños”. No me detendré por ahora comentar este trasfondo que también encontramos en el *Primero sueño* con el fin de centrarme en esta figura simbólica de Endimión, cuyo lugar secundario en el Panteón clásico no impidió que en el pensamiento cristiano su figura fuese identificada con el amor del alma mística por la Divinidad y viceversa. Antes de proseguir, es necesario precisar la cita que Edgar Wind atribuye a Pierio Valeriano. El autor es en realidad Celio Agostino Curione, [102] cuyo opúsculo emblemático se anexó a algunas ediciones de los *Hieroglyphica*, de Valeriano. En él podemos hallar una diversidad de claves emblemáticas presentes en las obras de Sor Juana. Aquí, concretamente, dice el autor que Endimión “significa el alma del hombre de bien, que por el gran amor que inspira a las inteligencias celestes, éstas desean besarla y unirse a ella.” La unión de la Luna y Endimión tiene lugar en lo alto de una montaña, es decir, donde el alma “eleva su pensamiento al cielo, abatida de una profundo sueño, a saber, el de la muerte corporal.” Es así como Endimión representa “la muerte de los fieles”, en palabras del propio Curione. Su perpetuo estado durmiente es también símbolo del deseo de librarse de la carga corporal para unirse perfectamente a Dios, hecho lo cual “volaremos libremente al cielo.”[103] La fábula de Endimión en los textos clásicos es recogida también por Natal Conti en sus diversas versiones, señalando cómo algunas “creyeron que Endimión fue un pastor, el cual se complacía con el pastoreo nocturno, mientras que los demás pastores tenían sus rebaños encerrados en los establos y, al engordar sus rebaños de manera extraordinaria, se dio lugar a la fábula de que la Luna, cautivada por su amor, le había otorgado aquel regalo a la grey de Endimión.”[104] Debemos notar que este aspecto narrativo tiene un reflejo en la versión de todas las hijas que la Luna tuvo del durmiente Endimión.[105] y es curioso ver cómo volvemos una y otra vez al tema del pastor y las ovejas. En este caso, compartiendo el rebaño con Endimión el amor de la Luna, las ovejas reflejan ese favor. Ya Alfonso Méndez Plancarte[106] había destacado las liras de la “ovejuela perdida” en la escena VIII de *El Divino Narciso*, donde el pastor Narciso la llama:

Ovejuela			perdida,
De	tu	Dueño	olvidada,
¿Adónde		vas	errada?
Mira		que	dividida
(Canta)			
De Mí, también te apartas de tu vida.[107]			

Habrá que recordar además el trato a los indios americanos por parte de los frailes franciscanos de la evangelización: [108] la mansa grey era la metáfora predilecta de los religiosos para referirse a los indios, los inocentes que llevarían de la mano al Juicio Final y a la gloria eterna. El mismo trato de “corderos” lo encontramos en Juan de Palafox y Mendoza, en pleno siglo XVII.[109] El propio nombre de Sor Juana, Inés, *Agnes*, nos conduce también a esta metáfora clave de *El Divino Narciso*, auto de tema pastoril donde la

Naturaleza Humana representa a todo el género humano, favorecido por la Gracia. Ahora bien, si nos centramos en el poderoso sentimiento que mueve a la Divinidad, podemos ver en el auto el relieve cósmico que tiene esta atracción ineluctable por el alma humana:

Narciso
 ¡Que haya podido el Amor
 Eco
El Amor.
 Narciso
 Sujetar así a Narciso,
 Eco
Hizo.
 Narciso
 Y arrastrar a lo Inmortal! [110]

Poco más adelante, se insiste en este concepto del descenso de lo Divino a lo Humano:

Narciso
 ¡Si ves que siempre he de amar
 Eco
Amar.
 Narciso
 y que he de estar en un ser;
 Eco
Un ser.
 Narciso
 que aunque juzgas inferior
 Eco
Inferior.
 Narciso
 el objeto de Mi amor
 que tu soberbia desdeña,
 Mi propia Bondad me enseña
 Los Dos
Amar a Un ser Inferior! [111]

Tema central de la redención del hombre, los destellos del descenso por amor de lo divino a lo humano no se limitan al enamoramiento de Narciso por su semejanza o a la salvación de Eurídice por Orfeo; son más sus avatares en la mitología pagana, y quizá en Endimión tenemos este amor de lo alto a lo bajo en su manifestación más nítida entre todas las fábulas y, con él, la sobreabundancia de la Gracia divina. Este tema se equilibra con el vehemente deseo de lo humano por ascender a lo divino, fuerza complementaria que encontraremos en el mito de Acteón.

Acteón

“Tormento Paso Insufrible...”

En su opúsculo “*De venatione sapientiae*” o “Sobre la caza de la sabiduría”, Nicolás de Cusa se extiende describiendo cómo la sabiduría divina, el espíritu de la sabiduría, se une al intelecto del alma humana, también llamado “espíritu intelectual”:

...dado que lo uno y el ser de la naturaleza intelectual son ambos intelectuales, están firmemente enlazados en una unión intelectual. Pero la unión intelectual de amor no puede ni flaquear ni perecer, porque la sabiduría inmortal alimenta la actividad de la razón. Por consiguiente, la unión natural de la naturaleza intelectual -una naturaleza inclinada a la sabiduría- no sólo conserva la naturaleza intelectual con el fin de existir, sino que la adapta a lo que ama naturalmente, para que pueda unirse a lo que ama. Por lo tanto, el espíritu de la sabiduría desciende al espíritu del intelecto de acuerdo con el fervor del deseo -así como el deseado desciende al que desea- y dirige al espíritu del intelecto hacia sí mismo, unido a ese espíritu intelectual por amor. Como dice Dionisio, a semejanza del fuego asimila lo que se une a sí, y lo asimila de acuerdo a la aptitud de cada objeto asimilado. Y en esta unión de amor el intelecto encuentra la felicidad y vive felizmente.[112]

Esa medida del fervor en el deseo del alma intelectual, aptitud por la cual será asimilado por la sabiduría inmortal, es precisamente la del esclarecimiento de su semejanza con el espíritu de la sabiduría, por lo que el deseo más apremiante y más apto será el del alma centrada del todo en su ser intelectual. Este deseo es lo que Cusa llama “la caza de la sabiduría”. No hay equivocación posible en su univocidad, porque como Cusa mismo lo expresa: “...el objeto del deseo que desean todas las cosas porque es el Límite de las cosas deseables es la Causa de todo deseo, y es el Límite de todas las cosas elegibles y la Causa de toda elección.” En esta pieza teatral plena de reverberaciones, Sor Juana también nos habla de esta cacería sagrada, de la excursión del deseo, de sus arrebatos y embelesos, paso a paso, hasta que el mutuo reflejo culmina en la oblación de amor. A esto se refiere Cusa también en el mismo texto:

...la sabiduría es un vapor del poder de la majestad de Dios, un cazador [de la sabiduría] se maravilla ante la prístina y agradabilísima fragancia de este vapor -fragancia que refresca toda su capacidad intelectual. Y por esa fragancia se inflama con deseo indescriptible de apresurarse a aprehender la sabiduría de la que no duda estar cerca. Por esta gozosa esperanza el progreso del cazador se sostiene y acelera, pero aún así se retarda por la carga del cuerpo que lleva consigo.[113]

Tal es la denodada búsqueda de la Naturaleza Humana por Narciso, una persecución de la verdad desnuda a pesar de todas las adversidades, de la causa de todo deseo y la causa de toda elección, y la alegoría mitológica de esta cacería los renacentistas la vieron en la fábula de Acteón. El enigma o *mysterium* que este relato propuso a los hermeneutas de la temprana modernidad se resolvió desde la perspectiva cristiana como las vicisitudes de la ascesis mística, cuya moción escatológica estremece el orden universal exigiendo renunciación y sacrificio.

La ordalía por la que tiene que pasar Acteón es el impuesto de su deseo por Diana, y hay que señalar cómo su transformación en ciervo lo acerca a los atributos de la diosa a la que se atreve a desear, pues Diana a su vez se disfraza de ciervo para ir de cacería por los bosques, siendo representada frecuentemente desde la Antigüedad con una cornamenta de venado.[114] Al ser avistada Diana por Acteón, el intelecto, durante su baño, las ninfas cubren el cuerpo desnudo de la diosa, y ella ciega al que la contempla antes de hacerle sufrir el mismo trance por el que pasa la verdad perseguida por los deseos intelectuales, que son los mastines de Acteón: sólo sucumbiendo así, Acteón podrá poseer la verdad; es decir, por la vía negativa, por la renuncia a la propia sabiduría en consecución de la sabiduría divina.[115] Bajo la óptica hermenéutica del sincretismo cristiano, no hemos de buscar una coincidencia exacta o “semejante” entre la fábula de Acteón y la de *El Divino Narciso*, sino una *coincidentia oppositorum*; en ella, Narciso es acometido por la naturaleza humana réproba, representada en Eco, que lo crucifica, y la Naturaleza Humana agraciada es redimida por este sacrificio. La diferencia entre el “destello” pagano de la fábula de Acteón y la Pasión de Cristo es, justamente, el corolario de la redención, la resurrección y la Eucaristía. La Naturaleza Humana se convierte así en la “cazadora cazada”; lo que antes sólo avizoraba, una vez “besada de Su boca”, lo ve a plenitud.[116]

Antes de analizar las correspondencias entre los fabulistas antiguos y los mitógrafos y emblemistas del Renacimiento, conviene apuntar el sincretismo de Petrus Berchorius en su *Reductorium morale*, determinante en la interpretación cristiana de los mitos en el Renacimiento:

Este Acteón significa el Hijo de Dios... la jauría de canes es como el gobierno del pueblo judío... Esta diosa, que era virgen, significa la Virgen Gloriosa... Ella entonces es vista desnuda, es decir, clara y sin mancha del pecado, y Él a sí mismo se muda en ciervo, es decir, en hombre, para unirse a ella, ... Pero así mudado, no fue conocido de sus canes, esto es, del pueblo judío, ni de sus y principales sacerdotes, ni de su séquito.[117]

Así vemos claramente que Bruno responde con su versión de la fábula de Acteón a la línea alegórica que viene de los primeros humanistas de fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento; mientras Berchorius había alegorizado la Encarnación, de lo alto a lo bajo, Bruno se centra sobre todo en el acceso a la *nuda veritas*, esto es, de lo bajo a lo alto, equivalente a la redención, esto es, a su deificación. En el auto de Sor Juana vemos así esta dialéctica:

Narciso			
¿Cómo	tan	fiera	sujeta
Eco			
<i>Sujeta.</i>			
Narciso			
aquesta		pena	inhumana
Eco			
<i>Humana.</i>			
Narciso			
Mi	Ser	Divino	imposible?
Eco			
<i>Pasible.</i>			
Narciso			

Mas sin duda es invencible
del Amor la fortaleza,
pues ha puesto a Mi Belleza
Los Dos
Sujeta, Humana, Pasible. [118]

Ese “Tormento” insufrible que ha herido con sus saetas a Narciso, “poniendo el blanco” y mostrando “todo su poder” en él, se expresa con mayor claridad en el discurso de la Gracia:

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)
consumióse, al dulce fuego
tiernamente derretido.
Abatióse como Amante
al tormento más indigno,
y murió, en fin, del amor
al voluntario suplicio. [119]

El “apocar” su grandeza en la naturaleza bruta es la metáfora clave para comprender esta alegoría, dilecta entre todas porque nos señala en sí misma que su propia aniquilación como tal la conduce más allá de sí. Justo es observar también que aun en la fábula antigua se subraya que el intelecto de Acteón permanece incólume a pesar de su transformación. Nono había descrito así la metamorfosis:

¡Infortunado Acteón, la forma humana te abandonó al instante; en tus cuatro pies una pezuña se abrió; tus extendidas mejillas se prolongaron en mandíbulas, tus piernas empequeñecieron; y dos largas puntas torcidas crecieron sobre tu frente: un gran cornamento de grandes ramificaciones te había nacido. Tu adúltera forma fue modificada; tus miembros quedaron salpicados con variadas manchas y tu piel se cubrió de pelos. Sólo tu inteligencia quedaba aún en pie sobre el bravo cervatillo.[120]

Como habíamos dicho al principio, la fábula fue favorecida por muchos literatos españoles del Siglo de Oro, quienes a pesar de centrarse en su aspecto meramente alegórico, prefieren metaforizar a Acteón como el deseo más que como la culpa. Pero esta alegoría tal como la vemos en Berchorius o Bruno -y en Sor Juana, si percibimos este otro “destello” mitológico en su auto- nos habla además de la condición espuria y transitoria del mundo aparental, esto es, de la alegoría en sí, que aquí hace sacrificio de sí misma para trascender del ser natural al ser intelectual. En cuanto a los mitógrafos, Baltasar de Vitoria cita a Conti y a Valeriano al tratar el mito de Acteón, aparte de ofrecer diversos ejemplos literarios y referir al emblema de Alciato, pero permanece en los planos alegórico y moral de la fábula,[121] sin percatarse de que a pesar de la gran relevancia que Conti le da al integumento moral,[122] Valeriano, desde la perspectiva jeroglífica y cifrada de su obra, explica además el sentido anagógico de la figura del ciervo, titulando “Deseo vehemente” una imagen donde lo pinta contemplando el rostro divino en una fuente:

Las Santas Escrituras nos enseñan que el ciervo que mira el agua de una fuente es signo de un extremo y vehemente deseo, diciendo: “Como el ciervo desea las fuentes de agua, así desea mi alma a Dios.”[123]

Viene al caso señalar que la fuente donde Acteón ve a Diana desnuda, ya destacada por los autores clásicos, como Pausanias,[124] es cristianizada por Berchorius como la “fuente de misericordia” donde la Virgen se lava continuamente. El elemento de la fuente es el que propicia la contemplación en la fábula y determina las operaciones subsecuentes; en la versión cristiana, la fuente realza la belleza pura de la Virgen, dando pie a la Encarnación y, por ende, a la Pasión de Cristo. La incidencia del emblema de Valeriano en la concepción del auto de Sor Juana es consistente. De todo lo anterior, nos queda claro que Sor Juana no se limitó a documentarse en sus coetáneos hispanos, fuesen poetas o pensadores, como generalmente se cree, sino también en los italianos y directamente en las fuentes clásicas que ambos citan y en las fuentes cristianas, como en este caso son Cusa y Berchorius. La frondosa riqueza de sus motivos de inspiración debiera ser considerada una condición indispensable para la exégesis de obras suyas como esta para poder desentrañar todos sus sentidos soterrados. Hay un mito más perceptible desde los versos de *El Divino Narciso*.

Psique

“...los trabajos, los hierros, las prisiones...”

Sólo un cotejo minucioso de *El Divino Narciso* con los veneros que alimentan su peculiar talento compositivo nos puede revelar que no es únicamente el *Cantar de los cantares* el paradigma del amor de los amantes el que adivinamos en múltiples escenas del auto. El ahínco de Naturaleza Humana, en efecto, desborda los límites del arquetipo bíblico cuando hace referencia a situaciones particulares del mito de Psique y sus afanes y trasiegos por reconquistar a Eros. Desde el principio del auto, sus palabras dejan ver la conciencia de la culpa y a los mediadores que la ayudarán a recuperar a Narciso:

¡Oh,	qué	bien	suenan	unidas
las		alabanzas		acordes,
que	Su		Beldad	divina
celebran		las		perfecciones!
Que	aunque	las	desdichas	mías
desterrada		de	Sus	soles
me	tienen,	no	me	prohíben
el	que	Su	Belleza	adore:
que	aunque,		justamente	airado
por	mis		delitos	enormes,
me	desdeña,	no	me	faltan
piadosos				intercesores
que	Le	insten		continuamente
para que el perdón me otorgue...[125]				

En estas alusiones podemos adivinar, ciertamente, la intervención de la Gracia en un sentido directo, pero el enojo de Narciso y el destierro de la Naturaleza, aunque sea un presupuesto por sus pecados, es algo que no vemos en el auto. De hecho, lo que estamos leyendo en esta primera escena es un motivo que se reforzará en varias ocasiones: el castigo de Psique por su transgresión. Retomando solamente este prolongado sufrimiento, quizá mayor que el de la Amada que es golpeada y herida por los guardas de la muralla en el *Cantar*, Sor Juana es prolija en la descripción de los padecimientos de Naturaleza Humana. Eco, por ejemplo, se vanagloria de ello:

Y	con	esto	a	la	infeliz
la	reduje	a		tal	miseria,
que	por	más	que		tristemente
gime	al	son	de	sus	cadena,
son	en	vano		sus	suspiros,
son	inútiles			sus	quejas,
pues,	como	yo,		no	podrá
eternamente					risueña
ver la cara de Narciso...[126]					

También en estas palabras encontramos un elemento de la fábula de Psique: el destierro de la contemplación del rostro de Eros. Si esta contemplación es inherente al mito de Narciso, su prohibición y las cadenas y suspiros de la doliente, de nuevo, a pesar de evocar los ruegos a las doncellas de Sión en su desconsuelo, nos hablan de una expiación. La propia Naturaleza Humana lo confirma en la escena VI:

Díganlo	las	edades	que	han	pasado
díganlo	las	regiones	que	he	corrido,
los	suspiros		que	he	dado,
de	lágrimas	los	ríos	que	he
los	trabajos,	los	hierros,	las	prisiones
que he padecido en tantas ocasiones.[127]					

Inmediatamente, se referirá a los golpes y el robo de su manto por los centinelas de la ciudad, como sucede en el *Cantar*, pero hemos de reconocer que los versos citados nos remiten a la triste historia de Psique y las terribles pruebas que le impuso Venus. Desde esta óptica, también explicamos el siguiente lamento:

Busco	a	mi	Dueño	amado;
ignoro		dónde		ausente
Lo	ocultan	de	mis	ojos
los hados inclementes. [128]				

Entre todos los mitos antiguos que el Renacimiento asimiló, el de Eros y Psique pertenece a los fines de la Antigüedad Clásica y a la Antigüedad Tardía: aparece como un extenso relato en *El asno de oro*, de Apuleyo, y Edgar Wind cita un fragmento de las *Enéadas* de Plotino[129] donde vemos la inclinación escatológica en la interpretación de este relato que inspirará también a los místicos judíos y cristianos de la Edad Media y el

Renacimiento. De ella se nutre el tópicos de la mariposa y la llama, que si bien parte al parecer de una mención de Esquilo,[130] la vemos relucir en el cabalista medieval Maimónides[131] y luego uno de los dos sonetos de Petrarca que presentan este tema,[132] el cual conserva el sentido espiritual que favorecen sus cultores místicos y contemplativos: el triunfo amoroso del ser más allá de la propia negación. Indudablemente, el trance de Naturaleza Humana y Narciso es también el encandilamiento amoroso que culmina con la unión de los amantes.

Las resonancias que hemos podido apuntar hasta ahora nos hablan de un diseño teatral cuyo concepto va más allá de los modelos calderonianos de Sor Juana, pues a la metáfora sustancial ella ha añadido, ambiciosa, una tapicería de variados matices. Si la refracción Narciso/Orfeo/dios de las semillas es la que viene primero a la mente del lector y es la propuesta inicial de un proceso teatral que satisface el planteamiento de la loa, los meandros del auto nos van ofreciendo otros vislumbres semejantes -aunque nunca iguales- a la fuente generosa de la sangre de Cristo, al sacrificio de lo humano por lo divino, al magnetismo amoroso entre Dios y su creatura y al denuedo del alma enamorada de su creador. Para ello Sor Juana tejerá hilos de la patrística y la apologética, de las fuentes clásicas y las pintorescas apostillas mitológicas de su tiempo, así como de la robusta tradición del pensamiento cristiano medieval y renacentista, todos elencos cuyas repercusiones ella cuidó de patentizar en una fábula sobre el deseo amoroso, la agonía y la apoteosis entre lo uno y lo múltiple. Preocupación americana que acampa en el lenguaje con los pertrechos del Viejo Mundo, *El Divino Narciso* desborda la propuesta metódica de cómo atraer al otro a la verdadera religión porque se aboca a indagar, desde una poética otredad, las disyuntivas y filiaciones de nuestro propio ser religioso.

Notas:

- [1] *Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam*, Michaelae Tvvedale (ed.), Londini, 2005, “Ad Corintios Prima”, 10, 17: “Quoniam unus panis, unum corpus multi sumus, omnes qui de uno pane participamus.” 12, 13: “Etenim in uno Spiritu omnes nos in unum corpus baptizati sumus, sive Judæi, sive gentiles, sive servi, sive liberi: et omnes in uno Spiritu potati sumus.”
- [2] Ver Alfred Loisy, *Los misterios paganos y el misterio cristiano*, Barcelona, Paidós, 1967 (Orientalia, 26): 198.
- [3] Para una exposición contemporánea de esta distinción simbólica, ver E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (Alianza Forma): 238-240, quien glosa la distinción tal como la expresó Pseudo Dionisio Areopagita. De éste, ver *Teología mística*, en *Obras completas*, Teodoro H. Martín-Lunas (ed.) y Olegario González de Cardedal (pres.), Madrid, La Editorial Católica, 2ª. ed., 1995 (Biblioteca de Autores Cristianos, 511): 369-380, sobre la vía negativa del acercamiento a Dios, así como *La Jerarquía celeste*, sobre todo el capítulo II: 123-131, en donde leemos (125-126): “...la revelación divina se presenta de dos maneras. Una procede naturalmente por medio de imágenes semejantes a lo que significan. La otra emplea figuras desemejantes hasta la total desigualdad y el absurdo. Sucede a veces que las Escrituras en sus enseñanzas misteriosas representan la adorable santidad de Dios “verbo”, “Inteligencia” y “Esencia”. [...] Estas formas sagradas ciertamente muestran más reverencia y parecen superiores a las representaciones materiales. No son, sin embargo, menos deficientes que las otras con respecto a la Deidad, que está más allá de cualquier manifestación del ser y de la vida. No puede expresarla ninguna luz y toda razón o inteligencia no llega ni a tener parecido. Ocurre, por eso, que las mismas Escrituras ensalzan la Deidad con expresiones totalmente desemejantes. La llaman invisible, infinita, incomprensible y otras cosas que dan a entender no lo que es, sino lo que no es.”
- [4] Pedro Calderón de la Barca, “El Verdadero Dios Pan”, III, 52, cit. por Edmond Cros, “El cuerpo y el ropaje en *El Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 39, 1-3, ene-sep, 1963, 73-94: 89.
- [5] *Anales de Cuauhtitlán*, versión de Miguel León-Portilla, en *Literaturas de Anahuac y del Incario: la expresión de dos pueblos del Sol*, México, Siglo XXI, 2007: 34-41.
- [6] Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Ángel María Garibay (ed.), México, Porrúa, 1992, 8ª ed. (*Sepán cuántos...*, 300), vol. 2, libro III, caps. 3 a 14: 193-204.
- [7] Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Porrúa, 1986, 6ª ed., vol. 1, libro VI, 24: 48-52.
- [8] Imanol San José Azueta, “Sobre una posible influencia hermética en *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Letras de Deusto*, 19, 43, ene-abr (1989): 109-120: 113-114

- [9] Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real, 1676: 47.
- [10] Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra, 1995 (Letras Hispánicas, 404).
- [11] Natal Conti, *Mythologiae sive explicationis fabularum*, Patavii, Petrumpaulum Tozzium, 1616. Edición en español, *Mitologías*, Rosa Ma. Iglesias Montiel y Ma. Consuelo Álvarez Morán (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 2006.
- [12] Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sev de sacris aegyptiorvm aliarvmque gentivm literis commentarii*, Basileae, Thomam Guarinum, 1575.
- [13] Vincenzo Cartari, *Imagines deorum, qvi ab antiqvis colebantur*, Lugduni, Barptolemaeum Honoratum, 1581. Sor Juana seguramente consultó la versión en latín.
- [14] Giordano Bruno, *Los heroicos furores*, Rosario González Prada (introd., trad. y notas), Madrid, Tecnos, 1987 (Metrópolis), Diálogo IV: 72-94.
- [15] Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Libro Quinto, Epílogo, V, Madrid, La Editorial Católica, 1978 (Biblioteca de Autores Cristianos, 150-151): 309-310: “Abro los *Índices*, y no encuentro en ellos ningún filósofo de la Antigüedad, ninguno de la Edad Media, ni cristiano ni árabe, ni judío; veo permitida en términos expresos la *Guía de los que dudan*, de Maimónides (...), y en vano busco los nombres de Averroes, de Avempace y de Tofáil; llego al siglo XVI, y hallo que los españoles podían leer todos los tratados de Pomponazzi, incluso el que escribió contra la inmortalidad del alma, pues sólo se les prohíbe el *De incantationibus*, y podían leer íntegros a casi todos los filósofos del Renacimiento italiano: a Marsilio Ficino, a Nizolio, a Campanella, a Telesio (...). ¿Qué más? Aunque parezca increíble, el nombre de Giordano Bruno no está en ninguno de nuestros *Índices*, como no está el de Galileo...”
- [16] Plutarco, “Sobre Isis y Osiris”, en *Obras morales y de costumbres*, Manuela García Valdés (ed.), Madrid, Akal, 1987 (Akal Clásica): 37-131:111: “...Harpócrates no debe ser considerado como un dios imperfecto y niño, ni como uno que tiene relación con los granos encerrados en vainas, sino como guía y corrector del razonamiento inmaduro, imperfecto e inarticulado sobre los dioses entre los hombres...”.
- Ver Joseph Anthony Mazzeo, “St. Augustine’s Rhetoric of Silence”, en *Journal of the History of Ideas*, 23, 2, abr-jun (1962): 175-196.
- [17] Ver Joseph Anthony Mazzeo, “St. Augustine’s Rhetoric of Silence”, en *Journal of the History of Ideas*, 23, 2, abr-jun (1962): 175-196.
- [18] El tópico del silencio inteligente es de raigambre platónico-pitagórica. Éste y su contraparte o reflejo, la prudencia elocuente, son una virtud exaltada por muchos autores italianos, desde Francesco Petrarca hasta Marsilio Ficino, Pico della Mirandola y los emblemistas Andreas Alciato, Achille Bocchi, Giulio Camillo y muchos otros. No resulta para nada extraño a la cultura hispánica de la época de Sor Juana, como podemos apreciar, por poner sólo un ejemplo, en la literatura y emblemática jesuitas. Somos nosotros, en la actualidad, los ayunos de esas noticias.
- [19] San Agustín de Hipona, *De la doctrina cristiana; del Génesis contra los maniqueos; del Génesis a la letra*, Balbino Martín (ed.), Madrid, La Editorial Católica, 1957 (Biblioteca de Autores Cristianos, 168): *De la doctrina cristiana*, II, 10, 15; II, 16, 23; III, 5, 9; *Del Génesis a la letra*, XII, 9 (20), 10 (21), 11 (22), 27 (54-55). *Obras apologeticas*, Madrid, La Editorial Católica 1948 (Biblioteca de Autores Cristianos, 30), “De la utilidad de creer”, 3, 5-8.
- [20] Q. Septimii Florentis Tertulliani *De Baptismo Liber*, 5, 14-16, *The Tertullian Project*, 23, nov, 2009 [http://www.tertullian.org/articles/evans_bapt/evans_bapt_index.htm]: “Hic quoque studium diaboli recognoscimus res dei aemulantis, cum et ipse baptismum in suis exercet. quid simile?” Octavio Paz recuerda la frase al comentar *El Divino Narciso*, pero sin mencionar quién la dijo: Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª. ed., 1983: 364. Hay que decir que en el Renacimiento muchos la repetían, como en el caso de Tomaso Campanella en *Civitas Solis* (1623): “Est enim vana observantia quam diabolus dei simius imitatur deum numerum auctorem.”
- [21] Alexander A. Parker “The Calderonian Sources of *El Divino Narciso*, by Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Romantisches Jahrbuch*, 19, 1968: 257-274: 262. Parker encuentra a su vez el dato en el

libro de Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, 1967: 245-247: 262.

- [22] Jacobus Masenius, *Speculum imaginum veritatis occultae*, Coloniae Ubiorum, Sumptibus Viduae, et Haeredum Ioannis Antonii Kinchii: 237-238: “qui corporis sui pulchritudine (quae est umbra quaedam Dei atque etiam animae) plus quam divinae gratiae atque animae specie; delectantur, nimirum flores illi sunt, at sine fructu. Ficinus orat. 6. c. 17. conv. Platon. Alciat Embl, 69. Est vero etiam quaedam imago Dei amore hominum capti atque incarnati.”
- [23] Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, Rocío de la Villa Ardura (ed.), Madrid, Tecnos, 3ª. ed., 1994 (Metropolis), Discurso Sexto, caps. XVII-XIX: 177-186.
- [24] Marie-Cécile Benassy-Berling, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983: 370.
- [25] Jorge Checa, “El Divino Narciso y la redención del lenguaje”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 1 (1990): 197-217: 201.
- [26] Rocío Olivares Zorrilla, “Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, Ignacio Arellano y Robin Rice (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2009: 149-165: 155.
- [27] Juan Eusebio Nieremberg, *Stromata S. Scripturae. In quibus enarrantur, explicantur, illustrantur, cum commentationibus moralibus Vita et Historia. His accessere eiusdem Auctoris Gnomoglyphica Item Sigalion, siue Sapia Mythica*. Lugdvini, Sumpt. Haer. Gabr. Boissat, & Laurentij Anisson, 1642, Libro VIII, 3: 540: “Quibus Sigalion, quid, inquit, amabat Echo? Narcissum pulcherrimum. Quis Narcissus? Qui contemplatus se vidit, nec extra aliud optavit. Sapia est se nosse, res pucherrima, se ipsa contenta; secum, sibique vber, plusquam sufficiens, nihil extra cupida...”.
- [28] *Théologie platonicienne*, ed. bilingüe traducida por Raymond Marcel, libro 13, 3: 199: “Ex hoc autem, quod rationalis animae motibus omnino corpus subicitur, duo quaedam conicimus. Unum, quod anima haec forma excellentissima est ac per se subsistens, quia non dominatur corpori forma illa, quae per corpus existit. Alterum, quod corpus humanum animae suae cedit facillime.” La traducción es: “Du fait que le corps est absolument soumis aux émotions de l’âme raisonnable, nous tirons deux conséquences: la première, que l’âme est une forme supérieure, subsistant par elle-même: en effet, une forme que existe par le corps ne commande pas au corps; la seconde, que le corps humain se soumet aisément à son âme.”
- [29] Plotino, *Enéada cuarta*, José Antonio Mínguez (trad.), Madrid, Aguilar, 3ª ed., 1980 (Iniciación Filosófica), IV, 12: 76-77.
- [30] Rocío Olivares Zorrilla, “El sueño y la emblemática”, en *Literatura Mexicana*, 1995, 6, 2: 367-398: *passim*, y “Sor Juana y la tradición mística”, en *Literatura Hispanoamericana*, de *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo IV, Isafas Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), New York, Juan de la Cuesta, 2001 (Hispanic Monographs): 487-494: *passim*.
- [31] La concepción general de la amada del Cantar como el alma humana y el amado como Dios está en Gregorio de Nisa, ver *Homilias sobre el Cantar de los cantares*, Teodoro H. Martín (ed.), Madrid, La Editorial Católica, 2001 (Biblioteca de Autores Cristianos, 17).
- [32] Nicholas of Cusa, “On Being the Son of God (*De filiatione Dei*)”, Jasper Hopkins (trad., del texto latino contenido en Nicolás de Cusa, *Opera Omnia*, vol. IV, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1959), en *A Miscellany on Nicholas of Cusa*, Minneapolis, The Arthur J. Banning Press, 1994, 339-369: 347-348 (65-67), la traducción al español es mía.
- [33] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. III, “El Divino Narciso”: 62 (vv. 1376-1379).
- [34] Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Edicomunicación, 1987 (Visión Libros), IV, 9: 57.
- [35] *Vulgata*, “Canticum Canticorum Salomonis”, 4, 9.
- [36] “De los dos grados primeros que nos han llevado de la mano a especular a Dios en sus vestigios -a modo de las dos alas que descendían cubriendo los pies- bien podemos colegir que todas las criaturas

de este mundo sensible llevan al Dios Eterno el espíritu del que contempla y degusta, por cuanto son sombras, resonancias y pinturas de aquel primer Principio, poderosísimo, sapientísimo y óptimo, de aquel origen, luz y plenitud eterna y de aquella arte eficiente, ejemplante y ordenante; son no solamente vestigios, simulacros y espectáculos puestos ante nosotros para cointuir a Dios, sino también signos que, de modo divino se nos han dado; son, en una palabra, ejemplares o, por mejor decir, copias propuestas a las almas todavía rudas y materiales para que de las cosas sensibles que ven se trasladen a las cosas inteligibles como del signo a lo significado.” San Buenaventura, *Obras*, t. 1, Madrid, La Editorial Católica, 1945 (Biblioteca de Autores Cristianos, 6): 586-589.

- [37] “Pero aquellos que facilitáis los mitos que han creado los poetas, dejad de aducir prueba alguna a los jóvenes que las estudian; y procedemos a demostrar que han sido proferidas bajo la influencia de malvados demonios para engañar y desviar a la raza humana. [...] El profeta Moisés... fue mayor que todos los escritores; y él profetizó: ‘No faltará un príncipe a Judá ni un legislador entre sus pies, hasta que venga Aquel para el que todo eso se reserva; y Él será el guía de los Gentiles, atando Su potro a la viña, lavando su manto en la sangre de la uva.’ *Génesis* 49:10.” San Justino Mártir, *La primera apología*, I, 53.
- [38] D. P. Walker “Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1-2 (1953): 100-120: 106-107.
- [39] Miguel Herrero de Jáuregui, *Tradicón órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, Trotta, 2007: 241.
- [40] Clemente de Alejandría, *Protréptico*, Madrid, Gredos, 1994 (Biblioteca Clásica, 199): 140 (VII, 74, 7): “Si los griegos recibieron especialmente algunos destellos de la palabra de Dios y proclamaron unas cuantas cosas de la verdad, testimonian que su poder no está oculto y se acusan a sí mismos de débiles, por no ir al encuentro del fin.”
- [41] Parker: 270.
- [42] Checa: 210.
- [43] Marie Louise Salstad, “El símbolo de la fuente en *El Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Explicación de Textos Literarios*, 9,1 (1980-1981): 41-46: 43-44.
- [44] Clemente de Alejandría, *Stromata*, IV, 25, quien cita a su vez a *Job* 1, 21; *Vulgata*: “et dixit: Nudus egressus sum de utero matris meae, et nudus revertar illuc. Dominus dedit, Dominus abstulit; sicut Domino placuit, ita factum est. Sit nomen Domini benedictum.”
- [45] Sor Juana III: 55 (vv. 1169-1170).
- [46] Ver nota 20.
- [47] *Génesis* I, 1, 2. *Tertulliani De Baptismo*, 3, 10-12 y 21-22: “Habes, homo, imprimis aetatem venerari aquarum, quod antiqua substantia; dehinc ignitionem, quod divini spiritus sedes, gratior scilicet ceteris tunc elementis. [...] Primus liquor quod viveret edidit, ne mirum sit in baptismo si aquae animare noverunt.”
- [48] *Breviarium Romanum*, “Maitines para la Fiesta de la Preciosa Sangre de Cristo”: “Mortuo enim, ait, Jesu, et adhuc in cruce pendente, approximat miles, latus lancea percussit, et exinde aqua fluxit, et sanguis. Unum baptismatis symbolum, aliud sacramenti. Ideo non, ait: Exiit sanguis et aqua; sed exiit aqua primum et sanguis, quia primum baptismate diluimur, et postea misterio dedicamur.” Citado por Evelyn Underhill, en “The Fountain of Life: An Iconographical Study”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 17, 86, mayo (1910): 99-109:103.
- [49] *Tertulliani De Baptismo*, 16, 1-9: “Est quidem nobis etiam secundum lavacrum, unum et ipsum, sanguinis scilicet, de quo dominos Habeo, nquit, baptismo tingui, cum iam tinctus fuisset. Venerat enim per aquam et sanguinem, sicut Ioannes scripsit, ut aqua tingeretur sanguine glori- ficaretur. Proinde nos faceret aqua vocatos sanguine electos hos duos aptismos de vulnere percussi lateris emisit, quia qui in sanguinem eius crederent aqua lavarentur, qui aqua lavissent et sanguine oporterent. Hic est baptismus qui lavacrum et non acceptum repraesentat et perditum reddit.”
- [50] *Tertulliani De Baptismo*, 4, 29-31 y 6, 1-3: “Igitur medicatis quodammodo aquis per angeli interventum et spiritus in aquis corporaliter diluitur et caro in eisdem spiritaliter emundatur.”; y “Non quod in aqua spiritum sanctum consequimur, sed in aqua emundati sub angelo spiritui sancto praeparatur. Hic quoque figura praecessit.”

- [51] Petrus Berchorius, *Reductorium morale*, 1362, transcripción de Thomas Walleys, con el título *Reductorium morale, Liber XV, De formis figurisque deorum*. 1509.
- [52] *Vulgata*, “Canticum Cantorum Salomonis”, 2, 10: “En dilectus meus loquitur mihi. / Sponsus. Surge, propera, amica mea, / columba mea, formosa mea, et veni .”
- [53] “Dic allegorice quod orpheus filius solis es Christus filius dei patris: qui a principio euridicen id est animam humanam per caritatem & amorem duxit; ipsamque per specialem praerogatiuam a principio sibi coniunxit. Veruntamen serpens diabolus ipsam nouam nuptam id est de nouo creatam: dum flores colligeret id est de pomo vetito appeteret/per temptationem momordit & per peccatum occidit: & finaliter ad infernum transmisit. Quod videns orpheus Christus in infernum personaliter voluit descendere & sic vxorem suam id est humanam naturam rehabuit: ipsamque de regno tenebrarum ereptam: ad superos secum duxit dicens illud canticorum II. Surge propera amica mea & veni. [...] Orpheus significat predicatorem & diuini verbi carminum dictatorem: qui ad inferis id est de mundo veniens debet in monte scripturae vel religionis sedere carmina & melodiam sacrae scripturae cenere: & ad se id est ad statum poenitentiae vel fidei saxa & arbores id est insensibiles & induratos peccatores trahere & ex eis verbi diuini dulcedine populum aggregare. [...] Vel dic quod orpheus significat sanctos & doctores primitiuae ecclesiae qui dulcedine cantus id est predicationis saxa id est corda dura: arbores id est insensibiles & infideles ad fidem ecclesiae vocauerunt & magnam sylum id est magnam turbam hominum circa se collegerunt.” Berchorius, X: 146-149.
- [54] Herrero de Jáuregui: 109.
- [55] Clemente: 42-44 (I, 1-2; II, 1-3).
- [56] Clemente: 139-140 (VII, 74, 3-5).
- [57] Walker: 110.
- [58] Herrero de Jáuregui: 135; 263-264.
- [59] Herrero de Jáuregui: 274.
- [60] Walker: 102, quien refiere a Miarsilio Ficino, *Opera omnia*, Basilea, 1576: 287.
- [61] Herrero de Jáuregui: 47; en el esolio se nombra la *Lyra* con el título de *Liber vocanda anima*.
- [62] Conti, 1616: 400 (VII, 14); 2006: 542-543.
- [63] Conti, 1616: 401; 2006: 544.
- [64] Ver Herrero de Jáuregui: 26-27.
- [65] “El Divino Orfeo” J. Enrique Duarte (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra; Kassel, Edition Reichenberger, 1999. También Juan de Arguijo dedicó varios sonetos a Orfeo (*Poesías*, Stanko B. Vranich (ed.), Madrid, Castalia, 1971: 93, 95, 97.
- [66] Sor Juana, III, vv. 406-441: 35-36.
- [67] Sor Juana, III, vv. 703-706: 44.
- [68] Sor Juana, III, vv. 903-908: 49.
- [69] Sor Juana, III, vv. 1904-1911: 86.
- [70] A. Valbuena Briones, “El juego de los espejos en El Divino Narciso, de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *RILCE*, 6. 2 (1990): 337-348: 344.
- [71] Sor Juana: 61-62, vv. 1346-1355.
- [72] Sor Juana: 49, vv. 872-876.

[73] Sor Juana: 78, vv. 1692-1695:

Mas ya el dolor me vence. Ya, ya llego
al término fatal por Mi querida:
que es poca la materia de una vida
para la forma de tan grande fuego.

[74] Parker: 271.

[75] F. Saxl, "Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance", en *Journal of the Warburg Institute*, 2, 4, abr (1939): 346-367: 348-349. El autor da además los nombres de "amatorium lavacrum" y "Pila de Amor" aplicados a esa herida.

[76] Clemente: 66 (II, 19, 3).

[77] David Hernández de la Fuente, "Nono y las *Dionisiacas* en España", en *Faventia* 28,1-2 (2006): 147-174: 156, 160, 163, 168.

[78] Hernández de la Fuente (171) da la relación y observa que la edición más abundante es *Nonni Panopolitani paraphrasis sancti secundum Ioannem Euangelij*, Parisiis: Sebastiani Cramoisy, 1623, anotada por el jesuita Nicolás Abram y localizada en los siguientes repositorios: Biblioteca Nacional, Biblioteca pública de Mallorca, Biblioteca de la Provincia, Biblioteca Franciscana de Castilla-La Mancha, Biblioteca de la Universidad de Barcelona y Biblioteca de Catalunya.

[79] Nono de Panópolis, *Dionisiacas*. Cantos I-XII, Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler (eds.), Madrid, Gredos, 1995 (Biblioteca Clásica, 208): 209-210 (168-210).

[80] Clemente: 64-65 (II, 17, 1-2; 18, 1-2).

[81] Herrero de Jáuregui: 132,135.

[82] Nono: 335 (XII, 171). Ver Introducción: 13.

[83] Pausanias, *Descripción de Grecia*, María Cruz Guerrero Ingelmo (ed.), Madrid, Gredos, 1994, II: 317-318 (37, 5-6); 1994, VI: 372 (26, 1-2).

[84] Conti, 1616: 260-261; 2006: 352. La referencia que da de Eurípides es *Bacantes*: 708-711.

[85] Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Javier Fernández de Castro y Julio Bayón (trads.), Barcelona, Barral Editores, 1971: 70.

[86] Pico de la Mirándola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Luis Martínez Gómez (ed.), Madrid, Editora Nacional, 1984: 115-116 (9).

[87] La observación la hace Underhill, (1910): 109. La oración en latín versa:

"Anima Christi, sanctifica me.
Corpus Christi, salva me.
Sanguis Christi, inebria me..."

[88] Herrero de Jáuregui: 20 y 223.

[89] Sor Juana, III: 94, vv. 2135-2138.

[90] Sor Juana, III: 78, vv. 1692-1705:

"Mas ya el dolor Me vence. Ya, ya llego
al término fatal por Mi querida:
que es poca la materia de una vida
para la forma de tan grande fuego.
Ya la licencia a la Muerte doy: ya entrego
El Alma, a quien del Cuerpo la divida,

Aunque en ella y en él quedará asida
 Mi Deidad, que las vuelva a reunir luego.
 Sed tengo: que el amor que Me ha abrasado,
 Aun con todo el dolor que padeciendo
 Estoy, Mi Corazón aún no ha saciado.
 ¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo
 Me desamparas? Ya está consumado.
 ¡En tus manos Mi Espíritu encomiendo!”

[91] *Éxodo* 12, 11, 22-23. *Vulgata*: “Sic autem comedetis illum: renes vestros accingetis, et calceamenta habebitis in pedibus, tenentes baculos in manibus, et comedetis festinanter: est enim Phase (id est, transitus) Domini”; “Fasciculumque hyssopi tingite in sanguine qui est in limine, et aspergite ex eo superliminare, et utrumque postem: nullus vestrum egrediatur ostium domus suæ usque mane. Transibit enim Dominus percutiens Ægyptios: cumque viderit sanguinem in superliminari, et in utroque poste, transcendet ostium domus, et non sinet percussorem ingredi domos vestras et lædere.”

[92] *I Corintios*, 5, 7. *Vulgata*: “Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi. Etenim Pascha nostrum immolatus est Christus.”

[93] *Juan* 1, 29. *Vulgata*: “Altera die vidit Joannes Jesum venientem ad se, et ait : Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi.”

[94] *Apocalipsis* 14, 1-5. *Vulgata*: “Et vidi: et ecce Agnus stabat supra montem Sion, et cum eo centum quadraginta quatuor millia, habentes nomen ejus, et nomen Patris ejus scriptum in frontibus suis. Et audivi vocem de cælo, tamquam vocem aquarum multarum, et tamquam vocem tonitruum magni: et vocem, quam audivi, sicut citharædorum citharizantium in citharis suis. Et cantabant quasi canticum novum ante sedem, et ante quatuor animalia, et seniores: et nemo poterat dicere canticum, nisi illa centum quadraginta quatuor millia, qui empti sunt de terra. Hi sunt, qui cum mulieribus non sunt coinquinati: virgines enim sunt. Hi sequuntur Agnum quocumque ierit. Hi empti sunt ex hominibus primitiæ Deo, et Agno: et in ore eorum non est inventum mendacium : sine macula enim sunt ante thronum Dei.”

[95] *Ezequiel* 47, 12. *Vulgata*: “Et super torrentem orietur in ripis ejus, ex utraque parte, omne lignum pomiferum : non defluet folium ex eo, et non deficiet fructus ejus: per singulos menses afferet primitiva, quia aquæ ejus de sanctuario egredientur: et erunt fructus ejus in cibum, et folia ejus ad medicinam.”

[96] Jan Van Eyck, “La adoración del Cordero Místico”, 1432.

[97] Sor Juana III: 91, vv. 2023-2029.

[98] Herrero de Jáuregui: 196-197.

[99] Vittorio Macchioro, “Orphism and Paulinism”, en *The Journal fo Religion*, 8, 3, jul (1928): 337-370: 347-348.

[100] Wind, 1972: 157.

[101] Cf. Wind, 1972: 157, quien anota, atribuyendo a Valeriano el texto de Curione: Valeriano, *Hieroglyphica*, fol. 430r.

[102] Celio Agostino Curione, “Hieroglyphicorum commentariorum liber prior, ea continens quæ per varia deorum & hominum simulacra significantur”, en Pierio Valeriano, 1575: 425-441. “Endymion. Piorum obitus.”: 430.

[103] Curione: 430: “Hoc aut genus mortis osculum vocauere symbolici Theologi: de quo videt loquutus esse Salomon in *Cantico*, eum ait: Osculent me osculo oris sui, quod sub Endymionis, quem Diana in monte altissimo consopitum somno osculatur, imagine adumbarunt. Aiunt enim Diana, vt quæ siderum vim quam ipsa recipit, ad inferiora transmittat, reginam esse et dominam coelestium proportionum atque intelligentiarum: Endymionem vero animam hominis presignificare, cuius amore capti coelites, vtillam sibi coniungere possint atque osculari, in alto monte, hoc est, dum cogitationem & mentem in coelum attollit somno altissimo consopitam, id est norte huius corporis. Nam cum corpus impedimento sit, quo minus perfecte Deo coniungi possidemus, sequitur eo solluto nos libere in coelum evoluturos.”

- [104] Conti, 1616: 175; 2006: 256.
- [105] Pausanias, 1994, V: 208 (1,4): “Dicen que de este Endimión [rey de los eolios] se enamoró Selene, y que tuvo de la diosa cincuenta hijas.”
- [106] En Sor Juana III, “Notas”: 535: “Imagen frecuentísima en la Biblia: ‘Erré como la oveja que se perdió’... (*Salmo CXVIII*, 176). ‘Todos hemos errado como ovejas’... (*Isaías*, LIII, 6). ‘Erais como ovejas errantes’... (*I Petr.*, II, 25). Y cf., sobre todo, en boca de Cristo. ‘Yo soy el Buen Pastor’, etc. (*Juan*, X); y Su parábola de la *oveja perdida* (*Mat.*, XVIII, o *Luc.*, XV), -Aquí esta *ovejuela* es toda la ‘Naturaleza Humana’, que Cristo, su Pastor, vino a buscar desde el Cielo.”
- [107] Sor Juana, III: 57, vv. 1221-1225.
- [108] Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Antigua Librería, 1770 (ed. facs., México, Porrúa, 1980), Libro Tercero, XIX: 225: “Porque como los niños de la escuela la ovieron dicho algunos días de aquella manera á los que se juntaban en el patio, fué tanto lo que se aficionaron á ella [la doctrina cristiana], y la priesa que se daban por saberla, que se estaban hechos montoncillos como rebaños de corderos tres y cuatro horas cantando en sus ermitas y barrios y casas...”; Libro Cuarto, XXIX: 477: “Hacia la real majestad la cuenta que en semejante negocio se debe hacer, diciendo: ‘El talento y capacidad de los indios ya está bien conocido, que no es más que de pequeños muchachos, mayormente estando tan acobardados y sujetos como están; no hay que aguardar que ellos vuelvan por sí, porque no tienen boca para hablar ni balar, aunque los vayan degollando como a corderos...’”
- [109] Juan de Palafox y Mendoza, *Virtudes de los indios*, Madrid, Tomás Minuesa de los Ríos, 1893: 39: “Lo tercero, no conocen la soberbia, sino que son la misma humildad y los más presumidos de ellos en poniéndose delante el español, aun el mulato y el mestizo o el negro, como corderos mansísimos se humillan o se sujetan y hacen lo que les mandan, y no hay nación en el mundo que así cumpla el precepto de San Pablo a la letra: *Subditi sate omni humanae creaturae. Sujetaos a toda criatura*, como estos pobrecitos indios, cuya humildad, subordinación y resignación, antes ha de causar subordinación, deseo de su bien, descanso y alivio que hacerles más duro e intolerable el poder.”
- [110] Sor Juana, III: 71-72, vv. 1580-1584.
- [111] Sor Juana, III: 77, vv. 1668-1677.
- [112] Nicholas of Cusa, “*De venatione sapientiae* (On the Pursuit of Wisdom)”, Jasper Hopkins (trad., de Nicolás de Cusa, *Opera Omnia*, vol. XII, Hamburg, Mainer Verlag, 1982), en *A Miscellany on Nicholas of Cusa*, Raymond Kilbansky y Hans G. Senger, (eds.), Minneapolis, The Arthur J. Banning Press, 1994, 25, 76: 1324. La traducción al español es mía.
- [113] Nicholas of Cusa, 1994, 25, 76: 1324. La traducción es mía.
- [114] Saxl menciona una pieza arqueológica donde se presenta a Diana, con cuernos, recibiendo el sacrificio de un cervatillo. 1939: 347: “Before an altar dedicated to Diana, who appears above it with antlered head and winged feet, and hands in front of her breast, stands Brutus holding up in supplication a cup filled with the blood of an animal, which is lying beside him with its throat cut.”
- [115] Giordano Bruno, *Los heroicos furores*, Rosario González Prada (trad. y ed.), Madrid, Tecnos, 1987, I, Diálogo cuarto: 72-73: “Acteón significa el intelecto aplicado a la caza de la divina sabiduría, a la aprehensión de la belleza divina. ‘Suelta mastines y lebreles’: más rápidos estos, más fuertes aquellos. Porque la operación del intelecto precede a la operación de la voluntad, pero ésta es más vigorosa y eficaz que aquélla, puesto que para el intelecto humano más fácil es amar la voluntad y belleza divina, que comprenderla; además de que el amor es aquello que mueve e impulsa al intelecto a fin de que éste le preceda cual una linterna.”
- [116] Bruno, 1987: 74-75: “He aquí, pues, cómo Acteón, convertido en presa de sus propios canes, perseguido por sus propios pensamientos, corre y ‘dirige los nuevos pasos’ -renovado en cuanto procede divinamente y con mayor ligereza, es decir, con mayor facilidad y con más eficaz vigor- ‘hacia la espesura’, hacia los desiertos, hacia la región de las cosas incomprensibles; de hombre vulgar y común como era, se torna raro y heroico, tiene costumbres y conceptos raros, y lleva una vida extraordinaria. Y en este punto ‘le dan muerte sus muchos canes’, acabando aquí su vida según el mundo loco, sensual, ciego e ilusorio, y comenzando a vivir intelectualmente: vive la vida de los dioses, nútrese de ambrosía y de néctar se embriaga.”

[117] Berchorius, 1362 (1509), III: 64-66: "Iste acteon significat dei filium: qui vna cum comitibus suis id est patriarchis & prophetis canes plurimos id es iudaerum populum gubernauit qui propter rabiem crudelitates dici canes a principio potuerunt. Ps. Famem patientur vt canes. Ipsorum autem ductor fuit acteon a principio: quia fuerat ipsi a principio populus peculiaris. Amos. III. Tantummodo vos cognoui ex omnibus cognationibus terrae. Ista dea quae erat virgo significat virginem gloriosam: quae tenebrarum id est peccatorum & syluarum id est istius mundi propter suam misericordiam dicitur gubernatrix. Ipsa enim est luminare minus quod praest nocti. Dico igitur quod iste acteon ducens & regens canes id est populum iudaeorum a casu id est occulta prouidentia patris venit ad syluam huius mundo: vbi in fonte misericordiae diana id est beata virgu continue se lauabat. Istam igitur nudam videns id est claram & peccatis non obfuscateam: & ipsi tenerrime se coniungens propter ipsam in ceruum id est in hominem est mutatus Ipsa enim eum mutauit in quantum in sua incarnatione ipsam materiam ministravit quando scilicet verbum caro factum est & habitauit in nobis. Iohannis.I. Sed sic mutatus a canibus suis id es a populo iudaeorum: & a suis comitibus id est principibus sacerdotum: non fuit cognitus: quia in propria venit & sui eum non receperunt: immo comites eius. Id est principes sacerdotum populum contra eum ex citauerunt: & ipsum finaliter occiderunt. Thobiae.I. Occiderunt regem filii ipsius."

[118] Sor Juana III: 72, vv. 1590-1599.

[119] Sor Juana, III: 93-94, vv. 2127-2138.

[120] Nono de Panópolis, V: 184 (316-325).

[121] Vitoria, 1676: 345-350.

[122] Conti, 1616: 353-354; 2006: 476-477.

[123] Valeriano, 1575: 53: "Vehementissimi enim desiderii signum esse ceruum ad aquae fontem adspectantem, Diuinae indicant literae, dum ita canunt: Quomodo sitibunda cerua inhiat ad aquarum riuos, ita anhelas anima mea ad te Deus."

[124] Pausanias, IX: 246 (8, 3): "Viniendo desde Mégara hay una fuente a la derecha, y avanzando un poco, una roca. La llaman 'lecho de Acteón', porque dicen que sobre esta roca dormía Acteón cuando se cansaba de cazar, y dicen que en esta fuente vio a Ártemis bañándose."

[125] Sor Juana III: 30, vv. 201-214.

[126] Sor Juana III: 36, vv. 433-441.

[127] Sor Juana III: 48, vv. 837-842.

[128] Sor Juana III: 87, vv. 1939-1942.

[129] Cf. Edgar Wind, 1972: 67, quien cita a Plotino, *Enéada* VI, ix, 9: "Que lo Bueno está Allí se demuestra por el amor, que es el compañero natural del alma..., por eso tanto en cuadros como en fábulas, Eros y Psique forman pareja. Porque ella es de la estirpe de Dios, pero diferente de Dios, y no puede sino amar a Dios. Mientras Permanece Allí, conoce la pasión celestial... pero cuando genera... entonces prefiere otro amor menos duradero... Pero aprendiendo posteriormente a odiar la caprichosa conducta de esta tierra, regresa de nuevo a la casa de su padre cuando se ha purificado de los contactos terrenos y recobra la felicidad."

[130] Alan S. Trueblood, "La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, François Lopez, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier (coords.), vol. 2, 1977: 829-837: 829.

[131] Maimónides. *Guía de perplejos*, David Gonzalo Maeso (ed. y trad.), Madrid, Trotta, 1994 (Al-Andalus; Textos y Estudios), III: 51, 541-542.

[132] Cf. Trueblood, 1977: 835.

[*] Conferencia leída en noviembre de 2009 en la Universidad Autónoma de Guanajuato, México.

© Rocío Olivares Zorrilla 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

