

EL JUEGO DE LOS ESPEJOS EN 'EL DIVINO NARCISO', DE  
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

A. VALBUENA-BRIONES  
University of Delaware

Sor Juana Inés de la Cruz compuso el auto sacramental, *El divino Narciso*, 1688, de acuerdo con la fórmula dramática divulgada por Calderón. La pieza en una jornada, alegórica, y relativa al misterio de la Eucaristía (Valbuena Prat 7), trata un tema mitológico. En ella se presenta, en una concepción barroca, un antiguo mito con un original entendimiento. En la época moderna, la adaptación de las antiguas fábulas sustenta una psicología del siglo XX (Unamuno, Giraudoux y Cocteau). En el caso de Sor Juana aquella sirve para adoctrinar "con ideas representables" (DN 114-115) la historia de la vida y pasión de Cristo. La traza de *El divino Narciso* es similar a la de los autos *Psiquis* y *Cupido* (para Toledo) y *El divino Orfeo* (versión de 1663). El maestro y la discípula reiteran las alusiones y referencias bíblicas y expresan "con colores alegóricos" (DN 113-114) una noción sintética de la culpa y la redención humanas. La poetisa mexicana alegoriza la historia de Narciso para ilustrar el misterio de la transustanciación. La idea no era nueva. La había llevado a las tablas, por ejemplo, Diego de Nájera y Zegrí en el auto *Eco y Narciso* (Alenda 496), en el que el hermoso pastor simboliza a Cristo y Eco a la Iglesia. Sor Juana modificó el desarrollo de la misma con gran acierto. Dice Vossler:

Narciso, que según la fábula no es capaz de amar más que a su propia imagen, se convierte en el Salvador que busca la Naturaleza del hombre caído en la persona de la pobre Pecadora" (127).

La Ninfa Eco se identifica con la Naturaleza Angélica réproba, o sea con Lucifer, a quien acompañan, como acólitos, la Soberbia y el Amor Propio, los cuales intentan oponerse a la unión de los amantes. El resultado es una obra de singular belleza, que ha sido aclamada unánimemente por la crítica. Cros, Chávez, Fernández, Méndez Plancarte, Merrim, Paz, Parker, Vossler, entre otros, coinciden en ello. Sor Juana une a la alerta inteligencia de la representación, una firme intuición lírica, asentada en la profunda sabiduría de la tradición literaria. La asimilación de tópicos y motivos en el texto se lleva a cabo con un tono emocional de fluida cadencia, mencionado por Paz, con lo que se suaviza la adusta lección teológica. La reelaboración de fragmentos de Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Calderón se construye con tal arte que emula a los antecedentes. El procedimiento de incluir imágenes y versos de autores y cantares conocidos con el propósito de realzar la composición dramática fue un recurso característico de la poesía del Siglo de Oro. Sage y Wilson han indicado en forma estadística su empleo en la obra calderoniana. La importancia e intensificación del recurso no escapó a la sagacidad de la madre mexicana, la cual se sirvió de él con extraordinarios resultados. Reafirmó la constante altura poética del auto y le otorgó un aire distintivo de hermoso "mosaico".

Méndez Plancarte publicó, en el volumen tercero de su erudita edición de las *Obras Completas*, 1955, de Sor Juana, *El divino Narciso*. El padre dio a luz un texto, dividido en escenas, según la metodología de los editores decimonónicos del teatro español (Hartzenbusch y González Pedroso). Este orden escénico busca facilitar el entendimiento de la representación, pero a veces no tiene en cuenta la disposición escenográfica hispánica del siglo XVII (Sloman).

Se pueden considerar tres partes en la estructura de *El divino Narciso*. La primera viene a constituir una preparación a la acción de la fábula. Se establecen los pilares del contenido didáctico. Se distribuyen los papeles de los personajes antagónicos, la Naturaleza Humana y la Naturaleza angélica réproba, aspecto original con el que la autora enriquece la alegoría del mito. La segunda parte representa la historia de Eco y Narciso en función de unas ideas abstractas y cristianas. El climax se organiza en torno a la escena de la fuente con una elaborada y compleja estilística barroca, a la que designamos con el enunciado

"el juego de los espejos". La tercera parte propone el tema de la resurrección de Narciso, con el simbolismo de la de Cristo, y termina con la institución del Santísimo Sacramento. Deseo añadir que la música obtiene una significativa parte en la exposición del tema como ha pormenorizado Neumeister (173-178) en el caso de la obra de Calderón.

Comienza la acción con la competición entre el mundo judío y el gentil entre músicas y coros. La Sinagoga defiende la alabanza del Señor, mientras que la Gentilidad proclama el aplauso de Narciso. Esta pauta dinámica de contraste y paralelismo es distintiva en el arte calderoniano. El estribillo "Alabad a Narciso, fuentes y flores!" (DN 28), de Sor Juana, se ha inspirado en el refrán ";Díganme de Narciso, flores y fuentes!" (1916a) y su correlativo ";De Narciso me digan, flores y fuentes" (ibidem), de don Pedro (*Eco y Narciso*). Méndez Plancarte hizo una relación a ello en una de sus notas (516), confirmada por otros autores (Parker). El rasgo estilístico conduce al procedimiento del litigio entre dos interpretaciones conceptuales (hebrea y gentil), característico de diversos autos calderonianos, como ha afirmado Menéndez y Pelayo (130 y ss.). Ejemplo apropiado es *El Sacro Parnaso*, en el que la Fe concilia las dos actitudes como complementarias y predicientes de la Ley de la Gracia. En *El divino Narciso*, la Naturaleza Humana informa al público que el aspecto religioso de las Santas Escrituras del Antiguo Testamento se coordina con el culto al efebo de los gentiles, dualidad espiritual y corporal que notifica la venida de Cristo. "Dios pone –dice la madre jerónima– aun en las Plumas Gentiles unos visos en que se asomen los altos Misterios Suyos" (DN 127-130).

Sor Juana declara los papeles de la Naturaleza Humana en figura de Pastora, y de Eco. En la Naturaleza Humana puede influir el espíritu maligno, y, en contraste, la Gracia de Dios. Eco representa al ángel caído y el bello Narciso a Jesucristo. La faceta múltiple de la Naturaleza Humana constituye un gran acierto que se explaya en la técnica que hemos designado como el *juego de los espejos*. La Pastora, separada del Señor por el pecado original, anhela volver a reunirse con él, a pesar de estar desfigurada por la culpa; por eso, desea encontrar un manantial puro en donde lavarse. Eco, envidiosa de las voces que cantan el aplauso de Narciso, intenta impedir la reunión de ambos y, para ello, cuenta con la ayuda de la Soberbia y el Amor Propio. La

estrategia de estas figuras ha consistido y consistirá en estorbar el deseo místico de la Naturaleza Humana. Eco, en su ropaje simbólico, expone los obstáculos que ha presentado a lo largo de la historia de la humanidad (el diluvio, la torre de Babel, la idolatría). Sin embargo, ha habido también ejemplos divulgadores del anuncio de la unión amorosa. Sor Juana pone en escena un desfile de patriarcas *Ordo pathiarcharum*, con Abel, Enoc, Abraham y Moisés, con el que prepara la entrada en escena de Narciso.

La parte central del auto está basada en la fábula que narra Ovidio en las *Metamorfosis* (lib 3, 339-510) y, además, en la versión de Calderón, *Eco y Narciso*, 1661.

En el auto, Narciso sale al tablado recitando unos versos que reconocen la deuda de la monja al sacerdote español:

En aquesta montaña que eminente  
el Cielo besa con altiva frente... (DN 44)

Alusión a otros famosos versos que Rosaura había declamado en *La vida es sueño*:

De este monte eminente  
que arruga al sol el ceño de su frente. (501a)

El bello pastor en el comienzo del parlamento sugiere la estrecha relación entre la fórmula estilística sorjuaniana y la de Calderón. Difiere, empero, de *Eco y Narciso* por tratarse de un auto y no una *comedia*. Parker ha censurado a Méndez Plancarte y a Vinge por otorgar demasiada importancia a los contactos entre ambas obras (261). Sin embargo, la madre mexicana sigue la pauta de la dramaturgia del insigne poeta español.

Sor Juana tiene presente para la elaboración de su obra autos que ella conoció, como *El divino Orfeo*, el cual le sugirió el título, y que tanto impacto obtuvo en la América Hispano-Colonial como ha comprobado Lohman (294, 306, 308). Manuela Gómez Sacristán, en una Memoria sobre *El divino Narciso*, lleva a cabo un análisis de *El divino Orfeo* y otros autos para establecer "la influencia del método calderoniano" en la monja jerónima (494). Sor Juana acudió también a *Eco y Narciso* para tomar de él aquello que le valía para embellecer su

composición. Por ejemplo, hace una glosa del famoso romance que pronuncia Eco en el drama del Monstruo de Ingenio:

Bellísimo Narciso  
que a estos amenos valles  
del monte en que naciste  
las asperezas traes... (1925a)

La monja sigue de cerca el texto español:

Bellísimo Narciso  
que a estos humanos valles  
del Monte de Tus glorias  
las celsitudes traes... (DN 767-770...)

El canto recitativo está indicado en ambos casos. Sin embargo, en Sor Juana, la composición cobra un nuevo aliento, pues se transforma por la intención didáctico-ilustrativa, en las palabras del demonio para tentar a Jesucristo en el desierto, teniendo como paradigma el evangelio de San Mateo ("De nuevo le llevó el diablo a un monte muy alto...") (V 8-9). Se establece, por tanto, una distancia ideológica y formal entre las dos versiones.

Un aspecto distintivo de la obra sorjuaniana es el hecho de que recoja elementos de la tradición mística renacentista al disponer las alegorías tipológicas de Narciso como Cristo, de la Naturaleza Humana como alma y de Eco como Lucifer. Este simbolismo concede al auto mexicano un deslinde y una independencia frente al drama mitológico de Calderón.

En una nota, Méndez Plancarte (528) llamó la atención sobre el *Cántico espiritual* y su relación con la canción en liras de seis versos, "De buscar a Narciso fatigado..." (DN 819-1049). En algún específico momento puede comprobarse, salvando la diferencia de los poemas, que hay imágenes e ideas análogas. Quizá la mayor aproximación textual a la poesía de San Juan de la Cruz sean estos versos de Sor Juana:

A este bosque he llegado donde espero  
tener noticias de mi Bien perdido;  
que si señas confiero,  
diciendo está del prado lo florido,

que producir amenidades tantas  
es por haber besado ya sus plantas. (825-830)

La monja jerónima ha elaborado esta estrofa teniendo en la memoria la canción cuarta del padre carmelita:

¡Oh bosques y espesuras,  
plantadas por la mano del Amado!  
¡Oh padre de verduras,  
de flores esmaltado  
decid si por vosotros ha pasado! (33)

Una vez más la factura de las canciones corrobora una diversidad estilística, aunque en el caso citado se repita la situación de la búsqueda del Señor por el alma, en una red metafórica similar. Este poema, "De buscar a Narciso fatigada", resume la historia de la Naturaleza Humana y Dios, con los anuncios de la venida del Mesías y el nacimiento y juventud de Jesucristo. A lo largo del mismo se mantiene la relación amorosa entre el alma y el Amado, con algún contacto con el *Cántico espiritual*, pero principalmente con el *Cantar de los Cantares*, hasta el punto que se identifica el alma con la Sulamita ("mira que, aunque soy negra, soy hermosa") (DN 1039). Es probable que la poetisa conociera la traducción *Exposición del Cantar de los Cantares*, de Fray Luis de León, y que quizá tuviera también a mano la versión en octava rima del fraile español. La monja jerónima se aproxima al texto en prosa en la descripción del Amado:

Si queréis que os dé señas de mi Amado  
rubicundo esplendor le colorea  
sobre jazmín nevado... (DN 855-857 y ss.)

En el hermoso "mosaico" no falta el motivo de "la ovejuela perdida", que busca al pastor. San Mateo (XVIII, 12-14) y San Lucas (XV, 3-7) relatan la parábola, y San Juan Evangelista explica la alegoría de "Jesucristo como guardián del hato" (X, 1-16). Una reminiscencia anterior a Sor Juana se halla en los versos del Pastorcillo en la segunda jornada de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, en donde se dice:

que ando por aquestos valles  
recogiendo por amor

una ovejuela perdida  
que del rebaño se huyó. (1601-1604)

Estos versos del maestro mercedario se recuerdan en la primera canción de Narciso, cuando éste se acerca al manantial:

Ovejuela perdida  
de tu dueño olvidada  
¿a dónde vas errada?  
Mira que dividida  
(*canta*) de mí, también te apartas de tu vida. (DN 1221-1225)

Una vez más la poetisa mexicana construye una composición sobre un conocido motivo, cuya historia literaria llega hasta ella. Las veinte canciones que siguen en el parlamento de Narciso componen una inolvidable expresión del arte de la jerónima.

La escena de la fuente introduce el clímax de la fábula cristianizada. Narciso se contempla y se enamora de sí mismo como en el mito latino: "igualmente él se enciende y arte en el amor" ("pariterque accendit et ardet") (Ovidio 426). Las aguas del quieto recinto se tornan en un caleidoscopio de cristales. La fontana o espejo mágico había obtenido propiedades singulares al haberse asomado a ella la Gracia:

Aquesta es de los Cantares  
aquella fuente sellada,  
que sale del Paraíso  
y aguas vivíficas mana. (DN 1121-1124)

Este cenote milagroso rechaza a "la serpiente ponzoñosa", emblema del espíritu maligno. Las aguas puras, transparentes y limpias, en donde irradia la Fe, se transforman en la custodia de la unión del ser humano con Dios. Sus ondas hacen referencia a la vida sin pecado, cuyo exponente es la Inmaculada Concepción de la Virgen María (1156-1157). Este lugar se convierte en un espejo, en la tradición del sugerido por San Juan de la Cruz en la canción décimosegunda del *Cántico*:

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados,  
formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados. (74)

Sor Juana elabora en torno a la fuente un barroco juego de figuras. La Gracia se espejea en sus aguas, lo que permite que la imagen de la Naturaleza Humana aparezca en ella limpia y pura. Cuando el hermoso zagal se asoma a ella, se ve reflejado en la figura de la Naturaleza Humana, puesto que Jesucristo, alegorizado en Narciso, posee además de la divina, la esencia humana. Hay, por lo tanto, una triple reflexión. La de la Gracia que limpia las aguas del cenote, la de la Naturaleza Humana que busca al Amado, y la de Narciso que se funde con la de ésta, estableciendo la entrega amorosa. Narciso al fijarse en los cristales de la fontana observa la figura que busca enamorado. El amor embarga la contemplación. Una luz más poderosa que el sol reverbera en el centro de la fuente. El cielo y la tierra veneran la Belleza del ofrecimiento amoroso bajo el emblema de la granada abierta. Las décimas de estro calderoniano pintan a la Pastora en un gusto decorativo, de alusiones bíblicas. La última estrofa pronuncia la llamada a la unión y comienza:

¡Ven, Esposa, a tu Querido:  
rompe esa cortina clara:  
muéstrame tu hermosa cara  
suene tu voz a mi oído!... (DN 1386-1389)

La madre jerónima ha manipulado una técnica, *el juego de los espejos*, en una intensificación barroca, para construir la alegoría poético-religiosa.

Eco, el personaje luciferino, ventila, con aparatosas razones, la impotencia ante la Fe y la Gracia del nuevo amor despierto. Narciso, o sea Dios, ha preferido a "un ser quebradizo" (DN 1509) e inferior, olvidándose del rango angélico de la envidiosa. La ira que la consume reduce su habilidad de discurso a sólo poder repetir la última palabra de los parlamentos de Narciso, con lo que se compone un mensaje. Este procedimiento estilístico, estudiado por Lee Daniel, lo había observado Sor Juana en la ingeniosa clave formulada en *Eco y Narciso*.

La monja sigue a Ovidio y a Calderón en la inaccesibilidad física de la unión de los amantes. El líquido elemento les separa. El dolor de la privación del encuentro sensual, acarrea el fallecimiento del efebo. Dice Ovidio:

Recostó su atribulada cabeza sobre la verde yerba y la muerte  
selló los ojos que admiraban su hermosura maestra.

(ille caput viridi fessum submitit in herba  
lumina mors clausit domini mirantia formam.) (502-503)

En el auto, la llegada de la muerte se indica mediante un soneto ("Mas ya el dolor me vence...") (DN 1692), en el que, para continuar el didactismo alegórico, se recoge una variante de las palabras de Jesucristo en el momento de su muerte en la Cruz (evangelios de San Mateo, XVIII. 46; San Marcos, XV. 34; y San Lucas, XXIII. 46). El segundo terceto dice:

¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo  
me desamparas? Ya está consumado.  
¡En tus manos mi espíritu encomiendo! (DN 1703-1705)

El tránsito de Narciso va seguido de un terremoto y un eclipse como ocurrió con el de Jesucristo en los Evangelios (S. Mateo XXVIII. 51-52. S. Marcos XV. 38; S. Lucas XXIII. 44-45). Calderón había recurrido también a este procedimiento en el drama mitológico. En el caso de la madre jerónima, llama la atención el detallismo con el que se describe la ocultación del sol.

En la última parte de *El divino Narciso*, se explaya el tema de la Eucaristía. En la fábula clásica, el efebo muere junto a la fuente, y cuando las dríades acuden a celebrar sus exequias, sus restos han desaparecido y, en su lugar, hayan la flor que lleva su nombre (Ovidio 508-510). En el auto, Narciso fallece para resucitar. La Naturaleza Humana pronuncia un planto por el Amado ("Ninfas habitadoras / de estos campos silvestres") (DN 1824-1825), en el que lamenta la ocultación de su cuerpo. Entonces se le aparece el bello zagal que le interroga:

¿Por que lloras pastora?  
Que las perlas que viertes  
el corazón me ablandan,  
el alma me enternecen. (DN 1947-1950)

Se trata de una adaptación de un pasaje del evangelio de San Juan, en el que María busca el cuerpo de su Hijo (XX. 15). En el texto bíblico se acompaña el "¿por qué lloras?" con el "¿a quién buscas?", tó-

pico del "quem quaeritis?", himno de Pascua de Resurrección, y que tantas veces se había dramatizado en los diálogos medievales de pastores.

La metamorfosis de Narciso en flor se explica como la transustanciación de Cristo en pan eucarístico. La Hostia Consagrada redime al hombre de su culpa. La intención religioso-didáctica ha llegado a su última consecuencia. Sor Juana logra mediante una compleja alegoría representar la fábula de Narciso como el sacrificio de Jesucristo por la humanidad. Alcanza su objetivo mediante una sabia disposición de elementos simbólicos, en la que la técnica "el juego de los espejos" resalta el estilo barroco dentro del hermoso "mosaico" de su estructura.



*Obras consultadas*

- Alenda, Jenaro. "Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos". *Boletín Real Academia Española* 4 (1917), 494-516.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras Completas*. Ed. A. Valbuena-Briones. Vol. I *Dramas*. Madrid, Aguilar, 1966.
- Calhoun, Gloria D. "Un Triángulo Mitológico, Idólatra y Cristiano en *El divino Narciso* de Sor Juana" *Abside* 34 (1970), 373-401.
- Cros, Edmond. "El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIX (1963), 73-94.
- Chávez, Ezequiel A. *Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Porrúa, 1981.
- Daniel, Lee A. "The Use of the Eco in the Plays of Sor Juana". *La Chispa* (1983), 71-78.
- Flynn, Gerard. *Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Twayne Publishers, Inc., 1971.
- Gómez Sacristán, Manuela. "El divino Narciso de Sor Juan Inés de la Cruz". *Analecta calasanciana* XXVI (1984), 447-516.
- Juan de la Cruz, San. *Poesías Completas*. Ed. José Manuel Blecuá. Zaragoza, Ebro, 1961.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Autos Sacramentales*. Prólogo de Sergio Fernández. Notas de A. Méndez Plancarte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- Obras Completas*. Vol. 3 *Autos y Loas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- León, Luis de. *Obras Completas Castellanas*. Ed. P. Félix García. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- Lohman Villena, Guillermo. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- Méndez Plancarte. Véase, *Notas a las Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 3 *Autos y Loas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Calderón y su teatro*. Madrid, Revista de Archivos, 1910.
- Merrim, Stephanie. "Narciso desdoblado, Narcissistic Strategems in *El Divino Narciso* and the *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*". *Bulletin of Hispanic Studies* LXIV (1987), 111-117.
- Nacar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga, eds. *Sagrada Biblia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.
- Ovidio Naso, Publio. *Metamorphoses*. Trad. Frank Justus Miller. Loeb Classic Library. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1960.
- Parker, Alexander A. "The Calderonian Sources of *El divino Narciso*". *Romanistisches Jahrbuch* XIX (1968), 257-274.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Salceda, Alberto G. "Cronología del teatro de Sor Juana". *Abside* 17 (1953), 333-358.
- Sloman, E.A. "Scene Division in Calderon's *Alcalde de Zalamea*". *Hispanic Review* XIX (1951), 66-71.
- Tirso de Molina. *El condenado por desconfiado*. Ed. Ciriaco Morón y Rolena Adorno. Madrid, Cátedra, 1974.
- Valbuena Prat, A. "Los autos sacramentales de Calderón". *Revue Hispanique* LXI (1924).
- Vinge, Louis. *The Narcissus Theme in Western Literature Up to the Early 19th Century*. Lund, Gleerups, 1967.
- Vossler, Karl. *Escritores y poetas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1951.