

LA LOA PARA EL AUTO SACRAMENTAL EL DIVINO NARCISO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ FRENTE AL CANON DEL AUTO OFICIAL

By: VERÓNICA GROSSI

[Verónica Grossi](#). "LA LOA PARA EL AUTO SACRAMENTAL EL DIVINO NARCISO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ FRENTE AL CANON DEL AUTO OFICIAL." *Monographic Review*, Vol. 13 (1997): 122-138.

Made available courtesy of Genaro J. Perez and Janet I. Perez: <http://www.monographicreview.org/>

*****Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from Genaro J. Perez and Janet I. Perez. This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document.*****

Article:

Si bien la crítica ha estudiado la producción sacramental de la monja novohispana Sor Juana Inés de la Cruz en sus múltiples dimensiones teológicas, filosóficas, políticas, feministas, entre otras, todavía no ha situado tal producción en el contexto mayor del auto colonial hispanoamericano ni ha problematizado el acto de imitación de los modelos teatrales metropolitanos desde el espacio doblemente marginal de la escritura femenina y colonial.¹ En general, se han analizado las piezas sacramentales de Sor Juana en un vacío retórico/cultural—sin tomar en cuenta las prácticas culturales y convenciones retóricas que formaban parte del teatro hispanoamericano—o se les ha interpretado como imitación secundaria del canon calderoniano. El auto colonial, como se verá más adelante, no es degradada reproducción del auto español sino extensión de una retórica establecida cuya función es la transmisión de propaganda religiosa y política. Desde sus inicios esta retórica busca identificar alegoría, sacramento y representación teatral para autorizar la verdad absoluta, incuestionable del proyecto imperial español. De esta manera, tanto el auto colonial como el peninsular participan del modelo del auto oficial metropolitano. Las loas y autos sacramentales sorjuanianos, como otras piezas dramáticas de la época, establecen un diálogo crítico con la retórica teatral institucional. Este diálogo abarca los aspectos retórico-alegóricos, semióticos e ideológicos tanto de los textos dramáticos como de la festividad del Corpus Christi y de su octava en que son representadas las piezas. En particular, la *Loa para El Divino Narciso*, que incorpora a su temática y estructura alegórica el discurso sacramental institucional, pone en entredicho el proyecto imperial de apropiación de la otredad. El texto novohispano ofrece un espacio de resistencia a la colonización ideológica por parte del poder logocéntrico metropolitano.

La crítica en su mayoría no problematiza el concepto de género literario que es en sí una construcción ideológica que nace con la institucionalización de la literatura y de la historia literaria durante el siglo diecinueve.² En el caso particular del auto español, los estudiosos confirman la supuesta identidad del género a partir de la descripción de un movimiento teleológico (una narrativa diacrónica) que culmina en la realización de un "ideal arquetipo" apriorístico (Méndez Plancarte OC III xv). Para contraatacar el concepto de una España atrasada, medieval, algunos críticos pretenden demostrar la superioridad del auto calderoniano frente a otras formas equivalentes europeas. La comprobación de la existencia de este arquetipo o modelo genérico por medio de una retórica que enmascara sus premisas ideológicas, tiene por otro lado la intención de certificar la verdad de las categorías ideológicas del nacionalismo y del imperialismo cultural. Dentro de esta meta-narrativa maestra, el auto colonial, como ejemplificación del intrínseco subdesarrollo cultural latinoamericano, es copia primitiva, anquilosada, imperfecta, del modelo canónico español que está constituido por la lógica y ordenada evolución de los proto-autos españoles hacia este necesario modelo cúspide.³ Obedeciendo a la lógica de esta argumentación, la obra sacramental de Sor Juana, que cumple con la caracterización del auto sacramental maduro, es estudiada como extensión de las convenciones españolas del género que se establecen con Calderón. La producción sorjuaniana, situada en este vacío contextual, pasa a ser creación doblemente excepcional, doblemente anómala.⁴ Sin embargo, al estudiar el legado calderoniano en el teatro sorjuaniano y americano se debe tomar en cuenta la compleja dialéctica que se desarrolla entre la producción colonial y el

modelo metropolitano y que no necesariamente resulta en la servil imitación sino, como el caso de Sor Juana lo demuestra, en la emulación o superación y en la estratégica apropiación y subversión del modelo canónico imperial.

Por su variedad formal, es difícil reconstruir el origen o arribar a una definición del auto, considerado por la crítica como un "género" muy peculiar de la literatura hispanoamericana y española.⁵ La mayoría de la crítica señala como características principales de esta forma la estructura unitaria en un acto, el uso de la alegoría, la exaltación devota del misterio de La eucaristía.⁶ y la representación de esta obra durante el festival *de Corpus Christi* y de su octava. Sin embargo, estas características pertenecen a la forma del auto sacramental del siglo XVII que producen escritores como Sor Juana Inés de la Cruz y Calderón de la Barca. El término *auto* abarca en realidad una gran diversidad de formas⁷ como el auto evangelizador, el auto criollo, el jesuítico o escolar, el conventual, el cortesano, el teológico-sacramental, que incluyen a su vez una ecléctica multiplicidad de elementos indígenas, medievales (debates, emblemas, alegorías), renacentistas (*topoi* pastoriles, cortelanos), barrocos (alusiones mitológicas y meta-literarias), entre otros, provenientes del pensamiento prehispánico, *escolástico*, neoplatónico, humanista y contrarreformista. Por otro lado, en el espacio semiótico del auto confluyen también diferentes "funciones culturales" como la festiva-popular, la teológica-doctrinal, la eclesiástico-institucional, la sociabestamental y jurídico-corporativa que son asimiladas a la función de conquista, conversión, expansión y control jerárquico imperial. Por este compartido carácter propagandístico se puede establecer una trayectoria que relaciona las diferentes formas del auto con el auto sacramental del siglo XVII de temática propiamente trágico-eucarística. De esta manera, el auto se adapta y se transforma (y sobrevive como instrumento ideológico) en diferentes tiempos y espacios culturales.

Teniendo en cuenta la variedad simultaneidad discursiva que caracteriza la producción literaria colonial y la naturaleza lubricada de los supuestos "géneros" literarios de la época (Adorno "perspectivas" 1:2, Zamora 334), incluyo bajo la amplia definición de auto aquellos textos dramáticos y alegóricos que eran escritos para ser representados en festividades religiosas y políticas importantes como la festividad del Corpus (insta y su octava). Parto de un concepto del auto como forma propagandística situada en el marco de la Contrarreforma⁸ y cuya función primordial es la confirmación retórica del valor absoluto, irracional del dogma político y religioso. La regimentación e institucionalización del auto (el progresivo control de su carácter profano) durante los siglos XVI y XVII busca salvaguardar la función oficial del mismo como consolidador propagador de la ortodoxia. Es precisamente la función social que tiene un texto en un contexto particular la que determina su clasificación cultural (Zamora 336). El auto se define como forma reconciliadora por la particular función social e ideológica que tiene en el contexto mayor de la cultura hispanoamericana y española de los siglos XVI y XVII.

Tanto en España como en América, la fecha más importante para la representación de teatro sagrado con motivo religioso o político, en particular de autos en torno al sacramento de la eucaristía, era la fiesta del Corpus Christi. En América, la fiesta del Corpus se empezó a celebrar desde la época de la conquista con representaciones de farsas *de moros y cristianos* de origen medieval. En España, tales representaciones alegóricas datan del siglo XII (Kozinska Frybes 103). Ya sea por su aspecto temático, retórico, o por el espacio y el tiempo de la representación, el auto tiene un vínculo semántico e ideológico con el sacramento de la eucaristía, dogma fundamental de la doctrina católica que pasa a ser el concepto teológico central de defensa frente a la heterodoxia.⁹ Fuera del control popular, la iglesia ejerce un monopolio sobre este sacramento para justificar su soberanía sobre todos los fieles y sobre otras sectas (la salvación del hombre depende de la intercesión de los sacerdotes) (Díaz Balsera 28). La hostia representa el cuerpo de Cristo y al mismo tiempo la homogeneidad religiosa de la sociedad cristiana (Beckwith 66). Durante la ceremonia de consagración, las palabras del sacerdote (del *ricnrius* Christi) tienen el poder mágico, sobrenatural, de hacer físicamente presente el máximo misterio divino. La dispensación de la eucaristía es por lo tanto uno de 105 rituales de mediación más poderosos ya que es una representación (una nueva realización) y no un simple acto conmemorativo del mayor sacrificio profetizado en la Última Cena y padecido en la Pasión. (Díaz Balsera 27-30)

Como símbolo del misterio de la encarnación, sacrificio y redención de Cristo así como de la transubstanciación divina, la eucaristía es el eje conceptual de la retórica tipológica y sacramental del auto oficial. La eucaristía es

la culminación implícita o explícita de la historia providencial que el auto representa. Actores, audiencia, historia bíblica paradigmática e historia ficticia se identifican. El sentido histórico-literal de la figura tipológica pretende entrecruzarse simultáneamente con la atemporalidad del sentido anagógico trascendente (que ordena el sentido providencial de la historia bíblica y por ende de la historia ficticia del auto).¹⁰ Por otro lado, la incorporación del sacramento dentro del espacio teatral busca otorgarle al drama la autoridad absoluta de la liturgia. Muchos de los autos evangelizados incluían ceremonias litúrgicas como la eucaristía y el bautismo.¹¹ A través del símbolo alegórico y sacramental de la eucaristía, el auto busca reconciliar lo "profano-humano" (la escritura teatral, el dogma político) con lo "sagrado" (la doctrina católica, la liturgia, el sentido anagógico atemporal) y de esta manera autorizarse no sólo como instrumento transmisor de la doctrina cristiana, sino como manifestación misma del Logos.

Las procesiones así como las representaciones que se desarrollaban en su transcurso también se organizaban simbólicamente en torno al Santísimo Sacramento de la Eucaristía o el Corpus Christi. La exhibición y elevación de la custodia durante la procesión era una continuación simbólica del acto de elevación del cáliz como clímax del ritual de la misa y era por lo tanto una confirmación visual del poder hegemónico de la iglesia. El espectáculo de poder adquiría autoridad sacramental. La procesión cívica, que era en sí un espectáculo, se transformó gradualmente en una procesión institucionalizada dirigida hacia el espacio fijo de la representación alegórica, que sintetizaba lo dramático y lo teológico. De esta manera, el espectáculo que en su origen tenía un carácter popular dirigido, se convirtió posteriormente en una representación alegórica que establecía cada vez más un distanciamiento jerárquico y autoritario entre actores y público; entre representación y audiencia. Podemos observar una significativa correlación entre el progresivo control de estas procesiones públicas, que resulta en el distanciamiento espacial entre espectáculo y público, las políticas de control contrarreformistas y la institucionalización oficial del auto sacramental. El proceso de distanciamiento entre representación y audiencia corresponde paradójicamente a un proceso de identificación propagandística entre representación y liturgia que fortalece el poder privativo del clero. El auto sacramental nace entonces de la estratégica combinación de los componentes alegóricos y populares de la procesión con la presentación dramática de un asunto teológico sagrado que culmina en la exaltación de la eucaristía (Ynduráin 8-10).

En la Nueva España de los siglos XVI y XVII, la construcción ideológica del concepto cultural de lo profano (por oposición al concepto de lo sagrado) y la vigilancia sobre las prácticas sociales, religiosas y literarias relacionadas con el mismo, contribuyeron a fortalecer el poder de las autoridades eclesiásticas. Las reglamentaciones sobre el elemento "profano" indígena, femenino y popular¹² de la festividad de Corpus y de sus representaciones teatrales eran reflejo de las políticas oficiales del Concilio de Trento (Parker "Notes" 182) y se pusieron en práctica a través de los concilios provinciales (Bataillon 193) y de los cabildos eclesiásticos (Henríquez Ureña, 210n5). Para cumplir con la función catequística, los asuntos bíblicos que trataban ciertos autos coloniales eran muchas veces modificados. Los elementos de la narración bíblica que pudieran autorizar ciertas creencias o prácticas indígenas como la poligamia eran censurados.¹³ A pesar de esta supervisión, algunos autos como el de *Usca Paucar* subvierten la función propagandística.¹⁴

Como instrumentos de movilidad social, los autos incluían alabanzas a las autoridades políticas y religiosas,¹⁵ como el virrey y otros funcionarios civiles y eclesiásticos, con el fin de obtener patrocinio financiero, así como ataques y burlas a personajes y grupos desfavorecidos por el poder establecido.¹⁶ Muchos autos establecen una identificación retórica entre la verdad absoluta del dogma divino y el dogma político; entre la autoridad divina e incuestionable de Dios y la autoridad de la jerarquía eclesiástica y política. Las motivaciones políticas y religiosas se identifican a través del símbolo de la eucaristía que resume o cristaliza la doctrina católica ortodoxa. En el *Auto de la conquista de Jerusalén* (1539), representado en Tlaxcala el día de Corpus,¹⁷ notamos una clara asociación semántica entre el proyecto imperial de la reconquista y el proyecto imperial de la colonización y evangelización de las Américas. La identidad sincrética de la cultura imperial (el proyecto universal de conversión), representada por la figura emblemática de América, se construye en el auto a partir de su diferenciación frente a la alteridad de la cultura indígena y mora.¹⁸ La otredad del indígena confundida con la del árabe se enfrenta, en un simulacro de batalla (al estilo del juego de cañas medieval), a la verdad absoluta del dogma católico. Como dramatización del enfrentamiento propagandístico entre la ortodoxia y la herejía, la

representación del auto culmina en el final apoteósico de la ceremonia litúrgica (real) de conversión bautismal de los indígenas, otro simulacro de realidad en donde las fronteras entre lo ficticio y lo real, entre lo teatral y lo sacramental, quedan borradas. De esta manera, este auto ejemplifica el imperio del (con)vencimiento bélico y retórico: la obligada conversión del error del "otro" a la verdad cristiana.

A diferencia de muchas de las representaciones teatrales de Corpus Christi, la *Loa para El Divino Narciso*, escrita en el siglo XVII por la monja novohispana Sor Juana Inés de la Cruz, subvierte solapadamente la retórica establecida del auto oficial. El marco institucional de la alegoría de esta loa sorjuaniana es la celebración del Corpus Christi.¹⁹ Al igual que la festividad del Corpus Christi, la celebración azteca referida en la loa conjuga devoción y alegría, pompa y ceremonia. El cruento ritual es símbolo de abundancia, de fertilidad, de riqueza material. Por lo tanto, en la loa, el sacramento de la eucaristía es también signo de poder político, temporal. Apreciamos el concepto de *translatio imperii*: la luz de la ciudad regia de la antigua y noble stirpe azteca (cuyo símbolo es el sol) se translada a la luz del poder imperial metropolitano. El texto establece una analogía reveladora entre el Logos o *Verbum* trascendental, la ciudad imperial de Madrid, la corona real, y la Fe Católica:

En la coronada Villa
de Madrid, que es la Fe
el Centro, y la Regia Silla
de sus Católicos Reyes,
a quien debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan. (v436-42)

El poder político de la corona queda asociado a la luz de la verdad divina. Madrid ocupa el lugar privilegiado de Roma. La alegoría de la loa encubre un primer sentido político: la alabanza de la monarquía española a quien se destina la loa. Dirigida a la audiencia de la corte española,²⁰ la escritura de la loa y del auto se sitúa en el espacio marginal y subalterno de la colonia. La composición de la loa no es producto de la invención osada sino de la obediencia (v439-56), ya que fue escrita por encargo de la virreina doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, marquesa de la Laguna y condesa de Paredes. Como sucede en otros textos sorjuanianos, la explicitación del carácter forzado, circunstancial de la escritura (v456-7), enmascara por un lado la transgresión social e ideológica que significa la composición y publicación de un texto teológico-literario por parte de una monja, y por otro pone al descubierto las estructuras jerárquicas de poder que restringen y obstaculizan la escritura femenina. De esta manera, la ostentación del estado de subordinación de la escritura es una estrategia de defensa y de afirmación. De igual forma, el carácter secundario, construido, artificial de la alegoría es explicitado por las mismas personificaciones alegóricas de la loa (v401-86). La figura tipológica sincrética que encamaría el sentido absoluto es en realidad una alegoría humana, imperfecta, "unos abstractos, que pintan / lo que se intenta decir" (v466-7) y que busca "con toscas líneas / describir tanto misterio" (v485-6). A su vez, el sometimiento a la autoridad de la verdad imperial es contrarrestado por la horizontalidad del texto alegórico cuyo desciframiento no es monopolio de la autoridad sino privilegio del entendimiento humano. La interpretación intelectual de la loa y el auto borra la distancia espacial y jerárquica entre el centro imperial y el margen colonial, entre el centro de poder eclesiástico y el espacio femenino conventual. La luz del poder es apropiada por la oscuridad de la alegoría:

que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan. (v470-2)

La loa sorjuaniana lleva a cabo un enaltecimiento de la otredad. En este texto sacramental la interdependencia semántica entre loa y auto está representada por la figura de la alegoría cristiana que conjuga estructuralmente doctrina y representación verbal. A través de la forma verbal/corporal de la alegoría, que encarna un sentido devoto, la abstracta predicación oral pasa a ser una impresionante forma visible que conmueve y persuade.²¹

Pues vamos. Que en una idea metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista,
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas. (v401-12)

El marco de referencia de la totalidad del texto (de las historias ficticias paganas) es la historia providencial cuyo punto culminante es el misterio de la encarnación de Cristo y de la transubstanciación divina. Tanto el auto como la loa son por ende *figura Christi* o anuncios del sentido redentor divino. Así como para algunos teólogos en la cultura clásica ya había avisos de la verdad cristiana, las prácticas religiosas de la cultura azteca, en particular la ceremonia al Dios de las Semillas, anticipan la revelación (v426-34). A través de la interpretación que ofrece el sistema hermenéutico cristiano, es posible recuperar bajo la corteza ficticia pagana la *sententia* moral que sea útil a la fe. De esta manera, se establece en la loa una analogía sincrética entre el sacrificio pagano al Dios azteca Huitzilopochtli y el sacrificio cristiano de la eucaristía. La preparación e ingestión del pan con sangre sagrado durante la ceremonia azteca del Teocualo ("Dios es comido") es una prefiguración de la consagración y consumición del cuerpo y de la sangre divinas de Cristo durante el sacramento de la comunión. Es decir, por medio de la semejanza la comunión pagana indígena participa en la jerarquía del ser divino. En el texto de Sor Juana, las prácticas religiosas indígenas adquieren la autoridad de la cultura clásica occidental.²²

En la loa la otredad de la cultura indígena es representada por las personificaciones alegóricas de América y Occidente.²³ Esta personificación desdoblada se enfrenta a las personificaciones de La Religión y El Cielo, emblemas de la cultura imperial española.²⁴ El enfrentamiento entre la cultura indígena y la cultura imperial no es un enfrentamiento maniqueo entre el bien y el mal absolutos, ni tampoco un enfrentamiento jerarquizado entre la metrópoli europea y la colonia americana, sino un combate discursivo *inter pares* que pone en cuestión tanto el proyecto imperial de apropiación sincrética del otro como la autoridad absoluta del dogma eclesiástico. Según Susana Hernández Araico, los emblemas alegóricos de la loa (América, Occidente, la Religión y el Cielo) forman parte del código festivo-iconográfico europeo que tiene un subtexto político imperialista. Dentro de este código oficial la división geográfica, religiosa y cultural del mundo se reduce por lo general a cuatro figuras emblemáticas que configuran un espacio visual y conceptual jerárquico que marca la superioridad europea: Europa, Africa, Asia y América. En las loas y los autos de Calderón, por ejemplo, la figura de Europa con galas romanas clásicas teatraliza la supremacía española político-religiosa. En la *Loa para El Divino*, el esquema geográfico-cultural se reduce a dos continentes, que de esta manera se enfrentan a un mismo nivel a las personificaciones europeas. El igualamiento entre las figuras emblemáticas americanas y europeas que presenta la loa es por lo tanto una reinterpretación innovadora del código.²⁵ Aun más, el carácter visual detallado (que introduce además el elemento rítmico y sonoro de la danza indígena del tocotín) de las personificaciones americanas, coloca en segundo plano a las personificaciones europeas (el Cielo y la Religión) "que desde el punto de vista ideológico representan el orden establecido a raíz de la colonización española en el Nuevo Mundo" (Maldonado 92). En este realzamiento plástico y simbólico las figuras americanas adquieren la autoridad de la mitología clásica como prefiguraciones parciales de la verdad cristiana.

Las prácticas religiosas indígenas, la ceremonia del teocualo en particular, son descritas por las personificaciones españolas como imitaciones diabólicas, engañosas y deformadoras de la verdad divina. Esta interpretación está basada en la visión negativa de las culturas indígenas americanas que presentan las crónicas como la de Bernal Díaz del Castillo, Gomara y en especial la de Torquemada, a las cuales la monja muy

probablemente tuvo acceso a través de la biblioteca de Carlos de Sigüenza y Góngora (Muriel 211). La ciega e ignominiosa idolatría de la cultura indígena es un error que debe ser erradicado (y castigado) por las armas conjuntas de la evangelización y de la guerra militar²⁶ (v73-87). La figura de la Religión, personificación del proyecto evangelizador de los misioneros, es la máscara retórica de la violenta y bélica figura del Cielo. Su propio discurso verbal pone al descubierto el carácter violento, autoritario, e interesado del proyecto de conversión (v210-7). Es a través de esta habilidosa mediación retórica que el combate bélico tiene lugar en el texto. El enfrentamiento de diferentes interpretaciones significa una guerra: el convencimiento retórico resulta en el vencimiento político. La conquista bélica, sin embargo, no somete al entendimiento (v203-4).

En el espacio alegórico de la loa podemos entonces apreciar un enfrentamiento epistemológico entre la verdad ortodoxa y las diferentes verdades marginales, enterradas en el texto bajo la máscara uniforme y reductora de la personificación alegórica (América y Occidente). Es el carácter ambiguo y móvil de la escritura el que establece perpetuas "distancias" (v471) entre las máscaras alegóricas. Si por un lado la unidad del dogma es subvertida a través de su representación literaria en las figuras desdobladas del Cielo y la Religión, por el otro, la cambiante caracterización moral de las personificaciones alegóricas también desestabiliza todo criterio de verdad absoluta. La ciega idolatría, el disimulo y el engaño diabólicos, la sacrílega osadía y la irracionalidad, asociados a la cultura indígena por la Religión Católica y el Cielo (v104-5, v130-1), son trasladados en voz de América y Occidente a las mismas personificaciones de la España Imperial (v160, v166-7, v273). El proyecto de colonización de las "advenedizas / Naciones" (v179-80) europeas es una fantasía (v177) que carece de legitimidad. La jerarquía entre imperio y colonia se revierte: las palabras de las personificaciones americanas convierten a la identidad española en marginada otredad.²⁷

En una labor de reinterpretación de la visión imperial que presentan las crónicas, América y Occidente defienden el valor de sus prácticas religiosas. El arribo de las personificaciones españolas es interpretado como una irrupción perturbadora de un estado de alegre y sosegada prosperidad (v168-70): "Díme quién eres, que vienes / a perturbar mis delicias" (v118-9). Las personificaciones americanas son admirables pues muestran orgullosa dignidad.²⁸ El violento castigo por su desobediencia resulta paradójicamente en su valorización como sujetos racionales. La cultura indígena resiste con tesón y valentía el violento acto bélico y no capitula ni aun ante la labor persuasiva de la Religión. El preciado reducto de la libertad personal, del concepto teológico del libre albedrío, es inexpugnable:²⁹

pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!
[...]
que no hay fuerza ni violencia
que a la voluntad impida
sus libres operaciones; (v233-42)

Las diferentes culturas indígenas conservan siempre este espacio de resistencia, de cuestionamiento, de poder espiritual. Frente a este espacio de conocimiento marginal la doctrina ortodoxa pierde autoridad universal.

En conclusión, la loa sacramental sorjuaniana no es un simple calco del teatro sacramental peninsular (el canon calderoniano) sino una obra que forma parte del amplio contexto del teatro colonial hispanoamericano. La participación de la pieza en este contexto retórico-alegórico, ideológico y semiótico toma la forma de una discusión crítica de la función propagandística del auto oficial. La loa sorjuaniana pone en entredicho el carácter absoluto del dogma político y religioso. La alegoría divina, sacramental y tipológica, pasa a ser una alegoría humana, temporal, que teatraliza el poder interpretativo del entendimiento humano, nivelador de "distancias" jerárquicas entre la autoridad y el margen, entre el imperio y la colonia. Por otro lado, el maniqueo enfrentamiento alegórico entre la verdad del dogma y el error de la otredad (la herejía), que es también peculiar

recurso de la forma institucional, se convierte en el texto de Sor Juana en un combate *inter pares*: en un diálogo entre diferentes interpretaciones igualmente legítimas. De esta manera, en el espacio polisémico de la loa, el valor ontológico y epistemológico de la alteridad (indígena y femenina) es enaltecido.

NOTAS

1. Para Roleria Adorno la cultura literaria colonial no debe ser interpretada "como la imitación pálida de la metrópolis, sino como construcciones híbridas nuevas que son mayores que la suma de sus partes y fuentes multiculturales" ("perspectivas" 12). Para una revalorización de la *imitatio* en la literatura colonial ver también Moraña y Rama.
2. Durante ese siglo tanto en Europa como en Hispanoamérica se plantea el *concepto* de una evolución literaria nacional a partir de los textos medievales y coloniales (Zamora 340).
3. Esta interpretación la encontramos en críticos como Dietz, Listerman, Parker y Wardropper, entre otros. Para Listerman, por ejemplo, la producción de Fernán González de Eslava y de Sor Juana Inés de la Cruz muestra un estado de desarrollo alegórico que corresponde a su respectiva situación dentro de la trayectoria lineal de la "evolución" del auto colonial que es paralela imitación de la trayectoria del auto español (13).
4. Sobre el carácter de monstruosidad, de excepcionalidad anómala que se le ha achacado a la obra y a la persona de Sor Juana a través de los siglos ver Glantz (13).
5. Sobre el origen histórico y desarrollo del auto sacramental español ver Bataillon, Dietz, Parker, Wardropper e Ynduráin. Sobre el teatro colonial hispanoamericano en general ver Henríquez-Ureña, Icaza, Méndez Plancarte, Quackenbush, Reyes, Rojas Garcidueñas, Torre Revello.
6. Para Parker, el argumento (histórico, legendario o ficticio) varía con cada auto sacramental, mientras que el asunto es siempre el misterio de la eucaristía (*Los autos* 46). Para otros críticos como Dietz el asunto principal *no* es la eucaristía sino la historia de la salvación desde la creación hasta el juicio final (74). La insistencia en describir un asunto o tema englobador, ya sea éste la eucaristía o la historia providencial, está relacionada con el propósito de comprobar la existencia del género del auto y de establecer una trayectoria continua de la forma que abarca la literatura europea y que culmina en el auto calderorúano.
7. La terminología es igualmente amplia e incluye denominaciones como auto, loa, coloquio, misterio, drama sacro, tragicomedia alegórica, égloga, farsa y representación moral. Maldonado, por ejemplo, clasifica como loas tanto el *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* (1576) como el *Auto del triunfo de la Virgen y Gozo Mexicano* (1620).
8. Sobre la Contrarreforma, cuya ideología se articula durante el Concilio de Trento (1545-1563), ver Céspedes del Castillo 240-1.
9. El dogma de la transubstanciación o de la presencia real de Cristo en la eucaristía fue proclamado oficialmente en 1215 en un momento en que la "herejía amenazaba la autoridad de la Iglesia poniendo en duda la presencia real en la Eucaristía y la necesidad de la intermediación de la iglesia" (Díaz Balsera 30). En 1264 el Papa Urbano IV expidió una bula para ordenar la celebración de la doctrina de la eucaristía y de esta manera se instituye la fiesta del Corpus Christi.
10. Sobre el concepto de alegoría cristiana o figura tipológica ver Auerbach.
11. En la Nueva España, el día de San Juan Bautista de 1539, después de la representación del *Auto de la natividad de San Juan Bautista*, se bautizó a un niño recién nacido y se le llamó Juan (Benavente 125). En muchos autos "las grandes batallas fingidas se convertían a menudo en un bautizo masivo del ejército de los infieles" (Kozinska Frybes 109).
12. El auto promulgado en 1598 por la Audiencia novohispana, que institucionaliza la censura del teatro, no solamente se dirige en contra de los elementos populares de las representaciones teatrales que suscitan motines sociales y políticos, sino en contra de la participación de mujeres: "[El] representar mujeres, entremeses, músicas y cantos, que de necesidad desdice en todo o en parte de la honestidad y religión del santo oficio" (Torre Revello 44). Sobre la identificación entre lo pagano, lo femenino, lo indígena, lo moro, lo judío, lo infantil, lo natural, lo irracional, lo doméstico, lo animal y su relación con la construcción ideológica de la alteridad frente a la cual se afirma el valor universal de la cultura imperial (racional, varonil, cristiana, pública, etc.) ver Adorno "construcción".
13. Ejemplo de esta modificación o censura de la narración bíblica original es el auto *El sacrificio de Isaac* "donde el incidente de la esclava egipcia Agar está escrito de tal modo en lengua mexicana, que según hace

notar el traductor, 'no se descubre que hubiera sido concubina del Patriarca, ni que su hijo Ismael fuera hermano de Isaac'. Sin duda hízose así para evitar hallaran los indios en el relato nada de acuerdo con la poligamia autorizada por su antigua religión y costumbres, y contraria a la predicación de los misioneros" (Icaza 58).

14. Además de adoctrinar sobre el culto de la Virgen María y la fe y salvación cristianas, el auto indígena *Usca Paucar*, escrito en lengua quechua, enaltece el origen Inca del protagonista y pone al descubierto la degradación social y humana de este noble personaje en el contexto de la colonización española. Es decir, el auto subvierte la transmisión de la doctrina cristiana del dogma al representar la ética cristiana negativamente en ciertos pasajes y al atacar indirectamente el proyecto y las instituciones imperiales colonizadoras (y evangelizadoras) (Quackenbush 108-12).

15. En algunos autos como el *Coloquio Segundo y Tercero* de González de Eslava, la alabanza política cobra tal importancia que los demás elementos pierden relieve o hasta desaparecen. La función del auto *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* (1576) de Juan Pérez Ramírez es "homenajear a don Pedro Moya de Contreras, ya con su triple investidura de inquisidor mayor, arzobispo y virrey de México" (Maldonado 84).

16. El *Auto de la conquista de Jerusalén* (Tlaxcala, 1539), que mencionamos más adelante, tiene una intención política de elogiar a ciertas autoridades así como también de desprestigiar a otras: [En este auto]... se permitió a los indios presentar a los jefes infieles con los rasgos de Cortés y Alvarado, al jefe español con la apariencia del Conde de Benavente, y a los ejércitos de América a las órdenes de un personaje que figuraba al Virrey Mendoza" (Reyes 124). Otro auto utilizado como instrumento político de propaganda es la primera representación escénica documentada en las antiguas gobernaciones del Río de la Plata y del Tucumán, que escribió el clérigo Juan Gabriel Lezcano y que fue representada en la Catedral de la Asunción en la festividad del Corpus Christi del año 1544. La finalidad política de este auto o farsa era la de satirizar y parodiar la caída del poder de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Torre Revello 50).

17. Sobre este auto ver Henríquez-Ureña 193, Benavente 131-40 y Quackenbush 55-8.

18. Sobre la importancia del concepto de la relación jerárquica binaria en la construcción estereotípica de la alteridad en la colonia ver Adorno "construcción". Se fija la alteridad a través de la semejanza y por ende se identifica como alteridad que supuestamente comparte una misma posición de inferioridad moral, al moro, al indígena, al judío y a la mujer.

19. La parte final del auto por ejemplo, incluye una paráfrasis del himno *Pange, lingua* escrito por Santo Tomás para la fiesta del Corpus Christi (Méndez Plancarte, *OC* 111 554 nota a los versos 2227-38).

20. Según Muriel y Maldonado la obra se estrenó en la corte española el 9 de junio de 1689. Para Kirk, Méndez Plancarte, Parker y Sabat-Rivers, la loa y el auto nunca llegaron a representarse ni en México ni en España.

21. Esta acomodación de lo abstracto a lo visible forma parte del principio teológico de *convenientia*, por medio del cual las realidades espirituales (el inefable amor divino) son traducidas a objetos sensibles que pueden ser percibidos por el ser humano. Dentro del contexto de la evangelización indígena, la apelación a la vista es el medio más efectivo de enseñanza religiosa.

22. Según Kirk la valorización de las prácticas religiosas indígenas como anticipaciones de la revelación cristiana es un concepto lascasiano que no era convalidado por la teología post-tridentina (152-3).

23. Estas personificaciones se originan en el concepto de Colón de las Indias Occidentales y en el concepto de Américo Vespucio de las tierras de América (Muriel 210).

24. Calderón alegoriza el Mundo (la historia de la humanidad) por medio de la personificación de los cuatro continentes de Asia, Africa, América y Europa. Asia aparece vestida como judío; Africa como moro, América como indio y Europa como romano. Los continentes también vienen acompañados de las figuras religiosas correspondientes del Judaísmo, Paganismo, Idolatría y Gentilidad. La Cristiandad aparece para reemplazarlas (Dietz 83).

25. Esta innovación inspiró la alegorización emblemática de otras loas, como la loa de Antonio de Zamora que incluye dos de las cuatro partes alegóricas del mundo. Al respecto ver Hernández-Araico.

26. Partiendo de las disposiciones de derecho internacional establecidas por los juristas españoles, la conquista violenta o la guerra contra los indígenas se justificaba cuando la población se resistía a ser evangelizada por medios pacíficos (Muriel 212). Por otro lado, los conquistadores "como grupo ansioso de respetabilidad y

prestigio estaban interesados en dignificar su empresa militar asociándola, al menos en teoría, a la empresa evangelizadora de los frailes" (Céspedes del Castillo 227).

27. "Sometimes the Indians regarded the missionaries as demented because of their strange language and ascetic practices" (Juan Guillermo Durán citado por Kirk 151n13). Este extrañamiento de lo europeo ocurre en la loa.

28. Sobre la valoración positiva de las figuras americanas del auto ver el excelente ensayo de Georgina Sabat-Rivers "Apología" y el trabajo de Yolanda Martínez-San Miguel.

29. La adjudicación a los sujetos indígenas de los valores de racionalidad y de libre albedrío está relacionado con el pensamiento humanista lascasiano: "En el vasto conjunto de escritos de Bartolome de las Casas es posible discernir un cuerpo de doctrina riguroso y coherente, según el cual los indios son seres racionales y libres, miembros del pleno derecho de la humanidad" (Céspedes del Castillo 229). En la época en que Sor Juana escribió *El Divino Narciso* la obra de Bartolome de las Casas figuraba en el Índice de Libros Prohibidos (Kirk 152).

OBRAS CITADAS

Adorno, Rolena. "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispano-americanos." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28(1988): 11-27.

_____. "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28(1988): 55-68.

Auerbach, Eric. "Figura in the Phenomenal Prophecy of the Churdi Fathers." *Scenes from the Drama of European Literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. 28- 76.

Bataillon, Marcel. "Ensayo de explicación del auto sacramental." *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964.

Beckwith, Sarah. "Ritual, Church and Theatre: Medieval Dramas of the Sacramental Body." *Culture and History 1350-1600. Essays on English Communities, Identities and Writing*. Ed. David Aers. New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1992. 65-89.

Benavente ("Motolinía"), Fray Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Alianza, 1988.
Céspedes del Castillo, Guillermo. *América hispánica (1492-1898). Historia de España dirigida por Manuel Tuñón de Tara*. Vol. 6. Barcelona: Labor, 1983.

Cruz, Sor Juana de la. *Obras completas*. 4 vols. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Díaz Balseira, Viviana. *Alegoría y resistencia en tres autos de Calderón de la Barca*. Dissertation. Yale University. December, 1989.

Dietz, Donald T. "Liturgical and Allegorical Drama: The Uniqueness of Calderón's Auto Sacramental." *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*. Ed. Wendell M. Aycock and Sydney P. Cravens. Lubbock, Texas: Texas Tedi Press, 1982. 71-88.

Glantz, Margo. "Labores de manos: ¿Hagiografía o autobiografía?" *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 1993.21-33.

Henríquez-Ureña, Pedro. "El teatro de la América Española en la época colonial." *Obras completas (1935-1936-1937)*. Vol. 7. República Dominicana, 1979. 185-225.

Hernández Araico, Susana. "El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: Des/re/construcción del mundo europeo." *El escritor y la escena. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994.75-93.

Icaza, Francisco A. de. "Orígenes del teatro en México." *Boletín de la Real Academia Española* 2(1915): 57-76.

Kirk, Pamela. "Christ as Divine Narcissus: A Theological Analysis of *El Divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz." *World & World* 2 (1992): 146-153.

- Kozinska Frybes, Joanna. "La representación encarnada: Una reflexión sobre el teatro evangelizador en Nueva España." *Foro hispánico. Discurso colonial hispanoamericano*. Ed. Sonia Rose de Fuggle. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1992. 101-13.
- Listernan, R.W. "Sobre el arte dramático de Fernán González de Eslava y Sor Juana Inés de la Cruz." *The USF (University of Southern Florida) Language Quarterly* 3-4 (1979): 12-18.
- Maldonado, Humberto. "La evolución de la loa en la Nueva España: De González de Eslava a Sor Juana." *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992. 77-94.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. "La constitución de un sujeto colonial y un sujeto colonizado en dos loas de Sor Juana: El Divino Narciso y El Cetro de San José." Ponencia dictada en "Latin American Studies Association Conference", Atlanta, Georgia, febrero de 1994.
- Méndez Plancarte, Alfonso, ed. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. 4 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Moraña, Mabel, ed. *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover, N.H.: Ed. del Norte, 1994.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Parker, Alexander A. "Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain and the Origins of the *Auto Sacramental*." *The Modern Language Review* 30(1935): 170-82.
- . *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Quackenbush, Louis Howard. *The Latin American Auto: Themes and Forms*. Dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign. 1970.
- Rama, Angel. "Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena." *University of Dayton Review* 2(1983): 13-22.
- Reyes, Alfonso. "Los autos sacramentales en España y América." *Capítulos de Literatura Española. Segunda Serie*. México: El Colegio de México, 1945. 117-28.
- Rojas Garcidueñas, José J. *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. México, 1935.
- Sabat-Rivers, Georgina. "Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana." *Revista de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico* 1992: 267-91.
- Torre Revello, José. "Orígenes del teatro en Hispanoamérica." *Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Cuadernos de Cultura Teatral* 7 (1937): 35-64.
- Wardropper, Bruce W. "The Search for a Dramatic Formula for the *Auto sacramental*." *PMLA* 6 (1950): 1196-211.
- Ynduráin, Domingo, ed. *Calderón de la Barca. El Gran Teatro del Mundo*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Zamora, Margarita. "Historicity and Literariness: Problems in the Literary Criticism of Spanish American Colonial Texts." *Modern Language Notes. Hispanic Issue* 102.2 (1987): 334-46.