

## **El camino de la reescritura: la metamorfosis en *El Divino Narciso* de Sor Juana**

### *0. De la metamorfosis de Narciso a la metamorfosis de Cristo*

En el centro de cada auto sacramental se halla el misterio de la Eucaristía o la metamorfosis<sup>1</sup> de Cristo en el pan eucarístico. Para representar la transformación de Cristo, Sor Juana recurre, en su auto sacramental *El divino Narciso*<sup>2</sup> a otra metamorfosis que está presente en el hipotexto: nos referimos a la historia de Narciso de Ovidio (*Metamorfosis* III, 339-510) que se convierte en la flor que lleva su nombre. Entre el hipotexto y la versión de Sor Juana se sitúa, además, el mesotexto que es la comedia *Eco y Narciso* (1661) de Calderón de la Barca. Se agregan, a este primer hipotexto, más hipotextos clásicos tales como el mito ovidiano de Orfeo (*Metamorfosis* XI), al cual se adiciona, a su vez, como mesotexto, el auto sacramental *El divino Orfeo* (1663) de Calderón de la Barca. Entre la transformación de Cristo y la metamorfosis de Narciso se sitúa pues otro proceso transformador: el proceso de la reescritura llevado a cabo por Sor Juana. En este artículo, nos centraremos en la reconstrucción de la metamorfosis que está a la base de la creación de *El Divino Narciso*.

Por medio de dicha operación transformadora, Sor Juana convierte los personajes y acontecimientos paganos en símbolos de Cristo y de la Eucaristía. A través de la reescritura, se construye pues un puente entre la herencia pagana y el cristianismo. Nos preguntaremos, en este estudio, cómo Sor Juana consigue conciliar los elementos paganos con los elementos cristianos: ¿qué elementos paganos se mantienen, qué aspectos se suprimen, qué novedades se introducen, cuál es su procedencia, cuál es su función? Para mejor analizar el proceso transformador –que es complejo y múltiple–, estudiamos primero la metamorfosis del personaje Narciso, después la transformación del personaje Eco y finalmente el cambio de los elementos espaciales.

---

<sup>1</sup> En el pasaje de la transfiguración de Jesús (Mt. 17,2) se usa el verbo transfigurar: “y [Jesús] se transfiguró entre ellos”.

<sup>2</sup> Obra escrita a instancia de la Condesa de Paredes, virreina de Nueva España de noviembre de 1680 hasta 1686. Visto que la Condesa regresó a Madrid en 1688, se conjetura que el auto (posiblemente) estrenó allí en la fiesta del Corpus Christi del 1689 (Mendez Plancarte: LXXI). Sobre las dudas al respecto, véase Parker (1968): 258-259.

## 1. Narciso, Orfeo y Cristo forman juntos el Divino Narciso

Sor Juana, al convertir el Narciso de Ovidio en el Divino Narciso, conserva sólo dos rasgos esenciales del personaje original: la belleza y la metamorfosis. Ambas características constituyen la esencia del mito clásico de Narciso (Cros, 1963: 73)<sup>3</sup>. El Narciso de Ovidio (*Metamorfosis* III, 339-510) es un adolescente vanidoso conocido por su gran belleza. Aunque es deseado por muchos, nadie puede tocarle la ropa, ‘fuit in tenera tam dura superbia forma’ (354)<sup>4</sup>. Le gusta tomar el pelo a las ninfas y a los jóvenes que se enamoran de él y le encanta reírse de la mala suerte de los demás. La hermosura del protagonista se describe en el auto de Sor Juana en versos que recuerdan determinados pasajes del mito clásico, pero cuyo significado es muy distinto.

Pensemos por ejemplo en la descripción de la imagen reflejada del joven hermoso en la fuente<sup>5</sup>: a pesar del parecido formal, el significado que adquiere la escena en el auto de Sor Juana es muy distinto si se compara con la versión clásica. Efectivamente, la imagen que el Narciso ovidiano ve en la fuente procede de su propio reflejo. El orgulloso Narciso, cegado por su propia belleza, se enamora de su propia imagen sin reconocerse a sí mismo. El deseo imposible de satisfacer lleva, a continuación, al trágico desenlace. Sin embargo, en el caso del divino Narciso, el reflejo es la imagen de *otro* joven hermoso, quien, eso sí, se *parece* mucho a Narciso. Recordemos que, según la tradición bíblica, Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza (Gen. 1:26-27, Gen. 5:2). Así es que el parecido entre las dos imágenes se convierte –en el auto de Sor Juana– en el símbolo de la semejanza humana con lo divino. El reflejo en el agua del Divino Narciso corresponde, efectivamente, a la imagen del hombre, imagen representada por el personaje alegórico de Naturaleza Humana: ‘[Narciso] viendo/ en el hombre su imagen,/ se enamoró de sí mismo./ Su propia similitud/ fue su amoroso atractivo,/ porque sólo Dios, de Dios/ pudo ser el objeto

---

<sup>3</sup> Cros considera la hermosura, la fuente y la metamorfosis como los elementos indispensables en la narración del mito de Narciso. Consideraremos la hermosura y la metamorfosis cuando tratamos el personaje Narciso (bajo 1); la fuente se analizará en el tercer apartado, dedicado a los elementos espaciales.

<sup>4</sup> ‘tán grande fue la soberbia en este joven cuerpo’.

<sup>5</sup> Compárense:

Selvas, ¿quién habéis mirado,  
el tiempo que habéis vivido,  
que ame como Yo he querido,  
que quiera como Yo he amado?  
(1536-39)  
Mirando lo que apetezco,  
estoy sin poder gozarlo;(1544-45)  
pues se ríe si Me río,  
y cuando Yo lloro, llora. (1550-51)

‘ecquis, io silvae, crudelius’ inquit ‘amavit?  
scitis enim et multis latebra opportuna fuistis.  
ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae,  
Qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?  
(III, 442-445)  
et placet et video, sed, quod videoque placetque,  
non tamen inuenio: (III, 446-447)  
cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi  
me lacrimante tuas; (III, 459-460)’

digno.’ (v. 2019-2024). Así es que la hermosura corporal de la versión de Ovidio adquiere un sentido espiritual en el auto de Sor Juana, al convertirse en la representación simbólica de la semejanza humana con dios.

Fuera de la hermosura (y la metamorfosis, como veremos enseguida), el Narciso adulto<sup>6</sup> y positivo del auto es muy distinto del Narciso adolescente y negativo de la fábula. El divino Narciso se asemeja más a otro personaje mitológico de las *Metamorfosis*: Orfeo. Dos componentes del mito de Orfeo se pueden reconocer en la pieza de Sor Juana: por un lado, su capacidad de encantar a los animales salvajes<sup>7</sup> (*Metamorfosis*, XI, 1-2), y, por el otro, el descenso al infierno en seguimiento de Eurídice<sup>8</sup>. La persecución de la enamorada muerta se traduce en el auto bajo la forma de la búsqueda recíproca de los personajes Divino Narciso y Naturaleza Humana<sup>9</sup>. Se trata de una referencia simbólica a la unión amorosa que existe entre Cristo y el hombre. Efectivamente, en la tradición católica, los religiosos, tales como los jesuitas, se consideran y se definen como enamorados de Cristo. Por otra parte, la Eucaristía se entiende como un acto de amor de Cristo que se entrega totalmente al hombre (Heb 9, 11-14). El amor pasional que origina la búsqueda de los dos enamorados en el relato ovidiano se convierte, en la versión de Sor Juana, en un amor espiritual.

También el Orfeo de *El divino Orfeo* (Calderón de la Barca, 1663) se aproxima a la figura de Cristo: el divino Orfeo baja a los infiernos para rescatar a Eurídice, quien representa la Humanidad. Pero la sacralización del mito de Orfeo se remonta a una

---

<sup>6</sup> Interesante aquí es comparar la edad del Narciso de Sor Juana con la misma del Narciso de Calderón. El dramaturgo español presenta a Narciso como un muchacho de once años, aun más joven que el adolescente de dieciséis de Ovidio. Esta adaptación tiene que ver con varios aspectos de la pieza de Calderón: en primer lugar, se trata de una comedia, un divertimento ligero. En segundo lugar, esta comedia había sido concebido para la fiesta de cumpleaños de la princesa Marguerita (° 1651) en el año 1661. La edad de Narciso se vincula pues directamente con la de la joven protagonista de la fiesta.

<sup>7</sup> Véanse los versos siguientes: ‘no sólo la siguen/ Las ninfas y los Pastores,/ sino las aves y fieras,/ los collados y los montes, / los arroyos y las fuentes, / las plantas, yerbas y flores’ (90-95). En las palabras de Gracia (2083-2090), al final del auto, se cuenta cómo todas las criaturas veneran a Narciso, recordando la manera de la cual Orfeo encanta la naturaleza. La muerte de Narciso provoca un llanto análogo de muchas criaturas como la muerte de Orfeo (Ovidio, XI, 44-49).

<sup>8</sup> El descenso al reino de las tinieblas es también una parte (menos esencial) del Credo cristiano (Bénassy: 395), presentado por Sor Juana de una manera que recuerda una búsqueda amorosa, como la de Orfeo por Eurídice: ‘Y por mirar Su imagen/ al Abismo descende;/ pues sólo por mirarla,/ en las ondas del Lethe/ quebranta los candados/ de diamantes rebeldes’. (NH, 1907-1912).

<sup>9</sup> En la reescritura de Sor Juana, se confrontan tres personajes en vez de dos (Narciso y Eco). Calderón ya había construido en su reescritura un triángulo amoroso entre Febo (un pastor galán), Narciso y Eco, con el fin de conseguir un efecto cómico. Sor Juana, a su vez, agrega un tercer personaje, el de Naturaleza Humana, en función de la representación del sacrificio de Cristo por el hombre. Aquí de nuevo vemos que las modificaciones que Sor Juana realiza, comparando con Ovidio y con Calderón, tienen que ver con el núcleo de su pieza, la escenificación del sacramento de la Eucaristía.

época más lejana: la de los primeros cristianos, en cuyas catacumbas se encuentran ejemplos de la iconografía paleocristiana en la cual se transforma la figura pagana de Orfeo en Cristo. En aquel período, se representa la figura de Cristo mediante la asimilación a divinidades tales como Apolo u Orfeo. Por medio de esta metamorfosis de Narciso en un Orfeo-Cristo, Sor Juana recupera una tradición del arte paleocristiano que reconcilia el paganismo y el primer cristianismo, y que consiste en identificar los personajes de la historia sagrada mediante su asimilación a motivos vigentes en el arte clásico de Roma, reemplazando la imagen santa por la imagen pagana.

Otro componente importante de la versión ovidiana del personaje Narciso que Sor Juana conserva es el de la metamorfosis. En el mito de Ovidio, Narciso, incapaz de apartarse de la imagen reflejada en la fuente, contemplándola y amándola, sin dormir ni comer, muere convirtiéndose en la blanca flor que lleva su nombre<sup>10</sup>. En la obra de Sor Juana, Narciso, impedido por ‘las aguas de sus delitos’ (2032) e incapaz de separarse de la imagen reflejada en la fuente, se muere: ‘Apocóse , según Pablo,/ y (si es lícito decirlo) / consumióse, al dulce fuego tiernamente derretido./ Abatióse como amante / al tormento más indigno, / y murió, en fin, del amor / al voluntario suplicio’ (2041-2048). Su transformación se desdobra: por un lado, Narciso se convierte en una ‘blanca flor’ (v. 2063) y, por otro, aparece ‘un Cáliz con una Hostia encima’ (v. 2185). Al yuxtaponer ambos componentes, se subraya que la blanca flor es una metáfora de la hostia, que es al mismo tiempo el símbolo del cuerpo de Cristo.

Concluimos, pues, que el personaje del divino Narciso es una simbiosis cristianizada de dos figuras paganas, ambas creaciones de Ovidio: Narciso por un lado y Orfeo por otro. De Narciso, Sor Juana conserva los componentes de la belleza (vinculada estrechamente con la imagen reflejada en el agua) y la metamorfosis, relacionándolos ambos con el cristianismo. La belleza es interpretada por Sor Juana no como una hermosura corporal que inspira la presunción y el orgullo, sino como símbolo de una hermosura espiritual. La imagen reflejada en el agua es entendida por Sor Juana no como representación de la vanidad del protagonista sino como símbolo de la semejanza que existe en la tradición del Génesis entre Dios y Adán, el primer hombre, creado a su imagen y semejanza. La metamorfosis en la flor, en vez de convertirse en el

---

<sup>10</sup> El adivino Tiresias acertó pues, al vaticinar que Narciso tendría una vida larga a condición de que no se conociera a sí mismo, ‘si se non noverit’ (III, 348).

símbolo del autoenamoramiento y la vanidad, se convierte en el símbolo del sacrificio de Dios por los hombres.

De Orfeo, Sor Juana utiliza un rasgo esencial del personaje, el talento para establecer un contacto con la naturaleza, y un elemento de la acción, la búsqueda de los enamorados. De nuevo Sor Juana cristianiza ambos elementos. Al reforzar la semejanza entre Orfeo y Cristo en su auto, Sor Juana recupera una tradición de los primeros tiempos del cristianismo en Roma, todavía colindante con el paganismo. También la búsqueda de los dos enamorados es una acción que adquiere una carga religiosa: el amor pasional entre la pareja pagana (Orfeo y Eurídice) se traduce como el amor espiritual entre Cristo/Dios y el hombre.

## 2. *Eco como el primer ángel que se convierte en el demonio*

Eco, en la versión de Ovidio, es una ninfa angélica -conmovedora, lastimosa y pudorosa- que se enamora perdidamente de Narciso. Después de ser rechazada por él<sup>11</sup>, muy herida, huye a las selvas, donde tiene lugar la metamorfosis radical que sufre Eco: consumida su carne, sus huesos se convierten en una roca y de ella sólo queda la voz.<sup>12</sup>

De la figura ovidiana, Sor Juana conserva la naturaleza angélica original y la metamorfosis causada por el rechazo de Narciso. La Eco de Sor Juana –en una primera fase- es una ninfa inocente y tímida que padece una transformación radical provocada por el rechazo de Narciso. Pero dicha metamorfosis es doble. Después de haber sido rechazada por Narciso, la Eco de Sor Juana, antes de tomar la forma de un eco, se transforma primero en una ninfa maligna y vengativa.<sup>13</sup> Veamos más en detalle cada una de las dos fases de la metamorfosis en el trabajo de Sor Juana.

---

<sup>11</sup> El rechazo de Eco por Narciso aun es más acentuado en la obra de Sor Juana, en la cual Eco es la única admiradora que se rechaza, mientras que en Ovidio Eco es una de las tantas admiradoras de Narciso (Cros, 1973: 78). En la versión ovidiana, Narciso la desdeña de la misma manera como rechaza a los demás: 'Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas/luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles'; (403-404) ('Como de ella, así Narciso se burlaba de las ninfas, algunas del mar y otras de los montes, así se había burlado antes de sus compañeros masculinos.')

<sup>12</sup> Esta voz, por castigo divino, se limita a repetir el final de las frases pronunciadas por otros.

<sup>13</sup> También en la comedia calderoniana *Eco y Narciso*, que se puede considerar como un mesotexto, Eco se convierte en una figura negativa. Sor Juana elabora más todavía el carácter maligno del personaje. Parker destaca que, si bien es cierto que la interpretación calderoniana de Eco ha sido una fuente de inspiración de Sor Juana a la hora de construir un personaje parecido al ángel caído; la misma esencia del mito clásico, en el que Eco queda muy frustrada por el rechazo cruel por parte de Narciso, llevan lógicamente al desarrollo de un lado maligno del personaje (Parker: 260).

La primera transformación<sup>14</sup> de Eco en la pieza de Sor Juana tiene parecido con la caída del primer ángel, Lucifer, quien también pasa a ser la Naturaleza Angélica Réproba, un demonio. La metamorfosis de lo angélico en lo diabólico no es la única reminiscencia de Lucifer en el personaje de Eco. La ninfa declara: ‘intenté, soberbia, poner mi asiento en su solio e igualarme a su grandeza’ (v. 385-388). De la misma manera ambiciosa, Lucifer, el primer ángel, intenta según la tradición bíblica, elevar su trono a la altura de Dios. Debido a este intento orgulloso de igualar a lo divino, tanto Lucifer como Eco son rechazados y se les renuncia la gracia divina. Eco se compara con una víbora (v. 406), un animal que en el lenguaje simbólico de la Biblia se asocia con el demonio. La ninfa también intenta seducir dos veces a Narciso de manera escrupulosa (v 799-802); igual que el demonio del relato bíblico (Mt. 4, 1-11) que astutamente hasta tres veces intenta, en vano, seducir a Cristo haciéndole promesas.<sup>15</sup> Eco declara odiarle a Narciso y lo amenaza de muerte (v. 811- 818).

Otro parecido entre Eco y el ángel caído es el carácter inferior de su fuerza si se compara con el poder divino, ya que no consigue impedir el encuentro de Naturaleza Humana y Narciso-Cristo. Es precisamente al ver dicha escena crucial en torno a la Fuente entre Narciso y Naturaleza Humana, cuando la Eco de Sor Juana se da cuenta de su derrota y se enmudece, la fuerza maligna se convierte en un ser débil sin voz, es decir, sin poder. Eco es vencida.

Comprobamos, en suma, que la Eco de la mitología clásica y la recreación del mismo personaje clave por Sor Juana tienen muy poco en común. El elemento de mayor importancia que se conserva es el de la metamorfosis de la ninfa, pero dicha

<sup>14</sup> Chávez (1970: 253) compara el cambio de carácter del personaje Eco con la transformación de la Eco clásica, que pasa a ser sólo un ‘eco’ de lo que fue.

<sup>15</sup> Es exactamente en esta escena de tentación que se destaca la influencia de Calderón, por la presencia de algunos ecos textuales (Cros, 1973: 93). Compárense los versos siguientes:

Bellísimo Narciso,  
que a estos humanos valles,  
del monte de Tus glorias  
las celsitudes traes:  
mis pesares escucha,  
indignos de escucharse,  
pues ni aun en esto esperan  
alivio mis pesares.

Eco soy, la mas rica  
Pastora de estos valles;  
bella decir pudieran  
mis infelicidades.  
(*El divino Narciso*, 707-718)

Bellísimo Narciso,  
que a estos amenos valles  
del monte en que naciste  
las asperezas traes,  
mis pesares escucha,  
pues deben obligarte,  
cuando no por ser míos,  
sólo por ser pesares.

...  
Eco soy la mas rica  
pastora destos valles.  
Bella decir pudieran  
mis infelicidades.  
(*Eco y Narciso*, 1839-46/1871-74)

metamorfosis se desdobra. La primera parte de la metamorfosis –la que más importancia adquiere en la pieza de Sor Juana- guarda parecido con la transformación del ángel Lucifer en el demonio. La segunda parte de la metamorfosis –la que sí se remonta al relato de Ovidio- se convierte en un símbolo de la derrota de la fuerza maligna frente al poder divino. De esta manera, la metamorfosis ovidiana se convierte en un símbolo de la derrota decisiva del diablo.

### 3. *La metamorfosis del ambiente*

Para construir el ambiente en el que la trama se va a desarrollar, Sor Juana se inspira en varias fuentes literarias, adaptándolas creativamente a los objetivos específicos de su propia obra. En la versión original de Ovidio, la escena se sitúa en Beocia<sup>16</sup>. Sor Juana rompe este vínculo con el espacio histórico de la Beocia y sitúa su obra en un ambiente bucólico irreal, propio de la literatura pastoril<sup>17</sup>. Es de notar que la comedia *Eco y Narciso* de Calderón también se desarrolla en un ambiente bucólico.<sup>18</sup> Efectivamente, Calderón opta por el espacio imaginario pastoril de Arcadia. Nótese sin embargo que, a pesar de haber elaborado un ambiente semejante al espacio del auto, los objetivos de Calderón y Sor Juana son bien distintos. Calderón, por una parte, desea crear un efecto más bien cómico y ligero. Sor Juana, por otra, quiere conceder una dimensión trascendental a la historia situándola en un espacio libre de cualquier limitación histórica o geográfica.

Volviendo al hipotexto, se debe añadir que la versión de Ovidio ya contiene gérmenes del ambiente bucólico elaborado en los textos de Calderón y sor Juana. Pensemos sobre todo en los elementos paisajísticos funcionales en la versión del poeta romano: la fuente y la selva tan llenas de encanto. Veamos, a continuación, la

---

<sup>16</sup> Esto se deduce de la presencia de Tiresias, pero sobre todo de los nombres de los padres de Narciso, la ninfa acuática Liríope y el dios del río Cefiso, que remiten a aquellas tierras (Bömer: 536).

<sup>17</sup> El ambiente pastoril ayuda también a incorporar ciertos rasgos del personaje mitológico Orfeo, como hemos visto antes; también abre el camino a la alegorización del cuento ovidiano, visto que la imagen de Cristo como Pastor conoce una larguísima tradición y se remonta a los Textos Sagrados y a la parábola de la oveja perdida (Gentili: 390).

<sup>18</sup> Además, el padre de Narciso es llamado Céfiro (en vez de Cefiso), haciendo referencia al viento (y no al río). El cambio de nombre paterno intensifica la desconexión con la realidad histórica. Según Cros, Calderón, situando su comedia en Arcadia, la convierte en una comedia pastoril y de este modo cede al gusto de su público. Aunque el tema en sí es dramático, su inserción en un contexto pastoril e irreal lo convierte en un divertimento ligero; la elección del ambiente reduce el efecto que podrían tener los temas más serios y profundos que están presentes en la historia (Cros, 1962: 43). El crítico concluye que eligiendo un cuadro pastoril, Calderón hace una concesión al público y a las circunstancias para las cuales ha concebido su comedia: una fiesta de cumpleaños en la corte.

construcción de cada uno de estos dos elementos que forman parte del paisaje en el auto de Sor Juana.

Antes de pasar al análisis comparativo del funcionamiento del primero de estos elementos, la Fuente, en los textos de Ovidio y de Sor Juana, nos referimos brevemente a la triple simbología de este elemento espacial<sup>19</sup>, simbología que es propia de varias culturas tradicionales<sup>20</sup>, entre las cuales destaca la civilización judeo-cristiana. La fuente es un símbolo de divinidad debido al agua pura y fresca que emana de ella y que simboliza concretamente, en la cultura cristiana, la sangre divina (Chevalier: 910). En segunda instancia, la fuente es símbolo de la maternidad (Chevalier: 910), de gran relevancia en el cristianismo. De acuerdo con este significado simbólico, la fuente se convierte en la pieza de Sor Juana en un símbolo de la Virgen, como se destaca con mucha claridad en los siguientes versos: “[...] aquella Fuente,/ cuyas cristalinas aguas/ libres de licor impuro,/ siempre limpias, siempre intactas / desde su instante primero/ siempre han corrido sin mancha (1115-1117). Es evidente que se remite, en este pasaje, a la Virgen María como símbolo de la humanidad exenta de la mancha del pecado original, la humanidad limpia y pura. Subrayemos que la Virgen es también la *mediatrix* suprema, es decir que la Virgen tiende un puente entre el mundo humano y el reino divino (Checa: 209). Es a través del elemento simbólico-espacial de la fuente que se logra, en el auto de Sor Juana, dicha unión entre lo divino (Narciso/Cristo) y lo humano (Naturaleza Humana). En tercer lugar, la fuente simboliza el origen e inicio de la vida, que se concreta, en el cristianismo, en el sacramento del Bautismo (Chevalier: 911). Sor Juana remite explícitamente al libro Génesis, hablando de la fuente del Paraíso nombrada “fuente de Vida” en las siguientes palabras: ‘aquella fuente Sellada,/ que sale del Paraíso,’ (1122-1123).

La imagen de la fuente pura y “con agua cristalina plateada” se encuentra en el relato ovidiano, en el que se lee la siguiente descripción detallada: ‘Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,/ Quem neque pastores neque pastae monte capellae / Contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris / Nec fera turbarat nec lapsus ab arbore

---

<sup>19</sup> Nos limitaremos a los elementos que encajan dentro de nuestra interpretación de la doble metamorfosis de la reescritura. Para más información sobre la simbología de la fuente, consúltese el excelente análisis de Salstad. “El símbolo de la fuente en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”.

<sup>20</sup> De hecho, la simbología de la fuente forma parte de varias culturas tradicionales por ser el origen de agua pura y limpia (Chevalier: 910). Por ejemplo, en los cuentos irlandeses de la Batalla de Mag tuired, se menciona una fuente que es el símbolo de regeneración y purificación (Chevalier: 910). En tradiciones orientales se habla también de una Fuente de la Vida (Chevalier: 910). Dentro del marco de este análisis, nos limitaremos a la elaboración del significado simbólico de la fuente en la cultura cristiana.

ramus;/ Gramen erat circa, quod proximus umor alebat,/ Silvaque sole locum passura tepescere nullo' (407-412).<sup>21</sup> En el mito ovidiano, debido a su pureza, la fuente sirve también como símbolo de la virginidad de Narciso (Segal: 46-47). Sin embargo, el papel de esta agua es ambiguo: al principio es agua limpia, pura y virginal, pero posteriormente constituirá la causa de la tragedia del mozo, porque en la misma fuente Narciso se contemplará a sí mismo y la imagen reflejada en el agua es la causa de su autoenamoramiento destructivo. Sus lágrimas de frustración enturbian las aguas virginalmente limpias. La fuente que al inicio se caracteriza por su pureza, se convierte en el símbolo de la desesperación de Narciso.

En el auto de Sor Juana, vemos que la descripción de la fuente recuerda el pasaje que Ovidio dedica a la fuente: '¡Oh, siempre cristalina,/ clara y hermosa Fuente:/ tente, tente;/ reparen mi ruina / tus ondas presurosas, /claras, limpias, vivíficas, lustrosas! (1173-1178)'. En adelante, leemos: 'Bestia obscena, ni fiera,/ no llega a tus cristales; (1197-1198)'. Comprobamos que también la monja mexicana presenta una fuente clara, cristalina, no enturbiada ni por bestias ni por fieras. A partir del tercer cuadro, la fuente adquiere gran relevancia: mientras que el cuadro tercero se sitúa en 'un paisaje de bosque y prado; y en su extremo, una fuente', el cuadro IV se desarrolla, según las acotaciones al principio de la escena, en 'el mismo paisaje, pero con la Fuente en su centro'. El cuadro quinto se desarrolla en el mismo ambiente bucólico en torno a la Fuente.<sup>22</sup> Finalmente, dentro del contexto de la simbología cristiana, no es de extrañar que sea exactamente la fuente el lugar donde se realizará, al final del auto, la unión de lo divino y lo humano. Mientras que la fuente gana mayor importancia y se convierte en el escenario del clímax del auto sacramental, también la naturaleza del entorno, lejos de ser un mero escenario, adquiere gran relevancia y armonizan con el encuentro entre Narciso y Naturaleza Humana (Durão y Somolinos: 136).<sup>23</sup>

Sor Juana utiliza, pues, la fuente limpia y virginal de la versión ovidiana como punto de partida y también conserva la asociación de dicho elemento simbólico-espacial

---

<sup>21</sup> Había una fuente clara, con agua cristalina plateada,/que ni pastores ni cabras que pastan en el monte, habían/tocado, ni otro rebaño, que ningún pájaro o /fiera había turbado ni un ramo caído de un árbol./En torno crecía hierba, que el agua vecina alimentaba,/había una selva que no soportaba ni un rayo de sol para templar el sitio. (407-412)

<sup>22</sup> La naturaleza sigue teniendo un papel importante en el cuadro V. Mencionemos por ejemplo los versos en que todas las criaturas en la naturaleza lloran la muerte del divino Narciso (1850 y ss.). Este pasaje recuerda el parecido del divino Narciso con Orfeo.

<sup>23</sup> La naturaleza tiene, por ejemplo, un papel importante en el cuadro V. Mencionemos por ejemplo los versos en que todas las criaturas en la naturaleza lloran la muerte del divino Narciso (1850 y ss.). Este pasaje recuerda el parecido del divino Narciso con Orfeo.

con la muerte del personaje principal. Sin embargo, en su versión la imagen reflejada en la fuente significa la salvación de los hombres por el sacrificio de Narciso/Cristo. La imagen reflejada en el agua de la fuente que en Ovidio es la causa del engaño y de una tragedia, se convierte en el auto sorjuanino en el símbolo del amor de Cristo por los hombres.

Pasemos pues a la caracterización del segundo elemento paisajístico relevante para el desarrollo de la trama: la selva. En el mito de Ovidio, la selva sirve como refugio y ofrece protección. Eco se esconde en la floresta después de haber sido rechazada por Narciso (393; 400). Los árboles protegen también el agua fresca de la fuente contra el calor del sol, como hemos visto en la antes citada descripción. Pero posteriormente (*Metamorfosis*, III, 442-443), Narciso evoca la selva no como refugio de amor, sino como un lugar que estimula el amor (Segal: 48). El papel de este componente espacial es ambiguo, como en el caso de la fuente. Ovidio logra un efecto contrastivo utilizando el marco pacífico de la selva como lugar para situar la muerte, juntando así dos elementos aparentemente opuestos. Precisamente en el lugar en el cual el protagonista busca refugio y paz, encontrará la muerte. La selva tiene en la versión ovidiana la función de reforzar, por medio del contraste, el carácter trágico del proceso del autoenamoramamiento fatal. En el auto de Sor Juana, el desenlace de la pieza no es un engaño sino la salvación de la humanidad. Por lo tanto, la selva, introducida ya en el cuadro primero y convirtiéndose en el espacio predominante a lo largo del auto<sup>24</sup>, no desempeña el papel ambiguo que tenía en la versión de Ovidio; es el lugar idóneo para desarrollar el encuentro entre Narciso y Naturaleza Humana.

Para terminar esta presentación de la construcción del ambiente en el auto de Sor Juana, conviene destacar la introducción de un elemento espacial que no se halla en el relato de Ovidio<sup>25</sup>: el monte. Dicho componente aparece en el segundo cuadro, en el que Narciso se sitúa en un monte, tentado por Eco. Erschova (38) recalca la presencia de dos espacios distintos en el auto: uno mitológico, constituido horizontalmente, y otro cristiano, estructurado verticalmente<sup>26</sup>. En un determinado momento Narciso/Cristo se encuentra en el nivel más alto de la estructura espacial cristiana, en la cumbre del

---

<sup>24</sup> También este elemento se puede ampliar de modo alegórico, como representación de la Tierra entera o de la vida humana (Méndez Plancarte: 528). A menos, así lo parece indicar Naturaleza Humana, cuando en busca de Narciso proclama: 'Tiempo que siglos son, selva que es Mundo' (836).

<sup>25</sup> Conviene mencionar que el monte es también un elemento importante en *Eco y Narciso* de Calderón. Podemos pues aventurar la hipótesis según la cual la introducción de este elemento ha sido fruto de la influencia de Calderón.

<sup>26</sup> Ershova (38) se refiere a la visión del mundo corriente en el medioevo: en el nivel más alto se sitúa Dios, en el nivel medio se sitúan la tierra y los seres humanos, y abajo el infierno.

monte. Sin embargo, después bajará a la fuente alrededor de la cual se encuentran los demás personajes, i.e. el espacio mitológico. El descenso del protagonista simboliza el acercamiento de lo divino hacia la humanidad, el cual desembocará en la fusión entre lo humano y lo divino. Finalmente, Narciso/Cristo regresa al espacio estructurado verticalmente gracias a la resurrección. El monte adquiere pues un papel relevante dentro del marco de la escenificación de la Eucaristía.

El espacio de la acción desempeña un papel relevante y parecido en importancia al papel de un personaje en el auto de Sor Juana. En primer lugar, el paisaje bucólico – de índole literaria, irreal- permite conceder un sentido trascendental a la pieza. Efectivamente, con el fin de conseguir un espacio adaptado al desarrollo de una alegoría cristiana, hace falta desconectar el paisaje del espacio real y concreto de la Beocia. En segundo lugar, la naturaleza desempeña un papel simbólico en el desarrollo de la acción. En el mito de Ovidio la fuente y la selva tienen un rol activo en el drama: existe un contraste entre la temática del engaño y el ambiente pacífico. En la pieza de Sor Juana la relación entre la temática (cristianizada) y el ambiente es de otra índole. La fuente y la selva armonizan con la fusión de lo divino con lo humano. Finalmente, a los dos componentes espaciales de Ovidio, se ha agregado un tercer constituyente: el monte que sirve para escenificar el desenlace cristiano del auto sacramental, la salvación.

### *3. La metamorfosis de la reescritura*

Volviendo sobre la pregunta inicial de nuestro trabajo, la de saber cómo Sor Juana construye un puente entre la herencia pagana y la cristiana, comprobamos que, en primer lugar, el género juega un papel determinante en el proceso de la transposición. El carácter dramático de la creación de Sor Juana ejerce una influencia en la selección y combinación de los elementos de hipo- y mesotextos. En efecto, los elementos calderonianos utilizados tienen que ver sobre todo con la elaboración dramática mientras que la trama central proviene del mito de Ovidio. Los elementos necesarios para desarrollar una pieza de teatro que Sor Juana no encuentra en el breve relato de Ovidio, los toma de Calderón.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Un caso ilustrativo de este procedimiento es el de la ecolalia. El auto es, como la comedia de Calderón, una pieza dramática, así que son imprescindibles los interlocutores (Bénassy: 386). Por eso resultaría poco eficaz desde el punto de vista de la función quitar al personaje Eco la facultad de hablar. También el triángulo amoroso que Sor Juana encontró en Calderón es necesario para elaborar una pieza dramática completa. Para llegar a un auto de más de dos mil versos es evidente que necesitaba una intriga más compleja de la que encontró en las 172 líneas de Ovidio.

En segundo lugar, cabe destacar que Sor Juana selecciona y suprime los componentes de su auto en función del tema de la Eucaristía. Los motivos se modifican para armonizar mejor con la entrega de Jesús y la institución de la Eucaristía. Otros ingredientes, que no cuadran con la representación del sacramento católico, se suprimen. Podemos citar, entre otras, las transformaciones siguientes: la belleza de Narciso no sólo es inigualable sino que se convierte en hermosura divina; el auto-reconocimiento no ocurre entre hombres sino entre la humanidad y la divinidad; Eco sigue siendo un eco pero también la encarnación de Satanás. Se puede considerar la transformación de la fuente como un ejemplo de este procedimiento de selección y compilación de elementos en función de una creación centrada en la Eucaristía. La imagen de la fuente limpia en Ovidio sirve como punto de partida y se interpreta a la clave de una simbología cristiana. Lo que caracteriza la reescritura de Sor Juana es la simbiosis que hace en función de su objetivo de aclarar el misterio de la Eucaristía, tomando la caracterización ovidiana de la fuente pero situando su historia en un ambiente desconectado del espacio de la Beocia, como en la pieza de Calderón.

Son estos dos factores decisivos –género dramático y tema eucarístico– que rigen el proceso de la transposición, en el cual Sor Juana se aleja mucho de la fuente clásica y construye su propia versión del mito, bien distinta de la versión original. Aparte del nombre, los personajes del auto conservan muy pocos rasgos de los personajes originales. Del Narciso clásico, se reconoce únicamente el componente de la hermosura. Eco sólo se parece al personaje mitológico en la primera etapa de la pieza, antes de la metamorfosis. También la fecundización cruzada entre Narciso y Eco, quienes intercambian determinadas características, contribuye al alejamiento de la versión de Sor Juana del mito original. Mas allá de la mera influencia singular de Ovidio, los personajes Narciso y Eco adquieren una silueta plural en la reescritura de Sor Juana. Eco es a la vez la ninfa enamorada de Ovidio, ángel caído y demonio; Narciso es a la vez el mozo hermoso de Ovidio, Orfeo y Cristo. El resultado de este proceso transformador es, pues, un texto original cuyo protagonismo no está en tela de juicio: el divino Narciso no se subordina al modelo clásico al que se refiere en el título.

Finalmente, otra característica llamativa del auto sorjuanino es el carácter armónico del texto final, cuya coherencia –teniendo en cuenta la variedad de las fuentes– es de destacar. Puesto que tanto los hipotextos ovidianos como los mesotextos

de Calderón son importantes, se puede hablar de una verdadera confluencia de la versión clásica original de los mitos con la reescritura española. En suma, podemos concluir que Sor Juana hace más que sumar el mito clásico y su dramatización cómica: logra dramatizar el misterio de la Eucaristía, convirtiendo el mito pagano en la representación del sacrificio de Cristo. Así es que el proceso complejo de transformación que está a la base del texto adquiere gran relevancia.

Aventuramos la hipótesis que también el proceso creativo es una metáfora de la misma transformación central de la trama. La pieza no sólo relata la metamorfosis de una figura divina, sino que se basa también en el procedimiento de la transformación creativa de un mito. La metamorfosis está, pues, presente de varias maneras en el auto de Sor Juana: constituye el tema de la pieza y se reitera —a través de la operación de reescritura— una imagen más de la misma temática central del auto. En otras palabras: la *metamorfosis* se transforma en *transfiguración* conciliando, por el proceso de la reescritura, la herencia pagana con el mundo cristiano.

### *Obras citadas*

- Aubrun, Charles (ed.). 1963. *Pedro Calderón de la Barca: Eco y Narciso*. Paris, Centre de recherches de l'Institut d'Etudes hispaniques.
- Balbino de Amorim B. Durão, Adja; Blanco Somolinos, Yolanda. 1996. 'La insuperable creatividad de Sor Juana: un análisis de *El divino Narciso*', in *Anuario Brasileño de estudios hispánicos*, 1996, págs. 123-142.
- Bénassy-Berling, Marie-Cécile. 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
- Bettini, Maurizio y Ezio Pellizer. 2003. *Il mito di Narciso: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino, Einaudi.
- Bömer. 1969. *Ovid, Metamorphosen I-III*. Heidelberg, Winter Verlag, págs. 536-570.
- Chávez, Ezequiel. 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, Jorge. 1990. "El divino Narciso y la redención del lenguaje". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.1, 1990, págs. 197-217.
- Chevalier, Jean. 2005. *Penguin Dictionary of Symbols*. Penguin Books
- Cirlot, J.E. 1971. *A Dictionary of Symbols*. London and Henley, Routledge & Kegan Paul.
- Cros, Edmond. 1962. 'Paganisme et christianisme dans *Eco y Narciso* de Calderón'. *Revue des langues romanes* 75, 1962, págs. 39-74.
- Cros, Edmond. 1963. 'El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz'. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 39, 1963, págs. 73-94.

Díaz Balsera, Viviana. 1997. 'Mal de amor y alteridad en un texto de Sor Juana: *El divino Narciso* reescribe a Calderón'. *Bulletin of the Comediantes* 49.1, 1997, págs. 15-33.

Ershova, I. V. 1990. 'Struktura auto 'Bozhestvennyi nartsiss' Khuany Inés de la Cruz'. *Vestnik Moskovskogo Universiteta* [Serii 9, Filologiya, {Moscú, Rusia} <VMU> 5, 1990, págs. 34-41.

Gentili, Luciana. 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 Ámsterdam*, 8.2, 1989, págs. 383-407.

Page, T.E. (ed.) y Miller F.J. (trad.). 1960. *Ovid. Metamorphoses*. Cambridge (Mass.)/London, Loeb Classical Library.

Parker, A. 1968. 'The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz'. *Romanistisches Jahrbuch* 19, 1968, págs. 257-74.

Rosati, Gianpiero (introd.) & Faranda Villa, Giovanna (trad.). 1994. *Ovidio. Le metamorfosi*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

Salstad, M. Louise. 1980. "El símbolo de la fuente en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz". *Explicación de Textos Literarios* 9, 1980-81, págs. 41-46.

Segal, Charles P. 1969. *Landscape in Ovid's Metamorphoses*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH.

Sor Juana Inés de la Cruz. 1955. *El divino Narciso en Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz. III: autos y loas*. Méndez Plancarte, Alfonso (ed.). México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

### ***Bibliografía indicativa sobre la obra dramática de Sor Juana***

Arango, L. , M. 2000. *Contribución al estudio de la obra dramática de sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Peter Lang.

Bellini, Giuseppe. 1985. "El teatro criollo: Fernán González de Eslava. Juan Ruiz de Alarcón. Sor Juana Inés de la Cruz". *Historia de la literatura hispanoamericana. Literatura y sociedad* 35. Madrid, Castalia, págs. 169-182.

Beuchot, Mauricio. 1998. "Los autos de Sor Juana: tres lugares teológicos". *Sor Juana y su mundo: Una Mirada Actual*. México, Universidad del Claustro de Sor Juana, págs. 353-92.

Cvitanovic, Dinko. 1990. "Una formulación alegórica en el barroco hispanoamericano". *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. García de la Concha, Víctor; Canavaggio, Jean; Berchem, Theo y Lobato María Luisa (eds.). Kassel, Reichenberger, págs. 951-08.

Daniel, Lee A. 1983. "The Loa, One Aspect of the Sorjuanian Mask". *Latin American Theatre Review* 16.2,1983, págs. 43-50.

Daniel lee, A. 1985. "The loas of Sor Juana Inés de la Cruz". *Letras Femeninas* XI/1-2, 1985, págs. 42-48.

Daniel Lee, A. 1979. *A "Terra Incognita": Sor Juana's Theatre*. Diss. Texas Tech University

Fernández, Sergio (ed.). 1967. *Sor Juana Inés de la Cruz: Autos sacramentales (El divino Narciso, San Hermenegildo)*. México, UNAM, págs. V-XXXVII.

Fernández, Sergio. 1972. "La metáfora en el teatro de Sor Juana". *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. México, Sep-Setentas, págs. 93-102.

Fernández, Teodosio. 1995. "Sor Juana, dramaturga". *Cuadernos Hispanoamericanos: Los Complementarios* 16, Noviembre 1995, págs. 47-54.

Flynn, Gerard. 1971. "The Secular Theater"; "The Religious Theater". *Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Twayne, págs. 35-55; 56-81.

Hernández Araico, Susana. 1993. "El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: Des/re/construcción del mundo europeo". *El escritor y la escena II. Actas al II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y*

*Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993)*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, págs. 75-93.

Marín, Paola. 1999. “La problemática criolla del ser y el parecer en tres loas de Sor Juana”. *Romance Languages Annual* 11, 1999, págs. 545-550.

Merrim, Stéphanie. 1991. “*Mores Geometricae*: The “Womanscript” in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz”. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Stéphanie Merrim (ed.). Detroit, Wayne State University Press, págs. 94-123.

Paz, Octavio. 1982. “El tablado y la corte” ; “El carro y el santísimo”. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe*. México, Fondo de Cultura Económica, págs.. 431-446; 446-468.

Pérez, María E. 1975. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Eliseo Torres.

Poot Herrera, Sara. 1995. “Voces, ecos y caricias en las loas de Sor Juana”. *Los empeños: Ensayos en homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. Fernández, Sergio (ed.). México, UNAM, págs. 167-182.

Reverte Berna, concepción. 2003. “Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro en la América Hispana” en *Historia del teatro español*. Huerta Calvo, J. (dir.). Madrid, Gredos, págs. 1261-1284.

Sabat de Rivers, G. – Rivers, E. 2004. *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía, Teatro, Pensamiento*. Madrid, Espasa.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. 1999. *The three secular Plays of sor Juana Inés de la Cruz. A critical Study*. En colaboración con Olga Martha Peña Doria. Kentucky, University of Kentucky.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. 2005. *La primera dramaturga en lengua moderna. Sor Juana Inés de la Cruz*. [online]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL:

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/jines/01338353133137179978802/p0000001.htm#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/jines/01338353133137179978802/p0000001.htm#I_0)

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. 2001. "Sor Juana, dramaturga". *Sincronía* Primavera 2001.

Sibirsky, Saul. 1965. "La obra teatral de Sor Juana Inés de la Cruz". *Romance Notes* VII, 1965-1966, págs. 21-24.

Valbuena Briones, Ángel. 1993. "Una tipología del auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz". *LA CHISPA '93: Selected Proceedings. The Fourteenth Louisiana Conf. on Hispanic Langs. & Lits.* Paolini, Gilbert (ed.). New Orleans, Tulane UP, págs. 254-60.

Valbuena Briones, Ángel. 1995. "El auto sacramental en Sor Juana Inés de la Cruz". *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando: Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz.* Poot Herrera, Sara (ed.). México, El Colegio de México, págs. 215-225.