

TEATRO Y FIESTA POPULAR Y RELIGIOSA

Mariela Insúa | Martina Vinatea Recoba (eds.)



LA TRAMA POLIMÉTRICA DE *EL DIVINO NARCISO*
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Leonor Fernández Guillermo
Universidad Nacional Autónoma de México

Importantes estudiosos del auto sacramental coinciden en destacar que con Calderón de la Barca este género dramático tan ampliamente cultivado durante el siglo XVII alcanza la cumbre. Los cerca de ochenta títulos que se reúnen en el corpus calderoniano constituyen, a decir de Ignacio Arellano,

el conjunto más importante del género y uno de los conjuntos artísticos de mayor interés literario y cultural en el Siglo de Oro [...] Calderón lleva a su estado más perfecto y complejo, más rico de medios y estructura más elaborada, al auto. La coherencia de una lengua poética plena de recursos retóricos y de suntuosidad cultista cuando es preciso, la plena utilización de la música y la riqueza escenográfica sirven de vehículos inmejorables para la rigurosa exposición doctrinal, consiguiendo piezas religiosas en las que el valor dramático, en general, alcanza espléndidas cotas¹.

Enrique Rull, por su parte, siguiendo a Valbuena Prat y a Alexander Parker, resume los elementos que Calderón de la Barca, tomando la fórmula de sus predecesores, y con base en las doctrinas filosóficas y teológicas vigentes en la España de su tiempo, utiliza en la elaboración del modelo definitivo e insuperable para la construcción del auto sacramental. Estos elementos se sintetizan en cinco

¹ Arellano y Duarte, 2003, p. 123.

grandes líneas: la cósmica, la de la historia humana, la del Hombre mismo descompuesto en sus atributos y potencias, la del universo geográfico y la estético-dramática, armonizadora de las artes². Siguiendo esta última línea, el auto sacramental se concibe como el resultado de una síntesis que, a la vez que transmite un mensaje doctrinal, constituye un espectáculo artístico en que confluyen poesía, pintura, arquitectura y música³. Calderón, se ha dicho innumerables veces, es un precursor del «arte total», precisamente por esta síntesis de las artes, perceptible en sus autos de manera creciente, en la propia evolución que el género experimenta en sus manos⁴.

Si bien en volumen y variedad nada es comparable al enorme tesoro de los autos calderonianos, de este lado del Atlántico, en la Nueva España de la segunda parte del siglo XVII, se hallaría quien, si no por la cantidad, sí por la calidad de sus creaciones es considerada una excelsa discípula del gran Calderón: Sor Juana Inés de la Cruz, cuya sobria trilogía de autos sacramentales⁵, según Méndez Plancarte, sostiene el parangón con los mejores de don Pedro, «y sin temeridad cumple decir que —muy probablemente— lo vencen»⁶.

Los autos sacramentales han sido objeto de estudios relacionados con su fondo teológico y filosófico, con sus fuentes literarias y con otros aspectos; sin embargo son pocas las investigaciones dedicadas a

² Rull Fernández, 1986, p. 83.

³ «Teniendo en cuenta que las necesidades escénicas condicionan el empleo de las formas musicales, se fija en tres sus funciones básicas: 1. subrayar la acción de la obra; 2. indicar cambios en el lugar de la acción; 3. anunciar entradas y salidas de personajes importantes [...] Para expresar las armonías del contraste, el arte Barroco utiliza el claroscuro en la pintura y el contrapunto musical [...] el oído, al presentarse como el camino de la fe, revela al espectador el misterio de la Eucaristía y cumple una función básica en sus autos mitológicos [...] La música no sólo se limita a realzar las escenas más dramáticas, sino también es un medio eficaz de comunicación estética, tal vez por ser un reflejo de la acción creadora de Dios...», López Castro, 2002, pp. 815 y 823.

⁴ La poesía apoya la creación de un mundo verbal que, más allá de desarrollar los diálogos entre los personajes y constituir, en parte, el medio de transmisión de un mensaje, arma discursos de gran belleza [...]; la música funciona como vehículo que apoya la conducción de la trama, subrayando los efectos escénicos y dándoles mayor dinamismo y variedad. Rull Fernández, 1986, pp. 88-89.

⁵ *El cetro de José, El mártir del sacramento San Hermenegildo y El Divino Narciso*

⁶ Sor Juana Inés de la Cruz., *El Divino Narciso*, ed. A. Méndez Plancarte, p. XXXV.

la faceta poética y, dentro de esta, menos aún las que se enfocan en la versificación.

El modelo polimétrico de la comedia del Siglo de Oro es básicamente el mismo al que se ciñó el auto sacramental, y así como la manera de versificar en la comedia evolucionó, también lo hizo en el auto sacramental. A finales de la década de los años treinta del siglo XX, Harry Warren Hilborn publicó una cronología de las obras dramáticas de Calderón de la Barca, autos sacramentales incluidos, basada en un análisis de la versificación⁷. Gracias a este estudio conocemos los usos polimétricos en los autos y cómo fue variando su empleo en cada época creativa del dramaturgo.

Sabemos que el modelo general que Sor Juana siguió en sus autos sacramentales es el de Calderón; por tanto, en cuanto a la versificación se da por hecho que imitó también al autor español. Si tomamos como ejemplo *Tu prójimo como a ti*, auto calderoniano de la última etapa creativa, fijada por Hilborn entre los años de 1676 y 1681, vemos que su esquema de versificación guarda ciertas similitudes con el del *Divino Narciso*, fechado en 1688. Sin embargo, observando estas dos obras más de cerca, sor Juana, que se muestra como la perfecta discípula que conoce y sigue el paradigma del maestro, se nos revela también como una artista original e innovadora que no sólo domina la técnica, sino que experimenta con ella y la explota al máximo. Si bien Calderón ya había impuesto su propio estilo dentro de la tradición métrica del drama barroco, y en los autos sacramentales de su última época es notoria la soltura con que utiliza algunas de las formas poéticas tradicionales, la creatividad de sor Juana va más allá. La jerónima reconoce en la métrica un instrumento al servicio del poeta y, siguiendo la tradición, la utiliza de acuerdo con el material dramático; pero en su pluma las formas poéticas se vuelven un material más flexible que aprovecha al máximo. Así, a la riqueza de los elementos intelectuales y literarios de este auto sacramental se añade la complejidad polimétrica, que constituye, como dijo Octavio Paz, «un ejemplo del arte exquisito del mosaico»⁸. Desde mi punto de vista, uno de los aspectos más notables de este magnífico mosaico es su entramado polimétrico, el cual revela una elaborada técnica de composición que ha calculado la precisa disposición y dosificación del contenido dra-

⁷ Hilborn, 1938.

⁸ Paz, 1982, p. 462.

mático, y que ha sido ideada no sólo para realzar la espectacularidad de la representación, sino para lograr una mayor eficacia en la transmisión del mensaje doctrinal.

Un estudio completo y detallado del entramado polimétrico del *Divino Narciso* y de sus implicaciones en la totalidad de esta obra sería materia de un trabajo muy extenso. Mi propósito aquí es mostrar algunos ejemplos de la manera como la monja ha aprovechado los recursos métricos en la construcción de determinadas partes de su magnífico auto sacramental.

Si observamos las formas métricas de *El Divino Narciso* en un primer acercamiento, podemos agruparlas en un bloque compuesto por romance, como forma mayoritaria (un 58% aproximadamente), quintillas, redondillas y décimas entre las formas castellanas; y de silva, liras y soneto entre las formas italianizantes. Asimismo, encontramos versos decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos que, en diferentes partes, se integran a algunas estrofas a manera de estribillos cantados. Las décimas, el soneto y la silva, formas generalmente incluidas en el teatro del Siglo de Oro, se emplean en el *Narciso* siguiendo las líneas generales propias del género dramático de esa época. No abordaré por ahora su estudio, pues aquí me centraré en comentar algunos de los metros que reciben, por parte de sor Juana, un «tratamiento especial», sea porque los utiliza en sus diversas variedades y/o porque son objeto de adaptaciones y combinaciones para que cumplan funciones específicas en diferentes partes de su auto sacramental, como potenciar ciertos contenidos y apoyar la estructura dramática.

Para dar principio a *El Divino Narciso* sor Juana compuso una espectacular obertura, en que, además de preparar la escena de la gran representación, presente los materiales de que se valdrá para la construcción dramática: el verso de arte menor y el verso de arte mayor se combinan para la aparición de la Sinagoga y la Gentilidad, ambas de ninfas, cada una con su coro. Acompañadas por la música cantan, por turnos, sus correspondientes alabanzas, para las cuales se introducen un endecasílabo y un dodecasílabo: «¡Alabad al Señor todos los Hombres!»; «¡Alabad a Narciso, fuentes y flores!». Después de la repetición de las alabanzas por sus respectivos coros, Sinagoga y Gentilidad transmiten alternadamente un breve discurso compuesto en una quintilla: la primera pide alabanzas para el Señor Dios de los judíos; la segunda, para Narciso, de modo que juntas representan a la Humanidad antes de la venida de Cristo. Para enlazar los discursos con las

alabanzas, sor Juana adapta la quintilla tradicional, modificando el esquema de la rima; así, mientras los esquemas de rima suelen ser: a-b-a-b-a ó a-b-b-a-b ó a-b-b-a-a, en la quintilla en el *Narciso* es a-a-b-b-c, con el fin de que el último verso (c) rime con el verso largo de alabanza cantado por cada coro:

SINAGOGA	¡Alabad al Señor todos los hombres!
CORO 1	¡Alabad al Señor todos los hombres!
SINAGOGA	Un nuevo canto entonad a Su divina Beldad, y en cuanto la luz alcanza suene la eterna alabanza de la gloria de Su nombre .
CORO 1	¡Alabad al Señor todos los hombres!
GENTILIDAD	¡Alabad a Narciso, fuentes y flores! Y pues su beldad divina, sin igualdad peregrina, es sobre toda hermosura, que se vio contra criatura, y en todas inspira amores .
CORO 2	¡Alabad a Narciso, fuentes y flores! (vv. 1-15) ⁹

Hay que notar que entre el último verso de la quintilla y el verso largo subsiguiente se produce rima asonante, lo mismo que entre los versos largos que conforman los estribillos de alabanza:

CORO 1	¡Alabad al Señor todos los hombres! [...]
CORO 2	¡Alabad a Narciso, fuentes y flores!

De esta manera, sor Juana empieza a combinar rimas consonantes con asonantes. Al cerrar la primera parte de la introducción al auto sacramental, las alabanzas se integran en dos versos dodecasílabos, fragmentados para que Sinagoga y Gentilidad los pronuncien alternadamente, como en un dúo operístico, repartiéndose las palabras y frases:

1er. dodec.	
SINAGOGA	¡Alabad!
GENTILIDAD	Aplaudid.
SINAGOGA	Con himnos,

⁹ Cito por la edición de Rice, 2005.

GENTILIDAD con voces.

2o. dodec.

SINAGOGA al Señor,
GENTILIDAD a Narciso,
SINAGOGA todos los hombres (vv. 16-17).

Y termina Gentilidad con un pentasílabo que completa la alabanza:

fuentes y flores! (v. 18)

Sor Juana ha reunido a Sinagoga y a Gentilidad para alabar lo mismo al Señor que a Narciso, significando así que la parte de la Humanidad que cada una representa será igualmente beneficiaria de la redención de Cristo. Este último pentasílabo —«Fuentes y Flores»— marca el fin de la primera parte de la obertura. Después de la aparición de la Naturaleza Humana, quien hablará a Sinagoga y a Gentilidad como madre de ambas (en romance octosílabo), se reanudan los breves discursos en quintillas rematadas por los versos largos de alabanza; de este modo da fin la obertura del auto sacramental.

El empleo de distintas variedades de una misma forma métrica es una de las características de *El Divino Narciso*. El romance octosílabo lo usa sor Juana mayoritariamente: constituye la base de la versificación del auto, pero incluye también dos tipos más de romance: el hexasílabo, que utiliza combinado con el octosílabo en una misma secuencia, y el heptasílabo.

Al terminar la gran obertura del auto sacramental, de exactamente 200 versos, en el verso 201 comienza una larga secuencia cuatripartita, conformada por 418 versos asonantados, de los cuales cien son hexasílabos agrupados en 25 cuartetos. Después de la introducción, en que Eco, Amor Propio y Soberbia se presentan, Eco pronuncia, en la segunda parte de esta secuencia, un largo discurso en que define su propia esencia a partir de sus dos entidades constitutivas: Amor propio y Soberbia (vv. 295-368); y es aquí donde comienzan a intercalarse las cuartetos hexasílabos, que cumplen funciones muy precisas. Por un lado, destacan ciertas partes del discurso; por ejemplo, definen los rasgos de cada una de sus entidades:

ECO Y así, Amor Propio, que en mí
 tan inseparable reinas,

que haces que de mí me olvide,
 por hacer que a mí me quiera
*(porque el Amor Propio
 es de tal manera,
 que insensato olvida
 lo mismo que acuerda)* (vv. 301-308).

O ubican a Eco en una posición inferior, como Ángel réprobo que es, frente a Narciso-Cristo:

*Pues ¿qué más beldad
 que la suya inmensa,
 ni qué más desprecio
 que el que a mí me muestra?* (vv. 357-360)

Por otro lado, los hexasílabos cumplen una función estructuradora al marcar el paso a otro nivel del discurso de Eco, en el que contará su historia —la del Ángel réprobo—, como dice, «con la metáfora misma / para ver si la de Eco / conviene con mi tragedia». La cuarteta hexasílaba separa los asuntos tratados:

ECO *Desde aquí el curioso
 mire si concuerdan
 verdad y ficción,
 el sentido y la letra.
 Ya sabéis que yo soy Eco,
 la que infelizmente bella
 por querer ser más hermosa,
 me reduje a ser más fea* (vv. 369-376).

Dentro del relato de la historia, las cuartetas hexasílabas funcionan como paréntesis explicativos: Eco dice que quiso igualarse a la grandeza de Dios,

*juzgando que no
 era inconsecuencia
 que fuera igual suya
 quien era tan bella;* (vv. 389-392)

Y continúa con la alusión a pasajes bíblicos que refieren los castigos que Dios envió a la Humanidad por sus pecados. Aquí, los hexasílabos se encargan de justificar esos castigos, como el de la confusión de lenguas en la Torre de Babel:

*que es justo castigo
al que necio piensa
que lo entiende todo,
que a ninguno entienda* (vv. 503-506).

No obstante los delitos de la Humanidad, esta ha querido aplacar a Dios mediante ofrendas y sacrificios; comienza entonces la tercera fase de la secuencia, donde Eco da paso a un desfile de personajes bíblicos, que bien podríamos calificar de «cinematográfico», por la fluidez que adquiere la sucesión de figuras, cada una cumpliendo alguna acción ejemplar. Ahora, la combinación de versos de diferente medida se produce en una perfecta alternancia de cuartetos octosílabos y hexasílabos. Eco actúa como la presentadora de cada personaje; la presentación se hace en octosílabos e inmediatamente aparece el personaje «en vivo», hablando en hexasílabos:

ECO Y si no, mirad a Abel,
 que las espigas agrega
 y los carbones aplica,
 para hacer a Dios ofrenda (vv. 535-538).

ABEL *¡Poderoso Dios
de piedad inmensa,
esta ofrenda humilde
de mi mano acepta!* (vv. 539-542)

Así, van pasando Enoc, Abraham, el Ángel, Moisés en sucesivos cuadritos escénicos; los hexasílabos enmarcan a cada personaje bíblico, subrayando así el correspondiente mensaje doctrinal. Por último salen los coros de profetas y de patriarcas, que piden a los Cielos enviar al Justo, y que de la Tierra brote el Salvador:

CORO 1 *¡Abrid, claros Cielo
vuestras altas puertas,
y las densas nubes
al Justo nos lluevan!*
ECO Pues atended, misteriosas,
 a otra petición opuesta,
 al parecer, a ésta, pues
 dice con voces diversas:

CORO 2 *¡Abranse las bocas
de la dura Tierra,
y brote, cual fruto,
el Salvador de ella!* (vv. 583-594)

Los versos 595 a 694 abarcan la cuarta y última fase de esta secuencia en que la figura central es Eco. Las cuartetos hexasílabos cumplen aquí una función explicativa; por ejemplo, cuando la ninfa, junto con Amor propio y Soberbia, trama el plan para sacar del juego a la Naturaleza Humana. Habla entonces de su temor al desprecio de Narciso y de que este ame a la hermosa ninfa, que representa a la Naturaleza Humana:

*porque suele el gusto,
que leyes no observa,
dejar el brocado
por la tosca jerga* (vv. 613-616).

Soberbia y Amor Propio acuerdan cumplir los deseos de Eco, y esta se dispone a tentar a Narciso, oculto en la montaña, dando así fin a la secuencia:

ECO Y así yo intento llegar
amorosa y halagüeña,
*que la tentación
¿quién duda que sea
más fuerte, si en forma
de una mujer tiente?*
Y así vosotros estad,
de todo cuanto suceda
a la mira.

SOBER. y AMOR P. Así lo haremos,
pues acompañarte es fuerza (vv. 686-695).

El romance heptasílabo, forma poética que recibe también el nombre de endechas y se caracteriza por el tono elegíaco, fue frecuentemente empleado en el teatro áureo en escenas en que predomina la tristeza y el dolor¹⁰. Para *El Divino Narciso*, sor Juana escribió dos secuencias en este metro; en ambas, los personajes, apesadumbrados, lamentan su desdicha. En la primera, una vez confirmada la compañía de Soberbia y Amor Propio, las endechas sirven de vehícu-

¹⁰ Baehr, 1989, p. 220.

lo al parlamento con que Eco se dirige a Narciso. Una estancia de doce versos anuncia la aparición del Divino pastor en lo alto del monte (vv. 695-706); enseguida, la ninfa comienza su discurso en endechas, rogándole que escuche sus pesares:

ECO 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 (vv. 708-715).

La situación de soledad y abstinencia en que la Ninfa halla a Narciso-Cristo dispone la tentación, ofreciéndole cuanto posee:

Eco soy, la más rica
pastora de estos valles; (vv. 716-717)

siquiera por ti mismo
mires interesable
mis riquezas, atento
a tus comodidades (vv. 736-739).

Y todo será tuyo,
si tú con pecho afable
depones lo severo
y llegas a adorarme (vv. 800-803).

Pero Él la rechaza:

Aborrecida Ninfa,
no tu ambición te engañe,
que mi belleza sola
es digna de adorarse.
Vete de mi presencia
al polo más distante,
adonde siempre penes,
adonde nunca acabes (vv. 804-811).

La otra secuencia consta de 28 endechas; la acotación que las precede indica la salida de la Naturaleza Humana *llorando* y la *Música triste*. Se señala así el estado anímico en que la Ninfa rival de Eco aparece, llamando a las otras ninfas y a los pastores para que se unan a

las lamentaciones por la muerte de su amado Pastor. Esta secuencia se divide en dos partes, y es interesante observar las variaciones que la poeta introduce para que vaya cambiando la atmósfera que domina la escena, según se modifican las situaciones dramáticas. La primera parte —19 endechas— se dedica al planto de la Naturaleza Humana, y para subrayar el dolor que impregna todo el ambiente, cada par de cuartetas (tres al comienzo del soliloquio) se remata con un estribillo de dos heptasílabos, cuyo verso final, al repetirse cada vez por la Música, intensifica el sufrimiento por la muerte de Narciso-Cristo.

NAT. HUM. Ninfas habitadoras
de estos campos silvestres,
unas en claras ondas
y otras en troncos verdes;
pastores, que vagando
estos prados alegres,
guardáis con el ganado
rústicas sencilleces:
de mi bello Narciso,
gloria de nuestro albergue,
las dos divinas lumbres
cerró temprana muerte:
¡sentid, sentid mis ansias;
llorad, llorad su muerte!

MÚSICA ¡Llorad, llorad su muerte! (vv. 1697-1711)

Cuando la pena ha alcanzado su grado máximo por no hallar el divino cuerpo, aparece la Gracia, consolando a Naturaleza Humana, con lo que se pasa a la segunda parte de esta secuencia en endechas:

GRACIA Ninfa bella, ¿por qué
lloras tan tiernamente?
¿Qué en este sitio buscas?
¿Qué pena es la que sientes? (vv. 1808-1811)

Ambas entablan un diálogo; el anuncio de la Gracia comienza a marcar el paso de la aflicción a la alegría:

¡Vivo está tu Narciso;
no llores, no lamentos,
ni entre los muertos busques
al que está vivo siempre! (vv. 1816-1819)

Diálogo que continúa con la reaparición de Narciso «con otras galas como Resucitado»:

NARCISO ¿Por qué lloras, pastora?
 Que las perlas que viertes
 el corazón me ablandan,
 el alma me enternecen (vv. 1820-1823).

Pero Naturaleza Humana no lo reconoce de inmediato, hasta que Él la llama «Esposa mía».

Tan significativo reencuentro merece resaltarse, y para ello, sor Juana rompe la continuidad métrica: en medio de las endechas intercala los seis versos que subrayan el reconocimiento:

NAT. HUM. ¡Ay, adorado esposo,
 deja que alegremente
 llegue a besar tus plantas!

NARCISO A tocarme no llegues,
 porque voy con mi Padre
 a su trono celeste (vv. 1832-1837).

Pero la última endecha deja de nuevo a la ninfa angustiada:

NAT. HUM. Luego, ¿me dejas sola?
 ¡Ay, Señor, no me dejes;
 que volverá a insidiarme
 mi enemiga serpiente! (vv. 1839-1842)

El cambio métrico del romance heptasílabo al romance octosílabo subsiguiente indica la llegada de Eco, Soberbia y Amor Propio; sus amenazas contra la Naturaleza Humana la sumen de nuevo en la desesperación.

La redondilla es otra forma poética cuya configuración varía y se adapta a diferentes pasajes del auto sacramental. Además de la tradicional redondilla de versos octosílabos, la poeta compuso redondillas hexasílabas y heptasílabas. Las redondillas de versos hexasílabos se derivan de las coplitas de tres octosílabos seguidos cada uno de un versillo menor (generalmente un bisílabo), especialmente compuestas para producir el efecto de eco, los cuales se recogen para formar el verso final de la redondilla de hexasílabos. Eco mira contrariada cómo Narciso contempla su misma semejanza en la fuente; su disgusto asusta aun a sus propias identidades constitutivas (Amor Propio y Soberbia), ante quienes la Ninfa enmudece:

SOBERBIA Tente, pues que yo te tengo.
 ECO *Tengo.*
 AMOR PROPIO Refiere tu ansiosa pena.
 ECO *Pena.*
 SOBERBIA Di la causa de tu rabia.
 ECO *Rabia.*
 AMOR PROPIO *Pues eres tan sabia,*
 dinos, ¿qué accidentes
 tienes o qué sientes?
 ECO ***Tengo pena, rabia...*** (vv. 1391-1397)

La redondilla de versos heptasílabos se encuentra formando parte del soliloquio que Narciso-Cristo pronuncia mientras recorre el camino hasta la fuente:

NARCISO Ovejuela perdida,
 de tu dueño olvidada,
 ¿a dónde vas errada?
 Mira que dividida
 (*Canta*)
 de mí, también te apartas de tu vida.
 Por las cisternas viejas
 bebiendo turbias aguas,
 tu necia sed enjaguas;
 y con sordas orejas,
 (*Canta*)
 de las aguas vivílicas te alejas (vv. 1133-1142).

Sor Juana ha creado una hermosa composición que enmarca la búsqueda del alma perdida del hombre, simbolizada en la oveja. Las estrofas heptasílabas con esquema de rima a-b-b-a se rematan con un endecasílabo cantado, el cual rima con los heptasílabos primero y cuarto de la redondilla precedente.

Entre las formas italianizantes, la estrofa de seis versos es una de las preferidas de sor Juana en su *Narciso*. Además de la lira sextina¹¹ en su modelo clásico, el de Fray Luis de León, integrada por versos endecasílabos y heptasílabos con esquema de rima 11A-11B-7a-11B-7c-11C, la poeta emplea otro tipo de sextina en el que ha introducido una ligera variación: cambia el pareado final de la estrofa, y en lugar de un heptasílabo y un endecasílabo coloca dos endecasílabos: 11A-

¹¹ También llamada sexteto lira.

11B-7a-11B-11C-11C¹². Siguiendo este esquema compuso veinte de las 23 sextinas del largo soliloquio de la Naturaleza Humana (vv. 819 y ss.); las tres restantes, que son la primera, la 12^o y la 23^o siguen el esquema clásico ABaBcC. El hecho de colocar tres sextinas diferentes, una al principio, una en medio y otra al final, obedece a un propósito muy claro: sor Juana ha asignado a estas tres estrofas una función estructuradora dentro del extenso parlamento en que la Naturaleza Humana busca a Narciso-Cristo, la cual consiste en indicar tres momentos precisos. Con la lira inicial se da entrada a la Naturaleza Humana, que informa lo que hace en el prado, junto a una fuente: como una pastora, busca a Narciso-Cristo:

NAT. HUM. De buscar a Narciso fatigada,
sin permitir sosiego a mi pie errante,
ni a mi planta cansada
que tantos ha ya días que navegante
examina las breñas
sin poder encontrar más que las señas¹³ (vv. 820-825)

¹² Este tipo de lira la utilizó Sor Juana en composiciones poéticas como las *Liras que expresan sentimientos de ausente*. «Amado dueño mío / escucha un rato mis cansadas quejas...»; *Liras que dan encarecida satisfacción a unos celos*: «Pues estoy condenada, / Fabio, a la muerte, por decreto tuyo...»; (Liras en que) *Expresa, más afectuosa que con sutil cuidado, el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto*: «A estos peñascos rudos, / mudos testigos del dolor que siento...». Antonio Alatorre llama a estas estrofas «canción alirada». Sor Juana Inés de la Cruz, ed., A. Alatorre, 2009, pp. 455-462.

¹³ Las liras 2^a a la 11^a, y 13^a a 22^a siguen el modelo 11A-11B-7a-11B-11C-11C, por ejemplo:

¡Oh Ninfas que habitáis este florido
y ameno prado, ansiosamente os ruego
que si acaso al Querido
de mi alma encontrareis, de mi fuego
Le noticiéis, diciendo el agonía
que de amor enferma el alma mía (vv. 849-854).

Lira que recuerda a la del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz:

¡Oh Ninfas de Judea!
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfúmea
morá en los arrabales,
y no queráis tocar nuestros umbrales.

Conforme avanza el discurso, su contenido se va separando del plano de la fábula (de Eco y Narciso) para situarse en el plano bíblico, con la glosa del *Cantar de los cantares*.

La 12ª lira indica la transición: se pasa de la primera parte del discurso, en que Naturaleza Humana habla de su búsqueda de Narciso (en parte, glosando el *Cantar de los cantares*, vv. 843-884), a la segunda, en que siguiendo en el plano bíblico, glosa algunas de las profecías de Isaías (vv. 891-1010), que dan cuenta de que Narciso-Cristo ha nacido:

NAT. HUM. Mas, por mi dicha, ya cumplida veo
de Daniel sus semanas misteriosas,
y logra mi deseo
las alegres promesas amorosas
que me ofrece Isaías
en todas sus sagradas profecías (vv. 886-891).

La lira 23ª indica la conclusión de la secuencia: después de haber reanudado brevemente la paráfrasis del *Cantar de los cantares* ubica de nuevo a Naturaleza Humana en la fábula, como una pastora que busca a su amado. La atmósfera comienza a reavivarse, preparando así la entrada de la Gracia:

NAT. HUM. Mas allí una pastora hermosa veo:
¿quién podrá ser beldad tan peregrina?;
mas, o miente el deseo,
o ya he visto otra vez su luz divina.
A ella quiero acercarme,
por ver si puedo bien certificarme (vv. 952-957).

De este modo, las liras «especiales» apoyan la construcción del discurso, marcando tres momentos: introducción, transición y conclusión, y dividiéndolo en dos partes simétricas.

En seguida, y precisamente, para introducir la secuencia en que la Gracia y la Naturaleza Humana se encuentran, sor Juana escribe un nuevo tipo de sextina, esta con versos de ocho, siete, cinco y once

Y el principio del Soneto XI de Garcilaso: «Hermosas ninfas que en el río metidas...»

sílabas (8-7-7-7-5-11), con rima asonante en los versos segundo, cuarto y sexto¹⁴:

GRACIA Albricias, mundo; albricias,
 Naturaleza Humana,
 pues con dar esos pasos
 te acercas a la Gracia:
 ¡dichosa el alma
 que merece tenerme en su morada!
 Venturosa es mil veces
 quien me ve tan cercana;
 que está muy cerca el sol
 cuando parece el alba:
 ¡dichosa el alma
 que merece hospedarme en su morada! (vv. 958-969)

La reacción de la Naturaleza Humana al escuchar las palabras de la Gracia reaviva la atmósfera escénica, pues su respuesta —en romance octosílabo— anuncia el reestablecimiento del diálogo dramático: «Pastora hermosa, que admira; / dulce sirena que encantas / no menos con tu hermosura / que con tu voz soberana; pues a mí tu voz diriges / y a mí albricias me demandas / de alguna nueva feliz, / pues dicen tus consonancias...» (vv. 1059-1066). Al término de estos ocho versos, ambas pastoras y el coro repiten la primera sextina, con la variante de que el coro repite el estribillo formado por los versos quinto y sexto —pentasílabo y endecasílabo— de la segunda sextina.

LAS DOS Albricias, mundo; albricias,
 Naturaleza Humana,
 pues con dar esos pasos
 te acercas a la Gracia:
 ¡dichosa el Alma
 que merece hospedarme en su morada! (vv. 979-984)

¹⁴ Aunque Méndez Plancarte llama lira a la estrofa de 7, 4 y 11 sílabas (que comento más adelante), yo prefiero llamarlas simplemente «sextinas», pues son estrofas de seis versos, pero plurimétricos, y reservar el nombre de «liras» a las estrofas compuestas por versos heptasílabos y endecasílabos, en sus diversas disposiciones. Baehr, 1989, p. 376, apunta que la forma clásica de la lira sextina fue decayendo cada vez más, y que en el Neoclasicismo y en el Romanticismo las estrofas de seis versos plurimétricos fueron cada vez más frecuentes.

La repetición de la primera estrofa redondea la breve introducción al pasaje en romance en que se plantea la posibilidad de que la Naturaleza Humana recupere la Gracia, siguiéndola hasta el lugar donde esperarán a Narciso: la Fuente. Mientras, ambas pastoras la invocan, y para ello interrumpen su diálogo y entonan un canto alternado en otro tipo de sextina, esta compuesta de versos de siete, cuatro y once sílabas con rima consonante (7a-7b-4b-7a-7c-11C):

GRACIA (canta) ¡Oh, siempre cristalina,
 clara, hermosa fuente:
 tente, tente;
 reparen mi ruina
 tus ondas presurosas,
 claras, limpias, vivíficas, lustrosas!

NAT. HUM. No vayas tan ligera
 en tu corriente clara;
 para, para,
 mis lágrimas espera:
 vayan con tu corriente
 santa, pura, clarísima, luciente (vv. 1085-1096)¹⁵.

En estas sextinas, Gracia y Naturaleza Humana celebran la Fuente de Salvación: la Virgen, luz y sol, preservada de la mancha original. Dámaso Alonso advierte que Sor Juana pretende destacar la musicalidad creada por el bisílabo repetido, que da un tiempo corto en contraste armónico con el tiempo más largo del endecasílabo.¹⁶ En este caso, en que se persigue un efecto más lírico, la forma evoca vivamente la fluidez de una corriente: en todos los casos en que la monja usa esta estrofa, el tema involucrado es un flujo, sea un río, una fuente, un llanto¹⁷.

Al terminar la invocación en seis estrofas de versos plurimétricos, la Gracia y la Naturaleza Humana cierran su diálogo con unos versos en romance octosílabo, antes de la aproximación de Narciso a la

¹⁵ Sor Juana ya había utilizado esta forma estrófica en los villancicos dedicados a la Asunción en 1679 y en los dedicados a la Fiesta de San Pedro en 1683. Méndez Plancarte indica que esta misma forma estrófica fue empleada por Salazar y Torres en una canción a una fuente. Sor Juana Inés de la Cruz, ed., Méndez Plancarte, 1994, p. 534.

¹⁶ Alonso, 1970, p. 287.

¹⁷ González, 2009, p. 192.

fuente. En conjunto, las estrofas de seis versos, en sus diferentes modalidades, constituyen la forma estrófica del *locus amoenus* donde se traza el recorrido de la Naturaleza Humana, desde el prado hasta llegar a la fuente, en busca de Narciso.

Esta somera revisión de algunos aspectos de la métrica de *El Divino Narciso* permite apenas vislumbrar la riqueza de una obra que revela a Sor Juana Inés de la Cruz como la excepcional continuadora del modelo de auto sacramental que Calderón de la Barca llevó a la perfección. La diversidad de tratamientos a que somete cada estrofa, cada verso, modificándolos, combinándolos, adaptándolos para construir con ellos una rica variedad de secuencias dramáticas, es muestra de la originalidad y gran capacidad creadora de la jerónima. Tal vez no sea exagerado decir que si Calderón llevó el auto sacramental a la cumbre, Sor Juana, con su *Divino Narciso*, coronó esa cumbre.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Arellano, I. y J. E. Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Baehr, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989.
- González, A., *La poética del llanto en Sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- Hilborn, H. W., *A Chronology of the Plays of Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto Press University, 1938.
- López Castro, A., «Calderón y la expresión musical. A propósito del auto *El divino Orfeo*», en *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2002.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1982.
- Rull Fernández, E., «Introducción» en, *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Barcelona, Clásicos Plaza y Janés, 1986.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *El Divino Narciso*, en *Obras completas III, Autos y Loas*, ed. A. Méndez Plancarte, México, FCE, 1994.
- *El divino Narciso*, ed. R. A. Rice, Pamplona, Eunsa, 2005.
- *Obras completas I, Lirica personal*, ed. A. Alatorre, México, FCE, 2009.