



La hibridez de la tradición judeocristiana como reivindicación del sincretismo religioso en la Nueva España: de Sor Juana

Chiara Donadoni, Eugenia Houvenaghel

► To cite this version:

Chiara Donadoni, Eugenia Houvenaghel. La hibridez de la tradición judeocristiana como reivindicación del sincretismo religioso en la Nueva España: de Sor Juana. *Neophilologus*, 2009, 94 (3), pp.459-475. <10.1007/s11061-009-9181-9>. <hal-00552524>

HAL Id: hal-00552524

<https://hal.science/hal-00552524v1>

Submitted on 6 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

La hibridez de la tradición judeocristiana como reivindicación del sincretismo religioso en la Nueva España: *El divino Narciso* de Sor Juana

Chiara Donadoni · Eugenia Houvenaghel

Published online: 5 November 2009
© Springer Science+Business Media B.V. 2009

Abstract We focus on the hybridity of the seventeenth century theatre play *El divino Narciso* by the Mexican nun Sor Juana Inés de la Cruz. Traditionally, critics point out that the hybrid character of the play is the consequence of an ingenious mixture of the classic (Ovid's Narciso) and the Christian tradition (the figure of Christ and his offer). Nevertheless, we find that the hybrid character of the protagonist and other main characters of the play can be explained as a multifaceted Judeo-Christian meaning. We highlight these different features, often contradictory but all of them originating from one and the same religious tradition: the Old and New Testament. We suggest that the dramaturge chooses to underline precisely the hybridity of the Christian tradition, which was introduced by the Spanish coloniser as a “pure” and “unmixed” religion, as to valorise the religious syncretism practised by the mestizo society in seventeenth century New Spain.

Keywords Baroque Hispano-American Literature · Religious Theatre · Cultural Syncretism

C. Donadoni (✉) · E. Houvenaghel
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Romaanse
Talen andere dan het Frans, Universiteit Gent, Blandijnberg 2,
9000 Ghent, Belgium
e-mail: Chiara.Donadoni@ugent.be

E. Houvenaghel
e-mail: Eugenia.Houvenaghel@ugent.be

Introducción

Sor Juana escribió tres piezas dramáticas¹ en las que se dramatiza el sacramento de la Eucaristía. Entre ellas destaca *El divino Narciso* por su mezcla ingeniosa de elementos indígenas,² clásicos y judeocristianos. El auto de Sor Juana se inscribe en la senda de Calderón, quien convirtió el auto de “una historia prodigiosa” en “una alegoría intelectual [...], en una construcción no de conceptos sino de imágenes-conceptos, no de ideas sino de personajes-ideas” (Paz 1982: 449). Sor Juana aprovecha este carácter alegórico del auto para añadir la carga simbólica religiosa al mito original de Ovidio: los personajes y elementos originalmente mitológicos adquieren un nuevo sentido religioso y se convierten en símbolos de Cristo y de su sacrificio, el cual se conmemora en el sacramento eucarístico.

En la pieza se narra cómo Narciso, quien representa a Cristo, y Naturaleza Humana, la personificación de la humanidad, se buscan desesperadamente. Otro personaje, Eco, la encarnación de Satanás, quiere impedir este encuentro. Sin embargo, Narciso y Naturaleza Humana por fin se encuentran, mirándose la cara reflejada en el agua de la Fuente. Cuando Narciso sacrifica su vida para salvar la de Naturaleza Humana, llegamos a la esencia del auto, la representación alegórica del misterio de la Eucaristía. Pues en la pieza sorjuanina, la Fuente ya no es el origen de la tragedia como en el relato del romano, al contrario, constituirá simbólicamente el origen de la salvación de la Humanidad: es en ella que se efectúa el encuentro entre Narciso y Naturaleza Humana, entre lo divino y lo humano. El auto termina con la institución de la Eucaristía y un canto en honor de Cristo.

Los críticos han destacado la atrevida combinación de Cristo con un personaje pagano como Narciso. Pfandl (1963) y Krynen (1970), por ejemplo, han investigado esta “osadía” de Sor Juana desde varios puntos de vista.³ Ambos críticos citados se concentran en los dos aspectos más notables de la alegoría de Narciso por Cristo, a saber la combinación de la figura mitológica de Narciso por un lado, con el hijo de Dios que dio la vida para salvar la humanidad, por otro. Desde nuestra perspectiva, la aproximación de Pfandl y Krynen, que se concentran en la combinación de dos elementos aparentemente contrastantes, se revela estrecha, por dos razones. En primer lugar, el carácter complejo, heterogéneo y contradictorio del personaje Narciso se remonta también a la confluencia de varios aspectos paradójicos de la propia tradición judeocristiana en este personaje. En segunda instancia, esta construcción basada en incongruencias no sólo se realiza en la figura del divino

¹ Recordemos que Sor Juana escribió una loa de asunto religioso—a saber la llamada *loa de la concepción*—, y tres autos sacramentales precedido cada uno de su respectiva loa: *El divino Narciso*, *El cetro de José* y *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo*. (Méndez Plancarte 1955: VII).

² En la loa que precede el auto mismo de *El divino Narciso*, hay una marcada presencia de elementos indígenas. Sin embargo en este trabajo dejaremos de lado la loa y nos dedicaremos enteramente al propio auto.

³ Los estudios más relevantes son de Krynen y Pfandl. Pfandl (1963) hace un análisis psicoanalítico—contestado por muchos investigadores—considerando la representación de Cristo por Narciso como la proyección del narcisismo neurótico de Sor Juana misma. El francés Krynen (1970) hace un análisis teológico, opinando que Sor Juana ha cometido el error de confundir el mito con la teología, porque “la asimilación de Cristo y de Narciso resultaba nada menos que disparatada ideológica y sentimentalmente” (Krynen 1970: 501).

Narciso sino que caracteriza también a otros personajes y elementos escénicos del auto.

En este estudio nos centraremos en los elementos heterogéneos y discordantes de la tradición judeocristiana que Sor Juana reúne en sus personajes y espacios alegóricos.⁴ Analizaremos la ingeniosa construcción de Narciso, Naturaleza Humana, Eco y la Fuente.

Antes de abordar el análisis, conviene destacar la diferencia entre la medida en la que el público actual y el público original del auto de Sor Juana están familiarizados con el hipotexto bíblico. En efecto, para lectores de hoy en día las alusiones bíblicas pueden parecer difícilmente reconocibles. Sin embargo, en los tiempos de Sor Juana los espectadores (o lectores) del teatro religioso dominaban mejor la tradición bíblica y captaban más fácilmente ciertas paráfrasis de textos bíblicos. Las alusiones al Diluvio⁵ o a las palabras litúrgicas que se pronuncian durante la misa en el momento de la consagración de la hostia,⁶ por ejemplo, las comprendían sin problemas los espectadores de aquel entonces.⁷

Los personajes Narciso, Naturaleza Humana y Eco

La confluencia de varios elementos del Antiguo y Nuevo Testamento en el personaje de Narciso

Al convertir el Narciso orgulloso de Ovidio en la figura de Cristo, Sor Juana no se limita a la visión de Cristo que caracteriza los evangelios del Nuevo Testamento (NT), ni mucho menos, sino que recurre a tres imágenes contradictorias en la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) y las hace confluir en un personaje. Se trata del amado del Cantar de los Cantares, la figura del buen pastor y la imagen del Dios iracundo del Antiguo Testamento (AT).

Para ilustrar esta confluencia de varias imágenes en el personaje de Narciso, recurrimos a la intervención de Narciso en la escena VIII donde aparece buscando a su ovejuela perdida. Por una parte, esta escena hace recordar el amado del *Cantar de los Cantares*, porque el lector aún tiene en mente la escena VI, donde Naturaleza Humana, la amada, busca a su amado parafraseando esta canción.⁸ Por otra parte,

⁴ El proceso de creación es más complejo. Se agregan también aspectos de la tradición española del siglo de Oro que no analizaremos aquí.

⁵ Flynn observa que gracias a estas alusiones muy conocidas, el público podía identificarse con la pieza (Flynn 1971: 70).

⁶ Cuando aparece el Cáliz con la Hostia encima al final del auto, Narciso dice:

“Este es mi Cuerpo y Mi Sangre/ que entregué a tantos martirios/ por vosotros. En memoria/ de Mi Muerte, repetirlo.” (2187–2190).

⁷ Por otro lado, algunas referencias incluidas en la pieza requieren más conocimientos, como por ejemplo las paráfrasis del *Cantar de los Cantares*. Se trata de una parte más atrevida por su tono erótico. El sorjuanista Fernández dice de este auto que “quizá sea, de todos, el auto sacramental más sensual, más agresivamente erótico hasta hoy escrito” (Fernández 1972: 94).

⁸ Volveremos más extensamente sobre la influencia del *Cantar de los Cantares* al hablar del personaje Naturaleza Humana.

remite sin duda a la figura de Cristo como Buen Pastor que cuida a sus ovejas, es decir a toda la humanidad, los cristianos y los que aún no lo son.⁹ También evoca la parábola de la oveja perdida¹⁰ (Lc. 15, 1–7), que aquí simboliza a Naturaleza Humana que Narciso/Cristo viene a buscar. Sor Juana recoge esta imagen muy frecuente en la Biblia, tanto en el AT¹¹ como en el NT y la inserta perfectamente en el marco bucólico de la pieza.¹²

Al lado de la imagen apacible y amorosa del Buen Pastor y del amado del Cantar de los Cantares, a lo largo de la canción Narciso de pronto asume rasgos del Dios iracundo del AT que castiga a su pueblo infiel. Se dirige directamente a su pueblo para confrontarle con su idolatría y su infidelidad:

Buscaste otros Pastores
a quien no conocieron
tus padres, ni los vieron
ni honraron tus mayores;
y con esto incitaste Mis furores.
Y prorrumpí enojado:
Yo esconderé mi cara (Narciso 1285–92)
de este ingrato, perverso, infiel ganado. (Narciso 1295)¹³

Sor Juana sumerge esta imagen del Dios furioso en una canción suave y placentera, empezada con las gentiles palabras “ovejuela perdida...”, donde Narciso desempeña el papel del Buen Pastor. De esta manera, el lector casi no se da cuenta de la torsión de carácter evocada por alusiones a un Dios furioso como en el AT. Y después de unos 35 versos donde proclama su furia y las consecuencias de ella, vuelve la imagen de un Buen Pastor que busca ardientemente a su oveja, recordando el Narciso mitológico, que también estaba lleno de sed para ver su imagen. De nuevo la monja mexicana nos demuestra su habilidad de incorporar varias fuentes, i.e. lo mitológico clásico y lo bíblico, tanto del AT como del NT, en una sola canción. La canción se convierte pues, en una recopilación de imágenes sacadas de textos sagrados de la tradición judeocristiana, pero cuya combinación destaca el carácter paradójico de esta tradición en torno a la figura divina.

⁹ “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por las ovejas” (Jn. 10, 11). Luego se dice: “Y, como buen pastor, yo doy mi vida por las ovejas. Pero tengo otras ovejas que no están en este redil; también a éstas tengo que atraerlas, para que escuchen mi voz. Entonces se formará un rebaño, bajo la guía de un solo pastor” (Jn. 10, 15–16).

¹⁰ Ricard (1969) señala también la influencia de un poema de San Juan de la Cruz, el *Pastorcico*. Paz por su parte nota que esta canción de la ovejuela perdida hace pensar más en Lope de Vega que en San Juan de la Cruz (Paz 1982: 466).

¹¹ En los salmos y en los profetas (Isaías) se habla de la humanidad como ovejas errantes.

¹² Señalamos en este contexto también la “orfeización” de Narciso que se denota claramente en el auto. Sin profundizar el tema, señalamos sin embargo que los rasgos de Orfeo caben perfectamente en el cuadro bucólico y refuerzan la imagen de Cristo como pastor.

¹³ Todas las citas de este auto sacramental provienen de la edición a cargo de Méndez Plancarte.

Naturaleza Humana: un personaje ambivalente en el que se unen varios elementos judeocristianos

Un personaje clave en *El divino Narciso*, ausente en otras versiones del mito de Narciso pero de gran importancia en la versión que nos presenta Sor Juana, es Naturaleza Humana.¹⁴ Se trata pues de una creación auténtica de Sor Juana, hecho que nos invita a reflexionar sobre su plusvalía y sobre la razón por la cual la autora optó por añadir dicho personaje a su versión del mito. NH juega un papel clave en la pieza, porque es ella que Narciso ve en el agua, mirando a sí mismo pero a la vez mirándole a ella, porque en la tradición cristiana “Dios creó a los hombres a su imagen, a imagen de Dios los creó” (Génesis 1.27). Por eso, conviene analizar la combinación de las fuentes sagradas del judaísmo y del cristianismo reunidos en este personaje, quien representa tanto a la humanidad caída cuanto al pueblo elegido del AT y a la Amada del *Cantar de los Cantares*.¹⁵

Ya desde la primera escena se nota el carácter contradictorio y compuesto de este personaje. Allí NH se autodefine como ‘Madre de entrambas’ (24;112), refiriéndose a los personajes Sinagoga y Gentilidad quienes representan respectivamente al pueblo judío y a los paganos, o como ‘Madre común’ (54) o ‘madre de todos los hombres’ (28–29). De este modo, se subraya ya desde el principio el carácter híbrido de NH, dándole antes de todo una caracterización de Madre Tierra, que no es específicamente cristiana. Sobre esta función se construirá luego la complejidad del personaje.

Un primer cambio de papel se nota ya en la mitad de la segunda escena, donde NH representa a la humanidad caída, un elemento claramente cristiano. En esta oración, NH explica su estado penoso después del pecado original, utilizando la metáfora bíblica de las aguas representando las culpas, frecuente en los Salmos:

bien que los raudales torpes
de las aguas de mis culpas
toda mi belleza borren:
que a las culpas, el Sagrado
Texto, en muchas ocasiones
aguas llama, cuando dice:
“No la tempestad me ahogue
del agua”¹⁶;...(216–223)

Obsérvese que este aspecto de la identidad de NH al final de la pieza en la escena XIV (1920–1964) remite a un personaje femenino del NT, a saber María Magdalena que busca a Cristo muerto y lo halla resucitado (Bénassy-Berling 1982: 405).

¹⁴ Adelante abreviaremos: NH.

¹⁵ Para una mayor exhaustividad, conviene señalar que Sor Juana hasta incluye en el personaje de NH alusiones a Ovidio, combinación que llevará Octavio Paz a llamar el auto una “osada combinación de Ovidio y la Biblia” (Paz 1982: 466).

¹⁶ Cita literal del Salmo 68.12. Méndez Plancarte señala otros salmos donde aparece la misma imagen: salmo 17.17 y 31.6.

Comparemos los siguientes versos del auto con el pasaje del Evangelio según San Juan en el cual Cristo resucitado encuentra a María Magdalena llorando:

¿Por qué lloras, Pastora?	Jesús le preguntó: Mujer, ¿por qué lloras?
Que las perlas que viertes	¿A quién estás buscando?
el Corazón Me ablandan,	Ella, creyendo que era el jardinero, le
el Alma Me enternecen.	contestó:

(Narciso, 1947–1950)

Por mi Narciso lloro,	Señor,
Señor; si Tú Le tienes,	si te lo has llevado tú,
díme dónde está, para	díme dónde lo has puesto y
que yo vaya a traerle.	yo misma iré a recogerlo. (Jn. 20, 15)

(NH, 1951–1954)

...	...
A tocarme no llegues,	No me retengas más,
porque voy con Mi Padre	porque todavía no he subido a Mi Padre
a Su trono celeste.	(Jn. 20, 17)

(Narciso, 1962–1964)

Sin embargo, NH no se queda con su papel de humanidad caída, sino que en la escena VIII, donde Narciso busca ardientemente a NH pero con ciertos rasgos del Dios del AT que corre detrás de su pueblo infiel,¹⁷ NH se convierte en alegoría del pueblo elegido. Citemos un pasaje en el cual Narciso—como el Dios del AT, el Dios de Abraham, padre de los judíos—habla de NH como su pueblo elegido pero pecador por su idolatría:

Engordaste, y lozana,
soberbia y engreída
de verte tan lucida,
altivamente vana,
Mi belleza olvidaste soberana.
Buscaste otros Pastores (1281–1286)
[...]
y con esto incitaste Mis furores.
Y prorrumpí enojado:
Yo esconderé mi cara (1290–1292)
[...]
a este ingrato, perverso, infiel ganado. (1295)

Según la crítica Bénassy-Berling, esta identidad se justifica en la medida en que el pueblo elegido es una representación privilegiada de la Humanidad, papel principal de NH hasta el final de la pieza (Bénassy-Berling 1982: 406). La alusión al pueblo israelita es sin embargo totalmente nueva. Hasta este punto en la pieza NH no había sido caracterizada de esta manera.

¹⁷ Para la caracterización de Narciso en esta escena, cf. supra.

Una tercera faceta que complica la composición de este personaje se deriva de otro texto del AT, el *Cantar de los Cantares*.¹⁸ Este texto describe el amor del rey Salomón y su esposa, la hija del faraón, la Sulamita, la que más quería entre sus esposas. Al lado del sentido literal, se puede atribuir al *Cantar* un sentido alegórico, interpretándolo como el matrimonio entre Cristo (el amado) y la iglesia (la amada). Teniendo en mente esta interpretación alegórica, la identificación de Naturaleza Humana con la amada, y de Narciso/Cristo con el amado, resulta clara. Los elementos referentes a la Amada del *Cantar* son varios a lo largo de la escena VI, cuando NH expresa su canción mientras busca a Narciso (819–1046). Presentando a NH—quien representa el ser humano—y Narciso—quien representa al hijo de Dios—como amado y amada, Sor Juana subraya la búsqueda recíproca del hombre y de Dios.¹⁹ Méndez Plancarte observa que los versos 839 hasta 890 glosan el *Cantar*.²⁰ Al final de este parlamento de NH, ella alaba a Narciso con las mismas metáforas que la amada. Compárense los siguientes pasajes:

¡Oh mi Divino Amado, quién gozara acercarse a Tu aliento generoso, de fragancia más rara que el vino y el ungüento más precioso! Tu nombre es como el óleo derramado, y por eso las Ninfas Te han amado (<i>El divino Narciso</i> , 1029–1034)	Son mejores que el vino tus amores exquisito el olor de tus perfumes, tu nombre es aroma que se expande, Por eso te aman las doncellas, (<i>Cantar</i> , I.2–3)
---	--

La identificación de NH con la Amada queda completada cuando Sor Juana dice de ella “aunque soy negra, soy hermosa” (1039), referencia explícita a la amada, que

¹⁸ El *Cantar*, como la mayoría de los libros sapienciales de la Biblia, es atribuido a Salomón por ser modelo de sabio y promotor de las artes en Israel. Sin embargo el análisis del lenguaje indica que esta colección de poemas de amor es posterior al rey sabio. Su composición se puede fijar durante el siglo III a.C. Su nombre, *Cantar de los Cantares*, no indica la cantidad de cantos sino el hecho que es el mejor canto, el más hermoso, el cantar por excelencia entre los cantares.

¹⁹ Nótese que Sor Juana aún enriquece su personaje en esta escena añadiendo alusiones a textos que pertenecen a otra tradición, a saber la grecolatina y la mística española. Citemos algunos casos ilustrativos. Por ejemplo, al final de la descripción de Narciso su amado, NH exclama: “Tal es, ¡Oh Ninfas!, mi divino Amado” (872). Las ninfas en este verso remiten por una parte a las “muchachas de Jerusalén” del *Cantar*, pero revestido “de aire grecolatino” (Méndez Plancarte 1955: 529), y cuadran en la identificación con la amada y en el contexto bucólico pastoril de la pieza. Por otra parte, se puede comparar la expresión “¡oh Ninfas!” con las “Ninfas de Judea” de las que habla San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual*, así que se reconocen diversas tradiciones en una sola expresión de NH en calidad de amada. Luego, sigue la descripción de la belleza de Narciso que hace la amada del *Cantar*, pero dándole un toque de Antigüedad clásica, cuando de pronto habla de jacintos, haciendo así alusión a las *Metamorfosis* de Ovidio.

²⁰ Un pasaje ilustrativo es el en que NH, en busca de su amado, cuenta cómo ha sido tratada por los guardianes de la ciudad de Jerusalén. De la misma manera lo cuenta la amada del *Cantar*:

Una vez, por buscarle, me toparon de la Ciudad las Guardas, y atrevidas, no sólo me quitaron el manto, mas me dieron mil heridas los Centinelas de los altos muros, teniéndose de mí por mal seguros. (<i>El divino Narciso</i> , 843–848)	Me encontraron los centinelas que rondaban por la ciudad; “¿habéis visto al amor de mi alma?” (<i>Cantar</i> , III.3) Me encontraron los centinelas que rondaban por la ciudad; Me golpearon, me hirieron, me quitaron el velo los centinelas de la muralla. (<i>Cantar</i> , V.7).
---	---

dice de sí misma “soy morena, pero hermosa” (*Cantar*, 1. 5).²¹ Esta identificación continúa en la escena IX, donde Narciso mira su propia imagen, o mejor dicho, la imagen en que se confluyen la suya y la de NH.²²

Como venimos de analizar, en el personaje de NH resuenan varias voces judeocristianas a menudo contrastantes: unas veces como humanidad caída, luego como pueblo elegido y otras veces como amada del *Cantar de los Cantares*. Incluso hemos señalado alusiones a la fuente clásica de Ovidio. Pese a la diversidad de las varias fuentes, el arte de Sor Juana consigue una confluencia armoniosa en el personaje de NH, otorgándole la fuerza y la indispensabilidad que la convierten en una digna pareja de Narciso.

Eco: ninfa tímida convertida en encarnación de Satanás

A diferencia del personaje NH, la hibridez de Eco no se debe tanto a la confluencia de varias fuentes judeocristianas, sino a la dúplice influencia de la fuente clásica, i.e. la fábula de Ovidio, y el relato bíblico de la tentación de Cristo por el diablo. Eco, como ya se puede deducir del nombre, remite a la ninfa enamorada rechazada por Narciso. Mientras que el relato ovidiano presenta una figura conmovedora, lastimosa y pudorosa que no puede hablar con palabras propias o emprender los primeros acercamientos (Bénassy-Berling: 387), la Eco de Sor Juana se convierte en una ninfa orgullosa, mala y envidiosa. El contraste entre por un lado el personaje mitológico y por otro el personaje de nuestro auto sacramental se debe a la función que le atribuye Sor Juana, el de Satanás. Sin embargo, mirando más de cerca, este personaje se revelara también una figura matizada y compleja en que no predomina exclusivamente la maldad.

En su primer parlamento, Eco define a sí misma de la siguiente manera:

Pues ahora, puesto que
Mi persona representa

²¹ Mencionamos sólo que en la escena VI donde NH simboliza a la amada, Sor Juana enriquece la amalgama de influencias en los versos 885 hasta 1029 introduciendo también referencias a los escritos proféticos de Daniel, Isaías, Jeremías y la Génesis.

²² Para mostrar el “exquisito mosaico” (Méndez Plancarte 1955: 538) de los versos alabadores del *Cantar* utilizados por Sor Juana en este elogio de Narciso a la hermosura reflejada en el agua, comparemos dos pasajes significativos de ambas piezas. En estos versos Narciso describe a su amada y utiliza el mismo lenguaje figurado que el amado del *Cantar*:

Terso el bulto delicado
en lo que a la vista ofrece,
parva de trigo parece,
con azucenas vallado;
de *marfil* es torneado
el *cuello*, gentil coluna.
No puede igualar ninguna
hermosura su arrebol:
escogida como el Sol
y hermosa como la Luna.
Con un ojo solo, bello,
el corazón Me ha abrasado;
(Narciso, 1367–1377)

Tu vientre, un montoncito de trigo,
rodeado de azucenas.
Tus pechos, dos crías mellizas de gacela.
Tu *cuello*, una torre de *marfil*. (*Cantar*, VII.3–4)

“Quién es ésta que surge como el alba,
bella como la luna, esplendorosa como el sol,
imponente como ejército desplegado? (*Cantar*, VI.10)
me has robado el corazón,
con una sola mirada de tus ojos, (*Cantar*, IV.9).

El Ser Angélico, no
 En común, mas sólo aquella
 Parte réproba,... (373–377)

Se debe notar que Eco no siempre ha sido “réproba”. Sólo se convirtió en un ser angélico caído después de haber tratado por primera vez, en su vanidad y soberbia, de seducir a Narciso, que pero la arrojó “de Su gracia y Su presencia” (396). Esta evolución de una Naturaleza Angélica a una Naturaleza Angélica Réproba coincide con la evolución del personaje Eco desde el cuento de Ovidio hacia nuestro auto sacramental: de una ninfa tímida y inocente se convierte en otra ninfa maligna y vengativa; de su estado angélico pasa a ser un ángel caído, y por eso sólo un “eco” de lo que fue (Chávez 1970: 253). Otra escena que subraya su carácter diabólico es la en que Eco intenta seducir (por segunda vez) a Narciso. Esta escena remite por una parte a la seducción (y el siguiente rechazo) de Eco en la fábula ovidiana, pero por otra parte alude evidentemente al relato evangélico del NT, la Tercera Tentación del Señor, donde el demonio quiere que Cristo lo adore. En la Biblia, la escena se desarrolla en un monte, y al final, después de tres tentaciones del demonio, Cristo lo rechaza duramente. En el auto Narciso se encuentra también en un monte cuando llega Eco. Aunque ella le promete todas las riquezas de la tierra a condición que él la ame, Narciso la rechaza de la misma manera que Cristo rechazó al demonio. Comparemos ambos relatos, las promesas y tentaciones del demonio y de Eco, y la reacción de Cristo y Narciso:

Todo, bello Narciso, sujeto a mi dictamen, son posesiones mías, son mis bienes dotales. Y todo será Tuyo, si Tú con pecho afable depones lo severo y llegas a adorarme. (Eco, 795–802)	De nuevo lo llevó consigo el diablo a un monte muy alto, le mostró todos los reinos del mundo con su gloria y le dijo: Todo esto te daré, si te postras y me adoras. Entonces Jesús le dijo: Márchate, Satanás,... (Mt. 4, 8–10)
Véte de Mi presencia (Narciso, 807)	

En este pasaje de Sor Juana comprobamos la mezcla híbrida que se establece entre el personaje Eco ovidiano, que intenta—de manera escrupulosa—seducir a Narciso y el demonio del relato bíblico que astutamente hasta tres veces intenta persuadir a Cristo haciéndole promesas. De todos modos el Narciso sorjuanino la rechaza, como ocurre en el cuento ovidiano y en la Biblia.

Se debe añadir sin embargo que la conversión de la figura de Eco en símbolo de las fuerzas malignas no es pura invención de Sor Juana, sino que se encontraba ya, aunque en estado embrionario, en la comedia calderoniana *Eco y Narciso* (Gentilli 1989: 394). Según Bénassy-Berling, el impudor y el gusto de la venganza de la Eco calderoniana llevaron a Sor Juana a atribuirle el papel del demonio. Pero es un demonio poco potente. Sí puede expresar su odio y deseo de venganza, pero en realidad no efectúa ninguna verdadera acción acertada (Bénassy-Berling 1982: 389;

Díaz Balsera 1997: 23). Se debe remarcar que Eco no expresa la maldición que se encuentra en Ovidio, donde un joven dice: “sic amet ipse licet, sic non potiatu amato!”²³ (*Metamorfosis*, III, 404). Esta imprecación, que no obstante cabría dentro del marco de su carácter, no la encontramos en el auto. Bénassy-Berling opina que “la religieuse a joué ce rapprochement indigne de la Passion du Christ” (Bénassy-Berling 1982: 390). En efecto, sería muy extraño maldecir en este auto sacramental el amor de Narciso por Naturaleza Humana, a saber la simbolización del amor de Cristo por el hombre. En este contexto conviene mencionar lo que escribe Díaz Balsera, opinando que Eco no es enteramente mala, porque, a pesar de su soberbia y maldad, se ha deleitado en la hermosura de Dios. Se lo nota en los siguientes versos de Eco, pronunciados al ser repugnada por Narciso:

Que no me dejó, ¡ay de mí!
Esperanza de que pueda
Volver a gozar los rayos
De Su Divina Belleza. (367–400)

La maldad de Eco se origina pues en una pasión amorosa por la magnificencia del bien; Por lo tanto cuando Narciso la castiga con su ausencia, la privación del bien es tan insoportable que el amor de Eco queda transformado en rencor (Díaz Balsera 1997: 21).

Aunque Eco ya no es la ninfa tímida de la fábula ovidiana y tiene un verdadero papel diabólico, sigue teniendo cierto aspecto lastimoso por ser un ángel caído después del rechazo de Narciso, por ser el demonio que en realidad no es capaz de realizar mucho. Eco es a la vez la ninfa ovidiana, ángel caída y demonio. Incluso, se podría decir que en el auto de Sor Juana, por ser un crisol de la fuente clásica y bíblica, hay una inversión del carácter de los personajes principales del mito de Narciso. Este, tradicionalmente asociado con el egoísmo y el orgullo, en el relato sorjuanino se convierte en un personaje bueno. Al otro lado nuestra Eco se convierte en el personaje “negativo”, resultado de su asociación con Satanás.

La dramatización del sacramento de la Eucaristía en torno a la Fuente

No solo en los personajes, sino también en el elemento espacial “por excelencia” del auto, la Fuente, se destaca una combinación ambigua de diferentes influencias judeocristianas. El punto de partida es por supuesto la imagen ovidiana de una fuente limpia y cristalina sin particular sentido cristiano, pero a lo largo de la pieza va cambiando su carga. La confluencia se nota sobre todo en el nivel simbólico, puesto que, como veremos adelante, la Fuente constituye una rica simbología, que le otorga ser el lugar ideal donde se realiza el encuentro entre Narciso y NH, alegóricamente entre Cristo y la Humanidad.

Ya desde el principio la palabra fuente va cargada de cierta ambigüedad por ser utilizada en el plural. En la primera escena las fuentes hacen parte meramente del paisaje, pero pronto adquieren un sentido religioso cuando NH dice que son

²³ Qué él mismo pueda amar tan intensamente, y no poseer el amado!.

“obscenos de pecadores” (245), aludiendo a las aguas turbias del pecado, imagen recurrente en el AT.²⁴ Sin embargo, muy pronto se manifiesta el tránsito a la Fuente específica en el singular:

tántas *fuentes*, tántos ríos
obscenos de pecadores,
en quien la Naturaleza
siempre sumergida, esconde
Su hermosura. ¡Oh, quiera el Cielo
que mis esperanzas topen
alguna *Fuente* que, libre
de aquellas aguas salobres,
represente a Narciso
enteras las perfecciones! (245–254)

Nótese que ya en este breve pasaje se destaca una ambigüedad: de las aguas obscenas “de pecadores”, la Fuente se convierte en el lugar “libre de aquellas aguas salobres”. En pocos versos, Sor Juana remite a una múltiple simbología judeocristiana, una referente al AT, y otra al sacramento purificante del Bautismo²⁵ o a la Virgen María.²⁶ Aunque parezca contradictorio, en la pieza de Sor Juana estos sentidos no se contrastan sino que se complementan y enriquecen la simbología de la pieza.

Miremos pues más de cerca la construcción de la Fuente en particular. Como nota Bénassy-Berling, en la Fuente se puede reconocer una triple alegoría: la Fuente representa a la vez la Pasión, el Bautismo y la Inmaculada Concepción²⁷; y la misma crítica añade que la relación entre los tres elementos no es arbitraria (Bénassy-Berling 1982: 403). Por eso, antes de todo vamos a abordar cada simbología en particular para luego establecer los vínculos entre ellos.

Un primer significado que se le puede otorgar remite a la Pasión de Cristo. En efecto, podríamos ver la Fuente como tumba de Cristo, pues por la imagen en ella muere Narciso/Cristo. Salstad observa que en la definición de la fuente como un centro “claro y frío” (1381), el último adjetivo evoca una tumba de mármol. Al dar la vida para NH, Narciso le dice de romper la cortina (la Fuente), así que esta cortina simboliza a su pasión:

²⁴ Por ejemplo, en el salmo 17 David dice: “Alargó desde lo alto la mano y me agarró./Me sacó de entre las aguas caudalosas”. (17.17) En el texto mismo Sor Juana, hablando de las aguas como símbolo del pecado, hace referencia a este pasaje del salmo: “alabando los favores/de Dios, repite David/que su Dios, que le socorre,/le libró de muchas aguas;” (224–227).

²⁵ Más adelante en esta escena, NH expresa otra vez su voluntad de encontrar aquella Fuente donde quiere limpiarse de sus pecados, donde sus borrones “se han de lavar” (271).

²⁶ En los versos arriba citados (251) la Fuente simboliza a la “Siempre Limpia”, la Inmaculada Virgen (Méndez Plancarte 1955: 519).

²⁷ La mayoría de la crítica acepta la Fuente como metáfora para el Bautismo y la Inmaculada. El hecho que representa la Pasión, es una interpretación de Bénassy-Berling en particular, seguida por Checa (1990: 211). Analizando la Fuente como símbolo de la Pasión, la relacionaremos con el tema de la Eucaristía en general, donde se recuerda la Pasión y Redención de Cristo.

¡Vén, Esposa, a tu Querido;
rompe esa cortina clara: (1386–87)

Además, al morir Narciso, Sor Juana le pone en su boca las palabras del Evangelio expresados por Jesús al entregar el espíritu:

¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo
Me desamparas? Ya está consumado.
¡En Tus manos Mi Espíritu encomiendo! (1703–1705)²⁸

Al decir estas palabras, Narciso “cae en el vestuario” (acotación a la escena XIII). Haciendo esto, se supone que hiende la cortina que es la Fuente, acción simbólica de su Pasión. Además, Salstad observa detenidamente otra importante referencia bíblica, puesto que las palabras “rompe esa cortina” (1387) recuerden el texto evangélico donde en el momento de la muerte de Cristo se relata que el velo del Templo se rasgó por medio: “Y Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, entregó su espíritu. Entonces, el velo del templo se rasgó en dos partes de arriba abajo; la tierra tembló...” (Mt. 27, 50–51). Asociando la cortina en nuestro texto al velo del Templo en el relato evangélico, la Fuente evidentemente simboliza a la Pasión de Cristo. Así, podemos concluir que la Fuente integra nociones aparentemente opuestas, la muerte y la vida, porque es el sacrificio de Cristo que paradójicamente guía la humanidad hacia la vida eterna (Checa 1990: 211). Esta aparente oposición se inscribe en la hibridez de las varias influencias religiosas que destacamos a lo largo de nuestro trabajo.

La segunda alegoría, más marcada que la primera, es la del Bautismo. Como hemos visto antes, junto con la imagen del agua purificante de este sacramento, Sor Juana evoca también la fuerza devastadora y destructiva del agua y opone las aguas turbias del pecado a las aguas puras de la gracia (Bénassy-Berling 1982: 401), captando de este modo el valor del agua como causa de muerte y de vida. Para subrayar la fuerza del agua del Bautismo, la monja alude de nuevo a episodios del AT donde el agua no tiene una función vivífica sino mortificante, destruyendo cada ser viviente. Sin embargo esta destrucción es también la causa de nueva vida. El agua da la muerte sólo al “viejo” hombre, para que surja el hombre “nuevo” (Bénassy-Berling 1982: 400). Eco lo explica al contar la ira de Dios por la idolatría de los hombres. Ella dice que Él mismo “destruyó por agua el mundo” (473), aludiendo claramente al Diluvio Universal. Sólo a través de una inundación mortal, se salva la “nueva” vida. Lo dice Eco cuando habla de la clemencia de Dios que salvó la vida por el arca de Noe:

quiso, no obstante el naufragio
que a favor de la primera
nadante tabla, salvase
la vida que aún hoy conserva; (Eco, 479–482)

²⁸ Sor Juana parafrasea aquí los Evangelios (Méndez Plancarte: 545): Mt. 27, 46: “Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado?”; Jn. 19, 30: “Todo está cumplido”; y Lc. 23, 46: “Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu”.

Al final, las aguas destructivas del Diluvio y ellas del Bautismo no son tan distintas. Siguiendo a Bénassy-Berling, concluimos que el agua del Bautismo purifica y vivifica, pero a través de una inundación mortal.²⁹

Última de las tres alegorías es la Inmaculada Concepción. Citemos unos versos expresados por Gracia donde se ve una de las más claras alusiones a la Virgen María:

... aquella Fuente,
cuyas cristalinas aguas
libres de licor impuro,
siempre limpias, siempre intactas
desde su instante primero,
siempre han corrido sin mancha, (1115–1120)
¡Oh Fuente divina, oh Pozo
de las vivíficas aguas,
pues desde el primer instante
estuviste preservada
de la original ponzoña (1137–1141)

Con estas palabras Sor Juana remite evidentemente a la Virgen María como símbolo de la humanidad sin la mancha del pecado original, la humanidad limpia y pura. Sin embargo Salstad nota que la Virgen se caracteriza por dos aspectos aparentemente contradictorios. Como hemos visto, por un lado es “sellada” (1122), lo que subraya su virginidad, por otro lado mana “aguas vivíficas” (1124). Estas dos características son precisamente las que constituyen la natura de María: del vientre virginal de María, cubierto con la sombra del Espíritu Santo, sale Cristo, quien es agua vivificante para los hombres (Salstad 1980: 44). Nótese de nuevo una paradoja, que sin embargo lo es solo en apariencia.

La Fuente como alegoría para la Virgen María es indispensable para la escena de la reflexión de Narciso. El reconoce a sí mismo, y simultáneamente mira a la imagen de NH. A primera vista, parecen ser dos cosas contradictorias, puesto que NH está manchada por todos sus pecados. Pero, observa Salstad, la Fuente, como María, produce la fiel imagen de Narciso/Cristo y justamente por eso representa a Naturaleza Humana en su perfección (Salstad 1980: 44). NH es pura y parecida si se refleja en la Virgen Inmaculada, y a fortiori en Cristo mismo. Subrayemos por último que la Virgen es también la suprema *mediatrix* o puente entre el mundo humano y el reino divino (Checa 1990: 209). Es a través de la Fuente que se logra la unión de lo divino y lo humano, Narciso/Cristo y NH.

Ahora que hemos presentado las tres alegorías en particular, estudiaremos las relaciones entre ellas. Por primero, el vínculo entre la Pasión de Cristo y el Bautismo ya lo había establecido San Pablo en la carta a los Romanos, y también en el Evangelio se compara la muerte de Cristo a un bautismo (Bénassy-Berling 1982: 400). La Fuente junta en sí las dos imágenes: Narciso/Cristo muere mirándose en la Fuente, representando la Pasión, pero a la vez NH necesita la Fuente para liberarse

²⁹ Recuérdese que en efecto en los principios del cristianismo se bautizaba a la gente por inmersión completa en el agua, como una pequeña inundación.

de sus manchas. Como Narciso descende a “las ondas del Lethe”, NH pasa por la muerte de Cristo para quitarse de sus pecados, exactamente lo que significa el Bautismo. Conviene añadir una acertada opinión de Salstad, según la que el Bautismo es el sacramento que celebra la iniciación en la comunión cristiana, un requisito para participar en la comunión de la Eucaristía, donde se recuerda la Pasión y resurrección de Cristo.

Luego observamos otro vínculo entre el Bautismo y la Virgen María. Nótese que la relación entre los dos tiene su origen en la tradición católica. Bénassy cita al Padre Beirnaert, según quien el seno bautismal a menudo se pone en paralelo con el seno de María, quien a su vez simboliza la Iglesia. El Bautismo y la Virgen, dos identidades de la fuente, no están desde luego tan alejadas como aparece a primera vista. También Salstad une fácilmente estas dos identidades. Según ella, si Sor Juana habla de la fuente como agua en donde los borrones de NH “se han de lavar” (271), se puede ver en ella un símbolo tanto del Bautismo como de la Inmaculada. Lo prueba comparándolo con un pasaje de los “Ejercicios de la encarnación”, otro escrito de Sor Juana, que reza como sigue: “No hay cosa más pura y limpia que el agua, pues aunque la echen dentro mil inmundicias, ella sola las desecha y se purifica; y no sólo a sí, pero tiene esta particular propiedad de lavar y purificar lo que en ella se echa. Así nuestra gran reina, no sólo fue purísima y santa, sino que es el medio de nuestra limpieza y santificación” (citado por Salstad 1980: 44). Luego, hace referencia a una frase de NH donde expresa que las aguas vivíficas son el medio “del remedio de mis ansias” (1170). Desde ahí, Salstad deduce lo siguiente: “La Virgen, en cuyo vientre se encarnó Dios para sufrir y morir por los hombres, era el medio de la Redención, que fue remedio. El Bautismo, por el cual cada hombre participa de una manera misteriosa en la muerte salvífica de Cristo, es otro medio” (Salstad 1980: 44). Concluimos pues que la Fuente, tanto como símbolo de la Virgen cuanto del Bautismo, une en sí la fuerza para salvar y liberar el hombre de sus pecados. De este modo, se soluciona la aparente paradoja.

Por último, el vínculo entre la Virgen y la Pasión es una conjunción del tema mariano y eucarístico. Salstad ha insistido mucho en la integración de los principales misterios de la Fe (la Eucaristía y el Bautismo) por una parte y el tema mariano por otra en el auto de Sor Juana. Efectivamente es de notar que en un auto sacramental donde se ilustra el misterio de la Eucaristía, Sor Juana atribuye una gran importancia a la representación de la Virgen. Recordemos una frase arriba citada, donde Sor Juana define la Fuente como un centro “claro y frío” (1381). Ya hemos mencionado la asociación entre el adjetivo frío y una tumba de mármol, aludiendo a la muerte de Cristo. Salstad sin embargo nota de manera acertada que el primer adjetivo de la frase, claro, remite al vientre puro de María. En una frase, Sor Juana logra remitir a diversas significaciones de la Fuente a la vez. La integración del tema mariano y eucarístico culmina en la fase final del auto, donde aparece la Hostia junto a la Fuente: La Hostia, símbolo de la Eucaristía, recordando la pasión y resurrección de Cristo, está al lado de la Fuente, representando el vientre casto y fructífero de la Virgen.

A modo de conclusión, podemos decir que Sor Juana ha constituido su Fuente metafóricamente como un centro de convergencia de varios significados simbólicos, a primera vista a veces paradójicos. Simboliza ora el Bautismo, ora la Inmaculada,

ora la Pasión, y ora varios elementos a la vez. Esta confluencia heterogénea refuerza la hibridez barroca de la pieza sorjuanina; son exactamente estos elementos ambiguos que refuerzan la carga religiosa de la pieza. En un auto sacramental, se trata de escenificar el sacramento de la Eucaristía, que de por sí es un misterio y por ende racionalmente inexplicable. Así se manifiestan ser también los demás símbolos religiosos que se reconocen en la pieza, y en la Fuente: la Pasión, el Bautismo, la Inmaculada Concepción: su carácter ambiguo origina el misterio, y es exactamente el misterio por excelencia de la religión católica, a saber la Eucaristía, lo que un auto se propone ilustrar. De este modo, Sor Juana enriquece la pieza, da muestra de su amplio conocimiento de la religión (incluso la teología) y cumple con lo que se espera de un auto sacramental.

Conclusión

La crítica suele destacar la oposición entre la cultura clásica (el Narciso ovidiano) y la tradición bíblica (el Cristo bíblico) como la explicación más importante del carácter híbrido del personaje del divino Narciso. No obstante, hemos visto en nuestro análisis que dicha hibridez se debe también a la combinación de fuentes heterogéneas, y a veces contradictorias, de la tradición bíblica en la construcción de dicho personaje. Narciso simboliza a la vez el Dios pastor del NT, el Dios iracundo del AT y el amado del *Cantar de los Cantares*. Hemos comprobado, además, que esta técnica de unión de elementos discordantes de la tradición judeocristiana se realiza no solo en el caso de Narciso, sino también en cuanto a la construcción de NH, Eco y la Fuente.

No se impone una interpretación estática de dichos personajes y elementos del entorno, sino que se le ofrece al lector una imagen dinámica de los mismos, sea bajo la forma de una evolución interna del personaje, sea como una presencia constante de características opuestas. Dicho efecto se realiza a través de la yuxtaposición de varias caras del mismo personaje. En el caso de NH, se sobreponen las alegorías de la humanidad caída, el pueblo elegido y la amada del *Cantar de los Cantares*, que consideradas de por sí parecen contradecirse, pero que Sor Juana logra sintetizar en un solo personaje. Eco por su parte remite a la vez a la ninfa ovidiana, pero se vuelve maligna y vengativa por ser la encarnación de Satanás. Tampoco ella es un personaje simple, sino que une en sí características opuestas. Por último observamos que la Fuente transmite una rica simbología, de las aguas mortificantes del pecado del AT a las aguas vivíficas del Bautismo, convirtiéndose de esta manera en una alegoría más fuerte aunque también ambigua.

Sor Juana insiste en la variedad dentro de una tradición,—en este caso la tradición judeocristiana—utilizando ecos de diferentes textos, todos auténticos de por sí pero cuya yuxtaposición destaca la heterogeneidad del conjunto de los textos sagrados del cristianismo y del judaísmo. Sin embargo, en cada uno de los casos analizados, esta heterogeneidad de las fuentes desemboca, gracias a las capacidades dramáticas y compositoras de Sor Juana, en un resultado coherente. Sor Juana, de modo barroco, no opta por la pureza o lo unívoco, en ningún caso, sino que prefiere la hibridez cultural y religiosa, dentro de la cual cada cultura constituye de por sí una riqueza variada, y a veces contradictoria.

Dicho esto, queremos lanzar una hipótesis acerca del porqué del énfasis puesto por Sor Juana en la hibridez de la tradición bíblica. Cuando situamos el auto sacramental en su contexto histórico en el que se está formando la identidad novohispana, se podría considerar que Sor Juana, al subrayar la hibridez del cristianismo, que es propia de la herencia transmitida por el conquistador español, alude, precisamente, a la hibridez que está a la base de la identidad de la Nueva España. Al hacer hincapié en la yuxtaposición de componentes contradictorios de una misma tradición introducida por los españoles, Sor Juana parece reivindicar la identidad del mestizo novohispano como una identidad también coherente, a pesar de las oposiciones internas que surgen dentro del proceso de la formación de dicha identidad. Efectivamente, incluso la tradición cristiana peninsular, considerada como homogénea, se revela, en la lectura de Sor Juana, como una herencia doblemente híbrida. A la oposición de la herencia grecorromana (Narciso) con la tradición cristiana (Cristo) se agrega otra oposición: la heterogeneidad interna de la propia tradición judeocristiana. Así es que Sor Juana parece destacar una hibridez doble: la cultura peninsular no solo es el producto de la fusión de la herencia pagana grecolatina con la cristiana, sino que también las propias raíces del cristianismo se caracterizan por la mixtura de elementos heterogéneos.

Si se toma en cuenta el contenido de la loa precedente a este auto, nuestra hipótesis gana credibilidad. En la loa Sor Juana cuenta alegóricamente el episodio histórico de la conversión de los indígenas por los conquistadores y los clérigos españoles al catolicismo. Al mismo tiempo, Sor Juana alude a la resistencia de los indígenas, a las acciones militares españoles y al sincretismo religioso resultando de la mezcla entre la cultura indígena y la cristiana. El carácter híbrido de la religión de la Nueva España, que está presente en el primer plano de la loa, adelanta y coincide con el carácter híbrido de la religión cristiana, que está presente de manera subyacente en el auto sacramental.

Pero hay más. En esta cadena de pensamientos, la imposibilidad de una religión pura se convertiría en la tesis central de ambas partes de *El divino Narciso*. Al vínculo original entre loa y auto, es decir el carácter introductorio de la loa como prólogo del auto, se agrega un lazo temático subyacente, puesto que la loa y el auto parecen vehicular una misma visión sobre el carácter sincrético de la religión. El cristianismo, en la lectura de Sor Juana, es tan sincrético como cualquier otra religión y la idea de la pureza religiosa se convierte, así, en un mito. ¿Será que Sor Juana, a través de loa y auto de *El divino Narciso*, se atrevería a hacer teología?

Bibliografía

- Bénassy-Berling, M.-C. (1982). *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture aux XVIIe siècle*. Paris: Editions Hispaniques, Publications de la Sorbonne.
- Chávez, E. (1970). *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. México: Porrúa.
- Checa, J. (1990). *El divino Narciso* y la redención del lenguaje. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38(1), 197–217.
- Díaz Balseira, V. (1997). Mal de amor y alteridad en un texto de Sor Juana: *El divino Narciso* reescribe a Calderón. *Bulletin of the Comediantes*, 49(1), 15–33.

- Fernández, S. (1972). *La metáfora en el teatro de Sor Juana. Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza* (pp. 93–102). México: Sep-Setentas.
- Flynn, G. (1971). *Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Twayne.
- Gentilli, L. (1989). Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: Los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8(2), 383–407.
- Krynen, J. (1970). “Mito y teología en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”. In C. Magis (Ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 501–505). México: El Colegio de México por la Asociación Internacional de Hispanistas.
- Méndez Plancarte, A. (1955). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. III. Autos y loas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pfandl, L. (1963). *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México*. México: UNAM.
- Ricard, R. (1969). Sur le divin Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz. *Mélanges de la casa de Velázquez*, 5, 309–330.
- Salstad, M.-L. (1980). El símbolo de la fuente en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz. *Explicación de Textos Literarios*, 9, 41–46.