

INTRODUCCIÓN

El teatro, espejo del mundo —*imago mundi*—, revela un cosmos, palabra que según el *Diccionario* de Corominas significa: «orden, estructura», «mundo, universo», «adorno, compostura». El mundo, a su vez, es un gran teatro, parafraseando el título del auto de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, donde cada personaje interpreta un papel con implicaciones jerárquicas en el cual Dios es el director de una obra, que asigna a los actores diversos roles. Este trabajo trata acerca de la cosmética en la loa y el auto sacramental de *El Divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz, y en el drama *Eco y Narciso*, de Pedro Calderón de la Barca. En los tres capítulos que lo integran, analizo el significado alegórico de los adornos, así como del vestuario y su relación con los espacios dramáticos, en las obras mencionadas. El espacio dramático es evocado a través del texto y abarca, asimismo, lo que se ve en escena, es decir, el espacio escénico.

En el marco teórico del libro expuesto en el primer capítulo, examino el concepto de adorno en relación con el ámbito espacial, a partir de la lectura del libro de Angus Fletcher titulado *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Se reviste el escenario; se le maquilla con diversos accesorios que cubren su desnudez. Adorno y cosmos: dos palabras íntimamente ligadas. En efecto, a decir de Angus Fletcher, *ornatus* y *decoratio* son derivados latinos de cosmos. El cuerpo y el espacio pueden adornarse, lo mismo que el lenguaje; según Aristóteles, las figuras retóricas, entre otras, las metáforas y las alegorías, constituyen ornamentos de un lenguaje poético. Fletcher identifica a la imagen alegórica con el cosmos: un sistema en el que operan múltiples niveles de significados en función de un orden jerárquico. Al parecer del investigador, las fuerzas dinámicas en este sistema son equiparables a «agentes daimónicos». Como ejemplo, menciono la *Melancolía I* de Durero, don-

de cada objeto tiene un simbolismo propio y, al mismo tiempo, actúa dentro de un sistema alegórico representado por la imagen del ángel en actitud contemplativa y sus instrumentos de trabajo en reposo: la imagen, en conjunto, alegoriza la melancolía. La teoría de los *daimones*, de Angus Fletcher, me permite establecer semejanzas y divergencias, entre los símbolos y las alegorías en el espacio dramático, en las obras citadas de la jerónima y del dramaturgo español.

En el primer capítulo explico también el significado del pliegue barroco, concepto que, en opinión de Gilles Deleuze, representa un rasgo más que una esencia. Además del filósofo francés, autores como Severo Sarduy y Fernando Rodríguez de la Flor manifiestan que el Barroco, lejos de mostrar los intereses del Estado, constituye un pliegue del tiempo de la utopía y del progreso en un pasado histórico. La visión de los autores mencionados difiere de la expuesta por José Antonio Maravall, quien en su libro titulado *La cultura del Barroco*, sostiene que este movimiento cultural constituye una expresión de la conservación de los valores defendidos por la razón de Estado. En cambio, Rodríguez de la Flor refiere que la peculiaridad de la cultura barroca hispana «reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido»¹; en su habilidad para desconstruir y pervertir «aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo lo gobiernan y a los que paradójicamente también se sujeta, proclamando una adhesión dúplice». Acaso la más significativa singularidad de este «eón barroco» procede, al parecer del autor de *La Península Metafísica*, «de su reconocida determinación nihilista», pues, en la época, los mecanismos de cultura «se emplean con eficacia sobresaliente en evocar, precisamente, la anulación de los valores y la desestimación general de las operaciones mundanas»².

El pliegue del Barroco, en opinión de Deleuze, se despliega hasta el infinito. El Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. El filósofo se vale de la alegoría de una casa barroca de dos pisos para explicar su teoría. En

¹ Rodríguez de la Flor, 2002a, p. 19.

² Rodríguez de la Flor, 2002a, p. 19.

la parte superior, sin ventanas, se encuentran los conocimientos innatos que pasan al acto bajo las sollicitaciones de la materia. La parte inferior de esta casa barroca tiene pequeñas aperturas. Los agentes *daimonicos*, a los cuales alude Fletcher, operan tanto en la parte superior como en la inferior de esta casa barroca. Los *daimones* que ascienden hacia lo alto —un nivel espiritual— se relacionan con lo divino; los *daimones* del piso inferior se identifican con lo corpóreo, la materia, lo terreno. La razón, equivalente al piso superior de la casa barroca de Deleuze, pretende alcanzar el conocimiento absoluto; los sentidos, con todo, sólo permiten la filtración de una luz tenue al interior: la tensión de los opuestos (luz y oscuridad) provoca el vértigo espiritual experimentado por el hombre del Barroco; pliegue de la materia en el espíritu percibido también en los emblemas del italiano Andrea Alciato, ampliamente divulgados durante los siglos xvi y xvii. El emblema —microcosmos quizá semejante al espacio teatral— representa un sistema semiótico compuesto de tres partes: 1) la *inscriptio* o lema que le da título; 2) la *pictura* o la imagen simbólica; y 3) la *suscriptio*, declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen, de donde se extrae la lección moral; el cuerpo del emblema —la imagen— se pliega en su significado (el espíritu). Al parecer de Michel Foucault, en el siglo xvii, el signo se ofrece al análisis y al arte combinatoria. Esta combinación de las palabras con las imágenes para alcanzar el conocimiento supone un ejercicio de la memoria, igual que los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. La presencia de los libros de emblemática en Nueva España fue notable, sobre todo en arcos triunfales, túmulos y exequias. Tanto el emblema como el auto sacramental de *El Divino Narciso* y el drama *Eco y Narciso* comparten un objetivo: mostrar al destinatario una serie de imágenes y conceptos con una finalidad didáctica. En este trabajo me baso en la emblemática con la intención de ofrecer un análisis más profundo sobre el significado simbólico y alegórico de los personajes en las piezas teatrales citadas.

El deseo de absoluto, la necesidad de volverlo tangible a través de la materia, la «tragedia de la historia»³ y la conciencia de crisis, lo mismo en Nueva España que en la metrópoli, son evocados en las obras que analizo en este libro. El drama humano, el vértigo espiritual del

³ Rodríguez de la Flor, 2002a, p. 39.

hombre barroco derivado de un sentimiento de desencanto y de incertidumbre, se escenifica en el auto de la jerónima y en el drama de Calderón de la Barca, donde acaso sea posible encontrar elementos de la tragedia griega; así lo intento mostrar a partir de los estudios de Jean-Pierre Vernant, Michel Detienne, Nicole Loraux, Françoise Frontisi-Ducroux y Giulia Sissa, notables investigadores de la cultura griega antigua, cuya lectura me sugirió Margo Glantz. Existen, evidentemente, divergencias esenciales entre los géneros de la tragedia griega, del auto sacramental y del drama trágico de los Siglos de Oro. Quizá la más relevante sea la forma en que el héroe asume su destino: en la tragedia griega no existe el concepto de culpa, originada por su desobediencia a la divinidad; en el auto, en cambio, el hombre es redimido de la Falta Primigenia por Cristo, quien inmola de manera simbólica su Cuerpo y derrama su Sangre mediante el Sacramento de la Eucaristía. No obstante, puede decirse que los géneros citados comparten un elemento: el concepto de la *hýbris* trágica, asociado con la pasión desmesurada, equivalente tal vez a la soberbia de algunos personajes en *Eco y Narciso* y en *El Divino Narciso*. Otro rasgo común, entre el género de la tragedia griega y las piezas teatrales que analizo, es, a mi parecer, la catarsis: la tragedia, a decir de Aristóteles, tiene por objetivo imitar las acciones heroicas de los hombres y despertar en ellos la compasión y el temor con el propósito de purificar sus pasiones. En el libro hago referencia a la alternancia del *logos* y la *phone*, identificados por el autor de la *Poética* con el canto y el grito —fuerzas complementarias, según Nietzsche—, que motivan la catarsis en el lector (o espectador) de las piezas teatrales estudiadas. El dolor de América y Occidente ante la devastación de su cultura por Religión y Celo, quizá suscite en él sentimientos de compasión, a la vez que lo haga reflexionar sobre las implicaciones de la conquista territorial y espiritual de Nueva España. ¿Leyó sor Juana a los trágicos griegos? Probablemente; la obra de Aristóteles, igual que la de otros autores de la Antigüedad griega, alcanzó una gran difusión en el siglo xvii. El distanciamiento que favorece la reflexión, y al mismo tiempo conmueve al espectador, es propiciado por el arte, ficción dramática. Tanto Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, como Nicole Loraux en *The mourning voice*, se refieren, efectivamente, a la relevancia del coro en la tragedia: éste resalta el carácter ficticio de la pieza teatral, su calidad de una representación artística. En ciertos momentos dra-

máticos de *El Divino Narciso*, igual que de *Eco y Narciso*, los personajes cantan; de manera quizá análoga al coro de la tragedia griega, le recuerdan al espectador que se encuentra frente a una obra teatral.

Teatro esencialmente simbólico, a decir de Octavio Paz en Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, el auto sacramental aborda temas que atañen a la vida humana, entre otros, el libre albedrío, la muerte, la noción de sacrificio y las pasiones humanas. Las ideas encarnan en la corporeidad de los actores, de los ornamentos, y en una temporalidad: el microcosmos teatral deviene la expresión de una época y un momento histórico determinados. Los signos y símbolos están sujetos a interpretarse por el espectador, de acuerdo con su propio bagaje cultural. Si bien los temas mencionados se relacionan con la Eucaristía, la presencia del Sacramento más preeminente de la tradición cristiana no es siempre explícita en el auto sacramental, género que Ignacio Arellano define así: «teatro litúrgico marcado por el Sacramento de la Eucaristía, o, si se prefiere, por el tema de la Redención»⁴. Los dramas trágicos de Calderón de la Barca muestran, igual que los autos, cuestiones relacionadas con la existencia humana; a diferencia de estos últimos, en ellos no se exalta el Sacramento de la Eucaristía. Las obras profanas del dramaturgo español reflejan, no obstante, el pensamiento de la tradición cristiana: Calderón, en efecto, perteneció a la Orden de los Jesuitas. En su libro *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Barbara Kurtz establece un vínculo entre el auto sacramental y la celebración de la misa, conexión que tal vez pueda hacerse extensiva a la tragedia y a toda representación teatral que implique la noción de lo sagrado. De acuerdo con Peter Brook (*The Empty Space*), el teatro adquiere una dimensión sagrada cuando lo invisible se vuelve visible. En *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso*, la alegoría y el símbolo permiten esta evocación de una ausencia a través de una presencia representada por los ornamentos en el espacio dramático, así como por el discurso (*logos*), la voz (*phone*) y el lenguaje corporal de los actores. La representación de la obra teatral se asemeja, así, a la celebración de un ritual: el espectador se involucra en él a través de los sentidos corporales, la imaginación y la reflexión. Quizá pueda decirse que en los géneros teatrales mencionados (tragedia griega, autos y dramas trágicos), los

⁴ Arellano, 2002, p. 687.

dioses —o Dios— constituyen ausencias visibles: su presencia se percibe detrás de las acciones del héroe trágico, igual que de los personajes en los autos o en los dramas calderonianos, donde se representan los temas asociados con el libre albedrío, las pasiones humanas o la relación del hombre con la divinidad.

El significado alegórico del espacio dramático en la loa y el auto de la jerónima es el tema de estudio del segundo capítulo. En la loa, América y Occidente, quienes representan al territorio americano en el momento de la Conquista, aparecen vestidos, en oposición a la visión eurocentrista sobre América prevaleciente en los siglos XVI, XVII y XVIII; son numerosos los grabados donde este continente se alegoriza, en efecto, como una mujer disparando flechas, desnuda y de aspecto salvaje, imagen ampliamente difundida que tuvo una gran influencia de la alegoría creada por Cesare Ripa, autor de *Iconología*. La iconografía de América, divulgada en Europa igual que en Nueva España, enfatiza su desnudez, emblema de un estado inhóspito. En cambio, sor Juana presenta a un Nuevo Mundo provisto de orden. ¿Cuáles son los adornos que distinguen a América y a Occidente? Occidente lleva una corona que denota su pertenencia a una estirpe real. Exploro aquí el simbolismo de este adorno, signo del carácter imperial del pueblo mexicana. Establezco también una comparación entre la corona de Occidente y el simbolismo del Sol, asociado con las divinidades más relevantes del Olimpo azteca: Ometéotl, divinidad dual, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. Asimismo, analizo el simbolismo del huipil que, según las acotaciones escénicas, lleva América, a partir de las imágenes representadas en el *Lienzo de Tlaxcala* y del estudio que sobre el mismo hace Jaime Cuadriello. La corona y el huipil de los personajes que representan a Nueva España constituyen signos evidentes de un territorio cosmizado, en la loa de *El Divino Narciso*, donde sor Juana, como lo ha señalado la crítica, defiende la racionalidad de los indios; y además, reivindica el pasado prehispánico de América a través del sincretismo adoptado por los jesuitas, entre quienes se encontraba su confesor: Antonio Núñez de Miranda. El tiempo del progreso parecería plegarse en el tiempo del pasado histórico, en la loa: los conquistadores instauran una nueva ley sobre las ruinas de la cultura mexicana, bajo el signo de la violencia. Con todo, la sangre no se derrama sobre el escenario, sino que es evocada en el espacio dramático, de forma quizá parecida a la tragedia griega: el espectador úni-

camente imagina la sangre de los combatientes, cuando escucha los diálogos de los personajes.

Centro el análisis del auto de *El Divino Narciso* en la idea del pliegue de los opuestos. Cuerpo y alma, microcosmos y macrocosmos, lo femenino y lo masculino se pliegan en esta obra. Narciso, acaso semejante a un ojo solar, ilumina el microcosmos teatral, identificado con la Sabiduría, atributo de Cristo, Segunda Persona de la Trinidad. La belleza de Narciso-Cristo, superior a la del Sol, a juzgar por las palabras de algunos personajes en esta loa, remite tanto a la tradición bíblica, como a la neoplatónica de Marsilio Ficino. Esta última me permite explorar el simbolismo del Sol y su relación con la música, elementos que, de acuerdo con el autor de *Sobre el amor*, favorecen la armonía entre el microcosmos y el macrocosmos. Ficino reconoce tres tipos de música: música de las esferas, del cuerpo y el espíritu e instrumental, evocadas en distintos momentos dramáticos del auto. Eco —la Naturaleza Angélica réproba—, personaje opuesto a la música, análogo a un borrón auditivo o a un sonido desprovisto de significado, intenta ensuciar la imagen de Naturaleza Humana para impedir que Narciso se enamore de ella. Presa de la envidia, Eco intenta suicidarse tal vez de manera semejante a las esposas en la tragedia griega, quienes mueren por mano propia. Las notables investigaciones de Nicole Loraux y de Giulia Sissa examinan los distintos tipos de muerte, de las esposas y mujeres vírgenes en la tragedia griega. Las mujeres casadas se dan muerte por mano propia, a través de la sogas que ahorca el cuello; su sangre permanece dentro del cuerpo. Por el contrario, las mujeres vírgenes mueren decapitadas: al tocar el suelo, la sangre pura que mana de sus cuerpos purifica la sangre de los combatientes muertos en la batalla. Eco, quien sólo intenta darse muerte por mano propia (el Demonio no muere), representa a Luzbel, el Ángel que tras compararse con Dios, según el Antiguo Testamento, fue arrojado por el Creador al abismo donde viviría por siempre, en castigo a su soberbia. Su sangre impura —acaso equivalente a los borrones que enturbian el agua, con el objeto de impedir el encuentro entre Narciso y Naturaleza Humana— simboliza la Falta Original.

De suma relevancia en esta pieza teatral, el agua permite la continuidad entre la loa y el auto, al parecer de Margo Glantz. La purificación mediante este elemento —a la cual hacen referencia América y Occidente, a propósito de la práctica de sus rituales— «permite in-

vocar “las aguas vivas” del Sacramento del Bautismo y establecer el verdadero puente entre la loa y el auto sacramental», en donde justamente «esas aguas vivas, ese manantial purísimo simbolizarán al unísono el agua del Bautismo y la fuente de Narciso». Examino el significado alegórico del agua, en el espacio dramático del auto, en relación con la Falta Original de Naturaleza Humana y la pureza de las aguas cristalinas de la Fuente, alegoría esencial en el auto.

Son múltiples las tradiciones a las que acudo para explorar los diversos niveles alegóricos de la Fuente: una de ellas, el misticismo de san Juan de la Cruz, cuyo *Cántico* resuena en algunos versos del auto, desde la perspectiva de la crítica. Con todo, no es mi intención rastrear de manera profunda su influencia en el auto de la jerónima: éste sería el tema de otra investigación. Sólo intento mostrar la semejanza del simbolismo de la Fuente, entre el poema del notable escritor español y *El Divino Narciso*, obra en la que hace eco, asimismo, la tradición platónica; particularmente me refiero, en este trabajo, al *Téetetes*, donde el intelecto de Sócrates engendra conceptos en el alma de su discípulo, quizá de manera análoga a como lo hace Narciso-Cristo en Naturaleza Humana; retomo algunas de las ideas expuestas por Giulia Sissa, en su libro titulado *L'âme est un corps de femme*, sobre el diálogo platónico mencionado. Las metáforas del parto asociadas con el conocimiento simbolizan, acaso, el parto de la Fuente, alegoría de la Inmaculada Concepción que da a luz al Verbo: la Sabiduría, atributo de Narciso-Cristo.

Otra alegoría escénica que posee diversas connotaciones tanto religiosas como mitológicas, en el auto, es el árbol en cuyas ramas se esconden Naturaleza Humana y Gracia. Entre muchas otras observaciones, María Dolores Bravo me hizo percatarme de su gran riqueza simbólica en distintas tradiciones; en el libro menciono algunas de las referencias bíblicas de este ornamento vinculado, en el auto de *El Divino Narciso*, con el pliegue entre la divinidad y el hombre, así como con la sabiduría que da frutos (Libro de la Sabiduría), y el conocimiento que provoca la Caída de Adán y Eva (Génesis). El árbol presenta un simbolismo flexible y polivalente; igual que otros ornamentos evocados en el espacio dramático, lo mismo en el auto de la jerónima que en el drama de Calderón, sus connotaciones pueden ser positivas o negativas y operan en función de la trama y de los personajes.

Asimismo, rastreo las posibles huellas del hermetismo en el auto, asociadas con la emblemática alquímica. Perteneciente a una tradición católica, la poetisa novohispana quizá haya evitado las influencias de la tradición hermética en su obra, pues no quería problemas con la Inquisición, según lo refiere en la *Respuesta a sor Filotea*. No obstante, en su libro titulado *La luz imaginaria*, Ignacio Osorio establece que muy probablemente la monja era una aficionada de los ejercicios del *Ars magna sciendi*, obra del jesuita Athanasius Kircher, a quien sor Juana leyó. A decir del investigador, la jerónima debió conocerla a través de Francisco Ximénez, jesuita confesor de la virreina y del virrey de Mancera, cuyo verdadero nombre era François Guillot. En su obra citada, Kircher propone un método reestructurado del *Ars combinatoria*, técnica llamada también *Arte de las artes* o *Puerta de las artes y de las ciencias*, la cual, de acuerdo con Osorio, pertenece a una antigua tradición iniciada con Raimundo Lulio que consistía en reunir y comparar por analogía el conjunto de las cosas con cada una. El *Ars combinatoria* reúne, en efecto, varias tradiciones y disciplinas: el hermetismo y la cábala; la retórica y la lógica, especialmente la aristotélica; la doctrina pitagórica y la aritmología; el arte de la memoria y la filosofía luliana.

En el tercer capítulo intento mostrar que, si bien *El Divino Narciso* no se basa estrictamente en el drama de Calderón de la Barca, presenta elementos comunes en un nivel sintáctico y semántico a la vez; temas, motivos, símbolos y alegorías son trasladados por la jerónima a lo divino, en su auto, que constituye una especie de *contrafacta* —obra profana contrahecha a lo divino, cuya tradición procede de la Edad Media—. Para tal efecto, hago una comparación entre los momentos dramáticos más relevantes de *Eco y Narciso* y de *El Divino Narciso*. Asimismo, exploro el tema del deseo en esta pieza teatral, asociado con el género literario del amor cortés, objeto de estudio de Giorgio Agamben, en su libro *Estancias*, fundamental durante el proceso de investigación de este trabajo; estudio también los ecos de la literatura pastoril en relación con el ámbito donde se desarrolla la acción dramática de *Eco y Narciso*: la Arcadia. La melancolía de los pastores suscitada por el desdén de Eco, objeto de su pasión amorosa, así como por la conciencia del tiempo que provoca la decadencia material, contrasta con el entorno idílico de la Arcadia, cuyas resonancias míticas se remontan a la Antigüedad griega. Espejo del mundo barroco —*imago mundi*—, *El Divino Narciso* y *Eco y Narciso* son,

en efecto, el producto de una época marcada por una conciencia de crisis, tanto en Nueva España como en la metrópoli, en distintos aspectos: político, económico y social.

Con base en la teoría del pliegue de Gilles Deleuze, analizo los pliegues ornamentales de los espacios dramáticos en esta obra calderoniana; identifico a la Arcadia con el piso superior de la casa de Deleuze: el de las almas razonables; y al piso inferior, con el de las almas sensitivas. Personajes híbridos, a la vez humanos y salvajes, Narciso y Liríope acaso representan una sombra de los civilizados pastores, quienes se miran en el espejo de estos seres monstruosos. Intento mostrar cómo el pliegue de los sentidos corporales en el espíritu, y viceversa, es evidente en esta obra donde los salvajes no lo son del todo, y la civilización presenta también rasgos de irracionalidad. El desengaño, producido ante la incapacidad de los sentidos corporales de conocer la verdad, deriva en un sentimiento de pesadumbre. Sumergido en la locura, cuando toma conciencia de que se enamora de su propia imagen reflejada sobre la superficie del agua, Narciso se arroja al agua y se transforma en flor.

Son varios los autores que han recreado el mito de Narciso, desde la Antigüedad clásica hasta el siglo xx. Analizo aquí el significado alegórico de este personaje de la mitología griega en el contexto del Barroco español y novohispano, particularmente en *El Divino Narciso* y en *Eco y Narciso*. Sor Juana le corta el vestido al drama de Calderón y confecciona una suerte de *contrafacta* en la que introduce, además, retazos de obras de diversos autores y tradiciones: ésta constituye la tesis central de *Cósmica y cosmética*. Narciso, en el drama y en el auto, acaso experimenta un vértigo espiritual análogo al del hombre barroco en el umbral de la modernidad. Un vértigo espiritual consciente, en palabras de Gérard Genette, citado en el epígrafe; víctima de su delirio, Narciso se ahoga en el drama. En el auto, puesto que así lo exige el género, se sumerge en las aguas de la Fuente, para emerger de ellas transformado en el Verbo que redime a Naturaleza Humana. El vértigo consciente de Narciso —en ambas piezas teatrales—, semejante a la pasión amorosa, refleja quizá el delirio del hombre barroco en el umbral de la modernidad, acosado por las dudas sobre los límites de la razón y de los sentidos corporales.

Si bien la fecha de publicación de *Eco y Narciso* (1672) antecede a la de *El Divino Narciso* (1693), examino primero el significado sim-

bólico y alegórico de la loa y del auto, con la finalidad de ofrecer al lector una visión más amplia de la obra de la jerónima. Posteriormente, en el tercer capítulo, establezco las semejanzas y divergencias de la loa y el auto con respecto del drama de Calderón.

Sin el afán de agotar la interpretación simbólica y alegórica de estas piezas teatrales, en este libro me propongo hacer una lectura de ellas, desde el siglo XXI. Los paradigmas de temporalidades distintas a las del siglo XVII acaso me permitan aproximarme con mayor profundidad a los múltiples pliegues simbólicos y alegóricos de la loa y el auto de *El Divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz, y de *Eco y Narciso*, de Pedro Calderón de la Barca.